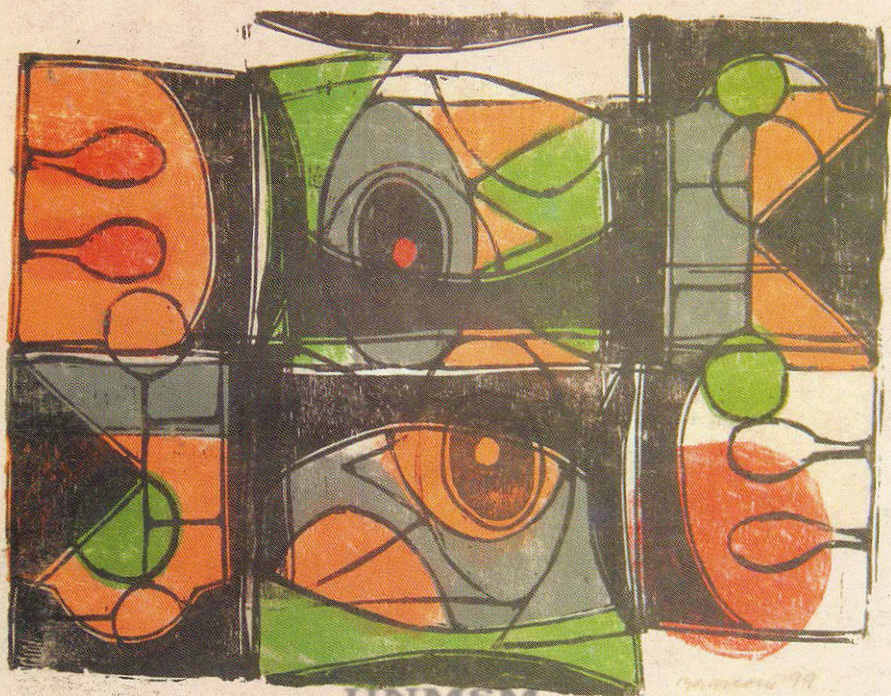


hueso húmero

43

ENSAYO: Moretti sobre literatura comparada/
Baciu sobre Cugler / Huayhuaca sobre cine y pintura
POESIA: Romualdo / Cugler / Montalbetti /
R. Silva Santisteban / Puente
MUSICA: Diálogo Holzmann-Garrido Lecca /
Iturriaga y Romero sobre Holzmann
CUENTO: Niño de Guzmán
CONVERSACIÓN: Cortez-Monsiváis
Critica de libros / Noticia de un plagio



UNMSM

1998

Una nueva mirada a nuestro legado cultural

Disfrute de las expresiones artísticas y culturales de nuestro valioso pasado y dinámico presente, con una visión seria y entretenida

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

CD Ro

-La ciu

por Sa

-Chaví

-Los In

-Tunuy

sagra

por W

-Aveni

con P

por Marg

y Gredna

Landolt.

-Sipán

por Walter Alva.



en la vida moderna.

-Spondylus. Ofrenda sagrada y símbolo de paz.

-Catálogos III, IV, V y VI del Concurso Anual de Artes Plásticas.

-Arte Español Contemporáneo en la Colección de Telefónica: Chillida, Fernández, Gris, Picasso y Tàpies.

De venta en el Museo de Arte de Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Crisol, Librerías El Virrey, Oficinas Comerciales de Telefónica Móviles (Juan de Arona y Camino Real), Multicentros de Telefónica (Jockey Plaza y Basadre) y en las principales librerías.

www.fundaciontelefonica.org.pe

FUNDACIÓN

Telefónica

hueso húmero

o. 43

diciembre

2003

SUMARIO

RANCO MORETTI / Conjeturas sobre literatura mundial	3
LEJANDRO ROMUALDO / Fragmentos	30
TEFAN BACIU / Grigore Cugler-Apunake. Encuentros en Lima	41
GRIGORE CUGLER / Match Nulo	60
ENRIQUE ITURRIAGA / Nota sobre Rodolfo Holzmänn	63
RODOLFO HOLZMANN HABLA SOBRE MÚSICA PERUANA / Una conversación con Celso Garrido-Lecca	67
AÚL R. ROMERO / Anti-indigenismos: Rodolfo Holzmänn y su aporte a una música "peruana"	77
MARIO MONTALBETTI / Dos poemas	96
JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / Una mirada sobre las artes plásticas y el cine	99
ROCÍO SILVA SANTISTEBAN / Poemas	112
GUILLELMO NIÑO DE GUZMÁN / Desnudos	116
CARLOS MONSIVÁIS / Hacia un estado permanente de protesta Diálogo de Enrique Cortez con Carlos Monsiváis	130
SILVIA PUENTE / Perú	140

EN LA MASMÉDULA

JULIO ORTEGA / Notas a Tola	145
ENRIQUE BRUCE / Cuerpo estructural versus cuerpo materno: una propuesta conceptual para la revisión de los tópicos recurrentes de <i>Trilce</i>	149
ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE / Mito etiológico esquimal	159
ANDRÉ COYNÉ / Moro en sus días y una reciente biografía	161
ALEJANDRO ROSSI / Gato Fino (un recuerdo de Víctor Li Carrillo)	169
IRENE CABREJOS / Noticia de un plagio	173

LIBROS

CARLOS-EDUARDO ZAVALETA / Hacia la novela andina (a propósito de los libros de Zein Zorrilla)	181
HELENA USANDIZAGA / La lógica del vértigo: a propósito de <i>Noticias del deslugar</i> , de Américo Ferrarí	186
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Francisco Laso y la escritura	196
ROBERTO ZARIQUIEY / Julio Ortega: Darío desde el otro y desde él mismo	200
CAMILO TORRES / Iwasaki o el inquietante arte de leer	206

EN ESTE NÚMERO	211
----------------	-----

TAPA Y VIÑETAS: CARLOS BERNASCONI

LAY OUT: JESÚS RUIZ DURAND

UNMSM

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, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

DEPÓSITO LEGAL 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04,

PERÚ. PONO 447 4318

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

CONJETURAS SOBRE LITERATURA MUNDIAL / Franco Moretti

Mi misión: decirlo más simple de lo que lo comprendo.

Schonberg, *Moisés y Aron*

"E n estos tiempos, la literatura nacional no significa mucho: empieza la era de la literatura mundial, y todos deberían contribuir a acelerar su advenimiento". Este era, por supuesto, Goethe hablándole a Eckermann, en 1827; y estos son Marx y Engels, veinte años después, en 1848: "La unilateralidad y la estrechez mental nacionales se vuelven cada vez más imposibles, y de las muchas literaturas nacionales y locales, surge una literatura mundial". *Weltliteratur*. Eso es lo que tienen en mente Goethe y Marx. No literatura "comparativa", sino mundial: la novela china que Goethe estaba leyendo en la época de aquel intercambio, o la burguesía del *Manifiesto*, que le ha "dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo en cada país". Bien, pues déjenme ponerlo bien sencillo: la literatura comparada no ha estado a la altura de estos orígenes. Ha sido una empresa intelectual mucho más modesta, básicamente limitada a Europa occidental, y por lo general girando en torno del río Rhin (filólogos alemanes trabajando sobre literatura francesa). Y poco más.

Esta es mi propia formación intelectual, y el trabajo científico siempre tiene límites. Pero los límites cambian, y creo que es hora de que volvamos a esa vieja ambición de una *weltliteratur*: después de todo, la literatura en torno nuestro es hoy un inconfundible sistema planetario. La cuestión no es realmente *qué* debemos hacer, la cuestión es cómo. ¿Qué significa estudiar la literatura mundial? ¿Cómo lo hacemos? Yo trabajo sobre narrativa europea occidental entre 1790 y 1930,

y ya me siento un charlatán fuera de Inglaterra o Francia. ¿Literatura mundial?

Muchas personas han leído más y mejor que yo, por supuesto, pero aun así, aquí estamos hablando de cientos de idiomas y de literaturas. Leer “más” no parece ser la solución. Sobre todo porque recién hemos empezado a descubrir lo que Margaret Cohen llama “los grandes inleídos”. “Yo trabajo sobre narrativa europea occidental, etc...” En realidad no; yo trabajo sobre su fracción canónica, que no es ni uno por ciento de la literatura publicada. Y repito, algunas personas han leído más, pero aquí el asunto es que allá afuera hay treinta mil novelas británicas del siglo XIX, o cuarenta, cincuenta, sesenta mil, nadie sabe realmente, nadie las ha leído, nadie jamás lo hará. Y luego tenemos las novelas francesas, las chinas, la argentinas, las estadounidenses... Leer “más” siempre es algo bueno, pero no es la solución.¹

Quizás abordar el mundo y los inleídos a la vez resulta demasiado. Pero creo que esa es nuestra mejor oportunidad, pues la enormidad misma de la tarea pone en evidencia que la literatura mundial no puede ser literatura, pero en más grande; lo que ya estamos haciendo, solo que en mayor cantidad. Tiene que ser diferente. Las *categorías* tienen que ser distintas. “No es la “efectiva” interconexión de las “cosas”, escribió Max Weber, “sino la interconexión *conceptual* de los *problemas* lo que define el espectro de las diversas ciencias. Una nueva ciencia surge allí donde un nuevo problema es abordado por un nuevo método”.² De eso se trata: la literatura mundial no es un objeto, es un *problema*, y un problema que reclama un nuevo método crítico: y nadie jamás ha encontrado un método mediante la mera lectura de más textos. No es así como aparecen las teorías; precisan un salto, una apuesta, una hipótesis para ponerse en marcha.

¹ Abordo el problema de los grandes inleídos en un texto que hace juego con este artículo, “The Slaughterhouse of Literature”, en la edición del segundo semestre del 2000 de *Modern Language Quarterly*, dedicado a “formalismo e historia literaria”.

² Max Weber, “Objectivity in Social Sciences and Social Policy”, en 1904, en *The Methodology of the Social Sciences*, Nueva York, 1949, p.68.

LITERATURA MUNDIAL: UNA Y DESIGUAL

Tomaré prestada esta hipótesis inicial de la escuela de historiadores económicos del sistema-mundo, para quienes el capitalismo internacional es un sistema simultáneamente *uno*, y *desigual*: con un núcleo, y una periferia (y una semiperiferia) ligados en una relación de creciente desigualdad. Una y desigual: *una* literatura (*Weltliteratur*, en singular, como en Goethe y Marx), o mejor, quizás, un sistema literario mundial (de literaturas interrelacionadas); pero un sistema distinto de lo que habían esperado Goethe y Marx, pues es profundamente desigual. “La deuda externa es tan inevitable en las letras brasileñas como en cualquier otro campo” escribe Roberto Schwartz en un espléndido ensayo sobre “La importación de la novela al Brasil”: “no es simplemente una parte prescindible de la obra en que aparece, sino un complejo rasgo suyo”;³ e Itamar Even-Zohar reflexionando sobre literatura hebrea: “La interferencia [es] una relación entre literaturas, por la cual... una literatura fuente puede volverse fuente de préstamos directos o indirectos [*Importación* de la novela, préstamos directos e indirectos, deuda externa: véase como las metáforas económicas han hecho su trabajo subterráneo en la historia literaria], una fuente de préstamos para... una literatura objetivo... *No hay simetría en la interferencia literaria. Una literatura objetivo es, las más de las veces, interferida por una literatura fuente que la ignora por completo*”.⁴

Esto es lo que significa una y desigual: el destino de una cultura (por lo general una cultura de la periferia, como ha especificado Montserrat Iglesias Santos)⁵ es intersectado y alterado por otra cultura (del núcleo) que “la ignora por completo”. Resulta familiar este escena-

³ Roberto Schwarz, “The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar”, 1977, en *Misplaced Ideas*, Londres, 1992, p.50.

⁴ Itamar Even-Zohar, “Laws of Literary Interference”, en *Poetics Today*, 1990, pp.54,62.

⁵ Montserrat Iglesias Santos, “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela 1994, p.339: “Es importante hacer hincapié en que las interferencias ocurren más a menudo en la periferia del sistema”.

rio de una asimetría en el poder internacional; y más adelante diré más acerca de la "deuda externa" de Schwartz como rasgo literario complejo. Por el momento permítanme detallar las consecuencias de tomar una matriz explicativa de la historia social y aplicarla a la historia literaria.

LECTURA A DISTANCIA

Escribiendo sobre historia social comparativa, en una oportunidad Marc Bloch acuñó un adorable "slogan", como lo llamó él mismo: "años de análisis para un día de síntesis",⁶ y si uno lee a Braudel o a Wallerstein, uno de inmediato comprende lo que Bloch tenía en mente. El texto estrictamente de Wallerstein, su "día de síntesis", ocupa un tercio de página, un cuarto, acaso una mitad; lo demás son citas (mil cuatrocientas, en el primer tomo de *The Modern World-System*). Años de análisis; análisis de otras personas, que la página de Wallerstein sintetiza en un sistema.

Ahora bien, si tomamos este modelo en serio, el estudio de la literatura mundial de alguna forma tendrá que reproducir esta "página", es decir esta relación entre análisis y síntesis, para el campo literario. Pero en ese caso la historia literaria se volverá algo muy distinto de lo que es ahora: pasará a ser "de segunda mano": una arpillera hecha con investigaciones de otros, *sin una sola lectura textual directa*. Todavía ambiciosa, de hecho más que antes (iliteratura mundial!); pero ahora la ambición es directamente proporcional a la distancia respecto del texto: cuanto más ambicioso el proyecto, mayor debe ser la distancia.

Los Estados Unidos son el país de la lectura minuciosa, de modo que no veo a esta idea volviéndose especialmente popular. Pero el problema con la lectura minuciosa (en todas sus encarnaciones, desde la nueva crítica hasta al deconstrucción) es que necesariamente depende

⁶ Marc Bloch, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", *Revue de synthèse historique*, 1928.

de un canon sumamente reducido. A estas alturas eso puede haberse vuelto una premisa inconciente e invisible, pero igual es una ley de hierro: se invierte tanto en textos individuales *solo* si uno piensa que muy pocos de ellos realmente importan. De otro modo no tendría sentido. Y si uno quiere mirar más allá del canon (y por supuesto que la literatura mundial lo hará: ¡absurdo que no lo hiciera!) la lectura minuciosa no va a realizarlo. No está diseñada para hacerlo, está diseñada para hacer lo opuesto. En el fondo, es un ejercicio teológico —el tratamiento muy solemne de unos pocos textos tomados muy en serio— cuando lo que necesitamos es un pequeño pacto con el diablo: sabemos cómo leer textos, ahora aprendamos cómo *no* leerlos. Lectura a distancia: donde la distancia, déjenme repetir, *es una condición del conocimiento*: nos permite enfocar unidades que son mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: dispositivos, temas, tópicos, o géneros y sistemas. Y si, entre lo muy pequeño y lo muy grande, el texto mismo desaparece, bueno pues entonces podría decirse que estamos ante uno de esos casos en que se justifica decir que menos es más. Si queremos comprender al sistema en su integridad, debemos aceptar perder algo. Siempre hay un precio que pagar por el conocimiento teórico: la realidad es infinitamente rica; los conceptos son abstractos, pobres. Pero es precisamente esta “pobreza” la que los hace manejables, y nos permite conocer. Por eso menos es efectivamente más.⁷

LA NOVELA EUROPEA OCCIDENTAL: ¿REGLA O EXCEPCIÓN?

Permítanme darles un ejemplo de la conjunción de lectura a distancia y literatura mundial. Un ejemplo, no un modelo; y por supuesto que mi ejemplo, apoyado en el campo que conozco (en otro

⁷ O para volver a citar a Weber: “los conceptos son sobre todo instrumentos analíticos para el dominio intelectual de los datos empíricos”. (“Objectivity in Social Science and Social Policy”, p.106.) Inevitablemente cuanto más amplio el campo que uno desea estudiar, mayor la necesidad de “instrumentos” abstractos capaces de dominar la realidad empírica.

terreno las cosas podrían ser muy distintas). Hace unos años, introduciendo *Origins of Modern Japanese Literature*, de Kojin Karatani, Frederic Jameson advirtió que en el despegue de la moderna novela japonesa, “la materia prima de la experiencia social japonesa y los patrones abstractos formales de construcción novelística occidental no siempre pueden ser soldados sin dejar huella”; y al respecto se refirió a *Accomplices of Silence*, de Masao Miyoshi, y a *Realism and Reality* (un estudio de la temprana novela india),⁸ de Meenakshi Mukherjee. Y es cierto, estos libros regresan con cierta frecuencia a los complicados “problemas” (la expresión es de Mukherjee) que surgen del encuentro de la forma occidental con la realidad japonesa o india.

Ahora bien, que la misma configuración se de en culturas tan diferentes como India y Japón, era algo curioso; y se volvió aun más curioso cuando advertí que Roberto Schwatz había descubierto por su cuenta más o menos el mismo patrón en Brasil. Así llegué a empezar a utilizar estas piezas de evidencia para reflexionar acerca de la relación entre mercados y formas; y entonces, sin realmente saber lo que estaba haciendo, empecé a tratar la intuición de Jameson como si fuera –uno siempre tiene que ser cuidadoso con estas afirmaciones, pero realmente no hay otra manera de expresarlo– una *ley de la evolución literaria*: en culturas de la periferia del sistema literario (que quiere decir: casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela moderna surge primero no como un desarrollo autónomo sino como una transacción entre una influencia formal occidental (por lo general francesa o inglesa) y materiales locales.

Esta primera idea se expandió hacia un pequeño haz de leyes,⁹ todo lo cual resulta muy interesante, pero... seguía siendo solo una idea;

⁸ Fredric Jameson, “In the Mirror of Alternate Modernities”, en Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham-Londres 1993, p.xiii.

⁹ He empezado a plantearlas en el último capítulo del *Atlas of the European Novel 1800-1900* (Verso, Londres 1998), y suenan más o menos así: segundo, el compromiso formal suele venir preparado por una masiva ola de traducciones de textos de Europa occidental; tercero, la transacción misma es por lo general inestable (Miyoshi tiene una gran imagen para esto: el “programa imposible” de las novelas japonesas); pero cuarto, en esos raros casos cuando el programa imposible tiene éxito, tenemos genuinas revoluciones formales.

una conjetura que exigía ser puesta a prueba, posiblemente a gran escala, de modo que decidí seguir la ola de difusión de la novela moderna (a grandes rasgos, de 1750 a 1950) en las páginas de la *historia literaria*. Gasperetti y Goscilo sobre el siglo XVIII tardío en Europa del este;¹⁰ Toschi y Martí-López sobre el temprano siglo XIX en Europa meridional;¹¹ Franco y Sommer sobre América Latina a mediados de siglo;¹² Fieden sobre las novelas en yiddish del decenio de 1860;¹³ Moosa, Said y Allen sobre las novelas árabes del decenio de 1870;¹⁴ Evin y Parla sobre

¹⁰ “Dada la historia de su fase formativa, no sorprende que la temprana novela rusa contenga numerosas convenciones popularizadas en las literaturas francesa y británica”, escribe David Gasperetti en *The Rise of the Russian Novel* (De Kalb 1998, p.5). Y Helena Goscilo, en su “Introducción” a *Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, de Krasicki: “*The Adventures* se lee más fructíferamente en el contexto de la literatura europea occidental de la cual tomó mucho de su inspiración”. (Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, Evanston 1992, p.xv).

¹¹ “Había una demanda por productos extranjeros, y la producción tenía que acatarla”, explica Luca Toschi al hablar del mercado de la narrativa italiana hacia 1800 (“Alle origini della narrativa di romanzo in Italia”, en Massimo Saltafuso (comp.), *Il viaggio del narrare*, Florencia 1989, p.19). Una generación más tarde, en España, “a los lectores no les interesa la originalidad de la novela española; su único deseo es que adhiera a aquellos modelos foráneos con que se han llegado a familiarizar”; y así, concluye Elisa Martí-López, bien puede uno decir que entre 1800 y 1850 “la novela española está siendo escrita en Francia” (Elisa Martí-López, “La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX”, *Bulletin Hispanique*, 1997).

¹² “Obviamente, las elevadas ambiciones no bastaban. Demasiado a menudo la novela hispanoamericana del siglo XIX es lerda e inepta, con una trama derivada de segunda mano de la novela romántica europea contemporánea”. (Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge 1969, p.56). “Si los héroes y las heroínas de las novelas latinoamericanas de mediados del siglo XIX se deseaban apasionadamente los unos a los otros siguiendo líneas tradicionales... esas pasiones acaso no hubieran prosperado una generación antes. De hecho, los amantes en proceso de modernización estaban aprendiendo a soñar sus fantasías eróticas leyendo los romances europeos que esperaban llevar a la práctica” (Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Angeles 1991, pp.31-2).

¹³ “Los escritores en yiddish parodiaban –apropiaban, incorporaban, y modificaban– diversos elementos de los cuentos y novelas europeos” (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany 1995, p.x).

¹⁴ Matti Moosa cita al novelista Yahya Haqqi: “No hace daño admitir que el relato moderno nos llegó de occidente. Quienes establecieron sus cimientos fueron personas influenciadas por la literatura europea, en particular la francesa. Si bien hubo obras maestras de la literatura inglesa traducidas al arábigo, la literatura francesa fue la fuente de nuestra narrativa”. (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction* 1970, 2a. edición 1997, p.93). Para Edward Said, “En algún punto los escritores en arábigo cobraron conciencia de la novela europea y empezaron a escribir obras como ellas” (Edward Said, *Beginnings*, 1975, Nueva York 1985, p.81). Y Roger Allen: “En

las novelas turcas de por los mismos años;¹⁵ Anderson sobre *Noli Me Tangere*, de Filipinas, de 1887; Zhao y Wang sobre la ficción Qing del cambio de siglo;¹⁶ Obiechina, Irele y Quayson sobre novelas de Africa occidental entre los años 20 y los años 50 del siglo XX¹⁷ (además, por supuesto, de Karatani, Miyoshi, Mukherjee, Even-Zohar y Schwartz). Cuatro continentes, doscientos años, más de veinte estudios críticos independientes, y todos coincidían: cuando una cultura empieza a

términos más literarios, los crecientes contactos con literaturas occidentales llevaron de traducciones de obras de ficción europeas al arábigo, seguidas de sus adaptaciones e imitaciones, y culminando en la aparición de una tradición local de ficción moderna en arábigo" (Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse 1995, p.12).

- ¹⁵ "En Turquía las primeras novelas fueron escritas por integrantes de la nueva intelligentsia, formada para el servicio civil y bien expuesta a la literatura francesa," escribe Ahmet O. Evin (*Origins and Development of the Turkish Novel*, Miniápolis 1983, p.10); y Jale Parla: "los primeros novelistas turcos combinaban las formas narrativas tradicionales con los ejemplos de la novela occidental" ("Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quijote Rides Again, This Time in Istanbul", en prensa).
- ¹⁶ "La dislocación narrativa del orden secuencial de los acontecimientos es quizás la impresión más saltante que los escritores de fines de la dinastía Qing recibieron al leer o traducir ficción occidental. Al comienzo intentaban ordenar la secuencia de acontecimientos de vuelta a su orden pre-narrado. Cuando tal acomodo se evidenciaba imposible en el curso de la traducción, se solía insertar un pedido de disculpas... Paradójicamente, cuando el traductor altera en lugar de seguir el original, entonces no siente necesidad de dar explicaciones al lector". (Henry Y.H. Zhao, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford 1995, p.150) "Los escritores de fines de Qing renovaban con entusiasmo su bagaje con ayuda de modelos extranjeros", escribe David Der-wei Wang: "Veo el final de Qing como el comienzo de lo "moderno" literario chino pues la búsqueda de la novedad por parte de los escritores ya no estaba contenida por barreras localmente definidas, sino que estaba inextricablemente definida por el tráfico multilingüe, transcultural de ideas, tecnologías y poderes en la estela de la expansión occidental del siglo XIX". (*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford 1997, pp. 5,19).
- ¹⁷ "Un factor esencial en la formación de las novelas de África occidental por parte de los escritores locales fue que ellas aparecieran luego de las novelas sobre África escritas por no-africanos... Las novelas extranjeras encarnaban elementos contra los que los escritores locales debían reaccionar cuando se disponían a escribir". (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge 1975, p.17) "La primera novela de Dahomey, *Doquicimi*... es interesante en cuanto experimento de replanteamiento de la literatura oral africana dentro de la forma novelística francesa". (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington 1990, p.147). "La racionalidad del realismo pareció adecuada a la tarea de forjar una identidad nacional como coyuntura de realidades globales... el racionalismo del realismo disperso por entre textos tan variados como los diarios, la literatura del mercado de Onitsha, y los primeros títulos de la serie African Writers que dominó los discursos del periodo". (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington 1997, p.162)

moverse hacia la novela moderna, *siempre* es como una transacción entre la forma extranjera y el material local. La "ley" de Jameson había pasado la prueba, al menos la primera prueba.¹⁸ ¹⁹ En realidad había pasado más que eso: había revertido completamente la explicación histórica recibida sobre estos asuntos: porque si la transacción entre lo extranjero y lo local es tan ubicua, entonces esos senderos independientes que suelen tomarse como la regla en el surgimiento de la novela (los casos de España, Francia y sobre todo Inglaterra), *no eran pues la regla, sino la excepción*. Vinieron primero, sí, pero no tienen nada de típico. El surgimiento "típico" de la novela es Krasicki, Kemal, Rizal, Maran, no Defoe.

EXPERIMENTOS CON LA HISTORIA

Adviértase la belleza de la lectura a distancia más la literatura mundial: van a contrapelo de la historiografía nacional. Y lo hacen en la forma de *un experimento*. Se define una unidad de análisis (como aquí, la transacción formal)²⁰, y luego se sigue sus metamorfosis en una

¹⁸ En el seminario donde primero presenté esta crítica de "segunda mano", Sarah Golstein hizo una muy buena pregunta a la *Candide*: Usted decide apoyarse en otro crítico. Muy bien. ¿Pero qué sucede si él está equivocado? Mi respuesta: si está equivocado, uno también termina equivocado, y pronto lo descubre, en la medida que no encuentra corroboración alguna, es decir, no se encuentra a Goswilo, Martí-López, Sommer, Evin, Zhao, Irele... Y no es solo que uno deja de encontrar corroboración positiva; tarde o temprano aparecerá todo tipo de datos que no hay cómo explicar, y la hipótesis se falsifica, como en la famosa formulación de Popper, y uno tiene que desprenderse de ella. Por suerte hasta ahora ese no ha sido el caso, y la intuición de Jameson se mantiene.

¹⁹ OK, confieso que para poner a prueba la conjetura al final terminé por leer algunas de estas "primeras novelas" (*Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, de Krasicki; *Little Man*, de Abramowitsch; *Noli Me Tangere*, de Rizal; *Ukigumo*, de Futabatei; *Batuuala*, de René Maran; *Dogucimi*, de Paul Hazoumé). Sin embargo este tipo de "lectura" ya no produce interpretaciones, se limita a *ponerlas a prueba*: no es el comienzo de la empresa crítica, sino su apéndice. Y luego, aquí ya uno no lee realmente el *texto*, sino a través del texto, buscando la unidad de análisis. La tarea está constreñida de partida; es una lectura sin libertad.

²⁰ Por motivos prácticos, cuanto más grande el área geográfica que uno desea estudiar, más pequeña debe ser la unidad de análisis: un concepto (en nuestro caso), un mecanismo, un tópico, una unidad narrativa limitada, algo así. En una secuela que vengo

diversidad de medio ambientes.²¹ Hasta que, en términos ideales, toda la historia literaria se convierte en una larga cadena de experimentos vinculados entre sí: un “diálogo entre el dato y la imaginación”, como lo llama Peter Medawar: “entre lo que podría ser cierto y lo que de hecho se da”.²² Palabras adecuadas para esta investigación, en el curso de la cual, como le leí a mis colegas historiadores, se fue volviendo claro que el encuentro entre formas occidentales y realidad local en efecto producía por todas partes una transacción estructural –como predecía la ley– pero también que la transacción misma estaba asumiendo formas más bien diferentes. En unos momentos, en particular en la segunda mitad del siglo XIX y en Asia, tendió a una gran inestabilidad:²³

preparando, espero delinear la difusión de la “seriedad” estilística (es la palabra clave de Auerbach en *Mimesis*) en las novelas de los siglos XIX y XX.

²¹ Cómo establecer una muestra confiable, es decir, qué series de literaturas nacionales y novelas individuales ponen a prueba satisfactoriamente las predicciones de una teoría. Esta es una cuestión bastante compleja. En este diseño preliminar mi muestra (y su justificación) deja mucho que desear.

²² La investigación científica “comienza como un relato sobre un Mundo Posible”, sigue diciendo Medawar, “y termina siendo, hasta donde podemos lograrlo, un relato sobre la vida real”. Sus palabras están citadas por James Bird en *Changing the World of Geography*, Oxford 1993, p.5. El propio Bird ofrece una muy elegante versión del modelo experimental.

²³ Aparte de Miyoshi y Karatani (para Japón), Mukherjee (para la India), y Schwarz (para Brasil), las paradojas compositivas y la estabilidad de la transacción formal son mencionadas con frecuencia en los textos sobre novela turca, china y árabe. En su discusión de *Intibah*, de Nakim Kemal, Ahmet Evin hace notar cómo “la fusión de los dos temas, uno basado en la vida familiar tradicional y el otro en las ansias de una prostituta, constituye en la ficción turca un primer intento de lograr, dentro de un marco temático basado en la vida turca, un tipo de dimensión psicológica presente en las novelas europeas. Pero la incompatibilidad de los temas y el diferente grado de énfasis puesto en cada uno afectan la unidad de la novela. Los defectos estructurales de *Intibah* son sintomáticos de las diferencias entre la metodología y las preocupaciones de la tradición literaria turca, de un lado, y los de la novela europea, del otro” (Ahmet O. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, p.68, el énfasis es nuestro). La evaluación que hace Jale Parla del periodo Tansimat toca una fibra parecida: “a la inclinación por la renovación subyacía una ideología otomana dominante y dominadora que reformulaba las nuevas ideas a partir de un molde adecuado para la sociedad otomana. Pero se le exigía al molde contener dos ideologías basadas en axiomas irreconciliables. Era inevitable que el molde se rajara y que la literatura, de una forma u otra, reflejara las rajaduras”. (“Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, this Time in Istanbul”, énfasis nuestro). En su discusión de la novela de 1913 *Zaynab*, de Husayn Haykal, Roger Allen se hace eco de Schwarz y Mukherjee (“es obvio hacer notar aquí los problemas de falacia psicológica, cuando Hamid, el estudiante de El Cairo conocedor de obras occidentales sobre la libertad y la justicia como las de John Stuart Mill y Herbert Spencer, procede a discutir

un “programa imposible”, como dice Miyoshi de Japón.²⁴ En otros momentos no fue así: al comienzo y al final de la ola, por ejemplo (Polonia, Italia y España en un extremo, y África occidental en el otro), los historiadores describen novelas que tuvieron, por cierto, sus propios problemas, pero ninguno surgido del choque de elementos irreconciliables.²⁵

el tema del matrimonio en la sociedad egipcia en un plano tan elevado con sus padres, quienes siempre han vivido en lo profundo del campo egipcio”: *The Arabic Novel*, p.34, el énfasis es nuestro). Henry Zhao hace hincapié en esto desde su mismo título, *The Uneasy Narrator* [El narrador inquieto], y véase la espléndida discusión de la inquietud que abre el libro: las complicaciones generadas por el encuentro de tramas occidentales y narrativa china: “Un rasgo saltante de la ficción de fines de Qing,” escribe, “es la frecuencia de las intromisiones narrativas, mayor que en cualquier periodo previo de la ficción vernácula china... El cúmulo de instrucciones que intenta explicar las técnicas recién adoptadas traiciona la inquietud del narrador frente a la inestabilidad de su status... el narrador siente la amenaza de la diversificación interpretativa... los comentarios morales devienen más tendenciosos para volver equívocos los juicios”, y por momentos la deriva hacia el exceso de explicación narrativa es tan fuerte que el autor puede llegar a sacrificar el suspenso narrativo para “mostrar que él es moralmente impecable” (*The Uneasy Narrator*, pp.69.71).

²⁴ En algunos casos hasta las traducciones de las novelas europeas pasaban por algunos increíbles saltos mortales. En Japón, en 1880, la traducción de Tsubouchi de *The Bride of Lamermoor* apareció bajo el título de *Shumpu jowa* [Historia de amor de la brisa primaveral], y Tsubouchi mismo “no tenía problemas en amputar el texto original cuando el material resultaba inapropiado para su público, o en convertir la imaginería de Scott en expresiones que correspondieran más de cerca al lenguaje de la literatura japonesa tradicional” (Marleigh Grayer Ryan, “comentario” a *Ukigumo*, de Futabatei Shimei, Nueva York 1967, pp.41-2). En el mundo árabe, escribe Matti Moosa, “en muchos casos los traductores de ficción occidental se tomaban amplias, y a menudo inopinadas libertades con el texto original de una obra. Yaqub Sarruf no solo cambió el título de *Talismán*, de Scott, a *Qalb al-Asad wa Salah al-Din* (Corazón de León y Saladino), sino además admitió que se había tomado la libertad de meter, añadir, y modificar partes del romance para adecuarlo a lo que consideraba el gusto de su público... Otros traductores cambiaron los títulos y los nombres de los personajes y los contenidos para, afirmaban, volver la obra traducida más aceptable entre los lectores y más consistente con la tradición narrativa local” (*The Origins of Modern Arabic Fiction*, p.106). El mismo patrón general se da en la literatura de fines de la dinastía Qing, donde “las traducciones eran casi invariablemente interferidas... la forma más seria de interferencia era parafrasear toda la novela para convertirla en una historia con personajes chinos en un ambiente chino... Casi todas estas traducciones sufrían de abreviación... Las novelas occidentales se volvían superficiales y expeditivas, y más parecían ficción tradicional china” (Henry Zhao, *The Uneasy Narrator*, p.229)

²⁵ ¿Por qué esta diferencia? Probablemente porque en Europa meridional la ola de traducciones del francés encontró una realidad local (y tradiciones narrativas locales) que no eran tan diferentes para comenzar, y en consecuencia la composición de forma extranjera y material local resultaba fácil. En África occidental, la situación contraria: si bien los novelistas mismos habían sido influenciados por la literatura occidental, la ola de traducciones había sido mucho más débil que en otras partes, y las convenciones de la

Yo no había esperado semejante espectro de resultados, de modo que al comienzo me asombré, y solo más tarde advertí que este probablemente era el hallazgo más valioso de todos, pues mostraba que la literatura mundial era de hecho un sistema, pero un sistema de *variaciones*. El sistema era uno, no uniforme. La presión del núcleo anglo-francés *intentaba* volverlo uniforme, pero nunca podía borrar del todo la realidad de la diferencia. (Véase aquí, de paso, cómo el estudio de la literatura mundial es –inevitablemente– el estudio de la lucha por la hegemonía simbólica en el mundo entero) El sistema era uno, no uniforme. Y visto en retrospectiva, claro que tenía que ser así: si después de 1750 la novela surge casi en todas partes como una transacción entre patrones europeos occidentales y la realidad local, si bien la realidad local era diferente en los diversos lugares, como era dispareja la influencia occidental: mucho más fuerte en Europa del sur hacia 1800, para volver a mi ejemplo, que en el África occidental hacia 1940. Las fuerzas en juego no dejaron de cambiar, y lo mismo pasó con la transacción resultante de su interacción. Lo cual, incidentalmente, abre un fantástico campo de pesquisa para la morfología comparativa (el estudio sistemático de cómo las formas varían en el espacio y el tiempo, que es también la única razón para mantener el adjetivo “comparativa” en la literatura comparativa): pero la morfología comparativa es una cuestión compleja, que merece su propio texto.

narrativa local por su parte eran súmamente distintas de las de Europa (pensemos normás en la oralidad); como el deseo de “tecnología extranjera” era relativamente feble, y además era desalentado, claro, por la política del anticolonialismo de los años 50, las convenciones locales pudieron desempeñar su papel relativamente libres. Obiechina y Quayson hacen hincapié en la relación polémica de las primeras novelas de África occidental frente a la narrativa europea: “la diferencia más saltante entre las novelas de africanos occidentales y las de los no nativos que recurrían al escenario africano occidental es la importante posición que los primeros dan a la tradición oral, y la casi total ausencia de este entre los segundos”. (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, p.25) “La continuidad que hemos identificado en la formación estratégica literaria se define mejor en términos de la continua afirmación de la mitopoeia antes que del realismo en la definición de la identidad... Difícil poner en duda que esto procede de una oposición conceptual a lo que se percibe como una forma occidental de realismo. A este respecto incluso resulta pertinente advertir que en la obra de los principales autores africanos como Achebe, Armah, y Ngugi, el movimiento de sus trabajos ha sido desde protocolos de representación realista a aquellos de la experimentación mitopoética”. (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, p. 164)

LAS FORMAS COMO RESÚMENES DE RELACIONES SOCIALES

Ahora permítanme añadir unas cuantas palabras sobre esa expresión "transacción", que entiendo de manera un poco diferente de lo que tenía en mente Jameson al introducir a Karatani. Para él la relación es fundamentalmente binaria: "los patrones abstractos formales de construcción novelística occidental" y "la materia prima de la experiencia social japonesa": básicamente, forma y contenido.²⁶ Para mí se trata más de un triángulo: forma extranjera, material local y *forma local*. Simplificando un poco: *argumento* extranjero; *personajes* locales; y luego, *voz narrativa* local: y es precisamente en esta tercera dimensión que parecen ser más inestables, más incómodas estas novelas, en la expresión que usa Zhao sobre el narrador Qing tardío. Lo cual tiene sentido: el narrador es el polo del comentario, de la explicación, de la evaluación, y cuando los "patrones formales" extranjeros (o para el caso, la presencia extranjera misma) hacen que los personajes se comporten de maneras extrañas (como Bunzo, o Ibarra, o Bràs Cubas), entonces por supuesto el comentario deviene incómodo, gárrulo, errático, desorientado.

"Interferencias", las llama Even-Zohar: poderosas literaturas dificultándole la vida a las demás, dificultando la *estructura*. Y Schwarz: "una parte de las condiciones históricas originales reaparece como forma sociológica... En este sentido, las formas son el abstracto de relaciones sociales específicas".²⁷ Sí, y en nuestro caso las condiciones históricas reaparecen como una suerte de "grieta" en la forma; como una falla que corre entre relato y discurso, mundo y visión del mundo:

²⁶ El mismo argumento aparece en un formidable artículo de Antonio Cándido: "Nosotros [las literaturas latinoamericanas] nunca creamos formas expresivas originales o técnicas expresivas básicas, en el sentido en que nos referimos al romanticismo, a nivel de movimientos literarios; la novela psicológica, al nivel de los géneros; escritura libre indirecta, en el plano de la escritura... los diversos nativismos jamás rechazaron el uso de las formas literarias importadas... lo que se exigía era la elección de nuevos temas, de sentimientos diferentes". ("Literature and Underdevelopment" en César Fernández Moreno, Julio Ortega, Ivan A. Shulman (comp.), *Latin America in Its Literature*, Nueva York 1980, pp.272-3).

²⁷ "The Importing of the Novel to Brazil", p.53.

el mundo va en la extraña dirección dictada por un poder externo; la visión del mundo intenta encontrarle sentido al asunto, y se la pasa perdiendo piso. Como la voz de Rizal (que oscila entre el melodrama católico y el sarcasmo ilustrado),²⁸ o la de Futabatei (preso entre la conducta “rusa”, y la audiencia japonesa inscrita en el texto), o el hipertrofiado narrador de Zhao, que ha perdido todo control de la trama, pero sigue intentando dominarla a toda costa. Esto es lo que Schwarz quiso decir al referirse a esa “deuda externa” que se vuelve “un rasgo complejo” del texto: la presencia extranjera “interfiere” con la *enunciación* misma de la novela.²⁹ El sistema literario uno-y-desigual no es aquí solo una red externa, no se mantiene *fuera* del texto: está muy enquistado en su forma.

ARBOLES, OLAS E HISTORIA CULTURAL

Las formas son abstractos de relaciones sociales: así, el análisis formal resulta, a su modesta escala, un análisis del poder. (Por eso la morfología comparativa es un campo tan fascinante: al estudiar cómo varían las formas, uno descubre cómo el *poder* simbólico varía de lugar a lugar) De hecho, el formalismo sociológico siempre ha sido mi método

²⁸ La solución, o falta de solución, de Rizal probablemente también tiene que ver con su extraordinariamente amplio espectro social (*Noli Me Tangere* es, entre otras cosas, el texto que inspiró en Benedict Anderson la vinculación de la novela con el Estado-nación): en una nación sin independencia, con una clase dominante mal definida, sin idioma común y cientos de personajes dispares, es difícil hablar “por el conjunto”, y la voz del narrador se quiebra en el esfuerzo.

²⁹ En unos cuantos casos afortunados, la debilidad estructural puede volverse una fuerza, como en la interpretación que hace Schwarz de Machado, en que la “volatilidad” del narrador deviene “la estilización de la conducta de la clase dominante brasileña”: ya no un defecto, sino el sentido mismo de la novela: “En las novelas de Machado de Assis todo está teñido por la volatilidad –usada y abusada en diversos grados– de sus narradores. Los críticos suelen considerarlo desde la perspectiva de la técnica literaria o del humor del autor. Hay grandes ventajas en considerarlo desde el punto de vista de la estilización de la conducta de la clase dominante brasileña. En lugar de buscar desinterés, o la confianza que da la imparcialidad, el narrador de Machado exhibe su impudicia, en una gama que incluye puyas baratas, exhibicionismo literario, e incluso actos críticos” (Roberto Schwarz, “The Poor Old Woman and Her Portraitist”, 1983, en *Misplaced Ideas*, p. 94).

interpretativo, y lo considero particularmente apto para la literatura mundial... Pero, desafortunadamente, en este punto debo detenerme, pues dejo de ser competente. Una vez que se evidenció que la variable clave del experimento era la voz del narrador, pues entonces un genuino análisis formal queda fuera de límites para mí, pues exige una competencia lingüística que yo no puedo ni soñar (francés, inglés, castellano, ruso, japonés, chino y portugués, solo para el núcleo del argumento) Y es probable que, no importa cuál sea el objeto del análisis, siempre habrá un punto en que el estudio de la literatura mundial debe cederle el paso al especialista en la literatura nacional, en una suerte de división del trabajo cósmica e inevitable. Inevitable no solo por razones prácticas, sino también teóricas. Esta es una cuestión amplia, pero permítanme trazar su contorno.

Cuando los historiadores han analizado la cultura a escala mundial (o al menos a gran escala), han tendido a usar dos metáforas cognitivas básicas: el árbol y la ola. El árbol, el árbol filogenético derivado de Darwin, fue el instrumento de la filología comparativa: familias de idiomas ramificándose una a partir de la otra; las eslavo-germánicas a partir de las ario-greco-italico-célticas, luego las balto-eslavas de las germánicas, las lituanas de las eslavas. Y este tipo de árbol le permitía a la filología comparativa resolver ese gran acertijo que fue también quizás el primer sistema mundial de cultura: el indoeuropeo: una familia de lenguas extendida desde la India hasta Irlanda (y quizás no solo lengua, también un repertorio cultural común, aunque aquí la evidencia es notoriamente más endeble). La otra metáfora, la ola, también fue usada en la lingüística histórica (como en la "hipótesis de la ola" de Schmidt, que explicaba ciertos traslajos entre lenguas), pero tuvo un papel en muchos otros campos: el estudio de la difusión tecnológica, por ejemplo, o la fantástica teoría interdisciplinaria de la "ola de avance" de Cavalli-Sforza y Ammerman (un geneticista y un arqueólogo), que explica cómo la agricultura se expandió de la media-luna fértil del medio oriente hacia el nor oeste –y de allí a través de Europa.

Ahora bien, árboles y olas son metáforas, y aparte de eso no tienen absolutamente nada en común. El árbol describe el paso de la unidad a la diversidad: un árbol, con muchas ramas: del indoeuropeo a

una docena de idiomas distintos. La ola es lo opuesto: observa a la uniformidad incorporando a una diversidad inicial: las películas de Hollywood conquistando un mercado tras otro (el inglés engullendo un idioma tras otro). Los árboles necesitan la *discontinuidad* geográfica (para poder ramificarse desde cada uno, los idiomas tienen que estar separados en el espacio, igual que las especies animales); a las olas no les gustan las barreras, y prosperan con la *continuidad* geográfica (desde el punto de vista de una ola, el mundo ideal es un estanque). Árboles y ramas son a lo que se prende un Estado-nación; las olas son lo que hacen los mercados. Y así sucesivamente. Nada en común, entre las dos metáforas. Pero, *ambas funcionan*. La historia cultural está hecha de árboles y olas, la ola del avance agrícola sosteniendo el árbol de los idiomas indoeuropeos, que luego es barrido por nuevas olas de contacto lingüístico y cultural... Y a medida que la cultura del mundo oscila entre los dos mecanismos, sus productos son inevitablemente compuestos de ambos. Transacciones, como en la ley de Jameson. Por eso la ley funciona: porque intuitivamente capta la intersección de los dos mecanismos. Piensen en la novela moderna: ciertamente una ola (y de hecho la he llamado una ola unas cuantas veces), pero una ola que rompe contra las ramas de las tradiciones locales,³⁰ y que siempre las ha transformado significativamente.

Esto, pues, es la base de la división del trabajo entre la literatura nacional y la mundial: la literatura nacional, para gente que ve árboles; la literatura mundial, para gente que ve olas. División del trabajo... y desafío; porque ambas metáforas funcionan, sí, pero eso no quiere decir que funcionan igualmente bien. Los productos de la historia cultural siempre son compuestos: ¿pero cuál es el mecanismo dominante en su composición? ¿El interno o el externo? ¿La nación o el mundo? ¿El árbol o la ola? No hay forma de resolver esta controversia de una vez por todas, por suerte: porque los comparatistas precisan la controversia.

³⁰ "Injertos," los llama Miyoshi; Schwarz habla de "la implantación de la novela, y en particular de su filiación realista," y Wang de "transplantar tipologías narrativas occidentales". Y de hecho, Belinsky ya en 1843 había descrito a la literatura rusa como "un brote transplantado antes que oriundo".

Siempre han sido muy tímidos frente a las literaturas nacionales, demasiado diplomáticos: como si uno tuviera la literatura inglesa, estadounidense, alemana, y luego, un poco más allá, una suerte de pequeño universo paralelo donde los comparatistas estudiaban un segundo juego de literaturas, tratando de no molestar al primer juego. No; el universo es el mismo, las literaturas son las mismas, simplemente las observamos desde otro punto de vista; y uno se vuelve comparatista por un motivo muy sencillo: *porque uno está convencido de que ese punto de vista es mejor*. Tiene gran poder explicativo; es conceptualmente más elegante; evita esa fea “unilateralidad y estrechez de miras”; cualquier cosa. El punto es que no hay otra justificación para el estudio de la literatura mundial (y para la existencia de departamentos académicos de literatura comparativa) que este: para ser un tábano, un permanente desafío intelectual a las literaturas nacionales, en especial a la literatura local. Si la literatura comparativa no es esto, no es nada. Nada. “No te engañes” escribe Stendhal sobre su personaje favorito: “Para ti no hay curso medio”. Lo mismo vale para nosotros.

MÁS CONJETURAS

A lo largo de más o menos un año diversos artículos han abordado los temas planteados en “Conjeturas sobre literatura mundial”: Christopher Prendergast, Francesca Orsini, Efraín Kristal y Jonathan Arac en *New Left Review*, Emily Apter y Jale Parla en otros lugares.¹ Mis gracias a todos ellos; y como no puedo, obviamente,

¹ “Conjectures on World Literature”, NLR 1; Christopher Prendergast, “Negotiating World Literature”, NLR 8; Francesca Orsini, “Maps of Indian Writing”, NLR 13; Efraín Kristal, “Considering Coldly...”: A Response to Franco Moretti, NLR 15; Jonathan Arac, “Anglo-Globalism?” NLR 16; Emily Apter, “Global *Translatio*: The “Invention” of Comparative Literature, Istanbul, 1933”, *Critical Inquiry*, 29, 2003; el ensayo de Jale Parla (“The object of comparison”) aparecerá en un número especial de *Comparative Literature Studies* dirigido por Djelal Kadir, en enero del 2004.

responder a cada punto en detalle, aquí me concentraré en tres áreas de desacuerdo entre nosotros: el (cuestionable) status paradigmático de la novela; la relación entre núcleo y periferia, y sus consecuencias para la forma literaria; la naturaleza del análisis comparativo.

I

Uno tiene que empezar en alguna parte, y “Conjeturas” intentó trazar los grandes rasgos de cómo opera el sistema-mundo literario, a través de un enfoque del surgimiento de la novela moderna: un fenómeno fácil de aislar, que ha sido estudiado en todo el mundo, y que por tanto se presta bien al trabajo comparativo. También añadí que la novela era “un ejemplo, no un modelo; y por supuesto mi ejemplo, basado en el terreno que conozco (en otro lugar las cosas podrían ser distintas)”. Vaya si las cosas son distintas en otro lugar: “Si bien la novela puede ser vista como muy cargada de lo político, este no es el caso de otros géneros literarios. El teatro parece viajar menos ansiosamente... ¿Cómo funcionaría... el constructo con la poesía lírica?” se pregunta Prendergast; y Kristal: “¿Por qué la poesía no sigue las leyes de la novela?”.²

¿No lo hace? Me pregunto. ¿Qué pasa con el petrarquismo? Impulsado por sus formalizadas convenciones líricas, el petrarquismo se extendió a (por lo menos) España, Portugal, Francia, Inglaterra, Gales, los países bajos, los territorios germánicos, Polonia, Escandinavia, Dalmacia (y, según Roland Greene, al nuevo mundo). En cuanto a su profundidad y duración, soy escéptico frente al antiguo planteamiento italiano de que para fin del siglo XVI había más de doscientos *mil* sonetos

² “Conjectures”, p.58; “Negotiating World Literature”, pp.120-1; “Considering Coldly...”, p.62. Orsini plantea un argumento similar para la literatura india: “Las tesis de Moretti basadas en la novela parecieran ser poco aplicables al subcontinente, donde las formas mayores de los siglos XIX y XX han sido la poesía, el teatro y el cuento corto, cuyas evoluciones podrían seguir patrones bastante distintos de cambio”: “Mapas”, p.79.

escritos en Europa imitando a Petrarca; sin embargo la principal discrepancia parece ser no la enormidad de los datos, sino la enormidad de su enormidad, que va desde un siglo (Navarrete, Fucilla), a dos (Manero, Sorolla, Kennedy), tres (Hoffmeister, el propio Kristal), o cinco (Greene). Comparado con la difusión en forma de ola de esta “*lingua franca* para poetas amorosos”, como la llama Hoffmeister, el “realismo” novelístico occidental parece una moda más bien efímera.³

En igualdad de condiciones, digamos, puedo imaginar a los movimientos literarios dependiendo de tres variables amplias —el mercado potencial de un género, su formalización general, y su uso del lenguaje— y ordenándose desde aquellos que difunden con rapidez de ola formas dentro de un mercado amplio, fórmulas rígidas y estilo simplificado (digamos, novelas de aventuras), hasta la relativa stasis de aquellos caracterizados por un mercado reducido, deliberada singularidad y densidad lingüística (digamos, poesía experimental). Dentro de esta matriz las novelas vendrían a ser representativas, no de *todo* el sistema, sino de sus estratos más móviles, y si nos concentramos solo en uno de ellos probablemente estaremos haciendo excesivo énfasis en la movilidad de la literatura mundial. Si “Conjeturas” erró en esa dirección fue un error, fácil de corregir a medida que aprendamos más acerca de la difusión internacional del teatro, la poesía, y así sucesivamente (aquí el trabajo en curso de Donald Sasson sobre mercados culturales será invaluable).⁴ A decir verdad, me decepcionaría mucho descubrir que

³ Véase Antero Meozzi, *Il petrarchismo europeo* (secolo XVI), Pisa, 1934; Leonard Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, 1969; Joseph Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960; Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch*, California, 1994; William Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, 1994; María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona 1987; Gerhart Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart 1973; Roland Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton 1991. El reconocimiento implícito de Kristal de la hegemonía del petrarquismo sobre la poesía europea y latinoamericana aparece cuando escribe que “las convenciones líricas de la poesía española moderna fueron desarrolladas en el siglo XVI por Boscán y Garcilaso de la Vega... Los primeros signos de una reacción contra las convenciones más estrictas de la prosodia española no se dieron en España sino en la América española en los años 30 del siglo XIX”: “Considering Coldly...”, p.64.

⁴ Para una relación preliminar, véase, “On Cultural Markets”, NLR 17.

toda la literatura "sigue las leyes de la novela": que una sola explicación pueda funcionar *en todas partes* es a un tiempo implausible y extraordinariamente tedioso. Pero antes de entrar a especular en un plano más abstracto, debemos aprender a compartir los datos significativos de la historia literaria por encima de los nichos de nuestras especializaciones. Sin trabajo colectivo, la literatura mundial siempre se mantendrá como espejismo.

II

¿Es la teoría del sistema-mundo, con su gran énfasis en una rígida división internacional del trabajo, un buen modelo para el estudio de la literatura mundial? En este aspecto, la objeción más fuerte es la de Kristal: "Sin embargo estoy argumentando a favor de una visión de la literatura mundial," escribe, "en que occidente no tenga el monopolio en la creación de formas relevantes; que los temas y las formas puedan moverse en varias direcciones, desde el centro a la periferia, de la periferia al centro, de una periferia a otra, incluso con algunas formas originales importantes [*of consequence*] que no se muevan mucho".⁵

Sí, las formas *pueden* moverse en varias direcciones. ¿Pero *lo hacen*? Este es el punto, y la teoría de la historia literaria debería reflejar qué constriñe sus movimientos, y el motivo de estos. Por ejemplo, lo que sé sobre novela europea sugiere que casi no hay formas "importantes" que permanezcan inmóviles; que el movimiento de una periferia a otra (sin pasar por el centro) es virtualmente desconocido;⁶ que el movimiento de la periferia al centro es menos raro, pero igual muy inusual,

⁵ "Considering Coldly...", pp.73-74.

⁶ Me refiero aquí al movimiento entre culturas periféricas que no pertenecen a la misma "región": de, digamos, Noruega a Portugal (o viceversa), no de Noruega a Islandia o Suecia, o de Colombia a Guatemala y Perú. Los subsistemas relativamente homogéneos en virtud del idioma, la religión o la política —de los cuales América Latina es el caso más interesante y poderoso— son un gran campo para el estudio comparativo, y pueden añadir interesantes complicaciones al panorama más amplio (como el modernismo de Darío, evocado por Kristal).

mientras que el del centro a la periferia es de lejos el más frecuente.⁷ ¿Estos datos implican que occidente tiene “el monopolio en la creación de formas relevantes”? Claro que no.⁸ Las culturas del centro tienen más recursos que dedicar a la innovación (la literaria y las demás), y por tanto es más probable que la produzcan: pero el monopolio de la creación es un atributo teológico, no un juicio histórico.⁹ El modelo

⁷ La razón por la cual los productos literarios fluyen del núcleo hacia la periferia es detallada por Even-Zohar en su trabajo sobre polisistemas, ampliamente citado al inicio de “Conjectures”: las literaturas periféricas (o como él las llama, “débiles”) “a menudo no desarrollan el mismo registro pleno de actividades literarias... que es posible observar en literaturas más grandes que les son contiguas (lo cual en consecuencia puede crear una sensación de que son indispensables)”; “un sistema...débil es incapaz de funcionar confinándose a su solo repertorio local”, y la consiguiente carencia “puede ser compensada, toda o en parte, por literatura traducida”. La debilidad literaria, sigue diciendo Even-Zohar, “no necesariamente es producto de la debilidad política o económica, aunque muy a menudo parece correlacionada con condiciones materiales”; en consecuencia, “como las literaturas periféricas en el hemisferio occidental tienden las más de las veces a ser idénticas a las literaturas de las naciones menores, por desagradable que nos resulte esta idea, no nos queda sino admitir que dentro de un grupo relacionable de literaturas nacionales, como las de Europa, se han establecido relaciones jerárquicas desde su inicio mismo como literaturas. Dentro de este (macro-) polisistema algunas literaturas han asumido posiciones periféricas, que equivale a decir que a menudo fueron en buena medida modeladas a partir de una literatura exterior”. Itamar Even-Zohar, “Polysystem Studies”, en *Poetics Today*, primavera 1990, pp.47, 81, 80, 48.

⁸ Y tampoco tiene el monopolio de la crítica que cuenta. De los 20 críticos en cuyo trabajo se apoya la argumentación de “Conjectures”, escribe Arac, “uno es citado en castellano, uno en italiano, y 18 en inglés”; de modo que “la impresionante diversidad de revisar unas 20 literaturas nacionales se reduce a un único medio por el cual pueden ser conocidas. El inglés en la cultura, como el dólar en la economía, sirve como el medio de traducir el conocimiento de lo local a lo global”: “Anglo-Globalism?”, p.40. Dieciocho críticos son citados en inglés, cierto. Pero hasta donde tengo entendido, solo cuatro o cinco son del país del dólar, mientras que los demás provienen de 12 culturas distintas. ¿Es esto menos relevante que el idioma que usan? Lo dudo. Cierto que el inglés global puede terminar empobreciendo nuestro pensamiento, como hacen las películas estadounidenses. Pero por el momento los rápidos y amplios intercambios que posibilita largamente superan su potencial peligro. Parla lo pone bien: “Desenmascarar la hegemonía [del imperialismo] es una tarea intelectual. No hace daño **saber inglés cuando uno se lanza a la tarea**”.

⁹ Después de todo, mis últimos dos libros concluyen en las revoluciones formales de la narrativa de Rusia y de América Latina, un punto que también se establece (no “concede”, como lo pone Kristal, sugiriendo renuencia de mi parte) en un artículo sobre literatura europea (“importadora de aquellas novedades formales que ya no es capaz de producir”), en otro sobre exportaciones hollywoodenses (“una contrafuerza actuando dentro del sistema literario mundial”), y en el propio “Conjeturas”. Véase “Modern European Literature: A Geographical Sketch”, NLR I/206, julio-agosto 1994,

propuesto en “Conjeturas” no reserva la invención para unas cuantas culturas ni se la niega a las demás: especifica *las condiciones en que es más probable que ella se dé*, y las formas que podría asumir. Las teorías jamás abolen la inequidad: solo pueden esperar explicarla.

III

Kristal también objeta lo que llama el “postulado de una homología general entre las inequidades de los sistemas-mundo económico y literario”, en otras palabras: “la presunción de que las relaciones literarias y económicas corren paralelas puede funcionar en unos casos, pero no en otros”.¹⁰ El argumento de Even-Zohar es una respuesta parcial a esta objeción; pero hay otro sentido en que Kristal tiene razón, y la euforia simplificadora de un artículo originalmente concebido como una charla de media hora es muy engañosa. Al reducir el sistema-mundo literario a núcleo-periferia, borré del mapa el área transicional (la semi-periferia) en que las culturas se mueven dentro y fuera del núcleo; en consecuencia también minimicé el hecho de que en muchos (quizás la mayoría de) casos, las hegemonías material e intelectual andan muy cerca, pero no llegan a ser idénticas.

Permítanme dar algunos ejemplos. En los siglos XVIII y XIX la larga pugna por la hegemonía entre Inglaterra y Francia terminó con la victoria de la primera en todos los frentes, salvo uno: en el mundo de la narrativa, el veredicto fue al revés, y las novelas francesas fueron más exitosas y a la vez formalmente más significativas que las inglesas. En otro texto he intentado explicar los motivos de la supremacía morfológica del teatro trágico alemán a partir de mediados del XVIII;

p.109; “Planet Hollywood”, NLR 9, mayo-junio 2001, p.101. “Conjeturas” hacía notar que “en esos raros casos cuando el programa imposible tiene éxito, tenemos genuinas revoluciones formales” (nota 9), y que “En unos cuantos casos afortunados, la debilidad estructural puede volverse un fuerza, como en la interpretación que hace Schwarz de Machado” (nota 29).

¹⁰ “Considering Coldly...” pp.66,73.

o el papel clave de las realidades semi-periféricas en la producción de las modernas formas épicas. El petrarquismo, que llegó a su cúspide internacional cuando su rica zona de origen ya había declinado catastróficamente (como esas estrellas que siguen brillando tiempo después de su muerte), es un caso particularmente lóbrego de este estado de cosas.

Todos estos ejemplos (y más) comparten dos rasgos. Primero, surgen de culturas que están cerca, o dentro, del núcleo del sistema, pero que no son hegemónicas en la esfera económica. Aquí el paradigma puede ser Francia, como si ser un eterno N°2 en la arena política o económica alentara la inversión en cultura (como en su febril creatividad post-napoleónica, en contraste con la somnolencia post-prandial de los victoriosos victorianos). Por tanto sí existe una –limitada– discrepancia entre la hegemonía material y la literaria: más amplia en el caso de la innovación *per se* (que no precisa un poderoso aparato de producción y distribución), y más estrecha, o ausente, en el caso de la difusión (que sí precisa).¹¹ Sin embargo, y este es el segundo rasgo común, todos estos ejemplos *confirman la desigualdad del sistema literario mundial*: una desigualdad que no coincide con la desigualdad económica, es cierto, y permite alguna movilidad, pero una movilidad *interna* al sistema desigual, no alternativa a él. En ocasiones hasta la dialéctica

¹¹ El que las innovaciones pueden surgir en la semi-periferia, mas luego ser capturadas y difundidas por el núcleo del núcleo, se evidencia en varios estudios sobre la historia temprana de la novela (de Armstrong, Resina, Trumpener y otros: todos escritos en total independencia de la teoría del sistema-mundo literario) que han hecho notar cómo a menudo la industria cultural de Londres y París descubre una forma extranjera, le introduce unas cuantas mejoras, y luego la expende como propia por toda Europa (lo que termina en el toque maestro de un Walter Scott novelista “inglés”). A medida que la picaresca declina en sus países de origen, Gil Blas y Moll Flanders y Marianne y Tom Jones la difunden por toda Europa; las novelas epistolares, primero escritas en España e Italia, devienen un “hit” continental gracias a Montesquieu y Richardson (y luego Goethe); las “narraciones de cautiverio” estadounidenses obtienen curso internacional a través de Clarissa y lo gótico; la “imaginación melodramática” italiana conquista el mundo a través de los *feuilletons* parisinos; el *bildungsroman* alemán es interceptado por Stendhal, Balzac, Dickens, Brontë, Flaubert, Eliot... Claro que este no es el único sendero de la innovación literaria, quizás ni siquiera el principal; pero el mecanismo está ciertamente allí –mitad estafa, mitad división internacional del trabajo– y tiene un interesante parecido con las situaciones económicas más amplias.

entre la semi-periferia y el núcleo puede en los hechos ampliar la brecha general (como en los casos mencionados en la nota 11, o cuando Hollywood rápidamente hace un remake de alguna película extranjera de éxito, fortaleciendo en los hechos su propia posición). En todo caso, este es claramente otro campo en que el progreso solo será posible mediante la buena coordinación de conocimientos locales específicos.

IV

El argumento morfológico central de “Conjeturas” fue el contraste entre el surgimiento de la novela en el núcleo como “desarrollo autónomo”, y su surgimiento en la periferia como “transacción” entre una influencia occidental y materiales locales. Sin embargo, como hacen notar Parla y Arac, las tempranas novelas inglesas fueron escritas, para usar palabras de Fielding, “al modo de Cervantes” (o de algún otro), haciendo notar así que también allí se dio una transacción entre formas locales y formas foráneas.¹² Si esto fue así, entonces no hubo tal “desarrollo autónomo” en Europa occidental, y la idea de que las formas tienen, por así decirlo, *una historia diferente* en el centro y en la periferia se desmorona. El modelo del sistema-mundo puede ser útil en otros planos, pero carece de poder explicativo a nivel de la forma.

Aquí las cosas son fáciles: Parla y Arac tienen razón, y yo debí pensarlo mejor. Después de todo, un *leitmotiv* de mi formación intelectual ha sido la tesis de que la forma literaria *siempre* es una transacción entre fuerzas opuestas, desde la estética freudiana de Francesco Orlando hasta el “principio Panda” de Gould, o la concepción del realismo en Lukács. ¿Cómo diablos he podido “olvidar” todo esto? Lo más probable es que la oposición núcleo/periferia me hizo buscar (o desear...) un patrón morfológico paralelo, que luego yo acomodé en términos conceptuales equivocados.¹³

¹² “Anglo-Globalism?”, p.38.

¹³ Esto parece una buena ilustración del argumento “khuniano” de que las expectativas teóricas van a dar forma a los datos de acuerdo a nuestros deseos, y una aún mejor ilustración del argumento “popperiano” de que los datos (por lo general acopiados por aquellos que discrepan de uno) terminarán siendo más fuertes.

Déjenme probar de nuevo. “Probablemente en el surgimiento y en el desarrollo de todos los sistemas que conocemos ha tenido un papel prominente la interferencia”, escribe Even-Zohar: “No hay una sola literatura que no haya surgido sin que medie la interferencia de una literatura más establecida: y ninguna literatura podría agenciárselas sin interferencia en uno u otro momento de su historia”.¹⁴ No hay literatura sin interferencia... por lo tanto, tampoco literatura sin transacciones entre lo local y lo extranjero. ¿Pero significa esto que todos los tipos de interferencia *son iguales*? Claro que no: la picaresca, las narrativas de cautiverio, hasta el *Bildungsroman*, no podrían ejercer sobre los novelistas franceses o ingleses la misma presión que la novela histórica o los *mystères* ejercieron sobre los escritores europeos o latinoamericanos: y deberíamos encontrar una manera de expresar esta diferencia. Para reconocer cuándo se está dando una transacción, como si fuera *bajo coacción*, y por lo tanto probablemente produzca resultados más inestables y disonantes, lo que Zhao llama la “incomodidad” del narrador Qing tardío.

El punto clave aquí es este: si hubiera una presión fuerte y sistemática ejercida por algunas literaturas sobre otras (y todos parecemos coincidir en que la hay),¹⁵ entonces podríamos reconocer sus efectos *dentro de la forma literaria misma*: porque de hecho las formas son, en palabras de Schwarz, “el abstracto de relaciones sociales específicas”. En “Conjeturas” el diagrama de fuerzas estuvo encarnado en la aguda oposición cualitativa entre “desarrollos autónomos” y “transacciones”;

¹⁴ “Polysystem Studies”, p.59. Una página más adelante, en nota a pie de página, Even-Zohar añade: “Esto es cierto de casi todas las literaturas del hemisferio occidental. En cuanto a las del hemisferio oriental, reconozco que la china aún es un enigma en cuanto a su surgimiento y temprano desarrollo”.

¹⁵ Salvo Orsini: “Implícita en la visión [de Casanova] —explícita en la de Moretti— está la tradicional aceptación de una “fuente” de lenguaje, o cultura — que invariablemente porta un aura de autenticidad— y un “objetivo”, visto de algún modo como imitativo. En lugar de esto, Lydia Liu propone el concepto mucho más útil de idiomas “huésped” y “anfitrión”, para enfocar la atención sobre la práctica translingual mediante la cual los anfitriones pueden apropiarse de formas y conceptos... La influencia cultural se vuelve un estudio de la apropiación... , en lugar de uno de núcleos y periferias”: “Maps”, pp. 81-2. La industria cultural como un “huésped” invitado por un “anfitrión” que se apropia de sus formas.. Son estos conceptos, o ensueños?

pero como esa solución ha sido falseada, debemos probar algo distinto. Y si, "medir" el grado de presión externa sobre un texto, o sobre su inestabilidad estructural, o sobre la incomodidad de un narrador, será complicado, en ocasiones hasta impracticable. Pero un diagrama del poder simbólico es un objetivo ambicioso, y es lógico que resultaría difícil de alcanzar.

V

De esto surgen dos áreas para una discusión futura. La primera tiene que ver con el tipo de conocimiento que debería buscar la historia literaria. "Cero ciencia, cero leyes" es la crocante descripción que hace Arac del proyecto de Auerbach; y hay parejas insinuaciones en otros artículos. Esta es, claro, la vieja cuestión de si los objetos apropiados de las disciplinas históricas son los casos individuales o los modelos abstractos; y como voy a argumentar con extravagante detenimiento a favor de los segundos en una próxima serie de artículos, aquí simplemente diré que tenemos mucho que aprender de los métodos de las ciencias sociales y naturales. ¿Nos encontraremos entonces, como dice Apter, "en una ciudad de fragmentos, donde las unidades macro- y micro-literarias flotan en un sistema global sin mecanismo obvio de discriminación"? Espero que sí... sería un universo muy interesante. De modo que empecemos a buscar buenos mecanismos discriminatorios. "Formalismo sin lectura detenida", llama Arac al proyecto de "Coyunturas", y no se me ocurre una mejor definición. Es de esperar que sea un formalismo en que los "detalles" que le son tan caros a él y a Prendergast sean puestos de relieve, y no borrados por modelos y "esquemas".¹⁶

Por último, la política. Varios artículos mencionan la presión política que hay detrás de *Mimesis* de Auerbach o *République mondiale des lettres*, de Casanova. A ellos añadiría las dos versiones de Lukács sobre literatura comparada: la que cristalizó alrededor de la Primera Guerra Mundial, cuando *La teoría de la novela*, y su (jamás completado) estudio

¹⁶ "Anglo-Globalism?", pp. 41, 38; "Global translatio", p.255.

acompañante sobre Dostoievski meditaban sobre si era siquiera posible imaginar un mundo más allá del capitalismo; y la que fue cobrando forma en los años 30, como una larga meditación sobre los significados políticos opuestos de la literatura alemana y la francesa (otra vez con Rusia de trasfondo). El horizonte espacio-temporal de Lukács era estrecho (el siglo XIX, y tres literaturas europeas, más Cervantes en *La teoría de la novela* y Scott en *La novela histórica*); sus respuestas a menudo fueron opacas, escolásticas, filisteas, o peor. Pero su lección está en cómo la articulación de su escenario comparativo (Europa occidental o Rusia; Alemania o Francia) es a la vez un intento de comprender los grandes dilemas políticos de su tiempo. O en otras palabras: *la manera cómo imaginamos a la literatura comparativa como un espejo de la manera en que vemos el mundo*. “Conjeturas” intentó hacerlo contra el trasfondo de la posibilidad sin precedentes de que el mundo entero fuera sujeto de un solo núcleo de poder, y un centro que por largo tiempo ha ejercido una igualmente inédita hegemonía simbólica. Al mapear un aspecto de la prehistoria de nuestro presente, y al borrar algunos posibles resultados el artículo puede haber exagerado su argumentación, y en general tomado algunos desvíos inconvenientes. Pero la relación entre proyecto y trasfondo se mantiene, y creo que ello dará significación y seriedad a nuestro trabajo en el futuro. Los comienzos de marzo del 2003, cuando se escriben estas páginas, son en este sentido un momento maravillosamente paradójico en que, luego de veinte años de indisputada hegemonía estadounidense, millones de personas en todo el mundo han expresado su enorme distancia respecto de la política de los Estados Unidos. Como seres humanos, esto es motivo de regocijo. Como historiadores de la cultura, es un motivo de reflexión.

Traducción de Mirko Lauer

FRAGMENTOS / Alejandro Romualdo

Muerto el hombre por sus semejantes
igual da que nos coman las ratas

Xavier Abril

I

Livianas, dulces flores del mediodía
más puras que nunca en los sepulcros andinos,
y tan leves, acribilladas en los muros
de la maleza crispada de horror.
No es el rocío el que cae y las baña
sino el llanto de las madres
frágiles como la lluvia
corolas de harapos
en un ramo de violencia
donde se agitan irritados capullos
negras banderas y cálices insurrectos.

II

Entre el lento follaje y las ruinas
un vuelo desnudo: coronas de furia
y zumbidos sobre los muertos azules.

Bajo el fuego cruzado huye la niebla
sin luz en los ojos.
No hay nadie en la casa serena del cielo
y se pudren los muertos.
Miserable esplendor: la mosca azul
en la boca, otro cantar en la soledad.

III

De todo lo que fue y un golpe de luz
destrozó, en la desolación
y la inocencia, entre masacres
encendidas por la muerte
con sangre de corderos, de pronto
un día nuevo bajo la sombra del hacha:
el sol frío de la claridad se abre
y en las alturas de nieve
sobre las tumbas sin olvido
una última flor respira por todos.

IV

Lo que el día dice con tanta claridad
son tus ojos sin nadie, es tu boca vacía
y el pecho perforado como el paisaje.
En las quebradas de un dulce sueño
líneas de fuego y círculos de buitre:

espantable geometría del cielo.
Hogueras de nieve, los pastores difuntos
arden, bailan los demonios
en el atardecer.
Máscaras de la bondad
inútiles y cada vez más sombrías.

V

No extraterrestre ni subterráneo
sino sobre la tierra, comprendo con los ojos
como balcones hundidos en el firmamento
que hay una estrella fugaz en todo sueño
y horribles huellas en las estaciones
que cruzan por el rostro de los desaparecidos.
Labran los pueblos fantasmas el estremecimiento
y el terror, el llanto oscuro
y el deseo como un camino que no llegó
cuando empieza la aurora
con los dedos ensangrentados
y acaricia las tumbas, y todo termina
con un grito, como los muertos en los caminos.

VI

Nada sino la luz: otro asombro
meridiano y luminoso
en el campo desierto

cuchillo que atraviesas
con dulce filo
el cielo estival y perfecto.
Nada sino la sombra: otra espada
clavada en el paraíso
como un hacha en el árbol de las vidas
cerceadas
a mitad de camino
sin abandonar la esperanza
al entrar en los círculos podridos
argollas de mierda con momias
políticamente enjoyadas
disfraces polvorientos, máscaras
y corderos degollados.
Profanas escrituras:
genitales en los muros sagrados
chorreadas consignas
de sangre y lamentos.
Lo viejo bajo el sol
y el volcán de lo nuevo
encendido como un cráter
en la luna
fría y neutral.

VII

Las casas se estrechan como hermanas
recordando a los que partieron.
Están deshabitadas, pero cantan:

las aves las han poblado
y se escucha al forastero que entró
como un arco de violín en esa música.
Todos partieron, sólo la ceniza quedó,
el rincón del amor amedrentado, sin brasas,
no se sabe qué corazón tomó
para desaparecer, como el ave
sin árbol ni cielo.

VIII

En los límites que sólo el silencio
conoce y revela, hay huellas
que vienen y van, que se detienen
como para escuchar o volver,
y son cada vez más hondas hasta llegar
convertidas en zanjas, y
comprendemos
por qué se borraron los rastros
en los límites que sólo el silencio
conoce y revela.

IX

Qué panes repartirán los trigales
fulminados, qué sombra brindarán
los altos eucaliptos que ayer
permanecían enhiestos, llenos de plata
las suaves hojas. Devastados han sido

y sin panorama yace el paisaje.
Una ficción sobre otra hacen esta realidad
sin límites, donde el poema se ordena.

X

Árboles, arroyos, cascadas suspendidas
en un hilo de agua, música de fondo
en los abismos nevados y silencio
porque son trozos los que escuchan.
Se veían bandadas como mantos
que cubrían los cerros encendidos,
aves desconcertadas, sin destino,
y estampidos de terror en la lejanía.
A dónde ir como el colibrí que se detiene
y reverbera como una señal sin destino.
La otra vida tiene el rostro de los pastores
sin rebaño, y bala, bala,
y trota y se arrodilla y se queja.

XI

No es la noche, en la altura enjoyada,
la que cae en la oscura contienda,
ni el rayo. Son otras sombras abatidas
las que fueron fulminadas. Tantos años
de crueldad bañaban los rostros de
las mujeres.
La piel de los mapas estaba manchada

con rastros de sangre y cruces marcadas,
trazos de horror, puntos muertos, incrustaciones.
Rama sin árbol, florece y sostén a las aves;
tranqueras sin camino, detén las catástrofes.
Nunca es más clara la noche que en las fosas
donde descansa el sol. Víctimas del rebaño,
los balidos, las ramas,

XII

Ángeles tiznados vuelan por los altares,
ebrios de aceite y humo, con las alas quemadas,
en los escombros del cielo, bajo la nave incendiada.
Estallaron los lamentos en el coro
de la impecable carnicería. En un árbol cercenado
arde el Paraíso perdido. Ni Adán ni Eva
se salvaron, el lienzo los dejó huir
desconsolados. En la tela yacen
los rayos, las aureolas, las espadas
pisoteadas. Imágenes de la crueldad,
mutiladas en el atrio en llamas.
Los Arcángeles estuvieron armados
y es el fuego lo que queda, sin lámpara.

XIII

Los días se suceden en el horizonte
y giran con las plumas crispadas

entre las confusas retamas.
Los rencores del sol han calcinado
los costillares donde brota la hierba
sin sentir. Alguien reposa con indiferencia
sobre el camino por donde se quejaron.
No importa que no escucha: no tiene respuestas.
No importa que no vea: no tiene deseos.
No importa que no hable: lo dice todo.

XIV

La lluvia cayó, pálida como los muertos,
la lluvia, que entonces era una fiesta,
también se bate y estalla sobre las tejas.
Otra vez las chozas están perforadas,
la maleza crispada y llorante.
No hay ya más lágrimas sin rostros
que caigan sobre los camastros hundidos
por la ausencia. Cuerpos y almas errantes
buscan enloquecidos un lecho blando
en el fondo del río.

XV

No hay certidumbre en las tierras acogedoras,
ni claridad, ni silencio, ni palabras
como el canto del gallo. Es la errancia
hacia ninguna parte, después de todo.

Un río con sangre es también la ciudad,
con emboscadas en la niebla, muertes impunes,
sacrificios y avisos que deslumbran a los pobres,
desamparados por el reloj que marca otro tiempo,
en el mismo día inmóvil y a la misma hora en que huyeron.

XVI

De todo esto queda la tierra calcinada
y el pecho con latidos que no comprenden
tanta sangre vertida, restos de quimeras,
fragmentos que fueron todo y ahora no evocan
ninguna plenitud. Al amanecer,
las puertas vencidas dan al cementerio
donde la primavera cubrió con oro
lo que ahora es leve ceniza de sueños
dorados por el olvido.

XVII

Desterrados al difícil sol, en los arenales
regados por lágrimas como fragmentos
de su dolor, han llegado hasta aquí,
después del sol, lejos de la tierra
que los vio bailar con máscaras relucientes
lentejuelas, penachos y sonajas,
y han llegado a estas fiestas con otras máscaras,
disfrazados con trampas en el carnaval.

No cantan; se lamentan, tendidos como zanjas,
en otras fosas que la garúa horada
cubiertos con trajes y máscaras extrañas.

XVIII

Qué dice el sol del día yacente,
qué dice la luna de la noche insepulta.
Flores fugaces en la hierba se abren
en resplandores que anuncian matanzas.
Si algo toca esa luz no es el pecho
sino un torso que amó su desventura;
si algo respira es el ramo marchito,
y la furia que arrasa puentes, muros,
lamentos y palabras que nadie comprende.

XIX

El viento es una lápida ligera
sobre las fosas, y la lápida un muñón
que sangra: último fragmento o suspiro
de una pasión sin razón ni sueño.
Tantas cosas han sucedido, tantas cosas
han pasado como estaciones, de un momento
a otro, en los recodos, en las calles,
en las plazas con estatuas mutiladas.
Ojos que no ven, corazones que ya no sienten,
junto a los hijos muertos, a la intemperie.

XX

Es la íntima alegría del canto
lo que nos queda, lo que sobrevive
y sobrevivirá en la noche perfecta.
Llegamos juntos de otras tierras
y partiremos separados, sin efigies
ni monumentos, como ellos.

XXI

Y ahora, todo tan nuevo, tal lustral,
que lo que se piensa se hace y florece.
La ráfaga es la brisa, el disparo un silbido
que no hiere o destroza sino encanta.
Se encontró lo perdido, se continúa el camino
con otras huellas que no se arrastran ni huyen.
Un estampido de palomas recurre el cielo.
Es una espiga el sueño, el grano de trigo
el pan, alimentos de la alegría.

GRIGORE CUGLER-APUNAKE. ENCUENTROS EN LIMA / Stefan Baciú

Encontré su nombre por primera vez en una publicación de *Tiparnita Literara* (La Imprenta Literaria), de Bucarest, editada por Camil Baltasar, si mal no recuerdo, a inicios de la década de los treinta. La había recibido con el montón de revistas, periódicos y suplementos literarios que solía traerme el poeta Eugen Jebeleanu, cada vez que venía de vacaciones. Recuerdo como si fuese ahora y no hace medio siglo, que el título me había grandemente impactado y no sólo porque se llamaba "*Match Nul*" (Match Nulo) sino por la extraña mezcla de poema en prosa, crónica deportista, relato y reportaje, una lectura poco acostumbrada para el muchacho de 12-13 años que era yo en aquel entonces.

Es verdad también que por aquellas fechas había descubierto los libros de Christian Morgenstern en la biblioteca de mis padres, por lo cual había conocido a Gingang, Palma Kunkel y Palmströn y me había dado cuenta, de una manera algo nebulosa, que aquel Grigore Cugler era una especie de pariente lejano, del linaje "nacional", del poeta que había creado a Palmströn y escrito las poesías que me gustaban tanto por el tono juguetón, que me parecía fácil de comprender.

Bueno sería mencionar también que en los mismos años y otra vez gracias a un paquete de revistas traído por "Moni" Jebeleanu, encontré el primer número de la revista *unu* (uno), de modo que en mi mente infantil relacioné los nombres de Grigore Cugler y de Christian Morgenstern, y luego a los dos con el nombre de Urmuz, evocado en *unu* por Geo Bogza, que firmaba en aquel entonces como Ander Far;

por Gheorghe Dinu, que firmaba como stephane roll, y por Ilarie Voronca. Todos ellos desconocidos para mí y, por supuesto, todos en minúsculas.

Leí y volví a leer "*Match Nulo*", sin exageración, decenas de veces, primero porque no lo "comprendía" pese a que me gustaba, luego porque me gustaba, sin haberlo comprendido por completo. En el mismo año de 1930 (cuando por lo visto pasaron no pocas cosas), yéndome a Bucarest con mi álbum de autógrafos, pedí a Lucian Boz, quien me acompañaba, introducirme con Grigore Cugler, cuyo autógrafo deseaba. Boz me contestó que se encontraba en el extranjero, como diplomático, de modo que tuve que renunciar, no sin tristeza, al autógrafo del auto de "*Match Nulo*."

Unos años más tarde, no recuerdo exactamente cuántos, llegó a mis manos, no sé de dónde o de quién, una plaqueta titulada *Apunake si alte fenomene* (Apunake y otros fenómenos), editada por *Vremea* (Tiempo), que devoré en unas cuantas horas, para volver después al inicio. Volví a encontrar en sus páginas todo el universo, esta vez agrandado, del texto de *La Imprenta Literaria* y tuve la seguridad esta vez de estar ante un escritor completamente "diferente" para la literatura rumana, pese que en las revistas de aquel entonces aparecían textos firmados por Jonathan X, Uranus, Moldow, Víctor Valeriu Martinescu y otros.

Poco después me sabía de memoria páginas enteras del libro y, cuando, en 1937, me establecí en Bucarest, no me asombraba encontrarme con otra gente, estudiantes, escritores o poetas que, como yo, cuando menos se esperaba, en medio de una conversación o en cualquier momento, citaban a Apunake:

"Y la oscuridad como la mar la mar de grande
Se deja caer sobre la parte circundante"

Es verdad que no todas estas "citas" eran de Cugler, pero de este modo el "apunakismo" flotaba en el aire y, definitivamente, estaba de moda.

Sin llamarnos “apunakistas” pero con feroz insistencia, repetíamos fragmentos o párrafos “cuglerianos” al encontrarnos o al despedirnos, o para reconciliarnos después de una pelea. Éramos muchos y no sólo los de la “Generación de Oro”: Alexandra Paleologu, TraŃan Lalescu, George Voinescu, Dan Amadeu Lazarescu, Gheorghe Ion Florian y Dumitru Ion Lambriu, quien será el editor de Apunake, años más tarde, en su calidad de “factotum” de la editorial *Vatra* (Hogar). Durante su época de estudiante, Lambriu, junto con un distribuidor de gacetas llamado Paunescu, e instalado en un cuartito trasero de la calle Brezoianu, sacaba una serie de libritos con chistes atrevidos, a veces ilustrados por Voinescu, donde trataba de meter de vez en cuando uno que otro apunakismo. Recuerdo que la edición que él imprimió seguía a otra edición, “no comercial”, realizada con una “Gestetner” del Ministerio de Exteriores, por una comisión integrada por el señor Florin Roiu.

Una fiebre parecida había existido con la obra de Urmuz, de la cual me había hablado mi amigo Geroge Ciprian, “El Hombre”: Urmuz primero se había vuelto célebre con una especie de *folclore absurdo* y cuando aún era un autor inédito sus textos eran recitados por jóvenes actores inspirados por Ciprian. Perteneían a este grupo Ion Manu, Al. Marius (el hermano de Ilarie Voronca) y Costache Antoniu.

Todos mis intentos de conocer a Grigore Cugler en aquellos años quedaron sin resultado; por lo visto mis esfuerzos eran dignos de una causa mejor. Llegaba del extranjero raras veces y cuando lo hacía llevaba una vida retraída, no frecuentaba los cafés, no iba por las redacciones, tampoco andaba por cervecerías u otros locales. Llevaba, de hecho, una vida completamente diferente a aquella de los jóvenes de la “Generación de Oro”. Finalmente, renuncié a buscarlo, contentándome con leerlo una y otra vez y citarlo.

En el otoño del año 1946 llegué a Berna y me enteré por uno de mis colegas que en la mesa en la cual me habían instalado había trabajado unos años antes.... Grigore Cugler, quien, en aquel momento, se encontraba lejos, en el extranjero, como encargado de negocios de Rumanía en Oslo. Óscar Walter Cizek, quien también se encontraba en Berna, en calidad de cónsul general, era un admirador de Cugler, no sin

subrayar su evidente "parentesco" con Christian Morgenstern a quien creo, a fin de cuentas, que Cugler no conoció o si sabía de él, sus conocimientos de alemán (como lo comprobaría más tarde) no le hubieran permitido leerlo en original, tal como hubiera sido necesario. De hecho, se podría hablar más bien de un parentesco con Alfred Jarry y Charles Cros, a quienes sí había leído. En el fondo, y creo que en este aspecto aún no se ha insistido lo suficiente, Cugler ha sido un escritor "eminente-mente" rumano, y, en gran medida, balcánico.

Otro colega de Berna, el cónsul general Constantin Enea, a quien había conocido hace bastantes años, contaba episodios pintorescos, epigramas o juegos de palabras que habían llegado a ser célebres en las oficinas del Ministerio de Exteriores, en los cuales figuraba también el diplomático Charles Adolphe Cantacuzène, conocido poeta simbolista francés, ignorado casi por completo en la literatura rumana.

Mi vecino de mesa, el primer secretario Mihail Marculescu, tenía la costumbre de convocar a los empleados del Consulado y les recitaba con mucha energía versos de Apunake, culminando con una estrofa cuya paternidad Cugler ha negado:

"He aquí que llegamos al Ckulo
Que bello se muestra a su turno
Qué tales valles y qué hondonadas
Donde el agua cae en cascadas.

Los porteros, al escuchar la poesía, agachaban la cabeza y miraban al suelo, mientras que el transilvano Pitiriciu exclamaba: "Vamos, don secretario, déjelos tranquilos, vamos." Finalmente, Marculescu se mostraba "generoso" y los dejaba irse, no antes de aconsejarles ponerse a estudiar la geografía de Suiza, por ser éste el país que "nos alberga".

"¿Sabes tú, Pitiriciu, hijo, qué es eso, la geografía de Suiza?"

No sin asombro he descubierto donde Constantin Enea, quien murió en exilio en Buenos Aires, un "Apunake" en la edición de Florin Roiu, prácticamente hecho pedazos y sin algunas páginas, arrancadas

por algún admirador implacable. La edición, en formato grande, parecía más bien una de esas guías telefónicas, hojeadas en cabinas públicas por miles de manos. Enea, guiñándome el ojo, me dijo que este ejemplar le había sido “confiscado” a un colega de Bucarest, que lo había olvidado en Berna durante un viaje.

A principios del 1949, después de haber presentado unos meses antes la dimisión al puesto de Berna y después de obtener asilo político de las autoridades suizas, viajaba con Mira a Río de Janeiro, como apátrida, cada uno con su pasaporte IRO (Internacional Refugees Organization) y 20 dólares, “dinero de bolsillo”. Llevábamos con nosotros unos cuatro o cinco cofres y un baúl grande de madera en el cual habíamos amontonado nuestras cosas de Berna, sobre todo un montón de ropa gruesa e inútil que tuvimos que botar a la basura unos días después de llegados, debido al calor, algo en que por supuesto no habíamos pensado.

Unos meses después de llegados, conocimos a I.G. Dimitriu y Faust Bradescu, también refugiados, que tenían ya tiempo viviendo en Brasilia. Juntos, pusimos las bases de un círculo cultural rumano al que llamamos “*Andrei Muresianu*”; al grupo pertenecían, además de nosotros tres y de Mira, por supuesto, Ion Tolescu-Valeni, Al. Petra-Silisteanu, Ion Oana Potecasu y el ingeniero Marcu Nicolau. Uno o dos años más tarde, ingresará al grupo un ferviente apunakista, recién desembarcado a Río de Janeiro, el arquitecto y pintor de Mangalia, Stefan Elefteriadis.

Faust Bratescu, quien era “capitalista” porque era propietario de una compañía que pintaba refrigeradora, la “Casa Jato”, compró un mimeógrafo “Gestetner” que fue instalado con gran fasto en el cuartito de la calle Santa Clara, en pleno centro de una Copacabana cosmopolita y bulliciosa, y allí, en los negros años del estalinismo, cuando Nina Casian y Mihai Beniuc “cantaban” el canal construido entre el Danubio y el Mar Negro y se mostraban completamente complacidos, nosotros sacamos *Insir’te Margarite* (Cuenta Cuentos), la primera publicación rumana pura y completamente literaria de América Latina, seguida años más tarde por los dos números de la revista *Exil* (Exilio), editados por Faust Bradescu, Stefan Elefteriadis, Mira y yo, para los cuales logramos conseguir colaboraciones de todos los escritores rumanos en exilio,

Stefan Ion Gheorghe, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Horia Stamatu, Victor Popescu, establecidos en Europa; Ventila Horia, Eugen Relgis, Teodor Scortescu, Ion Marinescu, esparcidos por las repúblicas latino-americanas.

De este modo, hice contacto epistolar con Grigore Cugler, del cual supe que estaba en Lima, Perú, y que vivía en el distrito de Miraflores.

A la primera carta que le envié, contestó con entusiasmo y envió "*Carte de Bucate*" (Libro de Cocina) que publicamos en *Insir'te Margarine* y que despertó por un lado el asombro, la perplejidad y hasta la indignación de algunos lectores "asustadizos" y, por el otro, el entusiasmo de los antiguos apunakistas, esparcidos por todos los rincones de la tierra. Desde esta primera carta hasta su muerte, llegada de manera inesperada, nunca perdimos contacto, ni siquiera cuando las pausas en nuestra correspondencia eran muy largas.

Desgraciadamente, con la mudanza de Río de Janeiro a los Estados Unidos, la mayor parte de mis archivos quedó en Brasilia y al ser enviados una gran parte se perdió, sea por culpa del servicio de correo sea porque aquéllos a quienes había encargado ocuparse de este problema para mí extremadamente importante, no le habían dado la debida atención. De esta manera, mi correspondencia con Apunake, escrita entre 1950 y 1962, fue víctima de la negligencia y se perdió para siempre. En sus cartas, a menudo largas, Cugler tenía la costumbre de intercalar adivinanzas, epigramas, juegos de palabras, que hacían gozar a todos los que las escuchaban, porque me gustaba "divulgar" las cartas llegadas de Lima, de modo que a menudo me preguntaban ¿y, nada nuevo de Apunake?

Casi paralelamente a la existencia de la revista, en Valle Hermoso, en Argentina, uno de los lugares menos esperados para semejante aventura, nació la primera editorial rumana del exilio, *Cartea Pribejiei* (El Libro del Exilio). Un entusiasta y animado intelectual, Grigore Manoilescu, había invertido en este ilusorio "negocio" el pequeño capital del cual disponía, ayudado por Ventila Horia, quien se desempeñaba en la función de *lector*, y por un generoso obrero, Andrei Coman, quien había liquidado él también sus ahorros, invirtiendo en el "nego-

cio". Comenzaron a trabajar con ayuda de una "Gestetner" y de una encuadernadora primitiva, con ímpetu y paciencia benedictina. En poco tiempo se han impreso libros de Mircea Eliade, Gheorghe Bumbesti, Mihai Niculescu, Teodor Scortescu (el autor de la novela *Popi -Popes-*, publicada en el país en los años 30 y de la cual muy poco se ha escuchado desde entonces), Ventila Horia, así como mi primer libro de poesías en el exilio, *Analiza Cuvintului Dor* (El Análisis de la Palabra Nostalgia).

El símbolo de la editorial que había iniciado su camino con grandes planes de actividades era un ciervo flechado, un dibujo de A. Demian, el original y tan imitado ilustrador de muchas publicaciones, así como, por largo tiempo, de *Gindirea* (Pensamiento). Desgraciadamente, la falta de comprensión, las intrigas "partidistas" pero sobre todo la mala distribución por mares y países, acabaron con la editorial.

Empobrecido, desilusionado y acongojado, Grigore Manoilescu liquidó todo lo que le quedaba y se fue a Europa, donde murió en poco tiempo.

El libro que trabajaba cuando quebró la editorial era *Afara de unul singur* (Fuera de uno mismo), una excepcional recolección de textos, la mayor parte inéditos, a los cuales Grigore Cugler había añadido por supuesto a *Apunake*. El manuscrito había sido realizado con bastante dificultad en Lima, no sólo por falta de máquina de escribir con letras rumanas sino también porque Apunake, hombre casado y con tres hijas, debía trabajar todo el día como representante comercial y por la noche ensayaba como primer violista de la Sinfónica del Perú. Los peruanos solo supieron después de su muerte que Cugler era un escritor. A los que se mostrarían sorprendidos por ello, hay que decirles que Grigore Cugler era, además, un compositor encumbrado, en Rumanía, con el Premio "George Enescu". Lamentablemente, el manuscrito tan difícilmente finalizado, no pudo ser recuperado después de la partida de Manoilescu, algo de que Cugler no cesó de quejarse, y con justa razón, en las cartas que me escribió a los largo de los años.

Con el tiempo y sobre todo debido a mis insistencias, seguidas por las insistentes cartas de los amigos, Cugler comenzó a recibir pedi-

dos de colaboración de diferentes partes del mundo, llegando a ser colaborador de revistas como *Limite* (Límites) de París, *Destin* (Destino) de Madrid, *Revista Scriitorilor romani* (La Revista de los Escritores Rumanos) de Roma y Manchen. El número de los "apunakistas" se incrementó con la adhesión siempre entusiasta de Nicolae Petra, Horia Tanasescu, Virgil Ierunca, Mircea Popescu, Monica Lovinescu, Constantin Sporea, quienes no dejaban de pedirle colaboraciones y a quienes, lo sé, Cugler nunca dejó de responder, pese a que no era, "por su propia naturaleza" un buen corresponsal. Escribía cartas aparentemente aburridas, bromeando a su propia cuenta, sin tomarse en serio, pero de hecho encantado y sobre todo agradecido con aquellos que lo recordaban, allí, en su "guarida limeña".

La oportunidad tan esperada de conocerlo, desde los primeros años de la década de los 30, después de haber leído "*Mach Nulo*", vino —¿paradójicamente?— un cuarto de siglo más tarde, cuando el niño de Brasov que leía *La Imprenta Literaria* traída por Moni Jebeleanu, el mismo que más tarde se convirtió en el agregado de prensa en Berna, era un exiliado en Río de Janeiro y como tal viajó en septiembre de 1956 a México, como representante *brasileño* al "Congreso para la Libertad de la Cultura", vía Lima-Panamá. Aún recuerdo, hoy, otro cuarto de siglo más tarde, con cuánta emoción subí al avión *Panair do Brasil*, una mañana algo nublada, para hacer por primera vez un viaje en avión, en un vuelo sin escala desde el Atlántico hasta el Pacífico, durante 10 horas. Era el primer viaje por los países de América Latina, y el trayecto me iba llevando primero por Perú, luego a Panamá, Guatemala, México.

De ida, no pude parar en Lima, porque tenía que llegar a la capital de México en fecha fija, a una conferencia interamericana del Congreso en la cual participaban personalidades como Rómulo Gallegos, John Dos Passos, Norman Thomas, Luis Alberto Sánchez, Ralph Ellison, Benjamín Carrión, Guillermo de Torre y otros. Recuerdo entre otras cosas que, en esta oportunidad, el jefe de la delegación cubana (en exilio), el profesor Raúl Roa García, me presentó a un joven abogado poco conocido, Fidel Castro, al cual el dictador Fulgencio Batista acababa de poner en libertad, después de haber sido condenado por rebelión,

gracias a la intervención del cardenal monseñor Pérez Serrantes. Tuve la oportunidad de conversar con él varias veces y desde aquel entonces pude apreciar su gran talento verbal, su poder de convencimiento, su simpatía personal.

Llamé por teléfono a Grigore Cugler desde el aeropuerto *Lima-tambo*, antes que el avión salga para Panamá y nos pusimos de acuerdo que en dos semanas, de regreso, iba a parar en Lima por unos días, para que tuviéramos finalmente la posibilidad de conversar. Esta primera conversación –telefónica– fue corta pero aún recuerdo el saludo con el cual me recibió: “Hurra, tío Baciú”, desde luego un saludo completamente sorprendente, porque nadie me saludaba de este modo, pero sobre todo porque el saludo venía de Lima. De hecho, era el primer “apunakismo” que me fue dado escuchar. Desde luego, hubiera sido más natural que aquel rumanísimo “Hurra” selle nuestra amistad en una conversación telefónica entre la Plaza Lahovary y, por ejemplo, la calle Batiste, o su oficina del Ministerio de Exteriores de Bucarest.

De este modo, a mediados de octubre de 1956, llegué a la capital peruana y me hospedé en un hotel donde Cugler me había hecho reservación, el *Maury Anexo*, que se encontraba en una de las calles principales de Lima, no lejos de la Plaza de Armas. El hotel era, sin exageración alguna, una pieza de museo, digno del más auténtico “fin du siècle”: había sido, a principios de los años 30, uno de aquellos hoteles “tradicionales” de la aristocracia peruana, de los visitantes ilustres y de la diplomacia latinoamericana, en cuyos salones adornados con candelabros de cristal y pesadas cortinas se habían llevado a cabo “in illo tempore” innumerables fiestas, recepciones y diversas celebraciones, ahora históricas. Los embajadores y los enviados extraordinarios de Brasil, Venezuela y Argentina tenían la costumbre de alquilar allí suites de lujo por año, compitiendo con los millonarios del cobre y del oro de Bolivia y Chile.

A cada paso, uno tenía la impresión de toparse con testimonios de la gloria pasada, pero un polvo grueso y pegajoso se había depositado por doquiera, cubriéndolo todo, mientras que en los espejos inmensos de cristal flotaba una especie de neblina, tan densa que daba la impresión de poderse cortar con un cuchillo. Cuando uno abría las puertas de

los enormes armarios, creía poder encontrar allí vestimentas de antaño, abandonadas para la eternidad por los antiguos usuarios.

En el piso en el cual había sido alojado era yo el único huésped y cada vez que salía al pasillo surgían de no sé qué misteriosos rincones un montón de lacayos enguantados, listos para servirme y eran apariciones reales, de carne y hueso. No necesitaba tocar el timbre que, además, descubrí que no funcionaba, porque el mozo, con aquella expresión impenetrable de los incas, estaba siempre frente a la puerta, de plantón. Muy rápido descubrí que el agua caliente de la bañera llegaba por el caño de agua fría, que el teléfono a manivela hacía un ruido espantoso pero que se recuperaba mágicamente y que en las mesitas de noche, hechas en una madera pesada de color café, había unas monumentales bacinicas de porcelana blanca, adornadas con guirnaldas de pequeñas flores azules de “no-me-olvides”.

En el hotel inmenso y vacío no había nadie más, con excepción de un viejo portero y de un señor tan viejo como el portero, que llegaba a diario, vestido impecablemente, con guantes y sombrero, para instalarse siempre en el mismo escritorio con cajones vacíos, donde escribía cartas durante horas y llenaba hojas manuscritas. Sin sorprenderme, supe que era el último cronista mundano de aquella “belle époque” peruana, cuyo espejo era todo el hotel y que los papeles que llenaba con una letra igual, concienzudamente, eran crónicas mundanas que una de las gacetas “conservadoras” de la capital seguía publicándole.

Estaba sentado en el hall lleno de los fantasmas de un pasado no tan lejano como pareciera, por la mañana, después del café con leche servido por dos mozos enguantados, y miraba por la ventana empañada la luz gris azulada de Lima, aquella negrura típica, inspiradora del universo poético de José María Eguren, el gran poeta que inventó “la neblina” limeña, poblada por gnomos, faunos, duques, princesas, trovadores, elfos y mimos, que no podrían ser más reales en ninguna otra ciudad de América del Sur, sólo en Lima, donde me encontraba ahora, esperando a Apunake.

– Apunake, en Lima, entonces.

De repente, la puerta que daba a la calle se abrió y entró en el hall, con una oleada de aire fresco, un hombre con pelo canoso, peinado hacia atrás, en un impermeable blanco, sin sombrero, que se dirigió hacia mí y sin ninguna introducción me tomó en sus brazos, exclamando: "¡Hurra, tío Baciú, ven a que te dé un beso!" Y así, de golpe, en el hall vacío del hotel *Maury Anexo*, Apunake me dio un beso en cada mejilla y nos fuimos a sentarnos a una mesa, en un rincón, de donde pedimos dos cafés "expresso" y comenzamos a hablar como si nos hubiéramos conocido de toda la vida y sólo nos hubiéramos separado un día antes.

Lo primero que hizo Apunake fue ponerme en conocimiento de que estaba "confiscado" sin derecho de apelación, por él y su familia, por el resto del día: estaba invitado a su casa, para un almuerzo con platos "peruanos", luego íbamos a tomar el café y esperar la visita de algunos rumanos que vivían en Lima y a quienes había anunciado mi llegada. Uno de ellos era un antiguo colega de mis amigos "de tragos" de Bucarest, Dinu Manole, a quien había dejado de ver desde las fiestas estudiantiles de los años 30. Por la noche, íbamos a salir juntos a uno de los restaurantes típicos de Lima, de modo que sí estaba "confiscado" y debía aplazar mis reuniones "profesionales" que había planeado en las vísperas de nuestro encuentro.

Se trataba de las conversaciones con los jefes del partido democrático peruano APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), vanguardia de la democracia socialista latino-americana desde los primeros años de la década de los años 20, cuyo jefe, Víctor Raúl Haya de la Torre (muerto en 1979, a más de 80 años) era conocido en las Américas bajo el nombre de "Haya"; además de él, iba a encontrarme con otras importantes personalidades del movimiento, el antiguo rector de la Universidad de San Marcos, el escritor Luis Alberto Sánchez, Ramiro Prialé, Luis de la Puente Uceda y otros, quienes me consideraban algo así como "un aprista en exilio".

Cuando opuse cierta resistencia, intentando hacerle ver que no quería incomodarlo y explicándole mi intención de ver a Haya, me interrumpió con un apunakismo: "¿qué haya qué?" y, con unas palmadas en mi hombre, concluyó: "No sigas para que no nos enfademos".

Salimos juntos a la calle, en uno de los animados jirones de Lima y, amarrándome del brazo, Apunake me daba explicaciones sobre la vida en el Perú, donde vivía desde mediados de la década de los años 40. Al pedirle llevarme a una librería, como tengo por costumbre hacer siempre, me di cuenta, no sin cierto asombro, que la literatura peruana no lo preocupaba ni interesaba. Desde luego conocía los nombres de algunos clásicos, desde Ricardo Palma hasta César Vallejo, pero por otro lado vivía aislado, sin contacto alguno con los escritores, poetas, pintores o periodistas peruanos, lo que, tengo que reconocerlo, me ha sorprendido y entristecido, porque me di cuenta de su completa soledad en medio de una de las culturas más intensas e interesantes de América Latina: lo encontré por tanto “refugiado” y así lo encontré cada vez que volvimos a tomar contacto, tanto directamente como por medio de las cartas.

Cortés y servicial como siempre ha sido, me llevó a la mayor librería de la ciudad, la famosa *Mejía Baca* y mientras que yo preguntaba al vendedor que se ocupaba de nosotros sobre ciertos títulos y autores, Cugler me miraba con el aire de examinar a alguien caído de otro planeta. Su mirada tenía un aire entretenido, como diciéndome: “Bueno pues, tío Baciú, así eras entonces.”

Desde el primer día me di cuenta que Grigore Cugler vivía en Lima, desde el punto de vista intelectual, completamente desconocido: ninguna revista había publicado textos suyos (más tarde habrá de ser mencionado en uno u otro medio sólo accidentalmente, más que todo como una curiosidad), no conocía a ningún poeta y ningún poeta lo conocía a él, pese a que hablaba fluidamente el castellano y, como más tarde lo iba a descubrir, había escrito algunos textos poéticos en castellano, los cuales, en vez de publicarlos en Lima o en alguna otra capital latinoamericana, me los había enviado a mí, para que los publique en *Mele* en ...Honolulu. ¡Lo que no es otra cosa que un apunakismo!

A lo largo de toda su vida en el Perú, durante más de dos décadas, Apunake llevó una vida casi anónima, dividida entre los quehaceres de la representación comercial que le tomaban algo de tiempo y la Sinfónica, a la cual había llegado a considerar una especie de refugio

espiritual. Cuando le dije a mi antiguo amigo Luis Alberto Sánchez, uno de los limeños más cosmopolitas, periodista, historiador literario y profesor universitario de renombre mundial, que en Lima vivía uno de los más originales escritores rumanos, precursor de muchas vanguardias europeas, me miró desconfiado (¿cómo es posible?) y me pidió que se lo presentara de inmediato, lo que no logré hacer (casi diría, por supuesto que no), ni en aquel entonces ni más tarde, pese a todas las insistencias.

A la hora del almuerzo tomamos un taxi y nos fuimos a Miraflores, el distrito de las viviendas “tradicionales” y de las “villas”. Recorrimos, como pronto iba a ver, largas y sombreadas avenidas y bulevares, en medio de un estilo aún patriarcal, con altos muros detrás de los cuales se escondían jardines con un aire de tranquilidad y paz que no iba a encontrar en ningún otro distrito.

La casa de dos pisos en la cual vivía Apunake se encontraba en medio de un terreno en que algunos árboles hacían sombra: sobre sus muros trepaban arbustos y ramas floridas. Apenas bajados del carro, comenzó a dar de alaridos al estilo indio, como unas señales que anunciaran que “hay moros en la costa”.

La puerta de entrada se abrió ampliamente, y en su marco hicieron su aparición tres cabezas rubias: las dos hijas y la esposa, de la cual sabía que era sueca, así que me sorprendió al saludarme en un rumano fluido, con cierto acento extranjero que no podía definir. Las hijas, en cambio, hablaban rumano con acento español sudamericano (lo mismo que dijo de mi acento Paul Goma, en 1972, en Viena, siendo yo, en sus palabras, el primer escritor rumano del “Occidente” al que conocía), de una manera medio cantarina, extremadamente armoniosa.

Desde los primeros minutos fui incorporado al clan apunakiano al cual pertenecía también una gata siamesa, sobre la cual recibí la información que, aunque no maullaba en rumano, sólo comprendía “la dulce y hermosa lengua”, lo que le daba cierto aire de distinción en el barrio, a la vez que la hacía entrar en conflicto con los demás gatos de Miraflores.

Había sabido (del “folclore apunakiano”) que las hijas se llamarían “Esta” y “Esa”, lo que por supuesto resultó ser una exageración. Pero a su esposa se dirigía llamándola “Baby” (más tarde supe que se llamaba Ulrica). Tanto ella como las hijas hablaban rumano empleando un variado vocabulario “apunakiano”, lo que daba a la conversación un toque especial. Unos minutos después, fui introducido a una habitación en la cual había una cuna donde dormía una niña rubia (en estos momentos debe haber cumplido un cuarto de siglo): “el último producto”, dijo Apunake con orgullo e, indicando a su esposa, pronunció “la editora” y luego, inclinándose hacia mí, se tocó en la frente y dijo “el autor”.

Pasamos luego, todos, grandes y pequeños, al comedor, que –al igual que las demás habitaciones que había visto– estaba lleno de alfombras, tapices, platos e iconos rumanos algo bastante sorprendente para alguien que, viniendo de Oslo, se asentó cerca de la orilla del Pacífico. Como no había la tuica, el aguardiente rumano, se sirvió un excelente pisco peruano (una especie de tuica de uvas, muy fino) con las infaltables aceitunas y un queso amarillo que se parecía bastante al queso tradicional rumano.

Apunake no cesaba de darme ánimo a tomar, mientras que me llenaba con pisco la copita (que por cierto era la típica copita rumana de tuica), diciéndome: “Vamos, tío Baciu, alcánzate tu queso”. Al toque se presentó la gata, aficionada ella también a los entremeses y, para mi asombro, Cugler le dio una aceituna, claro, sin el hueso, la cual devoró contenta. Luego, Apunake se la instaló en los hombros, en la espalda, improvisándose con su cola larga y abundante unos increíbles bigotes.

El tan anunciado “almuerzo peruano” resultó ser auténticamente moldavo: polenta con queso fresco, cebolla china y carne molida envuelta en hojas de parra, con todos sus ingredientes, pastel de manzana, todo acompañado con un excelente vino con soda y hielo (vino chileno). El almuerzo fue servido por una joven peruana con rasgos típicos de la raza incaica, a la cual Apunake se dirigía de vez en cuando en rumano, llamándola “Fetita” (Niña, en rumano). Cada vez que era llamada de este modo, la descendiente de la noble raza de Atahualpa aparecía en

el marco de la puerta como si hubiera nacido en Plenita-Dolj. Durante todo este tiempo, los juegos de palabras y los “apunakismos” circularon en torno a la mesa y cuando llegaron los cafés turcos, especialmente preparados por Cugler, “con mi manito”, Fetita entró a la sala donde habíamos pasado trayendo una caja llena con cigarrillos y la puso en una mesita. Se me aseguró que era una caja musical de cigarrillos y cuando la abrí, para mi sorpresa, la música no vino del interior de la caja, sino de quienes estaban sentados en butacas y sillas: toda la familia cantó, en una misma voz, como bajo el poder de una varilla mágica:

“En una caja
en una caja
en una caja...”

en el ritmo lento de las clásicas “boites a musique”, con pelucas y crinolinas.

Cuando le pedí leer algo de los manuscritos, para mi asombro, sin tener que pedírselo dos veces, se fue a la habitación contigua de donde volvió en unos minutos con un archivero bastante voluminoso. Al preguntarle qué contiene, me dijo que contenía, además del texto de *Apunake, El Libro de Cocina* con algunas nuevas “recetas”. *Fuera-de-uno-mismo, Apuntes en el fondo del sombrero y Pir Pir 1956*, en su mayoría textos inéditos, además de una serie de poesías y textos cortos, de lo cual no podía decir qué son exactamente: poemas en prosa o esbozos. *Obras Completas*, dijo riéndose, mientras hojeaba en el archivero, buscando cierto manuscrito.

Lo que nos leyó fue una revelación: era un texto en francés, llamado *L'Archisucre*, elaborado en el más clásico estilo “apunakiano”, un verdadero “texto absurdo” *avant la lettre*, porque no hay que olvidarse que se trataba del otoño del año 1956, cuando Beckett y Ionescu aún estaban en los inicios y era difícil imaginarse que sus primeras obras ya hubieran llegado tan rápido al Perú. En mi opinión se trataba de uno de estos fenómenos que sólo puedo llamar “ósmosis espiritual” o “vasos comunicantes”, algo que encontré a veces en las investigaciones que he realizado sobre la literatura surrealista latinoamericana. Además,

no hay que perder de vista un hecho hoy histórico: el “apunakismo” surgido en Bucarest sólo unos años después del suicidio de Urmuz, era una continuación, en otra longitud de onda, de una corriente aún sin bautizar, que comenzaba con los *Cronistas*, de Urmuz: el absurdo mismo.

Cuando sugerí, encantado por la lectura, que *L'Archisucre* debería ser enviado a una revista francesa, Cugler me miró con un aire tan asombrado que parecía que hubiera dicho algo como que hay que pedirlo un autógrafo a la gata que estaba por recuperar su lugar en sus hombros. Tampoco la idea de leer o mostrar su texto a escritores peruanos lo convenció y esto que entre los años 1930-1950 existió en Lima uno de los más activos y originales grupos surrealistas, con poetas y pintores como Emilio Adolfo Westphalen, César Moro y “Rafo” Méndez (con este último, un poco antes de la muerte de ambos, logré ponerlo en contacto), de modo que, después de leer unas nuevas “recetas”, agarró la soguilla de la mesa y ató cuidadosamente su archivero para luego sacarlo de la sala y ponerlo otra vez en el cajón de donde lo había extraído.

Un detalle importante en relación con este archivero: a mitad de los años 70, Baby Cugler me envió a Honolulu una copia Xerox completa, de la cual seleccioné los poemas y los textos cortos publicados en *Vi-I prezint pe Teava* (Les presento a Tubo), mientras que ahora, en el momento en que paso en limpio estas páginas, a principios de 1980, en México, Nicolae Petra está editando la obra de Apunake.

Uno de los más evidentes ejemplos para la discreción con la cual protegía su obra es el hecho de que ni en aquel entonces ni más tarde hizo alusión alguna a que, además de escritura, se “dedicaba” a la realización de dibujos “absurdos”, pequeños monstruos y “objetos imposibles”, que ejecutaba con mano de artista, con un estilo extremadamente personal. El archivero que contenía sus textos contenía también la copia de estos dibujos.

El “programa” del primer día lo hemos repetido varias veces, mientras que reservaba las tardes para las reuniones con mis amigos peruanos y las entrevistas para el diario “Tribuna de Impresa” cuyo redactor de política era, pero estas reuniones no interesaban a Cugler.

Después de un largo período de “mano de hierro” de la dictadura del general Manuel A. Odría, la vida en el Perú comenzaba a reorganizarse sobre bases democráticas; políticos, escritores, artistas, que habían vivido largos años en el exilio, en las cárceles o la clandestinidad, salían a la superficie o volvían del extranjero, pero nada de eso parecía interesarle, como si la estrella en que vivía se redujera a la Avenida Dos de Mayo, en Miraflores. Cuando le pregunté si quería conocer a algunas de las personalidades apristas (Felipe Cossío del Pomar, por ejemplo, era un ensayista y un pintor importante), mi propuesta no pareció interesarle en lo más mínimo. Tuve la impresión que Grigore Cugler se limitaba exclusivamente al “planeta Apunake”, “trabajo” y sinfónica.

Las noches, de costumbre, salíamos juntos; a veces íbamos a conversar con Constantin Visoianu, quien se encontraba en aquellos momentos en el Perú, pero la mayoría de las veces caminábamos por calles y callejuelas, por la fina neblina que a las seis o siete de la tarde se deja caer sobre la ciudad. Recuerdo que una noche fuimos a un restaurante al aire libre, “Las Papas Fritas”, que le recordaba a Cugler los restaurantes –jardines de Bucarest y cuando salimos, muy tarde, me tomó del brazo y me dijo:

“-¡Escucha, Baciú! Por más que me guste la vida de familia, por más que quiera a mi esposa y a mis hijas, mi vida está lejos de lo que hubiera querido hacer”.

A la pregunta y qué le hubiera gustado hacer, me dio la siguiente respuesta:

“-Ir de una ciudad a otra, de un país a otro, al azar, sin programa, sin obligación, sin meta, con la alforja atada al palo y la viola bajo el brazo, para tocar donde me guste y lo que me guste! ¡Pero ahora es demasiado tarde!”

Hasta que llegamos frente al hotel *Maury Anexo* ninguno de los dos habló; el apretón de manos fue más fuerte que las otras veces y entré sólo en el hall vacío. Cuando entré a la inmensa habitación y prendí el foco que iluminaba un techo polvoriento pensé que *esto*

hubiera sido lo que podría haberse llamado “la verdadera vida de Apunake”.

Sobre estas palabras de la noche nublada nunca más se volvió.

Regresé al Perú con Mira, dos años más tarde, en 1958, y entonces fue que nos encontramos por última vez. Las hijas habían crecido, la enredadera que cubría la casa se había vuelto más verde y más densa, pero –además de estos dos detalles exteriores– encontré a Apunake entre los suyos, como si nos hubiéramos separado el día anterior. No había envejecido ni un poco, todo parecía hechizado y, para mi asombro, lo encontré igual de desorientado, desinteresado y desinformado sobre la vida peruana, sin tener idea de lo que se escribía y se publicaba. Tenía en este sentido una típica mentalidad de “refugiado” y “desplazado”, como había encontrado varias veces en otros exilados y no sólo rumanos, en muchas de las ciudades y países que he recorrido.

A mi pedido nos leyó aquel brillante *Archisucre* pero a la pregunta sobre si pensaba re-escribirlo en castellano, me miró como si lo hubiera preguntado sobre el idioma camboyano. Me di cuenta de este modo de la realidad: a lo largo de toda su vida, Cugler se había aislado en el mundo “apunakiano”, sea que viviera en Oslo, Varsovia o Bratislava, por donde lo llevó su oficio de diplomático. No sé si esto se debía a su vocación de soledad “con la alforja atada al palo y el violín bajo el brazo”, o al hecho de que, subconsciente o conscientemente, todo esto no tenía ninguna importancia porque se daba cuenta de que el universo que había creado, como aquel de Urmuz, no tenía traducción, era profundamente rumano.

Pese a que era un corresponsal lento y no siempre puntual, me escribió, en algo más de una década, tiempo que transcurrió desde nuestra despedida hasta su partida de entre nosotros, de un modo bastante regular, cartas salpicadas con bromas y versos “ad-hoc”, siendo un asiduo colaborador de la *Mele*, incluso si yo vivía “en el Islote en Honolulu”, para emplear su expresión. En Navidad y Año Nuevo, invariablemente, mandaba cartones con votos, acompañados a veces de fotos de toda la

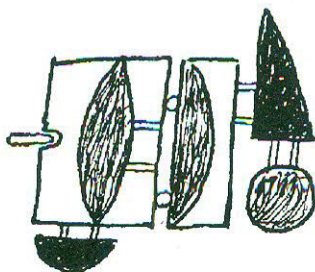
familia, en que escribía un breve poema o una estrofa, en un estilo más bien “tradicional” o por llamarlo así, cristiano.

Habíamos aprendido a no prometernos un encuentro fijo, pero los dos nutríamos la secreta esperanza de una próxima reunión, “en alguna parte del mundo”, sin tener que expresarla. Por esto, la noticia recibida en 1972 de Baby Cugler, que reproduzco fielmente, me ha golpeado en un lugar secreto del corazón, una herida que hoy en día sigo sintiendo igual de abierta:

“Le escribo hoy (22 de octubre de 1972) para darle la triste noticia de la muerte de Riri, que ocurrió el 30 de setiembre de 1972, aquí, en la casa, en Lima. Fue enterrado en el cementerio británico. Hace más de un año que estaba entre bien y mal, mejor dicho entre mal y bien. Después de 5 semanas en el hospital, el año pasado, en agosto, iba mejorando. Tras unos meses, volvió a sentirse débil, cada vez más débil y los últimos dos meses los pasó en cama”.

Así se fue Apunake, en “descanso ilimitado” para emplear un apunakismo.

Traducción de Mihaela Radulescu



MATCH NULO / Grigore Cugler

El primer boxeador subió a la lona.

Tenía en la mano un paraguas, sobre cuyo origen dos filólogos discutían rabiosamente, persiguiéndole a distancia de unos puñetazos. En su ciudad natal, los amigos, orgullosos de él, lo acompañaban con sus guitarras y lo magnificaban en el canto y sonaba el instante del regreso de la Hidra de Lerna.

El segundo boxeador subió a la lona.

De su cuello colgaban su hermana y su madre, quienes velaban por él, instaladas en una elegante bandeja de madera de macmahón.

El tercer boxeador subió a la lona.

En su alrededor corrían treinta galeras romanas, ocho bufones aromatizados y unas treinta galeras romanas más. Unos cuantos niños llevaban la cola de sus pantalones de azafranado de sodio, adornada con sonantes cristales, recién cosechadas de los candelabros del salón de otoño de París.

El cuarto boxeador subió a la lona.

La gente comenzó a agitarse en la sala, soltando un batido que gemía cada cinco minutos, generalizando el vicio llamado "cincinismo".

Ahora la lucha estaba a todo dar. Los anuncios luminosos informaban a la gente sobre el pasado, el presente y el futuro de los boxea-

dores. Una joven de tres años, que veía por primera vez en su vida a un hombre desnudo, tenía espasmos. La gente envidiosa saltó y se los agarró, de modo que, al final del primer round, cada uno aplaudía con espasmos.

El segundo round duró tres días, el Gritón que arbitraba pidió permiso para dar una conferencia pero, al ser gritoneado y sin poder aguantarse por más tiempo, se soltó encima la conferencia, lo que le creó entre las rodillas una bolsa en forma de circunferencia.

El resultado del tercer round fue el siguiente: tres delicadezas, tres pelicanesas y tres archiduquesas y, como premio para el más tonto, se ofreció un sol de bolsillo.

La gente gritó nuevamente y al final del tercer round sólo quedaban en la sala los gritos pendiendo de las transversales del techo, icomo pendientes, sí, como pendientes!

El cuarto round y el último pasaron en una atmósfera de perfecta cordialidad y de movimiento perpetuo. En la última fila de sillas, una vieja se tragó la última franja de su vestido de boda y luego, al ponerse en marcha, con su espalda encorvada y los pasos pequeños, se fue a su lugar de perpetuo descanso.

Al lado, un perro sabio (chien savant) miraba amorosamente la foto de su jirafa, que lo esperaba desde la creación del mundo en el Heidelberg de antaño. Dos esquimales, escondidos bajo el banco, hacían gimnasia sueca, entrenando poco a poco con objetos cada vez más sureños, porque iban a ser nombrados dentro de poco Sudorípara Geodésicos adjuntos al Polo Sur.

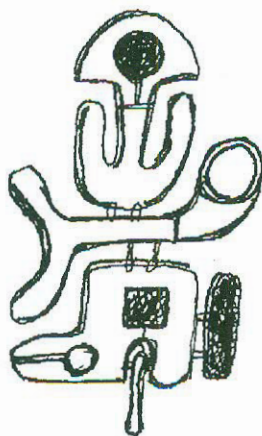
A una señal, el cuarto boxeador bajó de la lona. Cayó en un letargo eléctrico y fue llevado de inmediato a un barco, mientras que el árbitro, fingiendo no ver nada, había cerrado los ojos para siempre.

El tercer boxeador bajó de la lona. Tres magos lo esperaban, en túnicas de seda blanca, bordadas con caviar negro y hablaban entre ellos en tos ferina.

El segundo boxeador bajó de la lona. En su alrededor sólo había agua, en cuyo fondo se veía reflejada la imagen temblorosa de una callejuela estrecha. En una ventana estaba una vieja prostituta, con los senos amputados y que, en vez de boca, tenía una olla negra de barro ahumado en cuyo fondo se veía brillando una moneda. Al llegar a su altura, el boxeador se colgó unos crines de hilos dorados, abrió la puerta y entró. detrás de él ya no quedó nada.

El primer boxeador bajó de la lona. Desde todos los lados le echaban flores, tantas flores que el jurado, cuando se trató de decidir el resultado, proclamó match nulo.

Traducción de Mihaela Radulescu



NOTA SOBRE RODOLFO HOLZMANN / Enrique Iturriaga

Esta nota intenta mostrar algunos aspectos de la larga y fructífera trayectoria de Rodolfo Holzmann. Para ello debo recurrir especialmente a la extensa presentación que hice con ocasión de la publicación de su libro *Q'ero, pueblo y música*, así como a recuerdos personales, como alumno primero y luego como amigo por cerca de cuarenta años.

El caso de Holzmann es el de aquellos ciudadanos extranjeros que no sólo adquirieron la nacionalidad peruana y se asimilaron al Perú y sus costumbres, sino que con sus enseñanzas, creaciones, investigaciones y el trabajo de toda una vida contribuyeron a nuestro desarrollo cultural.

El interés de Rodolfo Holzmann por la música peruana se inicia apenas llegado de Alemania, en 1938. A medida que conoce a los compositores y sus obras, así como las diversas manifestaciones tradicionales, con generosidad poco común, participa en diversos proyectos poniendo sus vastos conocimientos técnicos al servicio del país. Así, al comprobar que la Orquesta Sinfónica —entonces recién formada— no contaba en su repertorio con muchas obras peruanas y que las composiciones de los principales músicos, casi en su totalidad, estaban escritas para piano decidió orquestar un buen número de ellas.

Su propósito era que el público conociera sus valores intrínsecos y sobre todo que las respetara, como respetaba las obras de los foráneos. Así la Orquesta, que contaba con un público cada vez mayor, serviría para difundir esas obras interpretadas usualmente en audien-

cias bastante más reducidas. A esta primera tarea le sigue muy pronto la catalogación de las obras de Theodoro Valcárcel, de Daniel Alomía Robles, de Alfonso de Silva y del maestro Vicente Stea.

A la par que la música de concierto peruana, Holzmann conoció nuestra música tradicional, a cuya investigación dedicara gran parte de su actividad musical toda su vida. Muchas de sus propias creaciones quedarán marcadas con giros, rasgos y aún temas que provienen de la marinera, del tondero, del yaraví, de canciones y danzas andinas y también de la selva. Nuestra herencia musical lo tienta y lo estimula.

Los nuevos giros y rasgos que va descubriendo y sus propias necesidades compositivas lo conducen a investigar cada vez más profundamente. Le atrae la estructura, la substancia de las melodías. En el yaraví, por ejemplo, encuentra posibilidades constructivas en las terceras mayores que se diseñan al cantarse a dúo: las “terceras arequipeñas”. Sus teorías luego las comunica en 1944 a través de un extenso y significativo artículo en la revista *Nuestro Tiempo*, que él titula “Aporte a la emancipación de la música peruana. (¿Es posible usar la escala pentáfona para la composición?).”

Es interesante este ensayo donde Holzmann quiere demostrar que, aparte de la posibilidad de generar melodías, la pentafonía posee también elementos capaces de ser convertidos en estructuras armónicas. En las clases en el Conservatorio, después de 1945, nos estimulaba para que compusiéramos con elementos tradicionales básicos; para dar énfasis a sus enseñanzas nos hacía recordar que el aristocrático minué había sido en sus orígenes una danza popular.

En 1957, al ganar el Premio “4 de julio”, convocado por el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, fue invitado por la Universidad de Austin, Texas, (como parte del premio) a una estancia en Estados Unidos, durante la cual, entre otras actividades, dictó con gran éxito un curso sobre la música latinoamericana. Terminada la estadía lo tientan para que se quede, pero él decide volver al Perú, su país; ya en 1944 había obtenido la nacionalidad peruana. Después de un tiempo se va a Europa, pero regresa pronto. En una carta me dice: “ya no puedo vivir fuera del Perú”.

SU LABOR DE INVESTIGADOR

Sus investigaciones adquieren cada vez mayor relevancia. En 1964 es nombrado Jefe del Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folclóricas. Trabaja al lado de José María Arguedas. El primer resultado de este vínculo es la publicación del *Panorama de la Música Tradicional del Perú*, una recopilación ordenada por regiones, de melodías transcritas con una fidelidad y precisión musical hasta entonces desconocida entre nosotros.

Arguedas, en el prólogo, dice que la publicación pudo llevarse a cabo debido “a la eficacia y rigor que únicamente era posible alcanzar gracias a las excepcionales condiciones que posee Rodolfo Holzmann, quien ha aportado a esta labor su sólida formación académica, sus conocimientos de compositor y su natural y profundo interés por la música tradicional, especialmente por la que como la nuestra refleja el desarrollo de un pueblo que es dominado por otro igualmente antiguo... La publicación de este álbum tiene importancia trascendental como antecedente a una futura e imposterizable labor de estudio e investigación etnomusicológica”.

A este *Panorama* siguen otras investigaciones que lo llevan a terminar un importante trabajo: “De la Trifonía a la Heptafonía en la música Tradicional Peruana”; con él gana uno de los “Premios por Obra” en el concurso convocado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y es publicado en 1968 (más tarde reeditado por el propio autor).

Luego, podríamos decir, culminan sus investigaciones con *Q'ero, pueblo y música*, su más extenso trabajo en el que busca integrar al estudio de la música a la sociedad en que se produce. A *Q'ero* sigue una *Introducción a la musicología*, editado en 1988, ambas bastante polémicas.

El catálogo de las composiciones de Holzmann abarca casi todos los géneros musicales; por su número e importancia destacan indudablemente las obras orquestales que, incluyendo los conciertos con solistas, suman 36. Tienen numerosas obras de cámara, para voz, para piano y también para coro.

Como compositor, llama la atención, en primer lugar, su dominio técnico, esto es: la solidez de sus estructuras contrapuntísticas, al lado de una armonía que se desprende, como ya hemos dicho, de los motivos melódicos que emplea. Cuando corregía nuestros trabajos en la clase de Composición, lo que más le preocupaba y en lo que siempre incidía era en el problema de la unidad del lenguaje; nos decía siempre que debíamos conocer muy bien nuestros propios temas para luego poderlos desarrollar horizontal y verticalmente, esto es, melódica y armónicamente. Su orquestación, basada en un conocimiento acabado de la instrumentación, es siempre precisa, exacta, limpia; no sobra nada. Tímbicamente su orquesta tiene un colorido brillante, nítido, sin "veladuras".

El aliento, el impulso que lleva su invención, no se podría decir que era propiamente lírico, pero en obras como "Dulcinea" se puede apreciar una emoción interior muy intensa que se transforma en dramatismo de gran nobleza. Cuando se involucra ya en los giros tradicionales, su lenguaje armónico se enriquecerá con nuevos aspectos. Su interés por la música serial, que se hace evidente en muchas de sus obras, también formará parte de su expresión musical. Y todo ello va a desembocar en un lenguaje personal de rasgos muy definidos.

Como profesor, sobre todo en el Conservatorio Nacional de Música, su presencia fue invaluable; con él se establece la profesión de compositor en el Perú. Desde luego sus conocimientos de la técnica musical y su alta categoría de compositor eran indispensables para el éxito de los planes institucionales, como en cualquier conservatorio; pero su convencimiento de la importancia de nuestra música tradicional dio además un impulso peruano y latinoamericano a su cátedra que, en muchos casos, marcó a los compositores que fueron sus alumnos.

Su indudable afecto por el país y su tradición, fue más allá de la música misma. En 1973 se estableció en Huánuco, donde su actividad creadora, docente y también sus trabajos de investigación continuaron con igual tesón hasta el último día de su vida. Allí quiso descansar para siempre y sus deseos fueron cumplidos.

RODOLFO HOLZMANN HABLA DE MÚSICA PERUANA / Una conversación con Celso Garrido-Lecca*

CELSO GARRIDO-LECCA: *En tu primera época de instrumentista en la Sinfónica, después que ingresaste al Conservatorio como profesor tienes una etapa de gran actividad en la docencia, también en la composición y, me imagino, mucho contacto con la música peruana, con músicos peruanos, con compositores.*

RODOLFO HOLZMANN: No es fácil dividir la propia experiencia en etapas, pero sí puedo decir que fue una época bastante intensa para mí. Y para la música en el Perú, la creación en el Conservatorio de una cátedra de composición sí marca una etapa. Entonces, en el Conservatorio empieza una cosa nueva. Se creó la discoteca, la videoteca, todo lo que no existía antes. Como instrumentista, el primer contacto real fue para mí cuando comenzó a funcionar la Orquesta Sinfónica, que se estrenó en diciembre del 38, en el gobierno del General Benavides. Esto trajo consigo, como era lógico en el ambiente relativamente reducido de esa época, una especie de corriente de nacionalismo. Se quería tocar música peruana y no solo foránea, pero no había partituras de nada. Se produjo entonces el primer contacto con Alomía Robles, después con Theodoro Valcárcel, Sánchez Málaga, Carpio y con todos los demás. Ellos sabían que se había tocado en 1939 una instrumentación mía de La Reina de las Hadas, de Purcell, y esperaban que yo pudiera instrumentar obras suyas. Y vinieron a pedirme que lo hiciera. ¿Por qué no? El que más insistió en esto,

* Transcripción fragmentaria y editada de un diálogo sostenido en diciembre de 1982 para una serie documental grabada en video por Edubanco. El video respectivo se encuentra en la Biblioteca Nacional.

en una forma muy gentil y amable, fue Adolfo Álvarez, el director general de la Sinfónica en esa época; desde luego con la autorización de los mismos autores. El primero fue Alomía Robles, quien me invitó a su casa en Chosica. Ese fue el primer contacto que tuve yo con lo que es la música folklórica: ahí me enseñó su colección y después la ordené para una edición que nunca se llevó a cabo. Theodoro Valcárcel, que tuvo mucho más talento que Alomía Robles, me mostró luego la música de Puno. En fin, con ese instinto nato que tiene un músico para todo lo que es lo desconocido me fui aproximando a la melódica típica de las diferentes regiones, y en mis vacaciones no había un año que no aprovechara para viajar por el Perú con mi grabadora en la mano.

C.G.L.: Dime una cosa, ¿cuál fue tu impresión de estos compositores que estás nombrando? ¿Cuál sería tu evaluación de sus obras? Me interesaría tu opinión sobre un movimiento que podría definirse como indigenismo musical. ¿Cuál es tu opinión, por qué crees que asumieron solamente pequeñas formas musicales y no emprendieron obras de mayor dimensión, de mayor peso, con un mayor uso de la instrumentación o de recursos sinfónico-corales?

R.H.: Eso era general a todos, inclusive a músicos más formales, como Carlos Sánchez Málaga o Carpio. Todos se quedaron en las pequeñas formas, porque no había medios de difusión para creaciones mayores. Pero también una deficiencia académica. Alomía Robles estuvo en los Estados Unidos, pero nunca recibió realmente una formación musical desde el punto de vista profesional. Valcárcel sí tuvo la oportunidad, pero no la aprovechó, igual que Alfonso de Silva. Ambos hicieron cualquier cosa, menos estudiar. Eran talentos naturales, pero no desarrollados de ninguna manera. Entonces, cuando se creó la Sinfónica, quedó a la vista un abismo entre el bagaje que ellos tenían y la necesidad de una presentación profesional de sus obras. Yo no era el único con formación académica profesional aquí en Lima, estaban también el italiano Fava Ninci y Vicente Stea, por ejemplo. Hay un poema sinfónico que se llama "Resurgimiento de los Andes" que Stea no solamente lo orquestó sino todo su desarrollo sinfónico se debe a él. Hay una pieza sinfónica que se llama "El Indio", que es todavía más amplia, que dura más o menos cuarenta minutos, con cuatro o cinco movimientos y

para el cual he tenido que desarrollar musicalmente todo el material que Alomía Robles me dio en base a apuntes de pequeñas piezas, tanto lentas como rápidas.

C.G.L.: *Entonces es ya una creación prácticamente tuya.*

R.H.: Claro que sí, le puse todo el ropaje sinfónico.

C.G.L.: *Nosotros sabemos que el momento de tomar un tema musical, y hacer un pequeño desarrollo de tema no es propiamente crear una obra musical. Ésta implica ya un conocimiento mucho mayor de los recursos musicales y de la orquestación.*

R.H.: Así es.

C.G.L.: *Por eso te pregunto sobre el nivel técnico de esos autores.*

R.H.: Alomía Robles ha dejado una serie de canciones, las romanzas, que me parecen deficientes en cuanto a la estructura armónica. Esto lo dije bien claro en una entrevista con su hijo Armando, quien me consideró desde entonces como un enemigo.

C.G.L.: *Sin embargo, Alomía Robles figura como uno de los músicos más prominentes del país.*

R.H.: Bueno, es a base de esa pieza famosa que ha dado la vuelta al mundo, de El Cóndor Pasa.

C.G.L.: *Pero sabemos que se trata de una melodía huanuqueña, una melodía recogida del folclore.*

R.H.: No se sabe cómo ni por qué, esa melodía hizo de repente un cortocircuito en el mundo entero y aún sigue sonando. Entonces, es en base a eso el renombre que se le ha dado ¿no? Yo creo que el principal mérito que hay que reconocerle, es el de recopilador. Fue un recopilador infatigable que dedicó todos sus ingresos, hasta el último centavo, a viajar, anotar y recopilar música folclórica. En esto lo ayudó su primera esposa, que era cubana, muy buena pianista. Lo sé porque estuve trabajando dos meses en su casa y sé hasta qué grado él sabía música. De

armonía, ni hablar, ni hablar de contrapunto, pero tenía un gran amor por la música y por la gente del Perú que la producía. Así fue como desarrollé sinfónicamente algunos temas suyos, con entusiasmo, como si fuese una obra mía.

C.G.L.: *Paco Pinilla es un gran defensor de Alomía Robles, lo considera poco menos que un gran talento. Por mi parte, pienso que el talento solamente está concretado en la obra, no puede hablarse de talento sin obra. Y aquí quiero plantearte otro caso que a mí que me da mucho que pensar, el caso de Alfonso de Silva.*

R.H.: **Es distinto ¿no?**

C.G.L.: *Sí, pero ¿Alfonso de Silva alcanzó esa dimensión que permitiría decir que es un compositor cabal?*

R.H.: Bueno, yo considero a Alfonso de Silva realmente como un iniciador inconsciente de una corriente nueva en la música peruana. No sé si tú conoces los últimos preludios que ha escrito, en los que se acerca, sobre todo en su armonía, a Scriabin. Él conocía a Debussy, o sea que, efectivamente, era una persona que, dentro de la pequeña forma, escribía pues cosas que no tenían nada que ver con esas corrientes de indigenismo. Fue prácticamente el primero, digamos, de esa corriente de universalismo que viene después y marca una gran distancia entre él y Alomía Robles y Theodoro Valcárcel. Para mí las canciones de de Silva y sus piezas para piano son perfectamente acabadas, incluso tú no le puedes cambiar una sola nota, todo está en su sitio. Esto, para esa época, me parece era algo extraordinario.

C.G.L.: *Debido a este alejamiento de las fuentes del folclore, a este afrancesamiento suyo en muchos casos, ¿no crees que él era un compositor bastante ajeno a la realidad peruana, que fue más bien un europeo?*

R.H.: Claro, era un típico producto de la sociedad limeña de esta época para la cual todo lo que hoy día llamamos el Perú profundo lo rechazaban porque lo pensaban inferior a sus vivencias de entonces. Era la época del aprecio de todo lo que era español, tanto en teatro, como en arte, como en música, y toda la corriente pictórica, también indigenista, no fue apreciada en esa época. Silva es un producto de su ambiente, no

se podía pedir otra cosa; pero desde el punto de vista analítico propiamente musical marca una posición más elevada para el desarrollo posterior, indudablemente.

C.G.L.: *En tu opinión, ¿cuál es el potencial de la música tradicional del pueblo peruano? Tú has podido apreciarlo durante tus largos años de trabajo en el campo específico de la investigación musicológica.*

R.H.: Bueno, tú sabes perfectamente que he hecho múltiples viajes tomando apuntes de las melodías originales no solamente para su preservación, sino para insumirlas en mis propias composiciones, ¿no? En ese trabajo se profundizó mi conocimiento de la creación musical peruana. Esto empezó más o menos en 1948. De aquí nace mi convicción que aquí hay un tesoro extraordinario totalmente inexplorado, porque no solamente se trata de tomar alguna melodía y ponerle alguna armonización, como ha hecho la esposa de D'Harcourt, sino de indagar cuál es la esencia de todo eso. Yo he trabajado fundamentalmente la música andina, pero con Rosa Alarco me acerqué algo a la música de la costa. El entusiasmo de ella era contagiante. Finalmente, cuando llegué a conocer, a través del Instituto Lingüístico de Verano, la música de la selva, pues la sorpresa fue mayor todavía: no solamente la del campesino, sino la creación de todo el pueblo era algo realmente fantástico. Mi música se nutre de esto. Y mis últimos trabajos son la culminación de un largo proceso de maduración, de investigación.

C.G.L.: *Y dentro de estas zonas del Perú, tan ricas ¿cuál para ti es lo más significativo?*

R.H.: Yo creo que lo andino. Porque lo de la selva propiamente no se puede llamar folclore; científicamente lo llamamos etnomúsica. Allí hay también cosas notables, desde luego, pero dentro de ese nivel, que es un nivel distinto.

C.G.L.: *¿En qué medida todo este conocimiento, este contacto que has tenido ha influido en tu obra?*

R.H.: Lo sabes perfectamente: hay dos corrientes totalmente separadas; una es la composición en sí, universal, basada en mi aprendi-

zaje y en el mensaje que yo quiero dar y, la otra, es usando lo más característico, es decir, lo típico de una región como, por ejemplo, de Arequipa en Concierto para la Ciudad Blanca o de Huánuco, en la Sinfonía Huánuco, con melodías que son características y se prestan para ser incorporadas dentro de un tejido sinfónico.

C.G.L.: *Es decir, ya no es solamente asumir el aspecto melódico de una manera turística.*

R.H.: No, no, claro que no.

C.G.L.: *Sino ver al fondo, la estructura.*

R.H.: Lógico.

C.G.L.: *La estructura de las propias melodías, de los propios ritmos.*

R.H.: Por supuesto.

C.G.L.: *Y después, el asumir todo esto para crear tu propio lenguaje.*

R.H.: Por ejemplo, en la Sinfonía Huanuco, de la melodía típica del huayno que aparece en el último movimiento, en el primer movimiento se expone nada más, cómo diría, el corazón. Nadie sospecha que este ya es el extracto sintético de esta melodía. O sea no es cuestión de mencionar la melodía no más y darle una armonía cualquiera, sino de trabajar en ella.

C.G.L.: *Todas estas ideas que tienes tú con respecto a la utilización de ciertos elementos folclóricos que has estudiado y trabajado, ¿tuviste ocasión de hablarlas con José María Arguedas, que fue gran amigo tuyo?*

R.H.: Ah, por supuesto.

C.G.L.: *¿Cuál fue el contacto que tuviste con José María en lo musical?*

R.H.: Cantaba maravillosamente. Yo tengo todavía las grabaciones de Apurímac, de Andahuaylas, donde nació él. Me cantó tres de estas canciones; tenía una voz extraordinaria. Al final de mis conferencias sobre la música tradicional, siempre pongo estas grabaciones como un homenaje.

C.G.L.: *Respecto al folclore musical peruano, ¿cuál era su idea, es decir, en qué medida veía la posibilidad de inserción de estos elementos musicales en una obra más compleja, más elaborada?*

R.H.: No los veía, tal vez por el miedo de que se pudiera destruir, de que se podía cambiar el carácter original al combinarlo con la música universal.

C.G.L.: *Su idea era muy tradicional en ese sentido; yo sé, por ejemplo, que hay folcloristas, entre ellos Jaime Guardia, que ven con horror cómo se toman ciertas melodías, sobre todo por los jóvenes, y se van trabajando, variando, se hace una instrumentación, se le pone un mayor cuidado en la armonía. Miran esto como una aberración: es decir, que para ellos el folclore es un elemento estático que hay que mantenerlo, guardarlo en una vitrina con alcanfor o con naftalina para que no cambie. No lo ven como una cosa viva, dinámica.*

R.H.: Yo lo entiendo, porque en Huánuco es lo mismo, es la idiosincrasia regional, el regionalismo del artista de guardar lo suyo, para que no se disperse, para que no sufra influencias. Es más, yo lo he experimentado también, con la Sinfonía Huánuco. Hay mucha gente que me ha dicho, en parte por ignorancia, en parte por regionalismo, vanidad, en fin, localismo, me ha dicho: “pero por qué ha tenido que hacer la cosa tan difícil, por qué no dejó la melodía un poquito más amable”, cosas así, sin acusar, con todo respeto lo dijeron; pero esta forma de pensar era mayoritaria, y tampoco Arguedas, no obstante su nivel de inteligencia y cultura, se libró de ella.

C.G.L.: *¿Cuál consideras que es la más importante o, por lo menos, la más trascendente de tus obras? Sé que para un compositor es muy difícil decirlo, pero a ¿cuál le das tú un especial relieve?*

R.H.: Bueno, considero que el ciclo se ha cerrado y en una forma que no sospeché nunca, comenzando con una canción de 1938 y terminando con la misma ideología de conocida letra, porque acá estamos en similar situación a la Alemania de entonces. Se trata de una cantata sobre un texto de la Biblia que yo he seleccionado y tiene una lectura totalmente contemporánea, con acusaciones tan tremendas que yo creo

que un mejor mensaje no se encontraría. He puesto todo mi esfuerzo para musicalizarlo.

C.G.L.: *¿Es una cantata, dices?*

R.H.: Cantata profana se llama.

C.G.L.: *¿Tiene solista?*

R.H.: No.

C.G.L.: *¿Solamente coro y orquesta?*

R.H.: Hay un narrador. Es una obra de cerca de una hora y cuarenta y cinco minutos.

C.G.L.: *¿Es tu última obra, la más reciente?*

R.H.: No, la última no, pero la que más tiempo he trabajado; la terminé, si no me equivoco, en el 77 y, como tantas partituras, está guardada en el armario. Tú también tienes una cantata, entiendo, un poco más complicada, pero acá uno produce y es difícil dar a conocer su creación.

C.G.L.: *Pasando a otro punto...*

R.H.: *¿Te puedo interrumpir?*

C.G.L.: *Cómo no.*

R.H.: Porque nos hemos olvidado de una cosa. Como hemos ya comentado, se elevó a Alomía Robles y Theodoro Valcárcel a un nivel sinfónico de creadores de la suite sinfónica tal o el poema sinfónico tal. Entonces, ya el nombre de los autores se ha instituido tanto que los programas de los conciertos omiten mi nombre como orquestador. Antes, cuando vivía Buchwald, sí aparecía. Tampoco he recibido nunca ni medio de derechos de autor.

C.G.L.: *Esta es la ingratitud típica del medio. Eso no ocurre, por ejemplo, con Ravel, que orquestó "Cuadros de una exposición".*

R.H.: Ahí sí figura.

C.G.L.: *Ahí figura, él no cambió ni una nota, o creo que solamente algún pasaje, simplemente para acomodarlo a la orquestación. Pero estoy seguro que tú has intervenido muchísimo en la composición misma de la obra.*

R.H.: Ah, por supuesto.

C.G.L.: *Entonces con mayor razón debería aparecer tu nombre: Alomía Robles –Holzmann, Valcárcel– Holzmann.*

R.H.: Así es. No es que me importe personalmente, pero yo creo que es para la educación del público y para la ética en general.

C.G.L.: *Al respecto, creo que hay un punto básico, es decir, cómo estos problemas afectan aquí, en el Perú, en este momento, a la investigación, a la formación artística, a la formación musical, a la creación y a la interpretación. ¿Qué debe hacer la Escuela Nacional de Música, por ejemplo, para comenzar por la formación?*

R.H.: Bueno, se entiende por sí mismo que una Escuela de Música debe formar músicos, músicos en el sentido más amplio. Si comparamos lo que es el currículo de hoy día de la Escuela Nacional de Música y lo que era en el 45 el del Conservatorio, en realidad yo encuentro justificado que le hayan quitado el nombre de Conservatorio y le hayan puesto Escuela, porque hoy está al nivel de escuela, no de Conservatorio. De investigación, no hay nada absolutamente ¿no? justamente lo que debería haber. Tal vez el término investigación es demasiado grande para eso ¿no? Pero, por lo menos, digamos un curso de un semestre o un año de introducción al folclore musical o algo así. Creo que a esta falta se debe que los muchachos no lo conozcan. Ahora, desde el punto de vista de formación, yo creo que tiene magníficos profesores, que los hay bastante buenos, lo que permite una formación, digamos, normal, dentro de las posibilidades locales. Lo que falta dentro de nuestra vida musical es una coordinación, que debería hacer el Instituto Nacional de Cultura, una coordinación entre los conjuntos musicales incluida la Sinfónica, para posibilitar el desarrollo de los talentos jóvenes, que los hay.

C.G.L.: *Hay algo que me preocupa siempre: el alejamiento del público de los conciertos. El hecho de que la Orquesta Sinfónica esté en tan mal pie ¿no es un*

factor de alejamiento de ese público que ya, de alguna manera, tiene acceso, a través de los aparatos reproductores de música actuales que son extraordinarios, a las interpretaciones de las grandes orquestas del mundo. ¿No será que ya su exigencia es mayor y es por eso que no desea escuchar una versión mediocre o mala? Porque sucede que aquí se han hecho versiones suprimiendo instrumentos, con una falta de respeto total, no solamente a los compositores nacionales, que aquí somos la última rueda del coche, sino a los más grandes creadores.

R.H.: Hay muchísima gente que recuerda perfectamente la época de oro que hemos tenido de los años 46 y 50, cuando la Orquesta Sinfónica contaba con músicos venidos de Europa, y era dirigida con frecuencia por grandes directores invitados a Lima, donde también llegaban grandes concertistas. Hay mucha gente que dice: "cómo vas a ir ahora a escuchar lo que hace ahí un director cualquiera con una orquesta que toca de tan mala gana que se ve que los músicos están cansados, que están viejos, que no han ensayado". Yo entiendo perfectamente que no vayan. Prefieren oír una buena grabación de Toscanini, digamos, en su casa.

C.G.L.: *¿Tú sientes que hay una personalidad propia en este país, una identidad?*

R.H.: ¿En lo musical?

C:G:L: *En lo musical.*

R.H.: Claro que sí.



NACIONALISMOS Y ANTI-INDIGENISMOS: RODOLFO HOLZMANN Y SU APORTE A UNA MÚSICA "PERUANA" / Raúl R. Romero

En un interesante artículo Jorge Cornejo Polar escribió que "el peruanista no es solamente el conocedor eximio de algún sector de la realidad peruana. También suele ser un enamorado del Perú, hay un componente afectivo en la definición de su personalidad. El conocimiento precede, pues, al amor pero en el camino el amor retroalimenta el afán de conocimiento" (1996). ¿Pero, se puede amar al Perú, profesar un vigoroso peruanismo y ser al mismo tiempo anti-indigenista? Ciertamente que sí. Lo hemos visto claramente desde los proyectos de construcción de una nación criolla ("sin indios"), hasta las intenciones del moderno desarrollo neo-liberal que propugna la homogenización cultural de todos sus sectores, o en otras palabras, la asimilación del indio y su cultura a un estado-nacional construido bajo el modelo clásico europeo.

En el contexto de un nacionalismo "sin indios" puede haber cabida, naturalmente, a lo que Lauer llama "la alucinación incaica" (Lauer 1997), es decir, al deseo de no desprenderse del patrimonio cultural glorioso de antes de la llegada de los españoles. Aquí los ejemplos abundan, y los gobiernos más recientes han aprovechado de este "incaísmo" para tender puentes con algunas, contadas, expresiones culturales contemporáneas, que se asumen como herencia directa del pasado pre-hispánico. En este sentido, una selección arbitraria de símbolos indígenas andinos está perfectamente justificada para "representar" al pasado incaico, y "contemporizarlo", es decir, dar la impresión que es un pasado que sigue superviviendo en la actualidad. Es este poder de la representación el que ha sido, y es, aprovechado por los distintos gobiernos de turno para buscar por lo menos reputación histórica.

Lo mismo ocurre en el plano de la representación artística, y ciertamente en el plano de la llamada música académica peruana. A partir de los años cuarenta se impulsó un nacionalismo "sin indios", pero sí con símbolos indígenas (pentatonismo, ritmos irregulares) como parte de un lenguaje musical contemporáneo. Un peruanismo franco, un deseo sincero de re-fundar una "música peruana" (académica, "cultura" dirían algunos puristas) prescindiendo de los músicos provincianos andinos mestizos, o "indígenas-mestizos" como diría Marisol de la Cadena (2000), para imaginar una música nacional con nuevos protagonistas, curiosamente, en su mayoría costeños y limeños. Esta nueva música nacional tendría una perspectiva universalista, libre de los localismos y de las citas folklóricas que tanto perturbaban a los primeros.

En realidad, esta propuesta que tenía en Rodolfo Holzmann (1910-1992) a uno de sus principales exponentes, no era totalmente original en el campo del arte en general, incluyendo la literatura. Se trataba de promover un arte universal, sin nacionalismos directos, literales, o demasiado obvios. Que hoy tengamos muy en claro que este "universalismo" sólo representa la opción de algunos países europeos (hoy también estadounidenses) es harina de otro costal. Este lenguaje universal, accesible a todos, abierto al mundo, cosmopolita y global, estaría naturalmente construido sobre las últimas técnicas europeas, principalmente las armónicas: el post-romanticismo y su exigencia extrema de la tonalidad, el politonalismo y sus sonoridades complejas, confusas y enredadas pero finalmente ancladas en la tónica, el remanso fugaz del impresionismo francés, el atonalismo y su exagerado libertinaje que encontró sus límites en el dodecafonismo de Schoenberg. Rápidamente Holzmann se dio cuenta que no podría convertir a este universalismo a los músicos letrados provincianos, y que tendría que borrarlos de la memoria de sus alumnos para empezar de cero. No es este el lugar para narrar la historia de los músicos académicos indigenistas, pero baste con recordar que por la década de los cuarenta, cuando Holzmann recién empezaba a dictar sus primeras clases de composición en el Conservatorio, creadores como el puneño Theodoro Valcárcel y el huanuqueño Daniel Alomía Robles, no sólo habían casi culminado una obra muy representativa, sino que morirían pocos años después de su llegada al Perú, ambos en 1942. Y otros, como los arequipeños Carlos Sánchez Málaga y Roberto Carpio ya estaban

gualmente muy maduros como para cambiar sus convicciones regionalistas or un universalismo incierto.

Los dos últimos extremos son análogos a los de una antigua polémica que Mario Vargas Llosa ha llamado del "arraigo y del exilio", al recordarnos la agria controversia entre Cortázar y Arguedas (Vargas Llosa 1996:35). En verdad, la crítica de Cortázar a los localismos se encuentra en el mismo sendero que el de Holzmann, y en ese sentido vale la pena reproducir una de las cartas en las que Cortázar expresa con gran lucidez los detalles de esta crítica:

El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijó, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor de 'zona', pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, al país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas (en Vargas Llosa 1996:35).

En este lapidario juicio de Cortázar hacia los "locales" se encuentran los elementos básicos de la crítica del mismo Holzmann hacia los músicos indigenistas peruanos. Al igual que a Cortázar, Holzmann pensaba que la música de Valcárcel o Alomía Robles era una arte limitado ("estrecho", "parroquial", "aldeano"), territorializado (de "zona"), sentimental y romántico ("exaltar los valores del terruño"), y racista ("la raza contra las demás razas"). Es decir, hoy en día sería parte de toda una polémica entre globalización y anti-globalización. Ciertamente Holzmann nunca fue tan lejos como para acusar a los indigenistas de racistas, pero me parece que esa parte del mensaje, sí estaba implícita en la crítica al indigenismo musical. La sola intención de los indigenistas de impulsar una opción artística propia de una etnia/cultura que coincidía con ciertos fenotipos de raza (indígena, cobriza), siendo los propios creadores ellos mismos indígenas-mestizos y cobrizos, ya los hacía ser, o parecer, per-

turbadores. Cortázar tuvo por lo menos la ingenuidad (lo vemos recién ahora) de decirlo en virtud de su dominio de las palabras.

El mejor reconocimiento que podemos hacer del maestro Holzmann es advertir que la historia de la música académica peruana del siglo XX se puede dividir en antes y después de su llegada al Perú. Llegó, a los 28 años, en 1938 como profesor de oboe de la Academia Nacional de Música "Alcedo" (hoy Conservatorio Nacional de Música), y en ese mismo año fue nombrado violinista de la recién fundada Orquesta Sinfónica Nacional. En 1945 comenzó a enseñar composición en el Conservatorio Nacional de Música, y es desde este cargo en el que ejerce una influencia decisiva en una nueva generación de jóvenes compositores peruanos. No sólo fue un maestro, sino un guía y un mentor. Si la calidad de un profesor se midiera por el impacto que hace su prédica en sus discípulos, podríamos decir que Holzmann fue el mejor de todos ellos, ya que su pensamiento y su visión de la música peruana fue asimilada por completo por casi todos sus alumnos. Muchos de ellos pasarían a ser los principales exponentes y creadores de la nueva música peruana de la segunda mitad del siglo veinte, con una deuda artística innegable hacia su maestro.

¿Porqué me parece tan importante enfatizar la transferencia de discernimientos entre el maestro Holzmann y sus alumnos? Porque es indudable que tal transmisión no se limitó sólo a los conocimientos musicales (técnica, métodos y estilos de composición), sino que venían amarrados, por así decirlo, de una valoración exageradamente negativa de la música peruana anterior a su llegada al Perú. Holzmann llegó a reprobar abiertamente a las obras de este indigenismo musical, y de alguna manera se las arregló para contagiar de este prejuicio no solo a sus alumnos sino a mucha de la afición musical de aquellos años. Al mismo tiempo, él mismo se impuso la misión de establecer los parámetros de una "nueva música peruana," la cual no descartaba, sin embargo, la utilización de motivos indígenas (como la pentatonía por ejemplo), y el uso de ritmos irregulares no occidentales.

Fue así como Rodolfo Holzmann, el maestro de toda una generación, minimizó el valor de la obra de los compositores indigenistas de

antes del cincuenta, en su mayoría provincianos andinos, para comenzar desde cero y sentar las bases de una nueva música peruana, con nuevos protagonistas y nuevos modelos. Descartó a los protagonistas andinos, pero se quedó con sus símbolos. En efecto, Holzmann jamás se cansó de afirmar que las composiciones de los músicos indigenistas como Theodoro Valcárcel y Daniel Alomía Robles nunca habían llegado al nivel artístico de los grandes maestros europeos, ni en su grado de su diversidad (estructuras, armonías complejas), ni en el plano de sus dimensiones musicales (obras para orquestas sinfónicas). En uno de sus más celebrados artículos "Aporte para la emancipación de la música peruana" (Mendoza, 1949), Holzmann afirmaba:

Quantiosos son los 'indigenistas' que se quejan de la indiferencia del público hacia la música vernacular, criticando acerbamente a los que prefieren la música europea a todo lo que tiene su origen en la pentafonía. Francamente, no veo la razón para tales quejas, porque si bien es verdad que la música vernacular merece, hasta cierto grado, la atención de todos, siendo su estudio interesantísimo para determinadas personas, también es cierto que en el Perú, ella no ha sido presentada todavía en una forma artística elevada, como ha sido el caso de la música europea (1949:63).

La constante repetición de lo mismo y la incesante reiteración de la idea (de la supremacía europea) hizo, naturalmente, que tal impresión se hiciera sentido común entre sus discípulos y entre los aficionados cercanos a su círculo. Lo que importa aquí, es que el juicio final sobre la obra de los indigenistas peruanos fue realizado por el "recién llegado" Rodolfo Holzmann, quien evaluó rápidamente la calidad artística de sus obras, las comparó con la de los grandes compositores europeos, y concluyó que estaban muy por debajo de su nivel. Por lo tanto, sus autores deberían ser descalificados como modelos a seguir, y la música peruana debería re-fundarse. Decía Holzmann refiriéndose a la música de nuestros músicos académicos provincianos:

No es posible pedir al público asistente a conciertos sinfónicos que le agrade un ensayo [indigenista], imperfecto desde el punto de vista

técnico, formal o estético, después de haber escuchado una sinfonía de Haydn, Mozart, o Beethoven (1949:63).

Es decir, los modelos con que comparaba Holzmann la obra de nuestros compositores eran los grandes ídolos europeos, que eran a su vez unos cuantos nombres que conformaban una elite que había surgido de una feroz competencia de cientos y miles de músicos europeos buenos, mediocres, malos, y pésimos. A todas luces, una comparación no solo desigual, sino también sumamente cándida. Hoy sabemos que del periodo clásico europeo (de casi un siglo de duración), solo recordamos mayormente a Haydn y Mozart como genios de la música (y unos pocos más). ¿Puede el lector tratar de imaginarse la cantidad de músicos de la época que no estuvieron a su nivel? ¿Demuestra eso la superioridad de la música clásica europea, o simplemente el fino talento de Mozart y Haydn?

Por otro lado, las recientes discusiones sobre la autenticidad musical en la musicología europea nos han demostrado que ni siquiera toda la obra de un compositor era ni homogénea, ni genial (en el caso de aquellos afortunados). Por ejemplo, la infinidad de obras de Johann Sebastian Bach que son cuestionadas hoy en su autenticidad porque “no suenan como Bach” han establecido que hasta los hoy considerados genios musicales europeos escribían a veces rápido, mal y por encargo, relativizando la concepción del “genio” y de la “obra de arte” en occidente. De manera que la superioridad *a priori* del arte musical europeo (universal) con respecto a los del tercer mundo (local, “indigenista”) no es una certeza que tanto Cortázar o Holzmann podrían propagar hoy en día sin esperar no pocas resistencias.

Cuando Holzmann llega al Perú a fines del 30 encuentra un agitado movimiento intelectual y musical, no sólo en Lima sino en el Cuzco, y con grupos de compositores ya establecidos en Puno y en Arequipa, entre otros lugares. Dos de las escuelas regionales más importantes a considerar en este periodo son las de Arequipa y Cuzco. En Arequipa Manuel Aguirre (1863-1951) compuso obras para piano con reminiscencias locales, dentro del lenguaje romántico que a fines del siglo XIX era el dominante. Entre sus principales obras están *Siete Piezas* y dos álbumes de composiciones pianísticas titulados *De Mis Montañas*.

Luis Duncker Lavalle (1877-1922) escribió vales con temática regional como *Quenas y Cholita*, y se convirtió además en la figura más influyente de la ciudad por su actividad de maestro y docente. Tiempo después, aparece en Arequipa una segunda generación de compositores regionales, siendo sus principales representantes Roberto Carpio (1900-1986) y Carlos Sánchez Málaga (1904-1995). El primero estudió con profesores particulares en Arequipa y escribió principalmente para piano y conjuntos corales. Entre sus obras importantes están su *Suite Hospital, Trípico, Tres Estampas de Arequipa* y la *Suite para Piano*. Sus obras corales, con títulos como *Triste y Huayno Mestizo*, también expresaban su intención de incorporar las tradiciones regionales dentro de un lenguaje fundamentalmente romántico y post-romántico. Carlos Sánchez Málaga, al igual que Carpio, escribió la mayoría de sus obras para piano. *Caima* y *Yanahuara* (1928) son dos de sus obras más conocidas y frecuentemente interpretadas. En ellas el compositor utilizó melodías pentatónicas pero también ciertos giros impresionistas que colocan ambas piezas en el ámbito de los estilos más avanzados de su época.

En el Cuzco había surgido otra corriente nacionalista importante. Probablemente la más sujeta al movimiento indigenista de la época, y la que hizo mayor referencia en sus composiciones al Incanato como referencia histórica fundamental. Los mismos cuzqueños se han encargado de distinguir a los cuatro compositores más importantes, a través de premios y consagraciones oficiales: Francisco Gonzales Gamarra (1890-1972), Juan de Dios Aguirre (1879-1963), Roberto Ojeda (1895-1983) y Baltazar Zegarra (1879-1968). Las obras de estos compositores, que aparecen dentro de las primeras tres décadas del presente siglo, incluyen piezas para orquesta, conjuntos de cámara y para piano. La mayoría de ellas presentan desarrollos sobre la escala pentatónica, que era considerada en aquellos años como representativa de la “música incaica.” Las estructuras melódicas en sus piezas, ciertamente, se asemejaban a las de la música popular, y las armonías utilizadas en su acompañamiento se ceñían estrictamente a las reglas de la tonalidad.

Pero fue en Lima en donde se había concentrado la mayor parte de la actividad musical nacionalista, indigenista e inclusive universalista

de la primera mitad del siglo. Muchos de los compositores vinieron de las provincias, y solo unos pocos fueron los limeños de nacimiento. Entre los últimos estuvo José María Valle Riestra (1858-1925), quien además de escribir la celebrada ópera *Ollanta*, es responsable de obras como *Elegía para Orquesta*, *Fuga a Cuatro Voces* y *Cantar de Heine*. Valle Riestra había estudiado en Europa con el maestro Andre Gedalge y sus tendencias estilísticas estuvieron fuertemente marcadas por la ópera italiana, el romanticismo y la música de Wagner. Pero Holzmann lo desestimó como modelo cuando dijo de él que "se perdió en modelos italianos de dudoso valor musical" (p. 64). Su obra de mayor repercusión es indudablemente la ya mencionada ópera *Ollanta*, que es generalmente citada como el primer intento por crear una ópera nacional en el Perú. La segunda y definitiva versión de la ópera estrenada en 1920, se basó en un nuevo libreto escrito por Luis Fernán Cisneros que reemplazó al original de Federico Blume. La obra estuvo basada en una historia legendaria del Incanato, y tanto su escenografía, como su vestuario y decorado, se referían a esa época. Si bien los motivos de la obra eran de carácter pre-colombino, fue considerada un intento nacionalista pues el Incanato como imaginario era reclamado por muchos como un símbolo de la moderna nación peruana.

Pero fueron más los compositores que vinieron de provincias durante las primeras oleadas migratorias del siglo y se radicaron en Lima. Daniel Alomía Robles (1871-1942) fue uno de ellos. Nacido en la provincia de Huánuco, al norte de Lima, Alomía Robles es una de las figuras más complejas e interesantes de esta primera generación de compositores nacionalistas. A diferencia de Valle Riestra quien recibió una formación musical académica en Europa, Alomía Robles estudió con profesores privados como Claudio Rebagliatti. Su interés fue más allá de la composición, pues también se dedicó intensamente a la recopilación de melodías folklóricas, para lo cual tuvo que viajar y conocer varias regiones del Perú. Su obra como recopilador y folklorista, publicada recientemente, tiene asimismo un valor en sí misma. Esta vocación por la investigación marcó profundamente su estilo compositivo. A diferencia de Valle Riestra y otros compositores limeños, la totalidad de la obra de Alomía Robles es de carácter nacionalista-

indigenista. Entre sus obras más importantes podemos citar a su opera *Illa Cori*, también llamada “La Conquista de Quito por Huayna Cápac,” ubicada en la época Incaica. De esta obra sólo se ha encontrado una versión para piano, voces y coros, pero dos de sus principales segmentos han sido divulgados por la Orquesta Sinfónica Nacional en orquestaciones (irónicamente, ya veremos porqué) realizadas por el mismo Rodolfo Holzmann; ellas son, el *Himno al Sol* y la *Danza Huanca*.

La obra mas conocida de Alomía Robles es la zarzuela *El Cóndor Pasa* (1913) con argumento de Julio Baudouin y Paz. El argumento de la Zarzuela se apartó esta vez de la temática del Incanato para ambientarse más bien en un campamento minero del siglo diecinueve. La obra narra los conflictos entre los trabajadores de una mina con sus administradores norteamericanos. La zarzuela tuvo un enorme éxito de público y estuvo en cartelera por varios años. Uno de los segmentos de la obra, llamado *Cashua*, iría a hacerse muy conocida en el mundo entero a partir de la década del sesenta, en la forma de una canción que lleva el mismo nombre de la zarzuela (*El Cóndor Pasa*). Las obras de Alomía Robles se caracterizaban por seguir un patrón homofónico, es decir, de una melodía acompañada. Dicho patrón era generalmente el dominante en las obras nacionalistas-indigenistas, pues de esta manera se seguía mejor el modelo de la canción indígena tradicional. Además, permitía el uso de la escala pentatónica. La influencia de géneros tradicionales andinos en Alomía Robles fue muy fuerte, y muchas de sus obras exhiben caracteres de géneros rurales como el yaraví y el huayno.

El peso de la temática indigenista fue igual de fuerte en Theodoro Valcárcel (1900-1942), un compositor que emigró de la lejana región andina de Puno en el extremo sur del país, para radicar en Lima. Poco después Valcárcel viajó a Europa pero la primera guerra mundial lo obligó a regresar rápidamente al Perú. Sus primeras obras denotan una clara influencia del impresionismo francés, a juzgar no solo por el estilo de las obras sino por los títulos que emulaban a los de, por ejemplo, Claude Debussy. Luego Valcárcel fue elaborando un estilo más personal hasta convertirse en el compositor más prolífico de su generación. Entre sus obras más significativas está el ballet *Suray-Surita*, del cual adaptó 12

piezas para Piano que se publicaron en París en 1939. El subtítulo de la publicación fue *Aires y danzas sobre motivos del folklore de los Inkas del Perú*, lo cual indica claramente su filiación indigenista. Como también lo hacen los títulos de ellas como “canto de cosecha,” “ayarachi,” y “kachampa” (danza de combate). Otras de sus obras, *30 Cantos del Alma Vernacular*, para voz y piano, y *Cuatro Canciones Incaicas*, también fueron publicadas en París en 1930. Estrenó su *Suite Incaica* en el Festival de Música Iberoamericana en Barcelona en 1929. Esta suite constaba de las siguientes partes: Danza Imperial, Bacanal Indígena, Danza del Cor-tejo Nupcial, y Feria en el Ayllu de Kalassaya. Su ballet *Saccsahuaman* (1928) también se estrenó en Europa en la feria de Sevilla. Sin duda, Theodoro Valcárcel es uno de los compositores más interesantes y complejos del movimiento nacionalista-indigenista. Su uso del pentatonismo, de las texturas homofónicas, el uso del quechua y la temática Incaica como representativa de una cultura indígena actual, lo asemejan, sin embargo, a los demás representantes de esta tendencia.

Las tendencias nacionalistas fueron tan impactantes que afectaron también a los compositores que tuvieron una trayectoria más bien universalista. Entre ellos estuvo el Monseñor Pablo Chávez Aguilar quien en la década del veinte, afectado por la voráGINE indigenista de estos años, escribió *Ocho Variaciones sobre un Tema Incaico*, y la *Suite Peruana*. El mismo Alfonso de Silva (1903-1937) se animó a ensayar estilos nacionalistas en su *Canción India para Violín y Piano*, en donde utilizó la escala pentatónica por primera y única vez. Mención aparte merece Ernesto López Mindreau (1892-1972), quien escribió profusamente en base a temáticas nacionalistas, pero con una gran diferencia, su fuente de inspiración era la música tradicional de la costa norte del país, y en eso se diferenciaba de los indigenistas, quienes seguían modelos fundamentalmente andinos. Mindreau nació en la ciudad costeña de Chiclayo y se basó en géneros muy populares de esa región para elaborar muchas obras como la *Sinfonía Peruana*, y *Marinera y Tondero*. Mindreau, sin embargo, tampoco se pudo abstener por completo de la corriente indigenista, ni de los intentos por construir una ópera nacional, cuando escribió su ópera *Cajamarca*, en donde aplicó el pentatonismo y utilizó un argumento basado en el Incanato.

La década del cuarenta marca el final de un declive gradual del nacionalismo-indigenismo musical desde los años treinta. Un año simbólico es 1942 pues fallecen tanto Theodoro Valcárcel como Daniel Alomía Robles, dos de los compositores más destacados de esta corriente. El desarrollo de la música académica peruana entra entonces en un periodo de transición, y dos maestros que llegaron del extranjero se convirtieron en mentores de una nueva generación, Rodolfo Holzmann y Andrés Sas (1900-1967). Ya hemos hablado del primero, y tendremos que dejar para otra ocasión el comentario sobre el maestro Sas, no menos importante. Pero baste decir, que si bien fue un influyente profesor y tuvo muchos discípulos, no contribuyó como su colega Holzmann a "borrar el pasado" y anatematizar el indigenismo musical de la primera mitad del siglo. Por lo menos nunca dejó evidencias de ello.

De manera que cuando Holzmann llega al Perú ya el indigenismo musical había pasado su mejor momento, y la mayor parte de sus creadores estaban muertos, viejos o culminando toda una trayectoria. La fundación de una nueva música peruana podía venir sin la excomuniación de los indigenistas. ¿Qué es lo que impulsó a Holzmann a amonestar tan implacablemente la obra de los indigenistas provincianos de antes del cincuenta? ¿Era acaso su legado tan fuerte como para justificar el exorcismo de la crítica musical? En realidad no, pienso yo. Desde el punto de vista académico, casi todos los indigenistas eran independientes por así decirlo, en el sentido que no estaban vinculados a ninguna institución musical, ni oficial ni privada. No estaban, pues, ni agrupados, ni agremiados, ni constituidos en una escuela orgánica que formara discípulos regularmente. En pocas palabras, los indigenistas no eran competencia para el proyecto de una "música genuinamente peruana" de Holzmann.

Los principales argumentos utilizados para destruir críticamente a los indigenistas fueron básicamente tres:

- 1) Los indigenistas no estaban a la altura de la música europea.
- 2) Los indigenistas no componían para orquesta.
- 3) Los indigenistas solo escribían música para piano, o piano y voz.

El primer argumento, claro está, ya era totalmente descalificatorio. Era un principio primordial, imposible de ser respondido o encarado racionalmente. Era el canon de la época (en realidad en Europa ya no tanto). La teoría evolucionista en su total esplendor: la civilización había encontrado en Europa el punto más alto del progreso de la humanidad, dejando atrás el salvajismo y la barbarie. Pero obviamente el principio evolucionista no había sido traído por Holzmann al Perú. Desde fines del siglo XIX la teoría de la supremacía europea (y blanca por repercusión) había sido no sólo divulgada sino que fue inclusive una teoría aceptada y consentida por la propia intelectualidad peruana. De manera que, en el plano de la música académica, no hubo lugar a discusión. En efecto, los mismos indigenistas hubieran querido dominar completamente las técnicas de composición para orquesta por ejemplo, hasta el límite máximo de la grandeza europea: la sinfonía.

Como sabrán los lectores, la sinfonía es a la música académica occidental, lo que la novela es a la literatura. Los indigenistas nunca escribieron sinfonías (novelas), porque en música a diferencia de la literatura, hay un problema de medios e infraestructura. Para ejecutar una sinfonía hay que disponer de una orquesta sinfónica, y recién se fundó una en Lima en 1938. Es por eso que la mayor parte de la obra de los indigenistas está escrita para piano, para piano y voz, y tan solo ocasionalmente para conjuntos de cámara. La forma canción fue la más utilizada (comparable al cuento en literatura). El solo hecho que esta forma fuera el caballo de batalla de los indigenistas bastó para descalificarlos ante los ojos de Holzmann:

No existe, pues, como constatamos, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas, en lo referente a música de concierto. ...Faltándoles la educación musical indispensable como base de partida, músicos como Daniel Alomía Robles, Theodoro Valcárcel, Alfonso de Silva, etc. no lograron imponerse en la creación musical más allá de varios ensayos con los que probaron su enorme disposición (1949:63-64).

Holzmann fue particularmente lapidario con Daniel Alomía Robles, aunque con un tono paternalista:

Si bien es cierto que Robles no ha logrado escribir música absoluta en condiciones perfectas por falta de conocimientos profundos de los secretos técnicos de la composición, poseyó, sin embargo, una vena lírica genuina y una musicalidad natural de apreciables alcances. (1943:25).

Y hablando de la preferencia del género canción (*lied*) en los indigenistas dijo Holzmann (hablando sobre Alomía Robles):

Es lógico que cultivara de preferencia el género del 'lied' para sus expresiones musicales, porque la letra de un poema ofrece al compositor ya la forma que le servirá de base para su obra, inspirando al mismo tiempo su imaginación musical, mientras que para la composición de música abstracta el autor ha de crear formas propias independientes de influencias ajenas a los problemas puramente musicales; tiene Robles en ésto mucha semejanza con otros compositores nacionales como Federico Gerdes, Theodoro Valcárcel, Carlos Sánchez Málaga y Alfonso de Silva cuyas obras son en su mayoría "lieder" o canciones. (1943:25-26)

Es muy claro en el discurso de Holzmann que el género seleccionado por los indigenistas constituía un límite de facto para determinar su nivel artístico. El argumento era el siguiente: no sabían componer para orquesta, no les quedaba más remedio que circunscribirse al *lied*. No hubo muchos intentos de Holzmann por evaluar objetivamente la calidad de las canciones, frente a las cuales experimentaba un rechazo visceral al notar en ellas citas musicales folklóricas, melodías tradicionales demasiado notorias a una primera audición, y en general, como él mismo lo dice, poca presencia de "música abstracta."

La descalificación del *lied* como un género digno de ser el trabajo de toda una vida (algo así como inhabilitar al cuento en literatura por ser muy corto y por utilizar formulas reiterativas) me parece más bien una estratagema del maestro tratando de catequizar a sus alumnos, porque no creo que Holzmann cayera en este contrasentido. Y por otro lado, es cuestionable su argumento que la letra de la canción le da la forma al compositor. Hasta el lego en música sabe que el compositor no

siempre escribe la música después del poema, y que muchas veces es el revés. Y también es debatible cuando él afirma que en la música abstracta el compositor “ha de crear formas independientes,” no siendo siempre así. Primero, que el término “música abstracta” no existe como una categoría concreta en la división de las escuelas de composición musical (siendo más bien un término prestado de otras artes a la música); y en segundo lugar, que si se refiere al atonalismo o al dodecafonismo, cualquier estudiante de composición de esas técnicas sabe que el principal reto es buscar, inventar, y rescatar formas y estructuras, justamente para que sirvan de esqueleto a los serialismos amorfos que proponen dichos métodos.

Y por último, el rumor que Holzmann echó a rodar acerca de que los indigenistas no compusieron, o no supieron cómo componer, para conjuntos orquestales, es más cuestionable aún. Y en esto él fue muy claro:

Robles ha hecho varios ensayos de instrumentación como lo prueban algunas obras enumeradas en el párrafo “Obras para Orquesta”. Estas partituras en su mayoría son muy defectuosas, en lo que se refiere a su realización técnica y a sus efectos sonoros...He aquí el aspecto trágico del panorama musical del Perú que no señala ni un solo compositor ligado a la perfección, por lo menos de sus conocimientos técnicos, debido a la falta de medios adecuados de orientación artística y educación musical...Es tanto más lamentable esta situación en cuanto todos ellos...desconocen los estudios superiores del arte. (1943:26)

Es decir, Holzmann evaluó las obras orquestales de los indigenistas y dictaminó un juicio que ha permanecido incuestionable hasta hoy. El juicio al que me refiero es que sus arreglos orquestales le parecían inadecuados, mediocres, extravagantes o malos (nunca especificó por escrito el adjetivo que le merecían). La gran paradoja que surge de todo esto tiene dos aspectos: por un lado consideró que la música tras los arreglos orquestales no estaba del todo mal, y en consecuencia, decidió en algunos casos que valdría la pena re-orquestrar la misma pieza, iniciativa que el mismo Holzmann asumió con gran entusiasmo. Por ejemplo, la 1ª. *Suite Sinfónica* de Theodoro Valcárcel se estrenó en 1939 nada menos que

por la Orquesta Sinfónica Nacional con la orquestación de Rodolfo Holzmann (Holzmann 1942:137). Orquestó igualmente la 2ª *Suite Sinfónica*, estrenada en 1940, y partes del *Concierto Indio* del mismo Valcárcel. Holzmann igualmente orquestó de Daniel Alomía Robles las obras sinfónicas *Himno al Sol* (estrenada en 1939), *Danza Huanca* (1939), y el *Poema Sinfónico El Indio*, estrenado en el Teatro Municipal de Lima en 1941 (Holzmann 1943:40). ¿Que había de malo en las orquestaciones del mismo Valcárcel y de Alomía Robles? No lo sabemos. También hay que reconocer que es muy probable que algunas orquestaciones de Holzmann partieran no de una versión orquestal previa, sino de una notación para piano (una investigación posterior podrá aclarar este asunto con más detalle).

Dicha paradoja nos deja con grandes interrogantes: ¿Eran tan defectuosas estas partituras orquestales como para que no pudiéramos por nosotros mismos apreciar su belleza o su expresión artística? ¿Cómo fue que Holzmann sí fue capaz de apreciar el valor de tales obras? ¿Qué fuego interior lo impulsó a rescatar del primitivismo musical estos arreglos y “civilizarlos” musicalmente con las modernas técnicas europeas que tenía a su disposición? Lo que sabemos de la trayectoria artística y creativa de Valcárcel y Alomía Robles es bastante sugerente. Theodoro Valcárcel vivió en Europa, y publicó y estrenó varias de sus obras en París y Barcelona. Valcárcel era, a los ojos europeos, un músico de herencia indígena sin duda alguna, pero estaba lejos de ser un provinciano sin educación musical como lo describe Holzmann. El reputado musicólogo norteamericano Gérard Béhague en su libro *Music in Latin America* (Englewood Cliffs:1959) lo considera “el precursor de una genuina música artística peruana” y aclama sus cualidades para tratar los motivos musicales indígenas en un “estilo moderno” y con una “imaginativa estilización” (1979:168).

Alomía Robles por otro lado, vivió muchos años en Estados Unidos y tuvo una vida artística cosmopolita y en constante interacción con otros músicos, compositores, y ha sido el músico académico peruano que más grabó discos con los sellos Víctor y Brunswick durante su estadía en ese país. Tampoco fue Alomía Robles entonces el músico de pueblo que no salía del ámbito local y pintoresco. Igual es el caso de los

otros compositores nacionalistas, indigenistas o regionalistas de la época (sólo he incidido aquí en el caso de Valcárcel y Alomía Robles porque Holzmán les dedicó mayor atención). Esto me parece importante decirlo porque entre los viejos y jóvenes músicos de hoy se repite siempre como un relato legendario que los músicos indigenistas eran incompetentes y parroquiales. Y me parece que esta historia la escribió este gran maestro alemán, muy probablemente con propósitos didácticos, y sin malos ánimos. No es culpa de Holzmán que nunca se hubiera instituido la carrera de musicología en el Conservatorio Nacional, lo que hubiera permitido aclarar las cosas con base a investigaciones y estudios sistemáticos y objetivos. Lo que quiero decir, es que estamos aun comentando una tradición oral, y esto constituye un caso *sui generis* en América Latina.

En todo caso Holzmán era totalmente consciente de su condición de extranjero, de su función como músico europeo en el Perú, y de su rol como guía de una nueva generación de compositores nacionales:

...si ha de crearse en el Perú un arte musical del futuro, corresponde a los músicos peruanos forjarlo. Es de ellos que depende íntegramente el porvenir de la creación musical genuinamente peruana. Lo que **nosotros** podemos hacer es simplemente servir de consejeros, colaborando en la educación artística necesaria como base para un desarrollo sano y fructífero. Puedo afirmar, sin peligro de ser mal comprendido, que esta colaboración **nuestra** es muy necesaria, porque la obra representativa que hemos ido buscando, tampoco la encontramos entre las producciones de los autores peruanos (1949:63 –la negrita es mía).

Y es en este punto en donde mejor se podrían comprender los esfuerzos de Holzmán por aportar y hacer una diferencia. Si bien he dedicado la mayor parte de este artículo a incidir sobre lo contradictorio de sus contribuciones, tengo que reservar para el final una venia al maestro que, a pesar de sus prejuicios euro-centristas, supo educar a una nueva generación de compositores en las más modernas técnicas de composición traídas frescas de la metrópoli. Sí considero que fue una lástima que no tuvo tiempo para darse cuenta que la música de arte en

América Latina es mucho más que un universo sonoro, sino que es también un mundo político y social. El no tener tiempo de entender nuestra compleja realidad nacional (me ubico solamente en las décadas del treinta y cuarenta) determinó que subestimara el valor de los indigenistas, y que no reparara en el heroísmo de su arte y de su política. Eso se le pasó.

Como extranjero entonces (ya más entrado el siglo Holzmann se convertiría en un peruano más) se impuso el deber de formar una nueva generación de compositores nacionales, universalistas, modernos, pero siempre peruanos. En el ya mencionado artículo “Aporte para la emancipación de la música peruana ¿Es posible usar la escala pentátona para la composición?” (Mendoza, 1949) Holzmann confesó su principal deseo:

...como en el Perú nunca ha faltado el talento y sí siempre la enseñanza sistemática bajo la dirección flexible y llena de comprensión, es de esperar que una vez trazada la orientación y establecido el curso de un trabajo disciplinado, salgan a la luz los tan necesitados forjadores de una *Escuela Musical Peruana* (1949:62).

Y luego expresó lo que creyó haber demostrado como uno de los caminos a seguir para “peruanizar” un lenguaje musical enmarcado dentro de los cánones europeos:

“Se ha demostrado claramente que el uso, tanto de la pentafonía como de la música mestiza, folklórica o popular, es posible en la música culta; que depende del modo como se emplea el material, como se transforman los elementos melódicos y armónicos para fines de transcripciones de carácter contemporáneo, para que el acervo musical existente resulte ser de una riqueza extraordinaria.” (1949:80)

Embarcado en este esfuerzo, componiendo él mismo intensamente en esta línea, y ante la inexistencia de musicólogos en el país, el mismo Holzmann se dedicó a investigar la música peruana tanto académica como tradicional, y hoy por hoy, muchas de sus obras siguen siendo

de lectura obligada. Además del artículo ya mencionado están sus catálogos de compositores peruanos elaborados con bastante esfuerzo (ver Holzmann 1942, 1943); y su interés por la música tradicional peruana, particularmente por la pentatonía como recurso compositivo, le hizo escribir entre otros "De la tritonía a la heptatonía en la música tradicional peruana" en la Revista San Marcos en 1968, hasta hoy considerado un clásico en la materia.

Tardíamente en su vida, cuando ya se había enamorado varias veces del Perú y se encontraba en sus cuarteles de invierno, retirado en Huánuco y lejos del desconcierto limeño, se le ocurrió seguir investigando y publicó dos libros: *Quero, pueblo y música* (Lima, 1986) e *Introducción a la etnomusicología* (Lima, 1987). Yo lo conocí recién en aquellos años, cuando en una de sus raras visitas a Lima se dio tiempo para dictar un seminario de etnomusicología en el Instituto Riva-Agüero. Parecía mentira que el grueso de sus aportes a los que me he referido aquí, con sus grandes virtudes y enormes defectos pero aportes al fin, hayan sido hechos durante los primeros 10 años de su estadía en el Perú.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Béhague Gerard. *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1979.

Cadena, Marisol de la. *Indigenous Mestizos. The politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham: Duke University Press, 2000.

Cornejo Polar, Jorge. "Los peruanistas y la imagen del Perú." *El Comercio* (sábado 31 de agosto). 1996.

Holzmann, Rodolfo. "Catálogo de las obras de Theodoro Valcárcel". En *Boletín Bibliográfico*, vol. 15, nos. 3-4, p. 135-140 (1942).

—. "Catálogo de las obras de Daniel Alomía Robles." *Boletín Bibliográfico* vol. 13, nos. 1-2, p. 25-78 (1943)

—. “Aporte para la emancipación de la música peruana. ¿Es posible usar la escala pentátona para la composición?” *Revista de Estudios Musicales* 1(1):61-80 (1949).

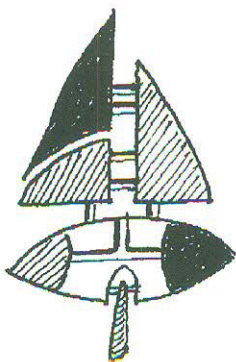
—. “De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana” Separata de la *Revista San Marcos* (1968).

—. *Introducción a la etnomusicología. Teoría y práctica*. Lima: CONCYTEC, 1987.

—. *Qéro, pueblo y música* (editor). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1986

Lauer, Mirko. *Andes Imaginarios. Discursos del Indigenismo 2*. Lima: CBC/SUR, 1997.

Vargas Llosa, Mario. *La Utopía Arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



LAS CIGÜEÑAS SALVAJES DE ALCALÁ
(sobre versos de Yeats)

Los árboles han alcanzado el esplendor de otoño,
las manchas grises en los muros blancos
asoman de remoto como un dolor cuasi sordo,
vestigios fractales de las aguas de estío.
Bajo el ocre cielo, un aire inmóvil
y en la inmovilidad el vuelo, incoordinado,
de una y cincuenta cigüeñas blancas.

Vuelan sin ruido en planos desusados,
sus trayectorias se funden con los arcos
de otras aves, más mecánicamente inclinadas;
bajan del crepúsculo a las torres
y en amplios círculos quebrados
rompen también el silencio y esparcen
el preciso espondeo de sus morses de auxilio.

No medra la edad en sus hemisferios, migran
como si fuera uno sólo, hacia el ábrego continuo

y viven de carnes ajenas que transan nocturnas,
vaciadas de instinto. Migran fatídicas, transidas
de frío y se alejan de si mismas entre alada
y alada. Inmensamente bellas, aves de materia dura,
garuadas, antícipes, básicas de la vida.

He ponderado esas aves, sus posibles corazones,
sus largas cavilaciones al final de la tarde,
y he perdido la esperanza que sus vuelos,
de cierto modo, conllevaban. No son compañía.
He ponderado sus sombras decapitar la luna
y la luna brillar como en la noche normal.
Nada cambian las aves con sus falsas huídas.

LA LECCIÓN DE ECONOMÍA

¿Por qué los mercados no son afectados
por los grandes abandonos,

por los amores que acaban,
por los desencantos y los crepúsculos?

Nadie lo sabe. Algunos lo saben:
porque los mercados responden a dos cosas
y a dos cosas solamente: al flujo de capital
y a las expectativas de ganancia.

Se repitió todo eso mientras andaba con pasos apurados, preparando la clase antes de la clase. Cruzó la calle.

El vendedor de lotería estaba parado en la esquina, con las suertes enganchadas con un imperdible a su camisa.

Imaginó las bolsas duras que se forman debajo de los picos de los gallos antes de morir. Siguió caminando.

Se preguntó retóricamente: ¿y qué afecta al amor? La clase sigue.

Nadie lo sabe. Algunos lo saben: una cosa y una cosa solamente afecta al amor: la demanda de amor.

(Esta es la ley sorprendente de la que tiene que convencerlos:

la oferta no afecta al amor.)

UNA MIRADA SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS Y EL CINE / José Carlos Huayhuaca

I

Es indispensable comenzar reconociendo esta perogrullada: la principal influencia plástica sobre las películas que se hacen, son las películas que se han hecho. De un modo en ocasiones consciente, pero sobre todo, digámoslo así, por ósmosis, los cineastas rutinarios -cuyo nombre es legión- replican los modelos imperantes, y los “creativos” se valen simplemente de modelos menos exotéricos pero igualmente cinematográficos. Lo cual tampoco significa negar, uno, que hayan cineastas con un alto coeficiente de originalidad en cuanto al aspecto plástico de las imágenes que conciben y ejecutan; dos, que los haya quienes se inspiran directamente en pinturas y otras formas de las artes visuales, tradicionales o no, para configurar sus imágenes.

En seguida, debo mencionar la no buscada pero inevitable influencia de la tecnología -en sus niveles menos controlables y “brutos”- sobre aspectos básicos de la plástica de una película. Me refiero, por ejemplo, al nivel tecnológico del laboratorio y la película virgen disponibles, y a otros factores de esa índole. A los cinco o seis años de edad, yo recuerdo haber sido capaz de reconocer en un segundo si la película a la que mis padres me habían llevado, era del llamado “bloque socialista”, aunque mis palabras no fueran ésas; no porque distinguiera el idioma ruso o checo, digamos, ni porque me orientaran los temas tratados (éstos eran tan diversos como una obra de ballet, un episodio de la segunda guerra mundial, una adaptación de Jack London o de cuentos folklóricos medievales). Lo que pasa es que tenían el mismo

look, su imagen general poseía una dominante que resaltaba sobre los demás factores: el color terroso y como desvaído, por ejemplo, que *todas* tenían era reconocible –y odioso. Muchos años después me explicaron los problemas de laboratorio (químicos, instrumentos) que les eran comunes, y el tipo de película (¿la *orwo*?) que usaban. En la misma línea, recordemos la empalagosa tonalidad pastel de las películas alemanas en color -la serial sobre Sissi, de principios de los 60, entre otras-, rodadas con película *agfa* de la época.

Pero también me refiero a cómo la modificación de las proporciones de la pantalla (caso del Cinemascope), o la fabricación de, digamos, un nuevo lente, o más acusadamente todavía, la aparición de la truca computarizada, etc., determinan cambios radicales en la apariencia plástica de las películas, al margen de la voluntad y el estilo de los cineastas. Entro ahora en materia.

II

Para empezar, destaquemos las dos más notorias modalidades de recurso a la pintura por parte de un director en el trance de realizar un plano, o toda la película: por un lado, la franca reproducción de las características más saltantes de un lienzo específico (o de un dibujo, grabado, etc.); por otro, la recreación de elementos generales del mismo, o más bien, de la obra entera y el estilo de un pintor. Claro ejemplo de la primera alternativa es *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, pues se sabe que éste llegó prácticamente a copiar algunos cuadros de pintores del siglo XVIII: con las reproducciones delante de sus ojos, reubicaba a los actores así o asá en relación con un ambiente que también había nacido de examinar aquéllas, o pedía a los fotógrafos replicar el esquema de iluminación aplicado en tales pinturas. Más interesante, dentro de la misma tendencia, es un caso como el de *Blade runner*, de Ridley Scott, algunas de cuyas imágenes se derivan de modo directo de las *Carceri di invenzione* de Piranese; más interesante, digo, porque en este film hay una adaptación, y en esa medida un grado de inventiva que no hay en *Barry Lyndon*: se ubica en Los Angeles del año 2017 y no en las

coordenadas de tiempo y espacio (¿cuáles son?) correspondientes a los grabados de Piranese, y abstrae de ellos el delineado, por así decirlo, y no el “bulto”, la forma y no la “materia”. (Marcadas equivalencias de encuadre, de escenografía y hasta de uso de la luz, resaltarán al comparar ciertas imágenes de *Blade runner* –en especial los de abajo hacia arriba– correspondientes a lo que ocurre entre los corredores y escaleras interiores del edificio donde se enfrentan Harrison Ford y Rutger Hauer, con, por ejemplo, la segunda versión de la plancha VII de los célebres grabados de Piranese).

Propongo ahora algunos ejemplos de la segunda alternativa. No creo que Werner Herzog haya “copiado” nunca tal o cual imagen de Caspar David Friedrich, pero sin duda el estudio de, o la simple familiaridad con, sus cuadros inspiró su manera de visualizar, o en todo caso lo hizo propenso a buscar cierto tipo de paisajes, en películas como *Corazón de vidrio*, *Aguirre* o *Nosferatu*, etc. Algo similar ocurre con la película de David Mamet, *Casa de juegos*, en relación a ciertos cuadros nocturnos de Edward Hopper, de los cuales toma un modo de mostrar las calles, cierta forma de iluminar, una tendencia a los espacios vacíos. (Pero mientras el espíritu de las películas de Herzog se condice de algún modo con el de los cuadros de Friedrich, no se podría decir lo mismo del segundo ejemplo, donde la conexión espiritual o temática es nula, y el parecido es sólo exterior).

III

Si en la primera modalidad hay una influencia visual digamos específica y en la segunda una influencia que llamaré general, resulta obvia una tercera modalidad irreductible a las anteriores: la influencia “conceptual”. Conceptual porque no se trata de imágenes pictóricas que inspiren la realización de imágenes cinematográficas, sino de ideas, o más precisamente, de modos de percibir los actos de la gente, o el espectáculo del mundo, subyacentes a la obra de ciertos artistas o corrientes plásticas. Es el caso de la influencia de los pintores surrealistas en el cine de Richard Lester. No existe una sola imagen suya que se

parezca a algún cuadro de, por ejemplo, Magritte. Lo que éste y otros cultores de esa estética le han enseñado al cineasta ha sido la fructífera idea de la asociación incongruente, la mezcla imposible o la inesperada, siempre que tengan un toque de humor: la gran nube de piedra suspendida en el cielo o el hacha que es una rama del propio árbol, de Magritte, o la plancha a cuyo lado plano le han salido clavos, de Man Ray, se vuelven en Lester la combinación “equivocada” de un papel y un actor que, en principio, no “riman” (digamos Charlton Heston y el Cardenal Richelieu de *Los tres mosqueteros*), o la escena de un héroe visto en plena acción épica...pero con el trasero al aire (*Robin y Marian*). O es el caso de la influencia de la obra del pintor Francis Bacon en *Last tango in Paris*: más allá de la presencia de dos cuadros del inglés en los créditos del film, está la concepción del personaje central, quien padece en su espíritu el mismo retorcimiento que, en su físico, ostentan las criaturas de Bacon. La agonía existencial es el tema común del film y de la obra toda de Francis Bacon.

Hablar de esa conocida película de Bertolucci me recuerda a su hoy famoso director de fotografía, Vittorio Storaro, cuyo método de trabajo (él lo llamaría “filosofía”) consiste en derivar la estrategia iluminativa determinante del look del proyecto, de algún cuadro que considere pertinente: *San Juan Bautista*, de Caravaggio, para *Juventud Juventud* (Franco Rossi, 1968), por ejemplo, o *El imperio de la luz*, de Magritte, para *La estrategia de la araña* (Bertolucci, 1969)—caso que nos remite a la modalidad trasanterior, pero esta vez seguida por iniciativa del fotógrafo, no del director.

IV

Otra categoría es la de los films que podríamos calificar de pictóricos. No porque reproduzcan cuadros preexistentes, o porque su temática sea el mundo y la vida de los artistas plásticos, sino porque han sido concebidos pictóricamente, con sensibilidad y percepción de pintor. El célebre *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, es la más clara encarnación de esta categoría. Sus imágenes semejan unos *tableaux vivants* asociados

según una lógica que no es dramática ni narrativa sino de sugestión onírica o de *shock* visual, propia de la estética surrealista (y, cincuenta años después, de aquella que subyace a los *happenings* y al *performance art*, cuyo común apodo –“teatro de pintores”– es elocuente al respecto).

Aunque de un modo más sibilino, también me parece corresponder a esta categoría el cine de David Lynch –o, al menos, cierta vertiente de sus películas. En cualquier caso, éstas han tomado del surrealismo su método más característico –la disyunción lógica– y su objetivo más notorio: atarantar al espectador o, en la expresión que aquél hizo famosa, *épater les bourgeois*. Solo que el *bourgeois* de hoy ya no son las pacatas señoras de buena familia de los años 20 ni sus respectivos consortes, orondos dentro de sus privilegios y su racionalidad de mentira, sino la muchedumbre de consumidores jóvenes y adolescentes postpsicodelia, ávidos de cualquier tipo de escándalo y que se entretienen a morir cuando alguien “los deja cojudos” (le tomo a Alfredo Bryce el buen coloquialismo peruano que convirtió en literario). A mí, en todo caso, me deja infinitamente más cojudo una película como *Close up*, de Abbas Kiarostami; una como *Querido diario*, de Nanni Moretti, o *El sol del membrillo*, de Víctor Erice, o *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (cito al azar solo un puñado de obras de los 90 para acá), que cualquiera de las profesionalmente transgresoras películas del pintor David Lynch.

Este “cine pictórico” tiene otros especímenes que el surrealista o para-surrealista, claro está. Una buena ilustración de ellos –una particularmente apacible, para contrastar– la hallamos en una novela de Nabokov: *Risa en la oscuridad* (originalmente llamada, con mayor propiedad, *Camera obscura*). A propósito de su protagonista, que es un crítico de arte, se lee: “Una noche, mientras concedía unas vacaciones a su erudito cerebro escribiendo un pequeño ensayo sobre el arte del cinematógrafo le llegó la hermosa idea...¡Qué fascinante sería –pensó– poder reproducir en vívidos colores algún cuadro famoso, con preferencia de la escuela holandesa, y darle vida llevándolo a la pantalla, imprimiéndole movimientos y gestos en completa armonía con su inmovilidad! Por ejemplo una cervecería, con unas pocas gentes bebiendo en abundancia, desde la que se viese un retazo de patio soleado y enjaezados caballos. De pronto, todo cobra vida: aquél hombre pequeño vestido de

rojo deposita su bock sobre la mesa, se libera la muchacha que lleva la bandeja de su estática postura, y picotea la gallina en el suelo, en el umbral. Luego podría hacerse que las diminutas figuras salieran de la taberna y se pasearan por un paisaje del mismo pintor, que mostrara, acaso, un cielo marrón y un canal helado, donde gentes deslizándose con patines trazaran las espirales esbozadas en el cuadro. Por último, todos regresarían a la taberna y, poco a poco, imágenes y luces cobrando su orden primitivo, se colocarían en su sitio, para completar toda la escena con el primer cuadro”.

“Hermosa idea” que refleja un viejo anhelo del arte pictórico –estático por naturaleza– por ganar la dimensión del movimiento. Pero el que logra alcanzar es un movimiento que llamaré subordinado, pues se da *en torno* a una imagen que es como su pivote (“en completa armonía con su inmovilidad” es la frase del personaje nabokoviano), muy diferente al movimiento siempre rector característico del cine propiamente dicho, para el cual la imagen no es un sustantivo sino, digámoslo así, un verbo, un conector activo. O dicho con otra metáfora, mientras el movimiento del “cine pictórico” es como una ronda o una serie de rondas, el del cine verdadero es como una flecha. La metáfora puede confundir, sugiriendo involuntariamente que yo privilegio el cine “de acción”. Me explico, al respecto, con el estupendo caso del precitado film *El sol del membrillo*. No obstante que su protagonista es un pintor, que su tema manifiesto es un dilema estético propio de ese arte, que su estilo es contemplativo y su significación casi filosófica, y que en conjunto es de una personalidad y belleza visuales indiscutibles, la obra de Erice es de una pureza cinematográfica ejemplar: jamás subraya ninguna imagen a expensas de otras o del sentido integral al que apunta, y si hay momentos de *epifanía* (en el sentido joyceano del término: el súbito abrirse paso de una dimensión trascendente en medio de lo cotidiano, como en la inolvidable escena en que los dos pintores amigos de antaño cantan un flamenco de sus buenos tiempos), ella brota más de causas dramáticas y rítmicas que figurativas; del curso y sentido del relato, así como del sedimento afectivo acumulado en nosotros, los espectadores, respecto a los personajes, antes que por la gravitación de una imagen.

Otro ejemplo de este cine de pinturas animadas –que tiene, sobre el propuesto por Nabokov, la ventaja de existir en realidad–, es el fragmento titulado Cuervos del film *Sueños de Akira Kurosawa*. Allí, dos conocidas telas de Van Gogh –aquella en que se ve una bandada de cuervos que sobrevuelan un campo de trigo (1890), y la de las lavanderas a la orilla del río (“El puente Langlois”, 1888)– resultan sendas matrices de personajes y situaciones posibles. Un relato elemental las hilvana (un amateur de la obra de Van Gogh se imagina a sí mismo entrando en los cuadros del pintor, etc.), pero es evidente que lo esencial del “sueño” es la animación de dos cuadros, sin duda muy amados por el propio Kurosawa.

V

Aludí antes a las películas sobre pintores (no me refiero a los documentales), que son, como todos podrían esperar, una prueba de fuerza en la exploración de las posibilidades plásticas del cine; pero, por la razón antedicha, no necesariamente en la mejor dirección. Me vienen a la mente desde *Moulin rouge* de Huston hasta *Un domingo en el campo* de Tavernier, desde *Goya* de Saura hasta *Caravaggio* de Jarman. Aun cuando en los mejores casos se logren imágenes de gran belleza y sofisticación visual, el criterio para así juzgarlas no deriva de la propia película sino del mayor o menor parecido que tienen a los cuadros en que están basadas o pretenden reproducir, por lo común célebres y bellos. Cuando se arriba (uso la palabra con deliberación) a uno de estos momentos, la película parece detenerse, porque de algún modo la exhibición de ese encuadre (ese cuadro) es el objetivo. El cine resulta siendo, así, poco más que el medio tecnológico de una finalidad estética que le es ajena o exterior. Qué lejos estamos de esos modelos en que los hallazgos plásticos de una pintura (o un grabado, etc.) son el medio para lograr un fin que es estrictamente cinematográfico, como el uso que hace Scott de la obra de Piranese en *Blade runner*; el que hace Jean-Jacques Annaud (sin duda por iniciativa de Dante Ferretti, su *production designer*) de esos mismos grabados, para visualizar las muchas escaleras del laberinto monástico

en que se pierden los protagonistas de *El nombre de la rosa*; el que hace Mamet de los cuadros de Hopper, o, mejor aun, el que hace Hitchcock de toda una batería de artistas plásticos.

VI

El caso del gran cineasta inglés, a este respecto, es ejemplar. Reconozcamos, en primer lugar, que la creatividad y la sofisticación del aspecto visual de sus films son indiscutibles y podrían calificarse como cinematográficas *par excellence*. Sin embargo, se ha establecido que su formación pictórica era amplia e intensa, y su recurso a ella, deliberado y conciente. Un análisis iconográfico de sus planos más característicos revelaría, probablemente, el influjo de cuadros específicos, o de estilos generales; de hecho, los especialistas suelen colacionar insistentemente a De Chirico y Hopper, a Rossetti, Burne-Jones y Millais, a Sickert, a Caillebotte y Spilliaert, etc. Lo notable es que, cualesquiera hayan sido las influencias, a tal grado fueron asimiladas por su distintiva estructura de personalidad y estilo, que nadie tiene jamás la sensación de una imagería ecléctica o (la palabra prolifera entre los críticos actuales) “derivativa”, ni de que incurra en los pasmos del cine subordinado a valores pictóricos. Hecha la salvedad, aquí va una revista superficial.

Con los prerrafaelistas del período victoriano, como John Everett Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti, es evidente que Hitchcock comparte un ideal de mujer y un modo de mirarlas, pero también rasgos de tipo formal —en suma, una erótica. Aquellos figuraban mujeres de una sensualidad...frígida, si cabe la conjunción; delicadas y duras, como la porcelana fina; encarnaciones de una tipología y objetos de veneración casi religiosa, más que individuos concretos; “Astarté”, “Ofelia”, “Mariana”, “Perlascura”, fueron otras tantas *pin-ups* victorianas cuya belleza de esfinge reconocemos en las heroínas del cineasta. (De todas maneras, aunque la idealización física sea análoga, la mujer hitchcockiana, por su temperamento, está más cerca del súcubo Lilith que de la *donna angelicata*). En cuanto a la forma, la iluminación nítida y brillante, la atmósfera clara y la precisa delineación de los deta-

lles, típica de los pre-rafaelistas (Millais y Hunt más que Rossetti y Burne-Jones, en este caso) es también la de los films del cineasta.

El parentesco con Walter Sickert es igual de manifiesto, aunque de otro orden. Me refiero a la obsesiva recurrencia, en la obra del pintor, del sexo asociado con el crimen, a sus cuadros de mujeres asesinadas, a un regusto por lo macabro (en tal sentido, ¡cuánto le hubiera interesado al gordo Hitchcock enterarse de que, según las muy recientes investigaciones de Patricia Cornwall –inspirada, supongo, por las previas de Stephen Night y Jean Overton Fuller–, Sickert fue el verdadero asesino serial Jack the Ripper!) Estos temas tremebundos (que no eran los únicos en el repertorio del pintor, por cierto) son afines a los del cineasta; pero también lo son la “refrescante vena satírica” que un crítico atribuye a Sickert, si tomamos en cuenta el proverbial sesgo burlón del cineasta (su “*tongue-in-cheek approach*”, como lo denominaba él mismo), así como una capacidad de establecer situaciones dramáticas a partir de cualidades gráficas: tipo de gestos y posturas, ubicaciones dentro del encuadre, etc. Por último, ¿no serían equivalentes al notorio rol que Hitchcock da a los movimientos de cámara con el igualmente ostensible brochazo característico de Sickert?

Las atmósferas de amenaza latente, la agorafobia expresada por los espacios abiertos dignos de toda desconfianza, las proporciones desiguales y sorprendidas de los elementos del cuadro, las perspectivas inciertas, pueden haber derivado de Giorgio De Chirico (¿será cierta la recurrente orden a sus camarógrafos –“Hazme un Chirico”– que se le atribuye?). Más precisamente: ya los especialistas han señalado el tipo de espacio contradictorio de ciertas imágenes del pintor italiano, donde se conjugan, por ejemplo, la profundidad con el aplanamiento; bien, tal tipo de espacio ilógico y poético está como llevado a su exasperación en el célebre movimiento de cámara (*zoom out* y *tracking in* ejecutados simultáneamente) inventado por el cineasta para figurar la sensación de vértigo, que es el núcleo dramático y visual de su película del mismo nombre, *Vértigo*.

Por su parte, Edward Hopper sin duda aportó sus climas de alienación y soledad, y aun escenografías concretas. Así, Marion Davies,

la modesta secretaria cuyas citas de amor, aprovechando la hora de su refrigerio, son atestiguadas por la cámara a través de la ventana de un cuarto de hotel barato, al comenzar *Psicosis*, ¿nos es un personaje hopperiano? ¿No podría haber sido tema de alguno de sus cuadros la situación de Marion haciendo cuentas, sola y deprimida, sobre una mesita de motel al paso? Por otro lado, ya se sabe que la casa de su famoso cuadro “Casa junto a las vías del tren”, de 1925, inspiró la igualmente famosa casa de Norman Bates en la misma *Psicosis* (así como inspiró la casa del hacendado en *Días de Gloria*, de Terrence Malick): un círculo digno de la llamada justicia poética, si tenemos en cuenta que Hopper, apasionado por el cine toda su vida, solía emular ángulos y composiciones de las películas que apreciaba.

Del ansioso belga León Spilliaert, es probable que Hitchcock heredara el arte de la simplificación plástica, además de los personajes angustiados e impotentes, y en la exactitud obsesiva con que Domenico Gnoli pintaba un cuello de camisa, una corbata o los bucles de una cabellera, en la sensación de sospecha o extrañeza que nos suscita con ellos, podemos reconocer cualidades esenciales del encuadre hitchcockiano. Caillebotte, Vuillard, Böcklin, Khnopff...el inventario puede seguir; lo notable es que el estilo visual de Hitchcock, como ya lo dije, más allá de capitalizar todos esos aportes, adquirió una indiscutible complejidad propia, al grado de constituirse en una de las imaginerías más reconocibles y poderosamente influyentes del arte (y no solo el cinematográfico) en el siglo XX. También vale la pena reiterar el valor de su resistencia a un canto-de-sirenas al que es fácil sucumbir, si se es un artista visual con talento: el de la belleza pictórica ante la cual nos quisiéramos detener para siempre. No obstante haber declarado que “jamás miro por la cámara”, “un film debe ser planificado sobre el papel” y “es solo una pantalla blanca que se debe llenar como se pinta una tela”, el hecho de que se le conociera como “mago del suspenso” es suficiente demostración de que el virtuosismo del relato tenía en su arte prioridad sobre la imagen *per se*. Como sabemos, el suspenso es la técnica narrativa más conspicua de géneros que hunden sus raíces en el siglo XIX —el cuento detectivesco y la llamada *well-made play* teatral—, caracterizados por privilegiar la urdimbre de intrigas ingeniosas, donde expectativas angustiosas crecen hasta un clímax y se liberan en

una resolución inesperada y feliz. De allí que Hitchcock sometiera siempre su virtuosismo visual al engranaje de la narración eficiente, en el sentido casi decimonónico del concepto.

Paso ahora a considerar la contribución de otras artes visuales.

VII

La primera media hora de *Salvando al soldado Ryan* ha obrado una suerte de revolución —o por lo menos de salto adelante— en el género “película de guerra”; más precisamente, en la manera de filmar una escena de combate. Éste ya no es visto de ese modo panorámico o como desde afuera, en todo caso “impune”, correspondiente a quien no participa en él; sino es mostrado desde el punto de vista de quienes están metidos hasta el cuello en la refriega. Tal cambio se percibe en el desglose de las imágenes, el ritmo con el que se suceden, el tamaño de los encuadres que captan las acciones y, por cierto, la ubicación de la cámara y lo que podríamos llamar su “pulso”. Justamente es en relación con este aspecto donde se revela la influencia de una disciplina emparentada con el cine: la fotografía.

El desembarco de Normandía fue cubierto por varios fotógrafos, pero sin duda las imágenes más representativas de esa misión son las que Robert Capa logró hacer en las playas de Omaha Beach, el 6 de junio de 1944, y que todo el mundo conoce. El encuadre a ras del agua o de la arena, los desenfoques, las salpicaduras, el temblor de la mano que opera, la línea del horizonte desequilibrada, la presencia, en los bordes del encuadre y, “ensuciándolo”, de codos, culatas, rodillas, puntas de los fierros sembrados en la playa, etc., todos esos elementos fueron tomados (y muy bien manejados) por Spielberg del documento legado por Capa y los otros fotógrafos, otorgándole a ese segmento de su película (en conjunto con otros factores, claro está) una soberbia semblanza de realidad.

Hay otra película notoria como la anterior, de un director igualmente famoso —*Ojos bien cerrados*, de Stanley Kubrick—, que también

acusa influencia de fotógrafos. Si recordamos la secuencia de la “orgía”, lo primero que salta a la vista es el tipo de imaginaria erótica al que nos remite. No es el erotismo que vemos en *Una Eva y dos Adanes* o en *Y Dios creó a la mujer*, digamos; no es el de *Un verano con Mónica*, *Pierrot el loco* o *El imperio de los sentidos*, ni el de *Bajos instintos* o las películas chinas protagonizadas por Gong Li, ni el de *Malicia* y el resto de la picaresca italiana. Es un erotismo teatral o ritualizado, solemne y frío, inanimado (a pesar del frenesí de ciertos coitos), pletórico de fetiches o amuletos sexuales: tacones altos, máscaras, guantes, tocados, cuya cepa deriva directamente de las conocidas fotografías del sobrevalorado Helmut Newton. Estas fotos abundan, como se sabe, en mujeres de larguísima piernas, desnudas salvo caretas, guantes o tacones altos, que tienden al anonimato o a parecer maniqués –y así lucen las mujeres de la ridícula “orgía” de *Ojos bien cerrados*. Era casi predecible que, algún tiempo después de su estreno, el guionista Frederic Raphael contara, en su libro sobre Kubrick, cómo éste le recomendó escribir la escena de la orgía inspirándose en las fotos de Newton. (Sugiero, de paso, una influencia más remota: las fotos de Paul Outerbridge, que anteceden a las de Newton en varias décadas; además, los rasgos de carácter de Kubrick fueron prácticamente los mismos que los del excéntrico y antipático Outerbridge).

Es posible que las extraordinarias, terribles fotos de Joel-Peter Witkin hayan sido una de las musas del film *El silencio de los inocentes*. El modo cómo su director, Jonathan Demme, y su *production designer*, Kristi Zea, visualizaron el garaje donde la detective Starling halla la cabeza cercenada del personaje llamado Benjamín Raspail, parece derivarse de las ambientaciones (por ejemplo, garajes dotados de una ominosa parafernalia) donde Witkin ubica a sus anómalos sujetos (entre ellos, cabezas cercenadas). En cuanto al asesino serial apodado Buffalo Bill, que es el villano de esa película, tanto su hábitat como el mórbido baile a modo de ritual travesti que realiza ante la cámara, nos remiten directamente a algunos de los hermafroditas y transexuales que pueblan la obra fotográfica de Witkin. Es significativo, además, que un crítico (Gus Blaisdell) haya escrito a propósito de estos personajes: “Ellos ansían la diferencia [...] y ser colmados por un destino distinto, reencarnarse como otros quirúrgica-

mente, con urgencia y de modo radical”—el sueño, precisamente, de Buffalo Bill en *El silencio de los inocentes*.

En general, esta película, como las de Hitchcock, es uno de los mejores ejemplos de óptimas relaciones entre las artes plásticas y el cine. Lo es porque el estímulo, a veces muy directo, de pinturas y fotografías por ejemplo, en ningún momento obstaculiza el buen fluir cinematográfico de las imágenes. Estas, por complejo que haya sido su diseño, siempre se subordinan al imperativo de contar la historia, no de lucirse a sí mismas...salvo en un momento: cuando los policías descubren que Hannibal Lecter ha fugado de su jaula, luego de “crucificar” (digámoslo así) al policía que lo vigilaba. Allí toda la corriente de la película se detiene en una suerte de éxtasis del horror, colindante con una escenografía de ópera.

Precisamente esta imagen, entre otras del film, está influida en su raíz por la obra de otro gran artista plástico, antes mencionado: Francis Bacon. Zea habla de haber tomado de ella los tonos y los colores. Yo lo diría de otra manera: ha tomado la insólita estrategia de mezclar lo rutilante y lo siniestro, o más precisamente, la llamada “luz de clínica”...para exponer la monstruosidad. Todos recordamos los espacios casi escénicos o teatrales, iluminados por completo, de los lienzos donde Bacon exhibe cuerpos contorsionados y rostros rugientes, en algunos casos inclusive rodeados de barotes, exactamente como en la película.

VIII

En el título de este texto, ofrecí al lector no un estudio sistemático del tema, sino unos rápidos y deportivos apuntes. El desarrollo de los mismos, es la tarea que me entretendrá en el verano.

¿LE TIENES MIEDO A LA SANGRE?

Y_o no

Vivo con la sangre

La toco, la veo, la huelo

Cada mes. No se equivoca.

Regresa fluyendo suavemente

No me molesta

Me miras

Un gesto de asco frente a la tela ensangrentada

Me da risa, ¿por qué el susto?

Tu boca también está manchada

¿crees que voy a cortar la leche?

¿a avinagrar el vino?

¿a nublar los espejos?

¿a embotar las navajas?

Son supersticiones, balbuceas.

Cree lo que quieras creer
Pero te digo una cosa:
La sangre se va y regresa, un poder
Retorna. Es la vida
Que clama su grito rojo.

LO QUE NO ME DESTRUYE ME FORTALECE (NIETZSCHE)

No quiero morir
sólo descansar
permanecer suspendida como una nube
flotar y dormir
arder y perder la forma
como un gas evanescerme
a lo largo de un extenso territorio
fugar del cuerpo
extenderme hasta llegar al lugar del vacío
el impenetrable
la zona tarkovskiyana
el castillo de naipes

No quiero morir
sólo hacerme daño
un vidrio una estaca un punzón

cualquier cosa que me agreda un poco
algunos tajos cerca del talón
una *gillette* como un pincel
la paleta empapada de rojo
la nariz también enrojecida
endurecerme
una roca maciza
un monolito de carne.

Todas son de Las Hijas del Terror

HUÉRFANAS DE LA VIOLENCIA (BOLERAZO)

En el cuarto a oscuras
apago la luz y quiero gritar:
regresa
sin condiciones ni blasfemias, regresa,
yo veo como te alejas
y mis manos demasiado entreabiertas, regresa,
y demasiado cansadas y solas y en aura
y mis pies ya en camino y mi tiempo establecido, regresa
que ya acabo con todo de una vez y mi sangre
como aquella estación propicia, regresa, regresa, regresa
cueste lo que me cueste.

EL DON DE LENGUAS

Si pudiera caerme del cielo
Una lengua de fuego
Que por fin me calcine
O devore
Mi escasa capacidad
De hablar inglés o silbar en francés
O escupir en alemán.

Ach, so.

Un diamante de espinas
Que logre la *perfect saison*
Para dejar de susurrar
De esta forma inútil
Arrastrando las eses y las culpas.

La gratuidad de mi única lengua
Una babel monologante
Sin zetas fricativas o eses sonoras
Tan imperfecta y triste
Solitaria excluida del banquete
Sólo útil para decir
Te odio, señor,
Te mataré algún día.

Su madre los mira partir. Ha cruzado los brazos y se ha recostado sobre el alféizar de la ventana, inclinando la frente hasta rozar el vidrio. Bruno advierte una expresión rara en su rostro, pero no puede acabar de examinarlo. Sus facciones se han ido esfumando con el vaho de su aliento que nubla la ventana. Detrás del volante aguarda su padre, quien se estira para abrirle la puerta y enciende el motor apenas sube. Esta vez olvida exigirle, como de costumbre, que se ajuste el cinturón de seguridad. El auto empieza a retroceder, casi con parsimonia, por el sendero empedrado y dobla al llegar a la pista para colocarse en la posición correcta. Cuando su padre cambia de marcha y acelera, el niño alcanza a ver, fugazmente, la figura borrosa aún congelada en la ventana. El tubo de escape está algo estropeado y el vehículo retumba mientras se aleja hacia el final de la calle.

-No me parece bien -había dicho su madre antes de que salieran.

-Bueno, no es contagioso -había replicado su padre.

-¡Ya sé que no es contagioso! -estalló ella-. Tú sabes lo que quiero decir.

-No, no lo sé.

-Bah, cuando quieres hacerte el imbécil no hay quien te iguale.

-¿Qué querías que haga? -alzó la voz él, girando y enfrentándola con la mirada-. Es un buen amigo. Mi mejor amigo.

-No necesitas recordármelo.

–Pues si lo sabes entonces entenderías que no podía decirle que no. Quiere ver a Bruno. Después de todo, es su padrino.

–Estupendo padrino –dijo ella con sarcasmo–. Sólo lo ha visto una vez: el día del bautizo.

–¿Qué podía hacer? Vivía en el extranjero.

–Nunca se ha acordado de su cumpleaños. Podía haberle enviado un regalo, o, al menos, una tarjeta.

–Vamos, tampoco se acuerda del mío. No es su estilo. Además, bien sabes cómo era la vida que llevaba. Siempre estaba viajando de un lado a otro.

–Y de juerga en juerga. Por algo se enfermó con eso.

–No digas tonterías. No sabemos qué pasó en realidad.

–Es lo más probable. Pregúntale a cualquiera...

–No creo en lo que dice la gente.

–Te resistes a creer, que es distinto.

–¡No digas estupideces! –dijo él y le dio la espalda.

Ella se acercó y le estrujó el brazo.

–¡Por Dios! –le dijo–. Ese hombre se está muriendo. ¿Acaso no te das cuenta?

Su padre no había dicho nada. Se había limitado a mirarla, aunque sus ojos parecían estar en otra parte, como si se hubieran quedado sembrados en un recuerdo lejano. Después había reparado en la presencia de Bruno, que se había asomado por la puerta atraído por el bullicio.

–¿Estás listo? –le dijo con voz tranquila, como si no pasara nada.

Bruno asintió muy levemente y observó a sus padres, sin ocultar su desconcierto. Entonces su madre se aproximó, lo abrazó y le revolvió los cabellos.

—Sólo es un niño —dijo, dirigiendo su mirada al hombre—. Es demasiado pronto para saber algunas cosas.

Bruno se preguntó a qué se refería su madre, pero no se animó a hablar.

—Vamos —dijo su padre—. El tío Pablo nos espera.

Las calles están vacías. Son las cinco de la tarde de un domingo de verano y el auto avanza despacio, como si tuviera que barrenar la atmósfera caliente. Bruno atisba a su padre por el rabillo del ojo. Este conduce en silencio y no le echa una mirada de vez en cuando, como en otras ocasiones, cuando lo lleva a dar un paseo y le hace bromas e incluso le deja coger el volante por un momento. Un hilo de sudor desciende por un costado de su rostro. A Bruno le gustaría pedirle que ponga el aire acondicionado pero, por alguna razón, sabe que es mejor que no diga nada. Es como si su padre prefiriese respirar la vaharada pegajosa que se mete por la ventana y dejar que el sopor lo envuelva poco a poco. Así lo entiende Bruno, aun cuando el calor también le molesta y debe enjugarse a cada rato la frente empapada.

Ha oído hablar mucho de su padrino. El tío Pablo es amigo de su padre desde hace muchos años. Se conocieron en la universidad y luego viajaron juntos a Europa. Su padre dice que el tío Pablo es el mejor fotógrafo que conoce. Ambos eran reporteros. Su padre escribía los despachos y el tío Pablo tomaba las fotos. Este era un poco loco, tal vez, aunque sin su atrevimiento seguramente no habrían llegado muy lejos. Y la complicidad se había mantenido hasta que su padre, harto de una vida errante y de tantos sobresaltos, decidió volver a establecerse en el país.

El auto se detiene frente a una vieja casa erigida al borde del acantilado. Allí vive la madre del tío Pablo. Vista desde fuera, la casa da la impresión de haber dejado atrás sus años de esplendor. Sin embargo, su ubicación es inmejorable y, en los días en los que la niebla se disipa

y el aire se vuelve transparente, se pueden ver con nitidez las islas que sobresalen al otro extremo de la gran bahía.

Una sirvienta les abre la puerta y los conduce a una pequeña sala, donde les aguarda la madre de Pablo. Esta es una señora de edad avanzada aunque de rostro enérgico, con el pelo gris y bien estirado hacia atrás.

—¿Cómo sigue? —pregunta su padre.

—Igual —dice la vieja señora, haciendo una leve mueca—. Pero está ilusionado con tu visita y la de su ahijado. No ha querido que lo vean en la cama y ha insistido en bajar. No sé cómo lo ha hecho: está muy débil. No debí permitirselo, pero ya sabes lo testarudo que es tu amigo. Así que este es tu hijo...

—Saluda a la señora, Bruno —le dice su padre.

Él se halla un poco turbado y, antes de que pueda abrir la boca, ella se adelanta y le estampa un sonoro beso en la mejilla. A continuación le pasa una mano por sus cabellos. ¿Por qué todas las personas mayores se empeñan en desordenarme el pelo?, se pregunta él.

—Qué guapo es —dice la vieja señora—, aunque no se parece mucho a ti.

—Es cierto, se parece más a su madre.

A él le disgusta que digan eso, pues quiere parecerse a su padre. Cuando sea grande se dejará crecer la barba como él, piensa.

—¿Cómo está ella? —indaga la vieja señora—. Hace tanto tiempo que no la veo. Siempre me gustó: no sólo era una joven muy guapa sino que tenía mucho carácter.

—No pudo venir. Hubiera querido, pero...

—Entiendo. Dale mis recuerdos.

—Sí, sí —dice su padre con cierta premura—. Lo haré.

La vieja señora entorna los ojos y se soba la frente con la yema de los dedos.

—¿Te sientes mal?

Ella hace un gesto desdeñoso y, recobrando la compostura, dice:

—Por favor, trata de que no se agite mucho y pídele que regrese pronto a la cama. Te lo ruego.

Su padre aprieta con fuerza los labios. Coge la mano de la vieja señora y la retiene durante unos segundos. Después, ella se hace a un lado para dejarlos pasar, y vuelve a acariciar la cabeza de Bruno.

El tío Pablo se encuentra en una silla de ruedas, junto a una gran ventana, al fondo de un amplio salón. Detrás se ve el mar y la playa, un centenar de metros abajo. Es un día claro y despejado y el cielo, de un azul intenso, sin una pizca de nubes, va perdiendo sus tonalidades a medida que se funde con el mar de color acero, allá a lo lejos, muy lejos. El sol entra como un puño por la ventana, invade un buen trecho de la estancia y hace relumbrar los tubos cromados de la silla de ruedas. Pablo eleva la cabeza hacia la luz que baña su rostro y mantiene los ojos cerrados.

Bruno ha tomado la mano de su padre. Hace tiempo que no lo hace. Siente que ha crecido un poco y quiere desligarse de ciertas cosas que acostumbran los niños más pequeños. Aunque siempre que va por la calle con su madre esta insiste en cogerle la mano y él no se atreve a rechazarla.

Pablo entreabre los ojos como si emergiera de un largo sueño y, al cabo de un momento que tal vez se prolonga demasiado y durante el cual parece que se esforzara por reconocer a sus visitantes, su boca se quiebra en un gesto próximo a una sonrisa.

Bruno mira de reojo a su padre. Siente la mano de él que se torna cada vez más rígida apresada por la suya, aunque al final también percibe un amago de sonrisa en sus labios.

Ambos hombres guardan silencio. Bruno está algo incómodo. ¿Es que nadie va a hablar? Mira al tío Pablo. No se parece al que sale en las fotos junto a su padre: un hombre grande y robusto, de cabellera ensortijada y abundante, con ojos vivos y chispeantes. El individuo que tiene frente a él es un tipo flaco, con la cabeza rapada y gruesas ojeras. La ropa le baila en el cuerpo, como si llevara dos tallas más que la que le corresponde. Sus brazos delgadísimos penden a sus costados como remos abandonados y sus manos son pálidas y huesudas.

—Bruno —dice con lentitud. Su voz es grave, rugosa. No concuerda mucho con su apariencia desvalida.

El niño vacila y busca la aprobación de su padre con la mirada antes de dar unos pasos hacia el hombre de la silla de ruedas.

—Hola, tío Pablo —dice Bruno y le extiende tímidamente una mano.

Pablo la estrecha entre las suyas. El niño nota la piel fría y dura y debe contener las ganas de retirar su mano.

—Olvida lo de tío. Llámame Pablo, no más. ¿De acuerdo?

—De acuerdo.

El hombre lo mira fijamente y Bruno elude sus ojos.

—¿Sabes por qué estoy así? —le interroga.

—Pablo —protesta su padre.

—No pasa nada —dice Pablo y continúa hablando con el niño—: ¿Sabes por qué estoy en esta silla de ruedas?

—No sé. ¿Te hirieron en la guerra?

—Bueno, no exactamente, aunque ahora que lo dices... Pues sí, en cierta forma podría decirse que me hirieron en la guerra.

—Mi papá y tú estuvieron en la guerra juntos, ¿no?

-En unas cuantas... Él fue más inteligente y supo irse a tiempo. Yo me quedé.

-¿Por qué te quedaste?

Pablo se encoge de hombros.

-Era un trabajo. Claro que también podía haberme dedicado a fotografiar otras cosas. Lo que ocurre es que tal vez me gustaba esa vida, o tal vez no tenía una buena razón para volver. Tu padre, en cambio, sí.

-¿Sentiste miedo?

-¿En la guerra? Creo que más miedo siento ahora. Pero, si quieres que te diga la verdad, sentí mucho miedo. Varias veces.

El hombre se queda pensativo. Luego quiere hablar pero de su boca no escapa ningún sonido. Entonces estira la mano con dificultad hacia una mesilla donde reposa un vaso de agua. Bruno se adelanta, lo coge y se lo alcanza. El hombre bebe un largo sorbo, despacio, sosteniendo el vaso con ambas manos. Bruno sigue el movimiento de su garganta que se contrae y dilata como si tuviera vida propia. Después, mira al niño y toma aliento antes de proseguir.

-Siempre me decía a mí mismo: oye, idiota, lárgate de aquí. No seas masoquista.

-¿Masoqué?...

-Tu papá te lo explicará más tarde. Lo que quiero decirte es que me gustaba sentir el miedo, paladearlo, y luego hacer un esfuerzo supremo y superarlo. Como que sentía más la vida. ¿Lo entiendes?

-Más o menos...

-Es un poco como cuando entras en el mar y hay olas grandes y la corriente es fuerte y, sin embargo, sientes una fuerza extraña que te impulsa a meterte cada vez más adentro aunque sabes que puedes ahogarte. Es una sensación poderosa, inexplicable. Te sientes más vivo,

capaz de vencer a la muerte. Y, por supuesto, disfrutas mucho más que si te quedaras a salvo en la orilla.

El niño sopesa las palabras del hombre. Le parece un tipo raro, pero se siente a gusto con él. Nadie le ha hablado así jamás.

—Mira, Bruno —dice Pablo y alza una mano y la posa sobre su hombro, instándolo a observar por la gran ventana—. Después de tantos días de estar inmóvil, mirando el mar hora tras hora, he recordado algo. ¿Sabes cómo se puede constatar que la Tierra es redonda? Cuando el día es tan claro como hoy y te encuentras en un lugar alto, donde dominas el horizonte, fíjate en la línea que traza el mar justo al encontrarse con el cielo. ¿La ves? Ahora síguela con la mirada y te darás cuenta de que se curva ligeramente en los extremos.

El hombre toma la mano del niño y le aferra el índice. A continuación, como si el dedo fuera un pincel, le hace recorrer la línea del horizonte.

—¿Ves cómo se va arqueando? —continúa Pablo—. Es algo que había descubierto cuando tenía tu edad y que había olvidado, hasta el día de hoy. ¿Y sabes quién fue el que me lo reveló?

Bruno menea la cabeza. Pablo hace un gesto con el mentón, apuntando hacia la izquierda.

—Pues ese sujeto que parece un Cristo pobre y que no se atreve a encender un cigarrillo porque piensa que me va a matar. ¡Ja!

Es una risotada seca, breve, y sin embargo parece reverberar indefinidamente en medio del silencio que comienza a llenar la habitación.

—Oye, Bruno —dice el hombre—, me gustaría hacerte una foto. ¿Quieres?

Antes de que el niño pueda responder, su padre interviene:

—Pablo, ¿no crees que deberías volver a la cama? Debes de estar cansado.

—Tonterías. Pronto tendré todo el tiempo del mundo para descansar... Ahora, ¿por qué no te fumas tu cigarrillo mientras Bruno y yo vamos a mi estudio? Sólo serán cinco minutos.

—¿Me empujas la silla? —le dice al niño.

Su padre no intenta atajarlo. Apenas frunce los labios mientras ellos se retiran del salón. Luego, oteando por la ventana, se esfuerza por hallar esa línea del horizonte que se curva en los extremos.

—¿Tu papá siempre tiene esa cara de malas pulgas? —le dice Pablo, sin dejar de examinar la cámara en la que acaba de insertar la película.

Bruno sonrío y observa los movimientos diestros del hombre, quien, impulsado por una súbita energía, desplaza su silla para encender los reflectores.

El estudio es amplio y una de las paredes se halla enteramente cubierta de fotografías. Bruno pasea su mirada por ellas. Casi todas las imágenes son en blanco y negro. En algunas no aparecen personas sino lugares polvorientos y desolados, tierras cuarteadas por la sequía y bosques quemados. En otras se ve a campesinos, enfrente de casuchas y junto a sus cabras o cerdos. La mayoría son viejos o niños, vestidos con harapos, entre charcos de barro. Algunos miran hacia la cámara, pero los niños son los únicos que sonrían. También hay perros, unos famélicos, otros con los ojos crispados y mostrando los colmillos. Y abundan los retratos de soldados, en diferentes situaciones. A veces están comiendo o charlando, despreocupados, sentados sobre grandes piedras en la orilla de un río. En otra fotografía avanzan por un estrecho sendero, en fila india, cargando sus armas y mochilas. Hay sudor y fatiga en sus rostros, una tensión insoportable en sus miradas. Una imagen captura a tres soldados agazapados detrás de un pequeño muro. Más allá, a una veintena de metros, una densa humareda emerge de una

tupida maleza. Los tres se ven muy asustados. Luego vienen los retratos de los heridos y los muertos. Muchos de los cadáveres están desnudos y resulta imposible saber si son soldados o civiles. Y todos se parecen.

Bruno se aparta y se aproxima a un escritorio de madera con una capa de vidrio. Debajo de esta hay más fotografías. Una de ellas capta de inmediato su atención. Es el retrato de una mujer a la que no se le ve el rostro. Está desnuda, sentada sobre un taburete e inclina levemente la cabeza. Tiene el pelo recogido, que sostiene con ambas manos, mostrando la nuca y el cuello largo y delicado. El ángulo que ha escogido el fotógrafo revela el perfil de un seno erguido, que no se ve del todo, aunque destaca la mancha de la aureola del pezón. La imagen es en blanco y negro y a Bruno le atrae el contraste entre la piel blanquísima del cuerpo y los brazos y la madeja de cabellos oscuros y las sombras que envuelven a la figura. De pronto siente una punzada en el pecho, como si algo le estrujara por dentro, oprimiéndole el corazón.

—¿Te gusta, ah? —le dice Pablo, quien ha deslizado su silla de ruedas y se ha colocado detrás de él sin que Bruno se percate de ello.

El niño no dice nada y continúa absorto. Ambos contemplan el retrato durante un tiempo indeterminado hasta que el hombre decide quebrar el silencio.

—Es una de mis primeras fotografías —explica—. Hasta ahora no sé cómo me salió tan bien. Por entonces apenas había cogido una cámara. Tal vez fuera la belleza de la modelo, tal vez la luz del atardecer o acaso la pasión que consumía al joven que era yo. Quién sabe... Siempre la he considerado mi tesoro particular. He hecho muchas fotografías buenas después, pero esta es mi favorita. Bien, ahora quiero que te pongas allí y que mires por encima de mi hombro, como si yo no existiera.

Bruno obedece y escucha el sonido que hace el obturador cada vez que el fotógrafo dispara la cámara.

—Diablos, estoy algo mareado —dice Pablo, secándose la frente húmeda con el dorso de la mano. Está exhausto pero extrañamente contento.

–Vamos a terminar ya... Espera, no te muevas. Tengo una idea.

Pablo hace rodar la silla hasta el escritorio. El esfuerzo hace que las venas del cuello resalten como las cuerdas de un violín. Levanta el vidrio con cuidado y saca el retrato de la mujer.

–Cógelo –le dice– y míralo como lo hiciste antes.

Bruno toma en sus manos la fotografía como si fuera una ofrenda. Un hormiguelo empieza a ascender por su espalda. Es una sensación desconocida para él. Tiene la impresión de que su cuerpo se ha vuelto ingrátido, como si se hubiera vaciado de su peso en un instante y pudiera flotar a un palmo del suelo.

–Estupendo –dice el fotógrafo, dejando caer la cámara sobre su regazo. Está completamente agotado pero aun así se les arregla para dirigirle una sonrisa al niño.

Ya han subido al auto y su padre ha encendido el motor cuando la puerta de la casa se abre de nuevo y aparece la madre de Pablo. Les indica con la mano que esperen y avanza hacia el vehículo blandiendo un sobre de papel manila.

–Es para ti, de parte de Pablo –le dice a Bruno, entregándole el sobre a través de la ventanilla. El niño le da las gracias y la señora asiente casi imperceptiblemente antes de volver sobre sus pasos.

–Debe de ser una foto –dice su padre al tiempo que alarga una mano para coger el sobre que reposa sobre las rodillas de Bruno–. ¿Me la enseñas?

–No –dice Bruno y aparta el sobre con un movimiento brusco.

Su reacción causa extrañeza a su padre, quien por un momento no sabe qué decir.

–Está bien –le dice con voz suave–. No tienes que enseñármela si no quieres...

Bruno aprisiona el sobre contra su pecho y se queda en silencio. Ha bajado la vista y tiene el mentón hundido sobre el pecho.

Su padre saca un cigarrillo y lo hace girar un largo rato entre el pulgar y el índice antes de llevárselo a los labios y apretar el encendedor. Aspira hondo y arroja una gruesa bocanada de humo.

–¿Qué te parece si damos una vuelta por la playa antes de regresar a casa? –dice.

–Bueno –murmura Bruno.

El auto arranca con un estampido. Su padre conduce con cierta rapidez, dejando que el viento entre con fuerza por las ventanillas. Está atardeciendo y, cuando enfilan por la carretera que desciende por un tajo del acantilado hacia la ribera, un sol bajo y anaranjado irrumpe sorpresivamente al virar en un recodo, encaramado sobre el océano. Su padre recorre un trecho de un kilómetro y luego se desvía de la pista y aparca sobre una franja de arena. Abajo, a sólo unos cinco o seis metros, resuena el mar sobre una estrecha playa de piedras.

Ambos escuchan el retumbar de la marea al golpear contra las rocas y el chillido de las gaviotas que revolotean en pos de los restos de comida de los bañistas.

–Oye, pa –dice Bruno, sin cesar de mirar hacia el horizonte–, ¿el tío Pablo se va a morir pronto?

Su padre tarda en responder. Da dos o tres caladas, suelta el humo y susurra con una voz apenas inteligible:

–Está enfermo, muy enfermo...

–Yo sé que se va a morir y él también lo sabe. Pa, ¿por qué tenemos que morirnos?

Su padre deja escapar una risa falsa.

—¿Por qué me preguntas esas cosas? Tal vez tu madre tenía razón: no debí haberte llevado a ver a Pablo.

Bruno gira hacia su padre y lo mira fijamente.

—¿Por qué, pa? —insiste—. ¿Por qué?

Su padre arroja la colilla con un gesto de fastidio y enciende un nuevo cigarrillo.

—¿Por qué suceden las cosas? —dice, mirando una ola que se forma en la rompiente y como si hablara para sí mismo—. ¿Por qué hay día y por qué hay noche? ¿Por qué hay tierra y por qué hay mares? ¿Por qué hay tigres y por qué hay gusanos? ¿Por qué hoy día me siento contento y mañana estoy triste?

—Es que no entiendo: ¿por qué tiene que morirse la gente? ¿Por qué tiene que acabarse todo?

—Porque así es. Yo tampoco lo entiendo bien, hijo. No tengo las respuestas. Lo único que sé es que naces sin pedirlo y mueres sin quererlo. Uno siempre se está muriendo desde que nace. Naces para morir y eso es todo, pero mientras tanto puedes hacer cosas maravillosas.

Su padre se vuelve hacia él y, pasándole un brazo alrededor de los hombros, añade:

—Lo mejor es tratar de no pensar en ello. Hace daño. Y hace daño porque no hay nada que puedas hacer contra eso, porque no depende de tu voluntad... Todavía eres muy joven para comprender ciertas cosas. Sé que no es fácil, pero cuando seas mayor te será más sencillo aceptarlo.

No, nunca lo voy a aceptar, piensa Bruno, aunque no lo dice. Siente la leve opresión sobre su hombro y coloca su mano derecha sobre la de su padre. Le gusta el tacto de su piel áspera y nudosa.

Al cabo de un rato su padre lanza una palabrota. Se ha distraído y el cigarrillo se ha consumido y le ha quemado los dedos. Hace una mueca de dolor y en seguida pone en marcha el automóvil.

Cuando se acercan a la casa, ya casi está oscuro. Los faros del auto iluminan la fachada y Bruno distingue a su madre apoyada en la ventana. Ignora si ha permanecido así desde que se fueron o si sólo se ha asomado a ver la calle hace un momento.

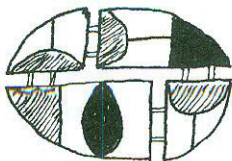
Su padre no se apea del vehículo.

—Dile a tu madre que voy a comprar cigarrillos.

Bruno asiente. Sabe que su padre no tiene deseos de hablar y menos aún de enfrentarse a las inquisiciones de su madre.

El niño se dirige hacia la casa con paso cansino. Parece un viejo, como si todos los años de una vida se le hubieran agolpado en una sola tarde. Su madre lo intuye porque cuando él traspone el umbral le tiende los brazos.

Ninguno dice nada. Bruno la estrecha con fuerza, como si temiera que el cuerpo de ella fuera a escurrírsele de su abrazo. Hunde el rostro en su cuello y deja que su olor le llene los pulmones. Después, sin poder evitar un ligero estremecimiento, eleva las manos y, deslizándolas en la coposa y oscura cabellera, descubre la hermosa nuca de su madre.



HACIA UN ESTADO PERMANENTE DE PROTESTA / Diálogo de Enrique Cortez con Carlos Monsiváis

ENRIQUE CORTEZ: *Comencemos con un tema ingrato, la pobreza. Diría que ella es estructural en las naciones latinoamericanas, porque su reproducción acelerada le lleva años luz a cualquier comisión burocrática que intenta afrontarla. ¿Nos encontramos en un círculo vicioso?*

CARLOS MONSIVÁIS: Que es estructural... Enunciarlo así es muy determinista, no aceptarlo parece y es una negación de la historia. ¿Alguien, fuera de los utopistas más consistentes o menos lógicos, imagina una América Latina sin pobreza y miseria? Esos sí son componentes de la Identidad tan proclamada. La escritura en la pared: se nace pobre porque el padre tiene ese origen y porque los hijos seguirán ese camino. Lo garantizan el feudalismo de una larga etapa y luego el capitalismo salvaje. "Confórmate, individuo de las clases populares: si te mueves de tu lugar te vas a otro idéntico... Ah, y no intentes la fuga a través del narcotráfico. Lo único que lograrás es morir más joven y no muy contento."

Entiéndase, afirman cada uno a su modo, presidentes de la República, altos funcionarios, jerarcas eclesiásticos, empresarios, jefes policíacos, tradicionalistas eminentes: Dios hizo al mundo con tal de dividirlo en machos y hembras (naturalmente sometidas), en ricos y pobres, en impunes y delincuentes menores en la cárcel. Si se observa la experiencia latinoamericana desde las perspectivas habituales, en efecto, la pobreza es un hecho estructural, porque las deficiencias educativas y alimenticias, las sensaciones de minusvalía interiorizadas, la fuerza aplastante del capitalismo y, ahora, del neoliberalismo, todo lo controlan. Pero aceptar lo fatal de la pobreza, es quitarle sentido a las

visiones y versiones del mundo fundadas en el libre albedrío, la solidaridad, la inteligencia, las decisiones de rebeldía, la organización de la voluntad igualitaria, y es también aceptar que la injusticia pertenece al deber ser de las sociedades.

Otra cuestión: el crecimiento geométrico de la pobreza desbordará siempre la capacidad literaria o sociológica de fijarla, alcanzarla o explicarla. Eso es cierto y sucede con cualquier gran tema, siempre mayor que las posibilidades de recrearlo, pero sin embargo hay autores que recrean lo esencial de la pobreza y la transforman poderosamente. En México, el ejemplo indispensable es Juan Rulfo en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Allí Rulfo inventa y reproduce sin contradicciones el orbe de la miseria y sus feroces consecuencias psíquicas, que por ejemplo hacen del asesinato una costumbre necesaria. Pero al transfigurar con genio literario el mundo cruzado por la naturalidad del crimen, Rulfo aleja a sus lectores de la inercia: lo monstruoso no es nunca lo natural, y las comunidades que se comunican a través de la violencia revelan que la pobreza al deshumanizar hasta el límite, no es ni puede ser estructural en un nivel. Lo determinante es el método usado por la violencia y la explotación de una minoría en los espacios de pobreza.

Afirmar lo estructural de la pobreza es ofrecer las únicas salidas de la desesperación o la resignación, que son como sea respiraderos de la sobrevivencia. Y negarlo es arriesgarse al sueño utópico. En fin. Me acerco a otras posibilidades, digamos las vislumbradas por la literatura y pienso digamos en la narrativa de José María Arguedas y las atmósferas del desamparo que se quebranta desde la barbarie o desde la dignidad; en el título de Ciro Alegría que es un epitafio del determinismo en la pobreza: *El mundo es ancho y ajeno*; en Vallejo y su "Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/ hoy supieras ser Dios". En literatura, aceptar criterios como el del antropólogo Oscar Lewis y su regimentada "cultura de la pobreza" es jugar como Dios con los personajes. Ya se sabe donde terminarán, y por eso en rigor los partidarios de "la cultura de la pobreza" sólo manejan estereotipos.

De allí lo inhóspito del asunto de la pobreza literariamente hablando. A la mayoría de los escritores los desborda, los anonada y, por eso, si no quieren sentirse demagogos o desconocedores del código vital

de los personajes, prefieren lo más cercano, allí donde consideran posible la autonomía psíquica negada según ellos a los pobres.

E.C.: *En esa dirección los nuevos narradores desarrollan temáticamente el efecto del mundo global y mediático en la vida de cada uno. El tema para estos escritores es antes que un acercamiento a la pobreza la construcción de situaciones ficticias, alejadas de lo real...*

C.M.: No sé si ficticias, pero si es producto de un temario de moda no es muy recompensante, porque los estereotipos producen lo mismo en cualquier lado. Lo específico de la literatura –y me disculpo por este lugar común– no es organizar imágenes y situaciones, algo equivalente a someterse al Marketing, no muy productivo cuando tantos lo ejercen de igual manera y al mismo tiempo. Del cosmopolitismo a la clonación de libros, y todo sin construir la comunidad de lectores que surge cada generación. Lo que sucede ahora, ya sin la convicción de la sorpresa, es el esfuerzo por incrustarse en el Mercado gracias a la copia. Tienen todo el derecho de hacerlo, pero pagan un costo: se fijan a tal punto en la época que su magno criterio literario es la mercadotecnia.

En última instancia, aún si la forma es lo determinante el tema suele ayudar. A mí me gustó el libro de Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, donde la escritura depende en gran medida del interés que despiertan los dictadores, su crueldad y su estupidez engegueda. En la mente de la mayoría de los lectores latinoamericanos, el generalísimo Trujillo ya era un hecho, con todo y sus caprichos que tomaban el rumbo de las sentencias de muerte. Y a Vargas Llosa entonces, no le toca “descubrir” al personaje, sino hacerlo deambular entre cadáveres, ceremonias patrióticas, estatuas, y esto me importa porque si no se crea el personaje sí se le vivifica. Por eso aguardo novelas o crónicas históricas sobre Fujimori, Vladimiro Montesinos, Abimael Guzmán, tres monstruos comprobados.

Lo otro me deja frío, los conflictos para elegir en la sociedad de consumo (“¿iré o no a Miami el fin de semana?”) o los avatares de los jóvenes en busca de diversión. Ya leí *Less than Zero* y sé que de estos esfuerzos muy difícilmente surgirá un *The Catcher in the Rye*. Por el contrario, algunos libros subvalorados o vistos como precursores lejanísimos sí me llaman la atención. *Duque*, de José Díez-Canseco, publicado en

1934, tiene la impudicia, la audacia, y el cosmopolitismo cuyo límite son las expresiones en tres idiomas. Si se quiere, es una novela ingenua pero con una dosis de exploración que no veo en novelas posteriores de ésta índole en Perú, salvo *Un mundo para Julius*.

E.C.: *Pero esta literatura que destaca los conflictos de la sociedad de consumo va de la mano de una declaración política de los escritores que la hacen posible. Allí rechazan la coerción que ejercen las literaturas nacionales –donde Duque o Un mundo para Julius tienen una significación fundacional–, abogando por una suerte de literatura universal, o, mejor, univertalizante, y donde tendrían el lugar fundante que en los cánones nacionales no tienen...*

C.M.: Es lo que quiere anunciar la expresión tan deplorable “McOndo”, de ingeniosidad nonata. En la mayoría de los casos, los narradores que intentan hacer tablarrasa de las generaciones anteriores llegan con esfuerzos al punto de partida. El Mercado es muchas cosas pero no engendra tradiciones perdurables ni es una plataforma de sustentación artística, y por eso, luego de tanto desprecio de los nuevos narradores a los García Márquez “y demás previsibles”, se encuentran asidos a temas nacionales y, además, de una clase social cuya gran fobia es la singularidad, y todavía además, sin siquiera la sombra de la prosa de García Márquez. Y el fracaso literario acorta la vida de estos libros que por lo común acceden al mercado tres meses antes de desaparecer. El tema nacional puede hartar pero, si no se trata de literatura fantástica, nadie escribe desde la sociedad planetaria

E.C.- *Gianni Vattimo¹ piensa que la experiencia de la carencia puede ser también capitalizable de cara a un mundo cambiante e inestable como el actual, es decir, la formación en la pobreza que permitiría arreglármola como se pueda,*

¹ En “El futuro es de los pueblos latinos”, entrevista que realicé el 2002 cuando Gianni Vattimo visitó nuestro país invitado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, el autor de la *Sociedad Transparente* afirmó “Me parece que América Latina y los pueblos latinos son el futuro desde un punto de vista ético y de mentalidad. Una de las razones por las que yo me siento más posmoderno que moderno es porque la modernidad ha sido la época de la disciplina estructural rígida, la caja de acero de Max Weber. En esto, los pueblos anglosajones fueron los mejores. Sin embargo, ante una tecnología que cambia rápidamente en un contexto de trabajo que necesita más elasticidad o precariedad se precisa de aptitudes éticas y mentales, que son más latinas que anglosajonas.

adaptarnos a la adversidad –en sus términos ese sería parte del sino de los pueblos latinos– es un punto a nuestro favor. ¿Le parece aceptable ese argumento?

C.M.: Dicho así no me parece, porque casi colinda con un mapa de las resignaciones. ¿Es un punto a favor “arreglámosla”? No. Es un punto a favor “arreglámosla” y buscar organizadamente el método para ya no “arreglámosla” así. Lo que parecería decir Vattimo es que la carencia se contrarresta con la paciencia, y eso no puede ser cierto. No imagino una salida revolucionaria en el sentido típico pero sí una protesta permanente con salidas organizativas. **Es inhumana la miseria, es inhumana la pobreza** y si no hay una resistencia organizada se acepta con paciencia y resignación la sucesión de tragedias subsiguientes. Veo el caso de México y con todas mis distancias respecto a la lucha armada, en la que definitiva no creo, y con diferencias enormes con los recientes pronunciamientos de Marcos, creo que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) fue muy saludable para el país, por la urgencia de marcar la imposibilidad de vivir sin derechos de toda índole.

E.C.: *¿Pero su fórmula de una revolución no militarizada es repetible, es decir, es trasladable a otras realidades nacionales?*

C.M.: Para “arreglámosla” con la pobreza “estructural” siempre se ha creído en la salida de la violencia o de la protesta que sale a las calles. Las imágenes de barricadas suelen convencer a un buen número un tiempo, pero acaban siendo profundamente desalentadoras.

Es cierto que en esto hay un poco de deseo y de verdad. Es una evidencia también condicionada por la negatividad de nuestra condición, porque incluso Italia, y en mayor medida los países de América Latina, son elásticos porque son pobres. Es decir, los pobres tienen que *arrangiarsi* como se dice en italiano, esto significa hacer lo mejor posible en una situación adversa, utilizando todo lo que se dispone. En resumen, creo que se abre una época en la cual los pueblos latinos llegarán a aplicar sus propias tradiciones para tener una vida más humana y menos archiorganizada. Los latinos tenemos que contribuir al desarrollo del mundo con un modelo, quizá menos rígido en su organización, pero capaz de participar en las transformaciones de la vida y determinarla. Hasta ahora, lo repito, hemos sido gente que se *arrangiarsi*, “que se las arreglaba para vivir como podía”, porque éramos los pobres del mundo. Tenemos que liberarnos de esta situación guardando cierta capacidad de –cito con irresponsabilidad al “Che” Guevara– conservarnos fuertes y unidos”. En *identidades, Reflexión, Arte y Cultura Peruana*. Suplemento del Diario Oficial *El peruano*. Lima, 09/12/2002. También en su sitio web: <http://www.editoraperu.com.pe/Identidades/26/index.html>

La violencia devasta sin remedio, expresión que incluye las descripciones de muertes, pérdidas de toda índole, etcétera. Y lo otro, es también terrible, el esperar indefinidamente. Al respecto no tengo una respuesta ni las personas tienen por qué tenerlas, pero las revoluciones no militarizadas concentran las posibilidades de continuar a mediano y largo plazo.

E.C.: *Quiero decir que esto choca un poco con las actitudes nacionales...*

C.M.: Pero las actitudes nacionales tienen mucho que ver en su aspecto más conocido con el poder que ejercen las clases dirigentes. Las actitudes nacionales no existen per se, y son por ejemplo el producto del modo en que la historia reeduca la capacidad de dignidad y de supervivencia de las personas. Encerrar la sobrevivencia, como se ha hecho en México y el Perú, en formas desastrosas del acomodo diario es francamente inaceptable y podría considerarse una "actitud nacional". Aquí estoy en un dilema: no creo en la violencia porque me eduqué como pacifista desde niño, no es una posición a la que haya llegado después, pero lo que se vive en general en América Latina es hasta tal punto irrespirable y monstruoso que exige una respuesta. Y esa respuesta sólo puede ser organizada. Ahí no hay esa tal cosa que usted señala como actitudes nacionales. Ninguna actitud nacional puede ser superior a un deseo de supervivencia digno.

E.C.: *El punto es que la pobreza define todo en América Latina. Su cine, por ejemplo. Usted dijo en alguna oportunidad que en el melodrama se revela la dosis de precariedad de cada país...*

C.M.: No recuerdo haberlo dicho, pero sí creo en eso, aunque también habría que señalar la riquísima exploración de los sentimientos o, si se quiere, la creación a través del melodrama de una sensibilidad familiar acompañada de un lenguaje exasperado y un repertorio de frases-para-todas-las-ocasiones ("¡Mía o de nadie! ¡Déjemelo, señora! A usted le sobran los hombres"). Lo precario y lo abundante se mezclan en el melodrama. No basta llorar, hay que hacerlo con las frases crispadas que le otorguen relieve a la desesperación; no basta sufrir en compañía de la pareja posible o imposible, hacen falta también los escenarios lúgubres o suntuosos donde la desdicha ilumine o ensombrezca. En el

espacio de las clases populares el melodrama es el método en última instancia estético donde se representa por ejemplo la búsqueda de empleo, o la ausencia de un empleo que le permita al sufriente darle de comer a la familia. Esta búsqueda no es melodramática, pero se le escenifica melodramáticamente para otorgarle una dimensión comunicable o transferible.

E.C.- *No extraña, en ese sentido, que ante la carencia de medios las producciones melodramáticas sean también un espacio para todo: la crítica social -Luis Buñuel, por ejemplo-, la distribución del orden, el lugar de la cultura oficial, el documento sociológico...*

C.M.: En efecto, por facilidades de transmisión y de expresión el melodrama dispone de un buen número de recursos. El melodrama tiene mucho sentido en diversos momentos, pero la mayor parte de las veces, como le sucede a todos los géneros, es un espacio para el Mercado, la taquilla, el deseo de aprovechar un público formado en la indefensión ante las industrias culturales. En este sentido, la continuidad del melodrama es a un tiempo magnífica y fatídica. Por ejemplo, si dirige Fassbinder o John Sayles me parece extraordinario. Pero si no hay la intención artística y el film se dirige a un público doblegado de antemano, alejado de los sacudimientos emocionales auténticos que ennoblecen al género, es lamentable, y al decir esto no sólo me refiero a la mayoría de melodramas latinoamericanos sino también al gran equívoco: juzgar estos productos al pie de la letra. La película *El*, de Luis Buñuel, por ejemplo, es un drama de celos en efecto, pero es también la descomposición nerviosa del tradicionalismo. En cambio, *Abismos de pasión* del propio Buñuel es sólo un melodrama.

E.C.: *Pero tal y cual usted lo ha presentado en diversas conferencias y escritos, el melodrama o lo melodramático sería una suerte de categoría para pensarnos...*

C.M.: Estoy convencido de ello, porque ha sido el proceso culminante de la educación sentimental desde la cual todavía contemplamos a la familia y, lo queramos o no, a nosotros mismos. No he conocido en mi generación a familia alguna que en el momento de las dificulta-

des no recurra en su expediente verbal a lo aprendido en el melodrama, o incluso a lo memorizado anímicamente. Todas las escenas difíciles de mi casa, para no ir más lejos, se resolvían con las expresiones melodramáticas. No hay tal cosa como la escasez de lágrimas o de estallidos emocionales en una familia latinoamericana, y la economía lacrimógena no se ha dado todavía significativamente. Y cuando se quiere acudir a un repertorio de frases hechas, el melodrama está allí y el cine lo trasmite la mayor parte de las veces, aunque también y con esplendor las canciones. “Ya me canso de llorar y no amanece”, dice José Alfredo Jiménez en una formulación muy extrema, porque no tiene sentido la fatiga del llorar para que amanezca, pero muchos lanzaríamos frases semejantes convencidos en algún momento de que el llanto precipita el tiempo.

E.C.: *Esto último resulta interesante porque de ese modo se nos dota de un lenguaje...*

C.M.: En efecto, el melodrama es dotación de lenguaje, es un archivo general de la memoria colectiva. “Uno busca lleno de esperanza...”.

E.C.: *El cine también participa en la formación de las nacionalidades...*

C.M.: El cine es definitivo en la formación de las nacionalidades. En México, el cine nacional constituye el primer gran espejo comunitario del siglo XX. Por supuesto que es falso, deprimente, melodramático, pero también es genuino de un modo ya inconcebible ahora. Todo en una etapa es tan falso y tan real al mismo tiempo (los gustos, los diálogos, el lenguaje corporal, los chistes, los rostros crispados, las canciones, el acercamiento a los paisajes, las costumbres sociales, las alusiones sexuales, el pudor familiar), que el resultado es la autenticidad del invento. La comunidad nacional se imagina y se ve en la Constitución de la República (lejanamente, como el tótem que podría disolver la zona tabú de la impunidad), el conocimiento de la Historia (el que se tenga), y la literatura (los poemas y los libros “de cabecera”, nunca demasiados), y también, y de modo predominante el cine. Ante las películas mexicanas, su público inmediato aprende a ser “nacional”, categoría nunca muy precisa y con frecuencia fantástica, y otro tanto les ocurre a los argentinos y los brasileños.

Si la historia es un espejo selectivo, el cine es un espejo permanente, por lo menos hasta 1960, aproximadamente, momento en que se apodera del juego de espejos el cine norteamericano, hasta ese momento la representación de lo extranjero y de lo moderno, no de la totalidad. Sólo en fechas recientes, el cine nacional vuelve a ser un espejo para los mexicanos, gracias a *Amores Perros*, *Y tu mamá también*, *El crimen del padre Amaro*, y ocho o diez películas más.

E.C.: *En el Perú muchos dicen que su cine no tiene valor. Y correspondiendo a la poca producción cinematográfica local, el público interesado es también exiguo. ¿Qué nacionalidad se está formando?*

C.M.: La que ya estaba, la de la escasez y el autoritarismo y los fracasos democráticos y las carencias, y la solidaridad pese a todo, y la voluntad de protesta, y la nacionalidad en las sombras, la del localismo en tiempos de la globalización, y la mentalidad complementaria del espectador del cine de Hollywood, donde no se ven los países periféricos salvo en su dimensión exótica, en donde el horizonte de los efectos especiales inicia las sensaciones de insuficiencia. En cierta forma, para los espectadores latinoamericanos el cine de Hollywood es un aprendizaje de la invisibilidad, y el espectador aprende a no existir socialmente con el cine estadounidense, uno no está allí, ese cine por lo común no refleja a los marginados.

E.C.: *La política es también una muestra de pobreza...*

C.M.: La más dramática, no la más melodramática. Y una pobreza sobre todo mental y anímica. Si hay un asilo de pobres conceptuales ésa es cualquier cámara de diputados. En México eso es muy verificable. Mi idea de pobreza conceptual y expresiva la vinculo a la política, porque para el político la única riqueza expresiva es el ejercicio del poder, no lo que trasmite o aporta, sino el gozo del autoritarismo. A lo mejor en el Perú hay una clase política distinta, pero la de mi país es deplorable en grados máximos. Es una muestra de cómo el empobrecer a los demás empobrece.

E.C.: *Se trata de un problema generalizado en América Latina...*

C.M.: Y en el mundo. Bush en Estados Unidos es conceptualmente el más pobre de los norteamericanos. Y Blair en Inglaterra y Aznar en España y Berlusconi, por favor, los empobrecedores se empobrecen mentalmente hasta el ridículo...

E.C.: *Pero si hablamos de políticos, usted se ha expresado positivamente de Ignacio Lula da Silva...*

C.M.: Porque es la esperanza más cercana. No es que hable positivamente, es que confío en la capacidad de Lula para encontrar el camino de una izquierda democrática globalizada. Entiendo lo absurdo de confiar en gobernantes, pero no veo otra salida. El que la izquierda gane las elecciones en México en 2006 dependerá en mucho de la eficacia de Lula. Sé de las objeciones a Lula en Brasil, incluso en sectores del Partido del Trabajo, pero si esa gestión falla...

E.C.: *Pero eso también depende no sólo de las capacidades del gobernante sino también de una coyuntura especial, ¿cree que se está dando esa coyuntura?*

C.M.: Espero que sí. Además mi esperanza, como se puede ver es mágica, no veo en ella un esbozo de programa de gobierno, nada más lo que aguardo para mantener la salud mental y el principio de la solidaridad activa.



Aquí donde los alados insectos
dejan sus alas pegadas al papel,
aquí, donde al revés del mundo,
los alados
se vuelven gusanos
uniéndose perversamente por sus colas,
y en fila absurda
escriben laberintos
sobre el papel en blanco.
Aquí, no hay mariposas.

Miro una larga faja costera,
la orilla de un océano
extendida hasta donde la niebla lo permite,
miro y veo
un color de arena ceniciento,
suciedad
de tierra inevitable,
de agua en falta,

un asedio de lo humano
en su versión más desolada,
lo veo irse desde esta orilla por los barrancos y acantilados,
a la ciudad
por sus bordes,
inundarla, aplastarla.

Terminada la certidumbre del reino
la ciudadela derriba sus murallas,
ignora planos y diseños,
enloquece, percibe su libertad
en lo inconcluso.

Todo parece
y el agua falta,
falta,
¿y lo fértil?,
¿cuando dicen campo,
qué nombran?
Se ve un fracaso, pero se escucha
un palpitar
de vida,
violencia y muerte,
se siente una pesadez untuosa,
un tumulto que tiende al mal,
a la locura,
o al letargo.

La disipación a la que propenden
malgasta pensamiento y sentidos,
parecen no soñar,
y sin embargo
de alguna manera deben entenderse con las sombras.

El camino de retorno
es la diversidad,
su aceptación
dolorosa,
odiada, temida,
la prueba
de amar al prójimo como a sí mismo,
pero el prójimo
es ajeno, diverso,
huele,
huele a otra cosa,
huele mal.
¿Quién pronuncia la Oratio?
¿cuál?,
si aquí subsisten dioses creadores,
ocultos, profanados,
enterrados,
enterrados hasta degollarlos,
humillarlos,
y sin embargo dioses

que aún hoy
hacen sonar su alabanza,
plegaria,
súplica, suplicio,
don de oblación
y pobreza de espíritu,
fe,
porque cuando ocurre lo imposible
se retorna al Paraíso.

En este suburbio del mundo,
donde la niebla borra toda forma,
confunde, une,
facilita la abstracción,
la palabra es elusiva,
no alude
aún invocándola, aún
propiciándola
en la pretensión de apropiárnosla.
Así, la Iluminación.

Convergiendo
surge este paisaje,
el obvio

de paredes manchadas y puertas dañadas,
y el otro,
subliminal
lo que ha de ser,
lo que está siendo,
mientras.

Hay algo bello en esta sombra,
pasada la sorpresa
del oscurecimiento repentino,
la pena,
la honda herida,
el sol sólo
sonido,
rugido inconfundible,
bruma, humedad,
gritando
pacífico.

NOTAS A TOLA / Julio Ortega

1

La flecha que atraviesa la lengua de un personaje de Tola en el libro de arte *Voces de luna llena* (poemas de Fernando Ampuero, ilustraciones de José Tola, 2002, pág. 33) es uno de los signos distintivos del lenguaje de este artista que ha convertido a la máscara (caricatura, dibujo) en una forma visionaria. La extraordinaria creatividad de José Tola se distingue por su exuberancia de traza y por su trance extremado. Esa flecha señala el fin de la voz (ironía) y el comienzo del grito (grafismo). Clavada en su vehemencia, la figura humana es un grito irónico. Esto es, un icono del lenguaje más característico de Tola: la danza del hechizado (flechado) en un tiempo espacial y abismado.

2

En su muestra reciente en la Galería Lucía de la Puente (noviembre 2003), las flechas de Tola se inscriben como un camino desencontrado que nos lleva entre los cuadros. Convertidos en cruces, en aspas y geometrías de diverso señalamiento, estos signos sugieren el tiempo circulando como el principio de organización de la materia ensamblada en espacios interiores, abigarrados e interpolados. Si esa fragmentación presume la tecnología del módulo, la materialidad aliviada por el trance de lo entrevistado; el movimiento del grafismo sugiere la fluidez circulatoria de los planos interpuestos. El tiempo, se diría, es una señal del tránsito: la posibilidad de hacer una ruta en la transición. El espacio, gracias al grafismo, está libre de referencias narrativas, hecho por el puro lenguaje plástico. Es un espacio que figura

construcciones oníricas de intensa actividad. Su decoración visionaria libera y a la vez satura a la mirada. Uno cree leer allí el ritual post-nacional de una migración tribal y festiva, alzado en la intemperie como una fogata del camino. Así, la señal de una flecha excede su necesidad y se rinde al azar del trayecto. Flechas y cruces dramatizan el espacio, preguntan por sí mismas, y nos esperan para rehacer el mapa de la mirada.

3

“Una casa vacía” es una “obra” (¿cuadro? ¿pintura? ¿ensamblado?) que se nos impone como la hipótesis de un “acto.” Si cada “obra” de José Tola tiene una vida independiente debida a la intensidad de su resolución, tiene otra vida, menos pública, debida a la ruta de su creatividad como “muestra” de unidades en la mutiplicidad de una exhibición. En las magníficas salas de esta galería, impecables, simétricas, luminosas, el barroquismo de la muestra revela mejor su estrategia y suficiencia. Tola no es un artista de cuadros independientes sino de conjuntos que se desarrollan exploratoriamente hasta agotar su despliegue. Esta muestra, así, se desdobra como si una obra remitiese a otra, contrastada en el pliegue, fluida en el despliegue. Y ello revela las sutiles ironías de un relato no de sumas sino de discontinuidades; no de temas argumentales, sino de recurrencias tonales; no de lecciones hipotéticas, sino de magias inmediatas. Por eso, lo más evidente es aquí lo más enigmático. Tola entrega todos los postulados, formas y materiales, como si desplegara una baraja completa. Pero es un juego (una lectura) sin normas fijas, cuyo diálogo depende de la trama entrevista, del asombro trazado, de las ironías latentes. Como el lenguaje del sueño, el de Tola se lee al revés, en su sintaxis de cortes y recortes, entre la exhuberancia de las formas, la gracia del color, y la precariedad de los signos. Por eso, “Una casa vacía” es una “máquina deseante” (Deleuze), una construcción (mitad monstruo, mitad juguete) del subconsciente (del habla onírica) donde lo visionario (el trance) señala otra vez el camino de una flecha: pájaro o arma, la casa se vacía de espacio y apuesta por el tiempo, por el salto fuera del cuadro. Se trata del arte de ver y preguntar.

El despliegue de la muestra es un trayecto que se documenta con la precisión gozosa del detalle, como si cada "obra" fuese un mecanismo de relojería. En ese proceso creativo, la "casa vacía" sugiere una encrucijada, la del espacio puesto en crisis por los materiales que construyen un "albergue" en la intemperie. Sin espacio cartografiado (sin historia del arte, se diría) el artista se dedica a la nueva visión (a la mirada transida) del fin del lugar y del recomienzo del tiempo. Tal vez por ello la flecha no nos lleva a ninguna parte, pero pregunta por nuestra parte en esta nada y nadería. Entre la "muerte de Dios" (anti-metafísica nietzchiana) y "el descrédito de la razón" (relativismo, simulacro), la flecha es la nueva unidad del tiempo. Estos grafismos de Tola trazan un tiempo liberado de la cronología, disuelto en la mirada como tránsito puro, como una distinta andadura de los signos. Quizá por eso, uno los "objetos activos" en esta muestra es la flecha que es una caja: una flecha para abrirse y cuya interioridad depende del que la observa y resuelve. Llevarse una flecha de estas nos convertiría en personajes de los post-murales de Tola. Decidirle un lugar en la casa, por lo demás, sería dar una clave propia, optar por una dirección. Como esos objetos que imaginó Borges en "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" estos objetos gratuitos aluden a un universo en obras, en construcción secretamente conspirativa y gozosa. La próxima obra de José Tola bien podría señalar un eje espacial: se trata de un ataúd, que construye como si fuera el suyo propio. Para un artista que se propone desentrañar la mirada, ese ataúd sugiere un punto de vista privilegiado, aunque sea uno de trámite irónico.

Máquinas, entonces, de desarmar, más que de armar, el proyecto de Tola se nos impone, al final, con su elocuente figuración activa. Presuponen el cuadro descentrado, el mural desprendido, la escultura manuable, la pintura objetual... Construyen en el relato del arte fantástico una derivación festiva, caricaturesca, cuya dinámica excede los marcos de lectura plástica. Ensamblajes, collages, montajes mixtos, tienen un carácter portátil, una trama aliviada de las simetrías de la

composición. Vienen de la pintura, entre citas y homenajes a los maestros modernos, pero siguen de largo, despojando su propio lugar transitivo, como un territorio intersticial, hecho en la vivacidad de los fragmentos imantados por la complicidad del color y la intimidad de las formas. Lo vemos en la serie de los retratos: Joyce y Kafka acompañan a Shakespeare, y estos héroes de la imaginación no son, de ninguna manera, iconos culturales sino formidables criaturas (caricaturas) de la imaginación hecha vida, o sea, hecha memoria intervenida. Como si los retratos de Warhol se miraran en las figuras de Bacon, y en esa interpolación improbable Tola liberara a las imágenes para una nueva vivacidad festiva. El panteón cultural, al final, se convierte en un "monstruario" vodevilés o circense. Nuestros héroes culturales se han hecho cargo de nuestras pesadillas. Son la hechura de nuestro tiempo.

6

Pero, como en toda obra animada por la creatividad liberadora, este lenguaje realiza todavía un riesgo mayor: las formas se alzan en un fuego más sutil. Tola nos había educado en su propia imaginaria, hecha de visiones de viajes subterráneos, entre estaciones de pesadilla y obsesión; deshecha por biografías imaginarias, tocadas por una perversión beatífica, transidas de nihilismo; y rehecha desde la fantasía de la subjetividad y la alegoría del barroco afincado en los bienes y males terrestres. Pero en su trabajo actual asoma y se impone una fuerza reciente: las materias y los motivos adquieren, de pronto, un aliento que los transmuta, tocados por un aura de revelaciones. Su arte, quiero decir, es ganado por lo que Lezama Lima llamaba el "súbito" poético: esa fuerza liviana provee a la obra de su profunda libertad, de sensible gozo, de transparencia final. En esta muestra memorable, José Tola parece lograr lo más difícil: convertir la ironía de toda construcción equivalente en el trance de una resolución feliz. A esas epifanías se rinden los espacios contrarios y los tiempos de zozobra. Tola nos deja una flecha enigmática entre las manos: herramienta o juguete, arma del lenguaje o aguja del compás, esta cruz es también una secreta llave maestra.

[Lima, 27 de octubre- Providence, 3 de noviembre, 2003]

UNMSM

CUERPO ESTRUCTURAL VERSUS CUERPO MATERNO: UNA PROPUESTA CONCEPTUAL PARA LA REVISIÓN DE LOS TÓPICOS RECURRENTES DE *TRILCE* / Enrique Bruce

Hay varias formas de abordar a César Vallejo, y de abordar *Trilce* (Lima, 1922) en particular. Existen vallejistas que han formulado encuadres sociológicos con el propósito de rescatar los rasgos propiamente amerindios o mestizos de *Trilce*, y sobre todo de su libro predecesor, *Los Heraldos Negros*. Existe también la filiación estilística que mece a *Trilce* entre el dadaísmo y más timidamente, el surrealismo, para dejarlo al final más cómodamente en las vanguardias, a secas. Contamos también con el encuadre metafísico impulsado ya en el nacimiento del libro, en 1922, con el prólogo de Antenor Orrego, filósofo él mismo. Dicho encuadre, el metafísico, y de raigambre germánica, será propalado años después por Juan Larrea, amigo de Vallejo, y eventual contrincante pugilista de su viuda, Georgette. Tenemos de otro lado, las versiones hermenéuticas, más audaces éstas que las primeras, pero que también a mi juicio son más esclarecedoras para acercarnos a una poética vallejiana, y que se centran en el tratamiento harto singular que ha dado Vallejo al lenguaje.

Muchos que hayan leído *Trilce* (T), o al menos parte de él, se habrán dado cuenta de que lo primero que salta a la vista es precisamente el peculiar tratamiento del lenguaje, tanto en el ámbito sintagmático como léxico, y en la abundancia de otro lado de giros coloquiales y del registro sumamente afectivo (para comecón de los vanguardistas de época). La desarticulación del lenguaje natural, y en menor grado, de aquel que condensa la tradición literaria, es a mi juicio y a juicio de otros, la mayor empresa que se propone y atestigua T al mismo tiempo. O como diría Juan Fló, el proyecto utópico, de por sí, irrealizable, de

burlar al lenguaje, es en T y en buena parte de la poesía de Vallejo, un fracaso, y en el testimonio de ese “fracaso” es en lo que estriba precisa y paradójicamente, lo genial de su poesía.¹

Es así que mi acercamiento a T, y mi extrañeza ante esos textos, ha sido común a la de muchos de sus lectores. La meta de un trabajo de tesis sobre T que tengo entre manos es dar un encuadre teórico que procure abarcar a la persona poética trilceana, y por extensión, a la persona poética vallejana en general. ¿Por qué parto de T entonces, para *hablar luego de lo que considero son ciertos rasgos esenciales de todo el cuerpo poemático vallejano?*

En el origen de mi investigación actual se encuentra una monografía que presenté hace un año y medio en el marco de un seminario que dictaba Susana Reisz en la Universidad de la Ciudad Nueva York. La primera intención de ese trabajo era dilucidar la importancia de la figura de la madre como referente en los poemas trilceanos. Establecer dicha figura como mero referente me llevaba a tratar no más de ocho o diez poemas, en donde la madre también parecía confundirse con una Otilia “maternalizada” –y que era considerada por el común de los críticos como pareja del poeta–. Espejo Asturrizaga, amigo del bardo y puntal biográfico importante para todo vallejista, ha procurado dilucidar el referente circunstancial que causó la elaboración de tal o cual poema. La separación entre las Otilias y las madres fue objetivo de más de una de esas dilucidaciones, y la de otros vallejistas que le sucedieron. Sin embargo, hay poemas en que el binomio Otilia/madre no parece estar muy claramente dilucidado, y en donde la madre es representada demasiado edípicamente, y Otilia, como ya dije, demasiado maternalmente. Ello ya está explicado en un artículo de la propia Susana Reisz, en donde sostiene que “la diada madre-hijo es para Vallejo el único modelo conocido y aceptable de relación entre hombre y mujer”². Reisz insiste en este respecto en el “para Vallejo”, evitando así una generalización psicoanalítica banalizadora. Decidí entonces no perturbar ese

¹ Fló, Juan. Prólogo a *Autógrafos Olvidados*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2003

² Reisz, Susana. “Vallejo y sus madres adoptivas” *Voces Sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Llerida: Edicions de la Universitat de Llerida, 1996.

binomio y dejarlo así, como una sola entidad, madre-amante. Poemas como el de T.XXIII, el de la tahona estuosa, o el de T.XVIII, el de la celda y la “amorosa llavera” (en femenino), me dieron un indicio de que la madre podría metamorfosearse en los varios niveles de lecturas del poema. Asociaciones inter- e intra-poemáticas, explicadas con detalle en la monografía antes mencionada, me llevaron a rastrear a la madre metamorfoseada, por ejemplo, en un patio en donde los niños aguardan la llegada de los adultos, o en un horno, o en una celda, o incluso en una guardarropía.

Meses después de la redacción de mi monografía, me topé con un artículo de Christianne Von Buelow, titulado, “Vallejo’s Venus de Milo and the Ruins of Language”. En dicho artículo la estudiosa contrapone el cuerpo femenino, hartamente fisicalizado, retratado por Vallejo, con el cuerpo idealizado, o más bien descarnalizado, que inspiró a Rubén Darío. La contraposición no sólo le sirvió a Von Buelow para separar a Vallejo de la estética modernista, sino, de modo más interesante, para proponer que la propia escritura trilciana, aparentemente torpe, cacofónica, onomatopéyica, exacerbadamente fragmentada y en nula relación con la *Harmonía* (con mayúsculas) propulsada por Darío, es mimesis, en el campo del significante, de ese cuerpo fragmentado, físico, por el cual Vallejo apuesta como persona poética. La musa de Darío inspira poemas perfectamente articulados y fluidos. La musa vallejiiana en cambio, lleva al poeta a estadios de coloquialidad infantil, a veces casi a estadios pre-lingüísticos. Allí veo el por qué de la abundancia de las onomatopeyas, el lexema o el sintagma quebrado, y el uso frecuente de déicticos. Esta asociación cuerpo-lenguaje fue para mí una especie de epifanía conceptual, que me llevó a lecturas que procuran sistematizar la asociación entre una y otra noción, es decir, entre la del cuerpo y la escritura. He tratado desde entonces de esbozar lo más claramente posible la noción del CUERPO materno en T, como referente, y de modo más importante, como espacio poético donde creo yo se ciñe lo seminal de la poética vallejiiana.

¿Por qué hablar del cuerpo materno, y no sencillamente de la madre? La respuesta está en el propio T. La abundancia de sustantivos

relacionados con el cuerpo humano son varias. Juan Fló rastrea en todos los poemas de Vallejo, 1219 sustantivos referidos a lo corpóreo;³ de ellos, calculo que un número importante está en *Trilce*. También el tipo de sustantivos es harto peculiar, incluso para la sensibilidad vanguardista: las heces, la saliva, el óvulo, la vulva, las sienes cóncavas, el molar, los huesos, el húmero, la tibia, la sangre. No pocos de ellos provienen del léxico de las ciencias anatómicas. De otro lado, si bien dentro del inventario de Fló no se consideran los elementos de la botánica o de las ciencias naturales en general, la organicidad de estos elementos (como la del "grupo dicotiledón") se hace relevante por asociaciones analógicas, semánticas y estilísticas, entre poema y poema.

Pero no es sólo la aparición frecuente de este tipo de sustantivos que hace que se releve la "fisicidad" de T, sino cómo algunos de ellos están insertos en poemas de gran afectividad que retratan la relación entre el Vallejo-niño y la madre. En T XXIII, nuevamente:

Hoy que hasta tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡Tierna dulcera de amor,
hasta el la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula (...)

Las menciones anatómicas son obvias, pero lo que las hace singulares es su alusión al acto de deglutir, crucial en la fase oral de un infante, que como bien subraya el psicoanálisis, conforma la representación reiterada del primer contacto íntimo que experimenta un bebé al succionar la leche del seno materno. En T. XXVIII encontramos otra referencia a la deglución:

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,

³ Fló, Juan. *Op. cit.*.

torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce,

hiel; aceite funéreo, el café.

En este pasaje tenemos la representación no sólo de la deglución, sino de la dificultad que dicho proceso conlleva para el poeta ya adulto. Esta dificultad me hace pasar a otro tópico que va enmarcando más definitivamente el espacio poético del cuerpo materno, y es el de la abyección física que sugiere toda representación de lo físico. Julia Kristeva menciona el caso del rechazo de los niños por la nata, que no es sino la explicitación (o diría, fisicalización) de ese primer alimento que hemos recibido, la leche materna.⁴

Antes de proceder a desarrollar esta abyección de lo físico corporal, quiero hacer mención a un tópico muy comentado de la obra triliciana, pero muy en relación con lo que vengo diciendo; me refiero al tópico del hambre. CV se refiere en sus poemas trílricos a un hambre que en realidad nunca pasó. Su familia provenía de una clase media rural, que vivía de manera relativamente holgada, según testimonio de Espejo Asturrizaga, y corroborado posteriormente por otros vallejistas como Stephen Hart. Hay un testimonio sugerente que narra Espejo Asturrizaga en su libro sobre la vida y obra de CV, en donde encontramos a un Vallejo niño que esconde panes en su dormitorio, y que es descubierto por su madre. Según el biógrafo, Vallejo le respondió a su madre: "estaba soñando que comía el pan amasado esta mañana". Espejo Asturrizaga hace esta cita literal de Vallejo. Nunca sabremos si esa frase salió tal cual de la boca del niño, pero la anécdota sí nos puede decir de una suerte de compulsión ansiosa del niño por los alimentos, que se siente impelido a almacenarlos en el ámbito privado de una habitación. El hambre de sus poemas no hace alusión a un hambre realmente sentida en su niñez o en su primera juventud, sino más bien conforma un tópico literario prefigurado en la psiquis del poeta desde muy joven.

⁴ Kristeva, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Traducido por Leon S. Roudiez.

La reflexión de lo corporal me llevó a ciertas lecturas en el campo de los estudios de género y de los estudios *queer* (o de sexualidades e identidades sexuales-sociales alternativas), que proponen unas coordinadas sistémicas de una poética que podríamos llamar una poética del cuerpo. Está corriendo mucha tinta en la academia norteamericana en este sentido. Entre los autores que me interesan de modo particular para solventar conceptualmente mis intuiciones vallejanas, se encuentra Thomas Calvin. El estudioso norteamericano habla sobre la ansiedad masculina manifiesta en el acto de escribir, y sobre todo cuando el narrador se representa con el "yo" gramatical⁵. Para Calvin, como para otros autores que han tratado sobre la relación entre el cuerpo y la escritura, el que un autor varón se exponga en el ámbito escritural, implica de algún modo feminizarse, enajenarse de sí mismo. El cuerpo masculino es un cuerpo que damos por sentado, es decir, es una entidad a la que no es dado señalar porque se ha hecho invisible en la ideología y literatura occidental. El cuerpo masculino es el cuerpo universal por antonomasia. El cuerpo que más bien se expone y se particulariza, es el femenino. De esa exposición surge la ansiedad masculina al escribir, o al escribirse. Pero hay otro punto que desarrolla Calvin y que me acerca más a Vallejo, y es el punto en el cual el acto de escribir no sólo expone al autor –o podría hacerlo de modo potencial– sino que también re-presenta dos actos fisiológicos muy imbricados según Calvin: el del parto, uno, y el de la expulsión corporal, otro. Las sustancias que expele nuestro cuerpo, como las heces, la orina, el sudor, o la saliva, nos recuerdan –y bastante a contrapelo de la exaltación falocentrista del esquema freudiano– nos recuerdan, digo, esa primordial dependencia con el cuerpo femenino. La mujer que pare es la mujer que expulsa algo que ha estado tremendamente dependiente de su cuerpo. El exudar un texto escrito nos lleva a representar ese acto de parto/expulsión que nos re-coloca en toda nuestra dependencia de un cuerpo femenino. La ansiedad masculina se hace así patente.

Considerando todo lo hasta ahora dicho, creo que se hace más claro el espacio poético que propone el cuerpo materno, y que creo

⁵ Calvin, Thomas. *Male matters: masculinity, anxiety, and the male body on the line*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996

ayuda a reunir una serie de tópicos trilicianos que la tradición crítica considera como los más relevantes. Entre esos tópicos hemos repasado el del hambre; hay otro aun más recurrente en T, y es el de la reproducción, y más exactamente el de la fobia a la reproducción. Esta fobia se traduce sobre todo a través de los usos de guarismos, como el miedo a que el 1 dé el 2, o que el cero no sea más que la contención del uno. Un poema bastante señero es T. V. Citaré un pasaje:

Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
Hasta despertar y poner de a pie al 1.

Teniendo como base la ansiedad masculina escritural que propone Calvin, no tendría que explayarme más sobre éste tópico, el de la fobia a la reproducción. Finalmente quedan otros dos por tratar, y que me sugieren una mayor definición del marco conceptual para analizar T. Ellos son la culpa vallejana, y el sentimiento de orfandad.

El que me interesa especialmente es el tópico de la culpa. Una pregunta de perogrullo, sería la siguiente, ¿culpa de qué? Como en todo tópico recurrente vallejiano, siempre agustioso, la respuesta no es clara, pero el desarrollo del tópico representa tal vez una pregunta siempre abierta. Existen ciertas posibilidades para responder a la pregunta, “¿culpa de qué?” Una respuesta posible sea el que el poeta ocupe el sitio de otro por el solo hecho de existir, como es expresado en un poema, o el de enfrentarse, tal como apunta Reisz, con el aspecto sufriente, de la madre/amante. A veces la culpa se da por el hecho de ser la criatura privilegiada de los cuidados de esa madre / amante, cuyo privilegio la madre explicita con un gesto como concesión suya. Reisz cita el pasaje “El buen Sentido” de *Poemas en Prosa*:

“Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar”⁶

⁶ Reisz, Susana. *Op. cit.*

Podríamos de este modo, estar hablando de varias culpas vallejianas, y no sencillamente de *la* culpa. Sin embargo estas culpas podrían subsumirse en una, si ajustara mi marco sistémico de interpretación. He hecho mención del cuerpo materno y de sus implicancias para la reunión e interpretación de ciertos tópicos considerados importantes por la tradición vallejista. Pues bien, segmento ese espacio en dos directrices para dar mayor dinamismo a la lectura de T.

Tomemos por un lado al cuerpo escritural, el cuerpo que no solo tiene capacidad reproductiva, sino que de hecho se reproduce a sí mismo por la existencia palpable de los propios textos. De otro lado, como una segunda coordenada o directriz, consideremos el cuerpo materno *per se*, a-escritural, de inspiración no-lógica, que sirva como sustento de un estadio pre-lingüístico trazado en no pocos pasajes de T. Tomo estas dos coordenadas no como herramientas precisas de una hermenéutica para explicar tal o cual pasaje de un poema, o para explicar todo un poema en su conjunto, sino como dos coordenadas en las cuales la perpetua dinámica de los poemas va a representarse.

Establecidas estas coordenadas podemos decir que el acto mismo de redactar los poemas es para Vallejo un acto de traición para con la directriz "madre". Reproducir es relevar el cuerpo meramente reproductor, valga la redundancia. Es plegarse a la hembra y al varón que se limitan a la reproducción, pero que no necesariamente cobijan y alimentan (Pues ello no compete a su directriz). Redactar un texto es reproducir lenguaje, inevitablemente. Establecer un testimonio lingüístico es negar la instancia pre-lingüística, ínsita a la directriz "madre". Escribir es usar lenguaje, reproducirlo y por ende confabular con él, con el medio decididamente social represivo, en términos lacanianos. Pero esta traición es paradójicamente necesaria para reivindicar, o tratar de reivindicar, a la madre. Es a través del acto reproductivo de la escritura cuando el poeta procede a una desarticulación del lenguaje mismo. Toda su empresa poética consistirá en regresar a esa primera directriz, a la de la madre, atravesando por la instancia pernicioso del lenguaje. A Vallejo no le queda otra posibilidad que utilizar las herramientas del lenguaje, del enemigo, para procurar aniquilarlo. Estas directrices le podrían dar

una nueva dimensión a la culpa vallejjiana, a decir, que Vallejo se siente culpable por el solo hecho de escribir, de “hacer” lenguaje.

Dentro de este panorama más amplio que ofrecen las directrices, se hace también más obvia la dimensión que cobra el tópico que dejamos para el final, el de la orfandad. Este es un tópico que, claramente, va más allá del corpus de T. El término “orfandad” fue usado por Vallejo en uno de sus primeros poemas antes de 1918, año en que muere su madre. Asimismo, en una de sus cartas del período europeo, habla de la orfandad inherente a todos los hombres. Por ello André Coyné afirma que la orfandad es un tópico marcadamente poético-vallejiano y no una mera resultante de una circunstancia de duelo.⁷ Por supuesto que el duelo por la madre ida también puede haber servido de catalizador para que el tópico abunde y se desarrolle de modo palpable en sus poemas. Sólo que este tópico es en cierto modo, dentro del marco sistémico aquí propuesto, la explicitación de esa segunda directriz a la que tiende toda su poética. La madre es ese lenguaje “más allá” del simplemente racional en el que descansa, y contra del cual arremete, su discurso poemático. Puede ser, por ejemplo, el espacio utópico que proponen los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, en el cual la España utópica, la madre que cae, es el lugar en donde se reúnen los “hermanos” combatientes, cuya muerte (y muerte del lenguaje convencional) es requisito de la construcción de un mundo aún no escrito. Y un mundo que cobija a todos los hombres en el espacio poético-utópico de la “madre patria”. Esta perspectiva conceptual, apoyaría a mi parecer el lúcido ensayo de Julio Ortega sobre *España, aparta de mí este cáliz*, en donde el estudioso peruano reflexiona sobre la erosión del lenguaje poético, el cual siempre –para usar un término lingüístico– sirve de sustrato para el lenguaje convencional-racional.⁸

Estas coordenadas reflejan la dinámica ambivalente de muchos pasajes trilcianos, un rasgo que mi tesis procurará probar que no se

⁷ Coyné, André. *Medio siglo con Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999

⁸ Ortega, Julio. “Vallejo: la poética de la subversión”, *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988

limita a T sino que podría hacerse extensivo a otros poemas y textos en prosa. Varios estudiosos –pienso en Enrique Ballón, por ejemplo, y en los antes mencionados, André Coyné y Julio Ortega– han reparado en los diferentes medios a los que apela Vallejo para aniquilar, o tratar de aniquilar, las instancias más profundas del acto comunicativo. Los tópicos del hambre, de la fobia a la reproducción, de la culpa y de la orfandad, podrían ser revisados dentro de estas coordenadas.

La intención primera al emprender este trabajo no estribaba en dar una versión unívoca (en la cual de arranque no creo) de ciertos pasajes de T que competan a los tópicos ya hartamente comentados por la crítica. Lo que pretendo es establecer un punto de mira capaz de revelar las conexiones profundas entre todos esos tópicos. Con tal fin en mente me pareció necesario reunirlos en el marco conceptual aquí propuesto.

Otro objetivo de mi trabajo es establecer ciertos paralelos significativos entre dos sistemas: el primero consiste en la relevancia del cuerpo materno más o menos explicitado por la retórica trileana, para la conformación de un “yo” poético; y el segundo sistema consiste en la armazón teórica feminista, posfreudiana, que cuestiona la visión falocéntrica del famoso psiquiatra vienés, y que se adscribe más a la importancia del cuerpo materno sugerido por Melanie Klein, en lo que toca a la conformación del ego. Establecer estos paralelos sería poner de relieve a *Trilce* como una obra que se adelanta, dentro de una retórica poética, en más de treinta años a los escritos psicoanalíticos revisionistas feministas.

Recurrí a los estudios de género, y a los aún incipientes estudios *queer* –es decir, a aquellos abocados a sexualidades e identidades sexuales-sociales alternativas–, no en aras de esos propios estudios. Es decir, no usé a Vallejo para colaborar con ellos y con la problemática que plantean para la interpretación de textos, sino más bien al contrario, hice uso de ellos porque los consideré indispensables para los estudios vallejistás, y para establecer el sistema de coordenadas que aquí he procurado exponer lo más claramente posible. Si los estudiosos vallejistás me van a cuestionar por acercarme a un tipo de estudios que causan más de un reparo o recelo en el ámbito de la academia hispanista, culpen a Vallejo antes que a mí. Total, para culpas, él es el experto.

MITO ETIOLÓGICO ESQUIMAL / Enrique Ballón Aguirre

En 1988, siendo profesor visitante de la Universidad de Québec en Montréal para dictar el curso *Indigenous Literature of Latin America*, tuve como alumno inscrito a James Tait, informante de la etnia esquimal Salish. Como el curso incidió en los mitos etiológicos amerindios, James se ofreció a narrar un mito etiológico de su etnia que de inmediato registré en la grabadora. La traducción castellana de dicho mito originalmente enunciado en lengua francesa del Canadá, es la siguiente:

Sol y Tierra

El Muy Anciano que habita en el Mundo superior se cansó de mirar hacia abajo y no ver nada. Tomó entonces un puñado de la materia transparente que lo rodeaba, le dio la forma de bola y la lanzó al espacio donde quedó suspendida. Después de contemplarla largamente, advirtió que le faltaba algo. Hizo así algunos seres que se parecían a los hombres y los llamó Sol, Tierra, Luna y Estrellas. Los hizo luminosos con el fin de verlos mejor desde el umbral de su casa.

Sol se había desposado con Tierra; Luna y Estrellas eran sus parientes. Luego de vivir juntos durante algún tiempo, Tierra tornó la vida difícil a Sol. Ella no estaba nunca satisfecha: unas veces le achacaba ser muy caliente y otras veces ser muy frío. Ponía cara larga en cada una de sus ausencias y apenas retornaba lo abrumaba de reproches. Nunca Sol logró complacerla plenamente. Al fin se cansó de ser siempre amonestado y se fue lejos de su mujer. Le siguieron Luna y Estrellas quienes lo apreciaban mucho y se entendían siempre bien con él.

Tierra, sola ya, se aburría. Se lamentaba de haber hecho partir a su marido y lloró tanto, tanto, que las lágrimas le llegaron a las rodillas.

El Muy Anciano vio que se arrepentía de su conducta y tuvo piedad de ella. Por lo tanto, ordenó a Sol, Luna y Estrellas permanecer allí donde Tierra pudiese verlos.

– De ahora en adelante, les dijo, nunca más abandonarán a nadie. Vosotros permaneceréis bien visibles de día o de noche. No es correcto que Tierra se hastíe. Tú, Sol, caminarás todo el día si quieres, pero llegada la noche te reunirás con tu mujer como conviene. ¿De qué otra manera podría yo tener hijos si no fuese así?

Después de haber dado a Sol, Luna y Estrellas su forma actual, el Muy Anciano transformó a Tierra: de su carne hizo el suelo sobre el cual caminamos, de sus huesos, las piedras que soportan nuestro mundo, de su sangre, el agua que apaga la sed y purifica, de sus cabellos, los árboles y las flores.

– Desde hoy, le dijo, tú serás como la madre de todos los seres que repten, naden, caminen o vuelen. Todos vivirán de ti y en ti. Ellos sacarán de ti su alimento, pues eres gorda. Dormirán sobre tus rodillas y se servirán de todas las partes de tu cuerpo. Sol te fecundará y tendrás muchos hijos que te recorrerán sobre el vientre, te tratarán a veces duramente y a menudo te olvidarán. Pero tú terminarás siempre por recuperarlos. Cuando ellos se acuesten para el sueño sin fin, tu carne los cubrirá y bajo esa manta los tendrás por siempre.

MORO EN SUS DÍAS Y UNA RECIENTE BIOGRAFÍA / André Coyné

No bien llegué a Lima, me anunciaron que acababa de salir un primer intento de biografía de Moro, titulado *Caminando sobre el abismo*, de autoría de Pedro Favaron, nacido en 1979. Me alegré que un muchacho de la nueva generación, con todo el entusiasmo e intemperancia de su edad –sus virtudes y sus defectos–, reconozca lo que yo afirmé en mi charla del Instituto de Arte Contemporáneo de agosto de 1956, el mismo año de la muerte de Moro: que él seguía “más joven” que “los más jóvenes”.

Tuve tiempo de leer la obra de Favaron, evidentemente sin poder revisarla en profundidad, por lo cual me permito, en un primer momento, señalar algunos puntos que me parecen particularmente interesantes, y, en cierta forma, discutibles.

Empezaré diciendo lo que considero como el mayor acierto del libro: el haber recogido el testimonio de los pocos sobrevivientes que están en Lima: Francisco Abril de Vivero, Paco, con quien me liga una amistad de más de medio siglo, Ricardo Tenaud, también viejo amigo mío, y Lilly Caballero de Cueto, amiguísima y esposa devota de Carlos Cueto Fernandini, tal vez la persona que más me ayudó en Lima desde que llegué por primera vez, a finales de 1948.

Vienen ahora los otros puntos del libro de Favaron que quiero brevemente aclarar. Comienzo por el último: página 107, un párrafo sobre lo que llama el “velorio” de César Moro –párrafo totalmente de su invención. Remito al verdadero relato de esa noche y esa madrugada

luctuosas que escribió Carlos Germán Belli, testigo de los hechos, que saldrá próximamente en el volumen de *Archivos* que estamos preparando: *Obra poética completa de César Moro* –relato que también saldrá a la luz en el Catálogo de la Exposición dedicada a Moro por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, a comienzos de 2004.

A lo que Favaron dice en la página 44 de su libro, datos que sacó, supongo, de mi Folleto de 1956, *César Moro*, imprenta Torres Aguirre, 1956, el mismo año de la muerte de Moro, agregaré lo siguiente: **Es verdad que cuando adhirió oficialmente al Grupo Surrealista de Breton, Moro lo hizo salvaguardando su libertad.** Lo certifico por algunas breves misivas que encontré de Breton o de Eluard, diciéndole a Moro: “No lo vemos nunca...¿Cuándo viene nuevamente a las reuniones?... Ahora, nos reunimos tal día en tal lugar...”. Moro, efectivamente, frecuentaba otros medios, no muy adictos al Surrealismo, especialmente el de unos Rusos Blancos que habían huido de la revolución leninista, que habían perdido todos sus bienes, vieron truncadas sus carreras y buscaban sobrevivir, a veces a duras penas, en un París cuya lengua conocían muchas veces muy superficialmente. Fue en este medio donde Moro conoció su mayor amor “francés”: un cadete de la última promoción de los cadetes imperiales del Zar. Se llamaba Lev, y en Francia firmaba Léon. Encontró trabajo como músico ambulante, lo que llevaba a viajar constantemente a diversas ciudades de Francia. De cada una de esas ciudades le enviaba una cartita a Moro, escrita en el francés macarrónico que siempre practicó. Hasta su muerte –fui testigo aquí en Lima–, Moro tuvo siempre colgada encima de su cama, entre otras fotos, una auténtica, sacada en Rusia, de la promoción de cadetes a la que perteneció Lev, y una ampliación, tomada de ésta, de la cara del mismo.

Favaron se refiere también a “otra muestra de la rebeldía de Moro” relatada por mí. Una de las veces que concurrió a una reunión del Grupo de Breton, Moro, cansado por la seriedad de los debates (Breton escribió una antología del “humor negro”, pero en la vida cotidiana era incapaz de manifestar humor), –Moro, entonces, creó la confusión entre los asistentes, gritando: “Este señor Edouard Herriot, que ustedes

están sometiendo a juicio, puede ser un hombre políticamente horrible, pero hay que confesar igualmente que es un hombre *hermoso*". Herriot, por lo demás hombre culto, hasta cultísimo, fue uno de los políticos franceses más importantes del período entre las dos guerras mundiales, Alcalde perpetuo de Lyon, la tercera ciudad francesa en importancia, varias veces Primer Ministro, e infinitas veces ministro de diversas carteras.

Favaron me menciona particularmente en diversos pasajes de su libro. En la página 77, afirma: "El último amor de Moro fue André Coiné". Sé que esa afirmación corresponde a la creencia general en la hora en que Moro falleció. Al domingo siguiente de su muerte, publiqué una página de Homenaje en el Suplemento Cultural de *El Comercio*, con un texto mío, un dibujo de Szyszlo y varios poemas del propio Moro. El texto mío empezaba: "Cayó la cortina de tinieblas y nos separa". Continuaba algo más abajo: "La noche es para mí. Eres el día. Mis ojos están ciegos por tu muerte, y no te ven. No te volverán a ver. La culpa es mía", y así sucesivamente. Dicho texto escandalizó primero a Georgette de Vallejo, que corrió donde Isajara, la viuda seca de Eguren, para decirle: "¡Cómo André pudo escribir tales cosas y revelar así públicamente una pasión tan vehemente sólo pocos días después de la muerte de Moro!". Voy a declarar ahora la verdad.

Favaron cita extensamente una página de mi *César Moro* de 1956. La tengo que reproducir (páginas 37-38):

"Apenas llegado al Perú, acababa de conocer a César Moro; el verano empezaba y él me invitó a bajar a la playa de Miraflores, que yo ignoraba todavía. Me acuerdo del día -8 de diciembre- fiesta de la Inmaculada (la fecha tampoco, por varios motivos, no es indiferente); mientras bajábamos, conversábamos de la belleza fantástica de la litoral peruano, de la bahía de Lima que Moro adoraba: el mar, el sol, las islas. Yo no estaba entonces totalmente restablecido de una larga enfermedad anterior, e instruido por los médicos, desconfiaba un poco de los efectos puramente saludables del sol; él se indignaba y defendía al sol como a un ser legendario a la vez que próximo con el cual mantuviera relaciones de cómplice o amante. Lo escuchaba entre despierto y sonámbulo, cuando de

pronto oí un fragor terrible como de algo que se desprende de una altura infinita; por un segundo tuve la sensación de que el sol se me caía encima; el universo iba a estallar en la cabeza; luego no vi nada, no sentí nada hasta sentir un gran dolor; mis anteojos habían volado, tenía la frente chorreada de sangre. La causa de todo: una piedra, supongo que una piedrecita, venida de lo alto de los acantilados que bordean el camino, pero yo estaba seguro de que la naturaleza entera me había tomado como blanco para matarme o para probarme. Salí vivo de la prueba, con los ojos turbados, la cara ensangrentada. Aquel día se selló mi amistad con César, nos tuteamos, y supe también que el Perú antiguo, inmemorial, me había aceptado, creo que para siempre; era natural que hubiese tenido que pagar a precio de sangre ambas cosas”.

Agrego ahora unos cuantos detalles que en 1956 era difícil contar. Cuando llegué a Lima, la gente de mi Embajada me había reservado una pensión, que luego abandoné porque me salía muy cara en relación con el monto de mi beca. Esa pensión se encontraba en la Calle Juan Fanning de Miraflores. Pertenecía a una señorita Lilly Cisneros. Esa señorita estaba a punto de viajar a Europa por un tiempo indeterminado y le había pedido a una amiga que manejara la pensión en su ausencia, de modo que yo tuve tiempo de conocer a la señorita Cisneros, pero luego caí bajo el dominio de la señorita Consuelo Silva Rodríguez, una señorita ya de edad y muy típica de la Lima de entonces. Había sido la novia oficial de Abraham Valdelomar, cuyo recuerdo llevaba sacramentalmente. Al envejecer, tal como muchas mujeres no casadas ni amancebadas, había engordado y se había transformado en una caricatura varonil. Cuando Moro me llamó el siete de diciembre para convidarme a bajar al día siguiente a la playa de Miraflores, le contestó al teléfono la señorita Consuelo. Al llegar el día ocho a buscarme, lo primero que Moro me preguntó fue: “¿Cuál es el granadero que contesta el teléfono en su pensión?”. Le presenté a doña Consuelo, y resulta que él sabía muy bien quién era; conocía a la familia; por ejemplo, una noche que íbamos a cenar a casa de su madre, en La Colmena, muchos meses después, me dijo, señalándome a una señora que caminaba en la acera de enfrente: “¿Ves? Esa señora es la hermana de Consuelo Silva Rodríguez, una mujer

que, pese a su edad, sigue siendo una de las más elegantes de Lima, casada con un Gildemeister, y muy diferente, como lo puedes comprobar, del monstruo que te tocó en tu pensión mirafloresina, cuando llegaste”.

Antes de dejar a la señorita Consuelo Silva Rodríguez, puedo añadir que con ella recibí mi primera lección de chismografía limeña. Ella conocía a todo el mundo de esa Lima mucho más pequeña que la de hoy y compartía todos los prejuicios y lugares comunes de las señoras de su categoría. Un día cité un estudio sobre cronistas del Doctor Porras Barrenechea. En seguida, ella saltó sobre el distinguido historiador, insinuándome que tenía muy malas costumbres y que era una deshonra para el Gobierno del Doctor Bustamante y Rivero, recién derrocado, el haber nombrado a Porras Embajador en España ante Franco que era una persona tan decente. En la devoción que conservaba a Valdelomar, ella nunca sospechó que Valdelomar, por más novio oficial suyo que hubiese sido, tenía también malas costumbres.

Volviendo al libro de Favaron, ignoro quién le narró las circunstancias de la muerte de Pacho, el perro salchicha que Moro trajo de México en 1948; puedo asegurar que las páginas 86 y 87, las referentes a Pacho, son pura ficción.

Desde la publicación de la primera novela de Mario Vargas Llosa *La Ciudad y los Perros*, se ha vuelto un mito el Moro del Colegio Militar Leoncio Prado. Favaron recoge y exagera aún más el mito. Moro no iba todos los días al Leoncio Prado. También daba lecciones en la Escuela Militar de Chorrillos y allí no tenía ningún tipo de problemas, pues los alumnos ya eran cadetes con vocación militar y sometidos verdaderamente a la disciplina militar, mientras que en el “Leoncio Prado” eran jovencitos, en su mayoría sin vocación ninguna para la vida castrense, “hijos díscolos, rebeldes, inhibidos o sospechosos de mariconería” cuyos padres pensaban que “un colegio militar, con instructores que eran oficiales de carrera, haría de ellos hombrecitos disciplinados, corajudos, respetuosos de la autoridad y con los huevos bien puestos”, según el mismo Vargas Llosa, citado por Favaron. Moro, además, era profesor en la entonces Escuela Agraria de La Molina, donde tampoco tenía ninguna clase de problemas. Su único problema

eran las distancias, pues él siempre viajó en autobuses o en los “colectivos” que existían en aquella época.

Bueno, Favaron dice, en su página 77, que yo fui “el último amor de Moro”. Es cierto que, a raíz de la frustrada bajada a los Baños de Miraflores, Moro me acompañó a mi pensión y, por primera vez, entró a mi cuarto, para ver cómo quedaba yo después del accidente de la pedrada. Allí pasó lo que tenía que pasar. Moro se me declaró. Yo, primero, me mostré reticente, por la diferencia de edad –casi un cuarto de siglo– que nos separaba. Acabé accediendo. Duró nuestro amor desde diciembre del 48 hasta inicios del 50. Lo único que puedo afirmar, en relación con ese amor, es que yo fui el único amante de Moro que perteneció a su mundo cultural, porque todos sus demás amores –antes y después– fueron con gente sencilla y sin intereses poéticos o artísticos. Después de que Moro y yo nos apartamos sexualmente, él volvió a sus amores con uniformados de las tres armas o “carperos” (muchachos que entonces alquilaban tiendas para bañistas) de la Playa de Agua Dulce.

Mis relaciones con Moro al producirse la ruptura erótica se volvieron algo tensas, hasta que se transformaron, en forma definitiva, en una apasionada amistad. Del momento amoroso, queda huella en el libro *Amour à Mort et autres poèmes*, en un poema que me es dedicado y que lleva fecha del 14 de diciembre de 1948. Se trata de una larga letanía de versos breves, cada verso empezando anafóricamente con la palabra *Bebé* (recuerdo que yo tenía 21 años y Moro 45). Leeré, traducidos, algunos versos del poema:

“Bebe centenario/Bebe mamut”, así empieza y, más abajo, “Bebe abuelo/Bebe pariente/Bebe papá/ Bebe cartesiano/Bebe artesano/Bebe de pozo/ Bebe tizana/Bebe tejedor/Bebe arrastrado por los años”, para terminar tres páginas más adelante “Bebe de Venus/Bebe vuelto ojo/ Bebe de Navidad/Bebe tigre/Bebe tallo/Bebe beso/Bebe tírame/Bebe/ Bebe para mí”.

Para no alargar me transportaré, y transportaré a ustedes, al otro extremo de una amistad que –como dije– fue siempre apasionada. Durante los años que compartí con Moro, sólo regresé dos veces a Francia,

la segunda en 1955. Yo viajaba, según era costumbre todavía para quien no disponía de mucho dinero, en barcos italianos que iban de Génova a Valparaíso. Demoraban tres semanas hasta llegar al Callao. Una de las últimas escalas, antes de cruzar el Canal de Panamá, era La Guaira, el puerto de Caracas. En la distribución del correo me entregaron una carta mandada por Moro con fecha del 14 de abril de 1955. Contenía su último poema –y que ni yo ni él sabíamos que sería el último de su vida–. Voy a copiar ese poema, en traducción de Ricardo Silva-Santisteban:

EL SOMBRERO SOBRE TRAFALGAR SQUARE

He aquí la nueva estación
Este palacio es antiguo
Lo mismo este sombrero
Detenido en el sitio
El poco de agua tesoro del conejo
Escondido humilde mezquita por el sombrero
Augusto en medio de la plaza
De piel
Tal el viejo obelisco
Obligado a zumbiar sino a cantar
Sobre el aire de los pequeños panes:
El joven se eleva mal a la esquina del cielo

Oh consejo del sabio

No molesta

Si en una tabaquera viene

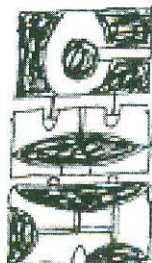
Después del poema, venía la carta, naturalmente en francés, de la cual traduzco el primero párrafo:

Querido André:

Te espero con impaciencia y qué mejor manera de recibirte que mandarte este poemilla desde el Océano Pacífico. Esperemos que nuestro diálogo se reinicie con las mejores disposiciones y toda la experiencia que hemos adquirido. El verano va muriendo en belleza y en horror puesto que estoy otra vez hasta el cuello sumergido en mis clases. He ido con mucha frecuencia a la playa y no he hecho nada más. Naturalmente ni sombra de exposición. El artesano que iba a hacer los marcos ha abandonado por impotencia...

La referencia a una "exposición" se debe a la muestra que Moro proyectaba hacer de sus últimos *pasteles*, y que finalmente no llegó a realizar, pues empezó a sentirse enfermo –la enfermedad que lo llevaría a la muerte– poco tiempo después de mi regreso a Lima.

Fuimos Fernando de Szyszlo y yo, con la ayuda de Carlos Quíspes Así, quienes nos ocupamos de montar la exposición que Moro no pudo llevar a cabo, en agosto de 1956, meses después del fallecimiento del artista.



GATO FINO (UN RECUERDO DE VÍCTOR LI CARRILLO) / Alejandro Rossi

A mediados de los cincuentas llegué a Friburgo de Brisgovia para redondear el alemán y estudiar filosofía. La universidad giraba alrededor de Martín Heidegger que era una especie de aleph borgiano, oculto y vertiginoso. No daba clases regulares y sólo trataba un pequeño grupo de alumnos y profesores. Sin embargo sus tesis y su peculiar vocabulario resonaban en todas las aulas. La primera vez que lo vi fue en una conferencia que dictó Dámaso Alonso –en un envidiable alemán– sobre Quevedo. Lo presentó el gran romanista Hugo Friedrich y repartieron unas hojas mimeografiadas con versos en castellano y en traducción. Allí estaba Heidegger, en primera fila, atento a lo que se decía. Al final conversó un momento con Dámaso Alonso. Quedé estupefacto, no exagero, de encontrarme frente a Heidegger. Era como si abriera una puerta y me topara con Duns Escoto. Para entender el asunto y no sonreírse con fácil condescendencia, hay que tener presente que yo me había formado con José Gaos, exégeta minuciosísimo de Heidegger. Nos había enseñado, pues, a admirarlo, pero Gaos, además, lo analizaba como si fuera justamente un filósofo medieval, alejado e el tiempo, inabordable en lo personal, una obra sujeta a difíciles reconstrucciones filológicas y a ingeniosas y complicadas hipótesis históricas acerca de su educación, sus posibles lecturas juveniles o las desconocidas primeras influencias intelectuales. El ejercicio de José Gaos era apasionante: lo trataba como un contemporáneo que, sin embargo, hubiese nacido siete siglos antes. Alguna vez le pregunté, con suavidad, por qué no le escribía a Heidegger para que le aclarara esas dudas y atisbos suyos. Más aún, ¿no se le antojaba –a él que había traducido con tanta

fatiga y esmero *El Ser y el Tiempo*— hacer un viaje y conversar con Heidegger? No recuerdo la respuesta, porque tal vez no la hubo. Ya nunca volví a insistirle, me había dado cuenta de que tocaba una singularísima construcción imaginativa, íntima y resguardada. Creo que fue en el otoño de 1956 cuando conocí a Víctor Li Carrillo. Volvía él por segunda o tercera vez a Friburgo. Había estudiado filosofía y, sobre todo, griego clásico —con V. Goldschmidt y H. Marguerite— en París. Luego viajó a Friburgo y entró en uno de los círculos de estudio que llevaba Heidegger en forma privada. El conocimiento del griego fue quizá su mejor tarjeta de presentación y Heidegger lo ayudó en sus trabajos sobre filosofía antigua. Había logrado la confianza intelectual del filósofo al grado de que lo acompañó (como buen conocedor de Francia que era) a un famoso coloquio que se llevó a cabo en Normandía, en Cerisy la Salle, donde Heidegger leyó *¿Qué es esto, la Filosofía?*, texto que Li Carrillo tradujo y anotó. De manera que cuando comenzamos a charlar en ese otoño de hace —da miedo escribirlo— cuarenta y tres años, Li Carrillo se movía como un pez en las aguas secretas de la vida académica de Friburgo. Nos hicimos amigos con gran rapidez, la propia de dos hombres jóvenes que en el extranjero no hablan todo lo que quisieran. Era Víctor Li un chino eterno que, por azares, le tocó ser peruano. Me intrigaba el segundo apellido Carrillo, perdido en su pinta de oriental parisino. Nunca intenté aclararlo, porque advertí de inmediato que le gustaba administrar —crear, tal vez— las historias personales y la intimidad. Por esos años, el dictador Odria le había retirado el pasaporte, no se si también la nacionalidad, a la comunidad china. Me lo contó con humillación y rabia. El asunto después se arregló, pero seguramente reforzó ese estado de alerta y de suspicacia que era uno de sus rasgos esenciales. Estoy seguro de que nos unió esa desconfianza ante el mundo, suerte de permanente extranjería. Mucho después, otro amigo peruano me aseguró, ignoro si en broma, que en el Perú casi todos los chinos se agregaban el “Carrillo”.

Practicaba Li una cortesía sincera y a la vez ceremoniosa y gozaba armando situaciones que me sorprendieran. Un día aparecía, por ejemplo, con un libro que yo daba por inencontrable o me llevaba a un sitio en el que inesperadamente se acercaba una persona acerca de la

cual había yo expresado admiración o curiosidad. Así sucedió una tarde con Heribert Boeder, especialista en filosofía griega y ayudante de Heidegger. Charlábamos, sin entrar en mayores detalles, sobre la vida universitaria. Al cabo de unos días me informa Li que Boeder proponía que los tres fuéramos a visitar a Heidegger para, entre otras cosas, ver si me aceptaba como miembro del seminario que daría, en el semestre de invierno, sobre la *Ciencia de la Lógica* de Hegel. Que le contara de mi tesis (Gaos la había dirigido) sobre esa obra. Víctor Li Carrillo, que por supuesto había planeado toda la secuencia, estaba encantado con mi cara de asombro y de susto apenas dominado. Hicimos la visita, me admitieron en el seminario y luego nos fuimos a brindar. Quería Víctor Li ser el mago benéfico de sus amigos. Asistimos ambos al seminario –en Freiburg y en Todtnauberg– y conspiró Li todo lo posible para que yo me familiarizara con aquel universo exclusivo, que poco tenía que ver con la normalidad de las clases. Lo que más me agrada evocar son nuestras reuniones de estudio. Vivíamos en la misma calle y más o menos alrededor de las siete de la tarde –las tardes nocturnas de aquellos inviernos profundos– nos encontrábamos en la sencillísima habitación que alquilaba. Nos habíamos propuesto leer *La Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Leerla con todos los rigores filológicos e históricos posibles. Para mí era una linda competencia, pues Li conocía el idioma mucho más a fondo que yo. En cada sesión uno de los dos (según temas y saberes) era el encargado de expresar la tesis principal y aportar los elementos exegéticos. Trabajábamos hasta las once de la noche, cuatro días a la semana y lo hicimos durante al menos seis meses. A las nueve había una interrupción inalterable: Li se levantaba, servía té y me ofrecía unas rebanadas de pan negro con miel. Todo escrupulosamente limpio. Desde la ventana no se contemplaba ningún paisaje memorable y en las paredes no había el más mínimo adorno. Creo que nos gustaba así. Al terminar nos íbamos a veces a cenar algo en el restaurante de la Estación (muy cercano) o si había dinero a uno en el centro que cerraba tarde y nos servían un pedazo de carne como a nosotros nos gustaba. Al despedirme, yo sabía que él seguiría sobre los libros hasta el amanecer. El día era par Li una mera preparación de la noche. La confirmación, por si hiciera falta, de que pertenecía al reino de los gatos finos. Nos unían, como siempre ocurre, algunas manías. La veneración por el aparato

crítico era quizá la principal. La cual se basaba, me parece, en una visión excesivamente filológica de la filosofía. La parte buena de esta actitud era un justo respeto por la erudición. El riesgo estaba en nunca llegar a la discusión estrictamente filosófica. La llamaría el regodeo en los ritos de preparación y aprendizaje. Pasamos un tiempo largo sin vernos. Nos encontramos en Caracas, de noche, naturalmente. Se había casado con la francesa que me había presentado en Friburgo, una chica nerviosa con problemas digestivos que la obligaban a comer cosas mínimas cada dos horas y a la que **Li trataba con una gentileza delirante**. Recordé aquellas fantasías suyas de chino desplazado: llegar a Lima con una francesa era tan satisfactorio como desembarcar con un doctorado. Pude reconstruir –más por amigos comunes que por confesiones propias– que ella no se había encontrado cómoda en Lima y se había regresado a Francia. Li Carrillo se fue a Caracas, a ganar dinero en esa entonces universidad millonaria y se pasaba temporadas en París con ella, como si él fuera un empleado de la administración colonial. Me contó, en su forma lenta y discreta, que ahora se dedicaba a otros temas: la lógica, la lingüística, las matemáticas. Que había dejado atrás a Heidegger. Comentó que, por fin, había paladeado el placer de un argumento, de una prueba. Los dos coincidíamos de nuevo. Me habló de lo arduo que eran estas disciplinas, de todo lo que aún le faltaba por aprender. No lo decía con pesar, más bien con un gran alivio. ¡Qué descanso saber que siempre habrá algo que debemos estudiar! Se había metido de cabeza en la matemáticas y le fascinaba el concepto de isomorfismo. ¡Cuánto le faltaba!, suspiraba feliz. Que irresponsabilidad escribir si todavía ignoramos tantas cosas. Publicó con fastidio, creo yo, las concesiones necesarias para sobrevivir. Salvo el primer libro –*Platón, Hermógenes y el lenguaje*– los otros escritos que conozco son informadísimas exposiciones didácticas.

No volvimos a vernos, me llegaron noticias vagas de un regreso parcial a Lima, de una herencia, de un viaje alrededor del mundo (¿habría iniciado estudios de Geografía?). Por casualidad –y sin mayores precisiones– me enteré de que había muerto. Ni siquiera estoy muy seguro, no hay manera de averiguar la fecha. Su vida, pienso ahora, tal vez pertenece más a la literatura que a la filosofía.

En 2003, reformulé y amplié considerablemente mi tesis de 1981 (Irene. *Teoría y praxis de la ficción literaria en Julio Ramón Ribeyro*. PUCP, 265 pp.)¹. Al revisar la bibliografía de las dos últimas décadas tuve la desagradable sorpresa de comprobar que en un artículo de cinco páginas titulado “El arte poética de Julio Ramón Ribeyro”, que fue publicado dos veces (en 1993 y en 1996) en una revista y un libro importantes dedicados en su integridad a nuestro autor² Giovanna Minardi había transcrito textualmente (o con mínimas modificaciones) numerosos pasajes recogidos a lo largo de unas 100 páginas de mi tesis, haciéndose pasar por autora de dichas ideas y palabras. Por cierto, no citaba en la bibliografía mi tesis, con la cual había hecho un *collage* de ideas y palabras, sino tan solo una entrevista que yo le había hecho a Ribeyro en 1981 y que fue publicada en *Lienzo* en 1987. De ese modo, Giovanna Minardi aparentaba haber sacado las ideas de esa entrevista y de algunas prosas del autor que en realidad habían sido elegidas por mí.

La mimesis es notoria, como se probará en la segunda parte de este documento.

Cualquier apropiación de esta naturaleza –como la denunciada por *Identidades* (2: 47, 20 de octubre de 2003)–, trae consecuencias serias. Por ejemplo, podría atribuirseme a mí lo ilícito.

¹ Cabrejos, I. *Ribeyro desde una nueva ladera*. 2003. Estudio. Lima: PUCP: 348 pp.

² Minardi, G., 1993. En: *La casa de cartón*, Lima, invierno, II época, 1.

— Minardi, G. 1996. En: *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. (Selección de Néstor Tenorio Requejo, editor). Lima: Arteidea.

El que Giovanna Minardi sea considerada pionera en los estudios de la poética ribeyriana es el resultado de una impostura que ha llevado a estudiosos serios, en un homenaje similar a los mencionados anteriormente, y quién sabe otros, a declararlo así (2002)³, cuando en realidad, se refieren sin saberlo al trabajo de Cabrejos.

Agradezco la lectura de esta carta así como la de algunas pruebas de la apropiación.

Irene Cabrejos
octubre de 2003

ALGUNAS PRUEBAS DE LA APROPIACIÓN: (las citas de mi tesis son de 1981; las de Minardi, de lo publicado en 1993 y 1996. Entre paréntesis figuran las páginas.)

1. Cabrejos dice:

Ribeyro utiliza los dos procedimientos: dar cuenta de los hechos en su aparente inmediatez [...] y ubicarse desde un *hic et nunc* claro y posterior respecto de los hechos narrados, pero no se le oculta ni pretende ocultar el carácter convencional del primer procedimiento.(22)

Minardi copia:

Ribeyro utiliza los dos procedimientos: dar cuenta de los hechos en su aparente inmediatez y ubicarse dentro de un '*hic et nunc*' claro y posterior respecto a los hechos narrados, pero no oculta el carácter convencional del primer procedimiento. (22/ 148).

³ Vélez Marquina, E. U. San Martín de Porres, *Homenaje a Julio Ramón Ribeyro, Martín*, N° II: 4

2. Cabrejos dice:

Así por ejemplo, en 'Alienación' encontramos una tematización de lo que supone el acto de relatar. El narrador homodiegético de este cuento tiene una clara conciencia del acto de relatar cuando, por ejemplo, dice: 'Pero no anticipemos' ([Ribeyro, LPM], p. 66) [...] El narrador maneja las riendas de su relato [...] como un testigo de hechos pasados [...] no como un testigo invisible en presencia de los hechos mismos. Esto se ve, por ejemplo, cuando dice 'Todo lo que viene después es previsible y no hace falta mucha imaginación para completar esta parábola.'(23)

[Comentario: esta parte de mi trabajo fueron conclusiones extraídas a partir de los conceptos vertidos por Martínez Bonati –1980-81– y los textos de Ribeyro en cuestión. ("El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas". *Dispositio*, V-VI: 15-16.) IC.]

Minardi copia:

Por ejemplo, en el cuento 'Alienación' hay la tematización de lo que supone el acto de relatar. El narrador homodiegético tiene una clara conciencia de su acto de relatar cuando dice: '...pero no anticipemos...' [...]. El narrador maneja las riendas de su relato como un testigo de hechos pasados, no como un testigo invisible en presencia de los hechos mismos: '...todo lo que viene después es predecible y no hace falta mucha imaginación para completar esta parábola...' (22/148).

[Comentario: en la copia de 1993/1996, se usa 'homodiegético', tal como aparece en mi tesis de 1981, ya que por esos años, aún la crítica no decidía si traducir el término de Genette por 'homodiegético' u 'homodiegético'. Luego se decidió por el primero. Sin embargo, aun en 1996, la copia textual de la tesis usa la segunda forma. Por otro lado, GM no utilizó las mismas páginas que yo utilizo para idénticas citas de cuentos de JRR: probablemente con el imposible intento de hacer menos evidente la copia, hace uso de otra edición de los cuentos del autor. No menciona a Martínez Bonati en la bibliografía.]

3. Cabrejos:

[...] parodiza un tipo de narrador que está demasiado presente, [...] Pero a la vez, también muestra rechazo hacia un narrador que sea totalmente objetivo frente a los hechos que narra [...] Prefiere Ribeyro un narrador prismático, que sea capaz de presentar la historia desde diferentes puntos de vista [...] No pone como ideal la omnisciencia absoluta y sistemática, sino que propone un término medio que incluye algunos elementos de la técnica moderna, sin llegar a extremos de sofisticación 'tecnicista'. El narrador ha de mantenerse distante de lo narrado, pero sin caer en el total desapego afectivo, y ha de estar presente [...] sin que su presencia se imponga sobre lo narrado... (47-49)

Luego, en la página 58, añadido:

Apuntamos, entonces, que el lado positivo del desapego del narrador frente a lo narrado estriba en los constantes guiños al lector (cfr. Ribeyro, 1976: 22), en la tonalidad entre condescendiente y burlona de sus relatos. El lado negativo de este desapego es visto por Ribeyro en la posición naturalista, del observador con 'pruritos de sociólogo' (Ribeyro, 1976: 634) [...]

Minardi copia:

[...] Ribeyro parodia un narrador que está demasiado presente, pero también muestra rechazo hacia un narrador que sea totalmente objetivo. Él prefiere un narrador prismático, que sea capaz de presentar la historia desde diferentes puntos de vista. No pone como ideal la omnisciencia absoluta, sino que propone un término medio que incluye algunos elementos de la técnica moderna sin llegar a extremos de la sofisticación tecnicista. El narrador ha de mantenerse distante de lo narrado, pero sin caer en el total desapego afectivo, y ha de estar presente, sin que su presencia se imponga sobre lo narrado. El lado positivo del desapego del narrador frente a lo narrado estriba en los constantes guiños al lector, en la tonalidad burlona de muchos de sus cuentos. El lado negativo es visto por Ribeyro en la posición naturalista del observador con "pruritos de sociólogo". (22-23/ 148-149)

[Comentario: GM toma fragmentos de páginas distantes, la 47-48 y la 58 de mi tesis para componer su párrafo.]

4. Cabrejos dice:

[...]Ribeyro revela la técnica, el estilo, pero oculta en cuanto a la intención. Es decir, en sus narraciones hay una serie de claves, de signos ocultos que le corresponde al lector descifrar. [...] Así, por ejemplo, en 'Terra incógnita' [...] encontramos alusiones implícitas a la homosexualidad del Dr. Peñaflor, a punto de cristalizarse la noche de su incursión en ese mundo desconocido para él; en 'La juventud en la otra ribera' nunca terminaremos de comprender si Solange en algún momento se solidariza con el desgraciado Dr. Plácido Huamán o si solamente es una cómplice de esa extraña mafia en la que se ve envuelto el profesor peruano [...] (77-78)

"Otro ejemplo de lo sugerido lo vemos en los nombres que utiliza Ribeyro para sus personajes en el último tomo y que aluden implícitamente a sus rasgos esenciales: por ejemplo, "Ángel Devoto" para insinuar el estado de pureza original en el que se encuentra el poeta demente ("El embarcadero de la esquina"), Álvaro Peñaflor ("Terra incógnita") es una alusión muy sutil a ciertas inclinaciones escondidas aún para el propio personaje; [...] "Silvio en el rosal" sugiere las iniciales SER... [Comentario: aquí introducimos una nota al pie donde mencionamos que los primeros en darse cuenta, según Ribeyro en 1981, fueron Luchting y R. Gonzáles Vigil; asimismo, que el segundo trabajaba esto y el simbolismo de los nombres ribeyrianos en su curso de la U. Católica]. [...] 'Memo García' para el mediocre solterón y "Doña Francisca viuda de Morales [...] para la solitaria y obesa anciana. [...] Diego Santos de Molina para el aristocrático hispanista [...]" (79-80)

[Comentario: en el primer párrafo de esta parte de mi tesis, analizo y desarrollo conceptos que el propio Ribeyro vertió en la entrevista que le hice en 1981 y que figura completa al final de la aquélla. Además, estos conceptos son citados en el cuerpo de mi tesis como parte de la entrevista, cfr. p.ej. pp.20-21; 79-80; 100; 151-152; 153-154; etc. IC.]

Minardi se apropia:

Ribeyro revela la técnica, pero oculta en cuanto a la intención. En sus narraciones hay una serie de claves, de signos ocultos que le corresponde al lector descifrar. Por ejemplo, en ‘Terra incógnita’ hay alusiones implícitas a la homosexualidad del doctor Peñaflo; en ‘La juventud en la otra ribera’, nunca acabaremos de comprender si Solange se solidariza con el doctor o si es una cómplice de la extraña mafia que ataca al doctor. Otro ejemplo de lo sugerido lo vemos en los nombres que Ribeyro utiliza para sus personajes: Ángel Devoto (“El embarcadero de la esquina”), estado de pureza del poeta; Álvaro Peñaflo (‘Terra Incógnita’) alusiones a inclinaciones escondidas aún para el personaje mismo; “Silvio en el rosal” (título del cuento) sugiere las iniciales de SER; Memo García y doña Pancha (‘Tristes querellas en la vieja quinta’), mediocre solterón y obesa anciana, respectivamente; Diego Santos de Molina (‘El marqués y los gavilanes’, aristocrático español, etc. (24/ 149- 150)

[Comentario: el último personaje mencionado no es ‘español’, sino ‘peruano hispanizante’. IC.]

5. Cabrejos:

Sin embargo, es necesario insistir en que la tendencia a sugerir [...] no se deriva del enmascaramiento del acto de escribir ficciones. [...]” (pag. 82) “[...] Lo primero es coherente con su deseo de no enmascarar la ficción [...] De allí que la aparente pérdida de la sugerencia ya acotada no sea sino una fuerte presencia del narrador que interviene constantemente para opinar [...]. Lo segundo, [...] obedece al interés por crear un lector que –una vez consciente de los mecanismos narrativos– explore todas las posibilidades simbólicas que le ofrece la obra, [...] Estimula la participación creativa del lector. (84-85)

Minardi recorta y copia:

Sin embargo, la tendencia a sugerir no deriva del enmascaramiento del acto de escribir ficciones. [...] Lo primero es coherente con

su deseo de no enmascarar la ficción, de allí que la aparente pérdida de la sugerencia ya acotada, en algunos cuentos, no sea sino una fuerte presencia del narrador que interviene para opinar. Lo segundo obedece al interés para crear un lector que, una vez consciente de los mecanismos narrativos, explore todas las posibilidades simbólicas que le ofrece la obra, actuando sí [sic] una lectura activa y rica. (24/150)

6. Cabrejos:

Según la clasificación de Tacca (1978, 64-112), el narrador ribeyreano preferido sería uno que se coloca fuera de la historia pero que fluctúa entre el "equiscente" (el narrador sabe lo mismo que su personaje/s) y el "omnisciente" (sabe más que el personaje) (p.72). Cuando el narrador se coloca fuera de la historia pero es equiscente exige una mayor atención y esfuerzo por parte del lector (implícito) ya que la información que se proporciona está parcializada por la visión que los personajes poseen de ella:

Esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no es lo que es [...] sino lo que los personajes creen que es.

(Tacca 1978, 77-78) ⁴

(pg. 73 de mi tesis)

[Comentario: como se ve, el prefijo equi está bien usado en el sentido de "semejante". Por otro lado, aclaro que el concepto no me pertenece, sino a Oscar Tacca en su libro *Las voces de la novela*, que ni siquiera aparece en la bibliografía de GM. IC.]

Minardi se equivoca al leer los apuntes de la tesis de la cual tomó ideas y palabras textuales, por lo que publica en 1993 y 1996:

"La aquiescencia [sic] del narrador. Se trata de un recurso más moderno que la muy tradicional omnisciencia narrativa. Ribeyro ante-

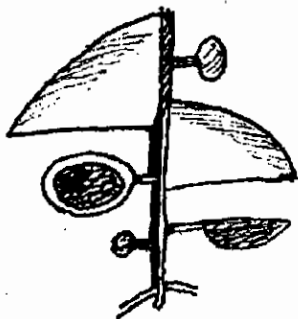
⁴ Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

pone la imagen de un narrador que se encuentra en una condición de aquiescencia [sic] respecto a su personaje, es decir, este narrador sabe todos los acontecimientos, como podría saber cualquiera de los actores de la narración. [...] Asimismo, concede amplia libertad a los lectores para que éstos extraigan sus propias conclusiones.”

(pg. 22/ 147- 148)

[Comentario: de haberse tratado de un error tipográfico, habría sido corregido por la autora para la versión de 1996, ya que el prefijo aquí carece de sentido. Pero, además, GM introduce el mal copiado concepto de Tacca como si fuera parte de su propio discurso]

Existen más pruebas con las cuales se podría hablar de algo más espinoso, la apropiación de ideas, pero no necesariamente del discurso del otro. Sin embargo, me remito sólo a las copias literales. Debo añadir, no obstante, que éstas no son las únicas que existen.



HACIA LA NOVELA ANDINA (A PROPÓSITO DE LOS LIBROS DE ZEIN ZORRILLA) / Carlos-Eduardo Zavaleta

Carretera al purgatorio. Zein Zorrilla. Editorial Icimavall. Lima, 2003.

Siete rosas de hierro. Zein Zorrilla. FCE. Lima, 2003.

A principios del 2003, Zein Zorrilla publicó la novela *Carretera al purgatorio* (Lima, Edit. Icimavall), ganadora del premio internacional “La ciudad y los perros”, y hace poco, en setiembre, lanzó un libro de cuentos con el sonoro título de *Siete rosas de hierro* (Lima, Tierra Firme, FCE). Tenemos, pues, dos volúmenes en la mesa, y un nombre cierto en ascenso.

En la presentación de la novela premiada se decía, sin ambages, que ésta era una “novela clave de la búsqueda de centro en la sociedad contemporánea peruana”. Toda novela de índole social (digo, que no sea intimista) persigue enfocar un centro más o menos significativo, hacia el cual convergen los hilos de la madeja. Zein Zorrilla, por ello, ha escogido una vía que salga de Lima, donde parecía al comienzo centrarse el argumento, y se dirija hacia un punto de la carretera a Huancavelica, cerca de Ingahuasi (o también Los Ángeles), donde los autobuses colmados de provincianos se detiene de súbito por un huaico, y justo en ese intervalo brutal, pero muy común en el país, surge un simbólico campamento al aire libre, que enseguida se transforma en un nuevo escenario de vidas, recuerdos y esperanzas, y donde culminan por igual la comprensión y la incompreensión, según sean los personajes.

Sin embargo, luego de la interrupción, cuando la vía se despeja y los autobuses se hallan por fin libres, el autor señala: “al final del sendero de cabras (esto es, al fin del mundo rural), surge la carretera ancha, serena-do su polvo por las lluvias de esos días, ofreciendo un *rumbo seguro* en cualquiera de sus sentidos”. O sea, no hay un rumbo mejor que el otro, el

camino hacia el fondo de la sierra y de la sangre, no es mejor ni peor que el camino de vuelta hacia la costa, y sin embargo, lo que se nos ha hecho creer desde el comienzo es la ventaja de una atracción serrana, profunda, y un feliz abandono, así sea temporal, de la costa.

Por largo rato, desde las primeras páginas, dominan el personaje y las ideas de Ciro Sotomayor (y en sus recuerdos, Elena), los que van cediendo, por intervalos, el paso al ex rebelde Marcos, y al pueblerino Dagoberto, interesado en celebrar una fiesta patronal en el pueblo de Ingahuasi. Mientras tanto, la muchacha Jessica, en medio de sus amigos, va urdiendo el amorío con Junior, con la salvedad de que éstos todavía no se embarcan en el así llamado "ómnibus colectivo". Más allá, Lili y su novio preparan una boda y otra vez volverá Ciro, con o sin la imagen de Marcos en la cabeza, dispuesto ya al viaje de seis horas por tierra.

El afán de pintar a brochazos la intimidad de Ciro se convierte en método para aproximarse a los demás personajes, usando el estilo indirecto libre, que se corta en el momento mismo en que el lector espera una incisión mayor. Y así, ya estamos en el huaico, que interrumpe la carretera por varios días y que produce una nueva mirada desde la cual se examina la interrelación de viajeros; el huaico será el *trigger*, el detonante de la nueva revelación sobre el significado de vidas, recuerdos y decisiones hacia el futuro. Aquí surgen los encadenados al pasado como Ciro, y los buscadores de libertad, como la mayoría de jóvenes en el libro.

El huaico, pues, representa la realidad inescapable, lo imprevisible que organiza la nueva situación y que facilita primero el desborde emotivo y luego la elección de un camino simbólico entre varios; o también el pasado tradicional, una constatación del mundo provincial, y el viaje hacia alguna libertad desconocida y sólo instintiva.

El huaico repentino, en suma, impone una reflexión de cada viajero sobre sí mismo, y quizá también una denuncia sobre la precariedad y el anacronismo en que vivimos los peruanos, posibilidad que debió aprovecharse más en el libro. Una mayor vinculación, así fuera simbólica, entre esos viajeros y el país hubiese permitido un retrato social a la vez más concreto y más significativo.

Si bien esta novela fue escrita antes de la reciente huelga de transportistas, que paralizó y afectó de veras a todo el país durante semanas, los lectores sabemos bien qué y cuánto sucedió en las numerosas huelgas previas, en especial las de las últimas décadas. Por ello, el símbolo de la carretera bloqueada es acertado, real y válido, y por ello merecía que los personajes pudieran ser más representativos, a fin de vincular sus actitudes personales con los posibles símbolos de un país como rémora, o como cuerpo social estancado, o como luz hacia otra salida asimismo problemática. En fin, por dentro y por fuera, el símbolo atractivo y acertado del “purgatorio” se pinta muy leve, cuando pudo ser más rico y hondo, dadas las altas calidades conocidas en la obra de Zein Zorrilla.

Respecto al tomo de cuentos hay más que decir. En primer lugar, el escenario, la definitiva geografía, el sitio elegido y no otro, es la inmensa y misteriosa sierra peruana, vecino o no de la selva, según sean los textos. En todo caso, lo importante es señalar que para el autor esa región representa indistintamente al país, incluso a la costa, de la cual provienen varios personajes. En suma, el ámbito se impone a través de paisajes soleados o penumbrosos, o de las minas y hoteles, o de ferias informales, o de simples lejanías o distancias que constituyen el aura vital, el carácter del personaje, e inclusive, por supuesto, el habla mestiza que unifica a todos.

Desde el principio, entonces, nos hallamos en pequeños pueblos o caseríos “andinos”, cuya presencia y personalidad se arraigan cada vez más en el país pluricultural, cuya pintura tiene ya una tradición, por corta que sea, en nuestra literatura posterior al indigenismo y también al neoindigenismo.

Nadie mejor que José María Arguedas, cuentista, novelista, antropólogo, traductor y etnógrafo, para desbrozar vocablos como éstos. Si él empezó en la novela con una obra propiamente indigenista como *Yawar fiesta* (1941), donde la autoridad semifeudal es onmímoda, abusando de todo el pueblo, en *Los ríos profundos* (1958) sale de ese marco rígido y se expande hacia todo el país mestizo. Él mismo declara: la novela indigenista “no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece”. Para él, la narración indigenista

describe al indio "en función del señor, es decir, del criollo que tiene el dominio de la economía... y también en función del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio, que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena". Pues bien, más allá de esos dos niveles, la narrativa ya convertida de algún modo en nacional o mejor en "andina", intenta, sobre las experiencias previas, "abarcara todo el mundo humano del país, con sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social y el de sus vinculaciones... con las implacables y poderosas fuerzas externas de los imperialismos...". Y no sólo están las ideas del autor, sino los modelos prácticos, el del neindigenismo con *Los ríos profundos*, y el de la novela "andina" con *Todas las sangres* (1964). Y en fin, para concluir con este breve intervalo ideológico, Antonio Cornejo Polar subraya a su vez la evolución del género: "A la oposición inicial entre indios y señores, que se agota dentro de las fronteras andinas, siguen el conflicto entre el mundo andino y el mundo costeño, con sus implicancias socioculturales, que concluye dentro de los límites nacionales, y el (otro) de la contienda... entre el país todo y el poder internacional del imperialismo, como apertura... de un proceso dialéctico iniciado en los núcleos más humildes de los Andes".

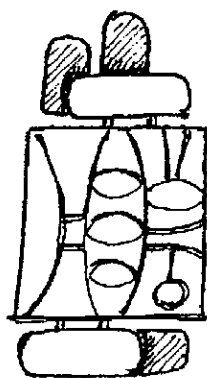
Con estas ideas en mente, ya podemos retomar la lectura de *Siete rosas de hierro* y comprobar que los cuentos se afirman en escenarios mestizos, serranos y selváticos, donde los hombres blancos, cholos, amazónicos e inclusive japoneses encaran problemas políticos, económicos y culturales que pertenecen al país, sin excepción. En el fondo, tales problemas encarnan en inmigrantes, en buscadores de empleo para asentarse, en viajeros habituales, moviéndose en el singularísimo *far west* nacional, semejante, por ejemplo, a la región de Santa Cruz, en Bolivia.

Transeúntes, viajeros, vividores o colonos, los hay de todas clases en estos cuentos cuyos tonos son muy diversos, desde el juvenil, romántico y frustrado (en "El harem de Tony Frags"); luego, el violento mundo del narcotráfico y de la represión mutua entre bandidos y policías (en "Arrasados"); después, el drama sentimental de una pareja con historias paralelas e incierto futuro (en "Gran Hotel Embajadores"); o el cuadro de pícaros taimados (en "Ladrones de caballos"), donde el

delito avanza por grados, como si se tratara de una enfermedad; o en fin, hasta llegar al último y más rico en significados (en "Inundaciones").

Este último, y asimismo "Arrasados", son la grata culminación del libro. "Arrasados", repito, pinta bien una atmósfera explosiva, angustiosa, pero a la vez de una guerra sucia desfavorable para ambos bandos, los de la ley y el delito, y por ello, sombría para todos. A su turno, "Inundaciones" presenta personajes de la nueva sociedad andina: los mineros, sus técnicos humildes, el topógrafo, el experto en bombas de agua, y todos, en fin, pospuestos por la firma central, lejana y limeña, el ente invisible que trata a sus obreros y técnicos con el mismo desprecio con que el amo de la antigua hacienda trataba a los indios.

Los Andes y sus valles pueden ser muy hermosos a la vista, pero por ellos no ha avanzado aún la justicia social; a la hora de resolver problemas concretos, todavía hay un enorme pozo oscuro, lleno de violencia y maldad.



LA LÓGICA DEL VÉRTIGO: A PROPÓSITO DE NOTICIAS DEL DESLUGAR, DE AMÉRICO FERRARI / Helena Usandizaga

Pocas lecturas poéticas tan implacables y vertiginosas como la de *Noticias del deslugar* (2002): de estos poemas se desprende una sensación de vértigo que no viene sólo de su tema, sino también de su propia velocidad y de su lógica, una velocidad y una lógica que se basan en las pocas ilusiones que se hace el poeta sobre las cosas, lo que le permite dirigirles una mirada descarnada y al mismo tiempo encarnada en unas imágenes que nacen de una aguda percepción y de una imaginación paradójica. Éste es el tercero de los libros de Américo Ferrari publicados en los últimos seis años: *Para esto hay que desnudar a la doncella* se publicó también en Barcelona en 1998, y *Casa de nadies* se editó en Lima en el año 2000. No es que Américo Ferrari sea un poeta reciente: su trayectoria es larga y consolidada. Pero su poesía había sido hasta 1998 poco conocida, ya sea por su mayor fama como crítico literario o por un natural rechazo de la publicidad que comparte con otros poetas de su generación, más atentos al mandato poético (la poesía “no la elegimos sino que nos elige”, dice Blanca Varela) que a sus circunstancias externas.

Si analizamos esta producción poética*, encontraremos una serie de constantes que llegan hasta su último libro, *Noticias del deslugar*. *Para esto hay que desnudar a la doncella* reúne prácticamente toda su producción hasta 1997, que comprende poemarios inéditos y otros editados en libro, pero todos revisados para este volumen. Desde estos

* Me baso en las reseñas que han aparecido en la revista *Quimera* (Usandizaga 1999, 2001, 2003)

libros, advertimos ya muchos de los temas y recursos que se desarrollarán en los dos últimos, estos sí recientes de verdad. Los poemas de Ferrari conectan con la tradición europea y con la hispánica, y están en ellos la armonía y la nostalgia de Leopardi, pero también la tensión del barroco español y en general el Siglo de Oro. Pero interesa destacar su relación con la tradición hispanoamericana y en especial con la peruana, pues las dos líneas que sustentan esta tradición —la manera expresionista de César Vallejo y la manera surrealista de José María Eguren y César Moro— están en esta poesía. De ambas recoge Ferrari lo más ardiente y agónico, lo más alucinado y desgarrado.

En sus estudios críticos, Ferrari ha hablado del encuentro entre la esperanza y la desesperanza, la luz y la sombra, la alegría y el espanto, como aquello que crea la dramática tensión de los grandes poemas. El poema crea un mundo, pero el mundo del poema no está hecho de ideas, ni siquiera de ficciones: lo que lo conforma son precisamente esas tensiones y la manera como el poema las respira, el peculiar movimiento de cada buen poema que actúa sobre el lector como un trayecto tonal y rítmico que se sigue casi corporalmente, no sólo en cuanto a su sonido sino a su sentido mismo. Se trata también de un trayecto de conocimiento aun si el punto de llegada es la ausencia de respuesta, y aun si es la nada, el vacío. La poesía de Ferrari respira esas tensiones hasta llegar a golpearnos cuando “la voz se lía a golpes con el llanto” (Ferrari 1998: 94), justamente porque esa voz brota sólo cuando “le sucede” al poeta. Así, el mundo de esos poemas se traduce a veces en un movimiento vertiginoso y de luz cegadora, sin diferencias ni matices, una luz cruel que ciega y hiela para desembocar en una noche atroz; es “el insomnio acelerado de la luz” (61). Este mundo, en el que la destrucción y la muerte avanzan rápidamente, se detiene sólo por la mirada que ve desde afuera, y que fija y congela.

Pero nada más lejos de esta poesía que la banalidad del horror o de la negatividad, justamente porque en ella está siempre la tensión de “algo que vive sin dejarse sentir entre el tumulto de la muerte” (66). Por eso otras veces la luz se reconcilia con su sombra y esa luz cegadora se convierte en el fulgor, en el esplendor, en una luz “que ciega y deja ver”

(171); entonces es “dulce en la sombra el río/ de luz” (151), y esta podría ser la luz que “se desarrolla en sílabas” (84). Por lo general estos diferentes estados –el vacío, la luz cegadora, la noche atroz, el silencio, el desdoblamiento, la ausencia, la carencia, frente a las palabras, el deseo, el cuerpo, la quietud, el gozo, la esperanza– se alternan con tal frenesí y tal ironía que el poema nos deja a veces sin aire, diciendo con él: “qué repentina ausencia en el instante pleno” (56). Ciertamente que a veces algo, unas voces infantiles oídas en la mañana, suspenden por un rato la muerte (67), pero la esperanza es “una vieja broma” (32), y “el trepidar tremendo de la esperanza” y el “abyecto gozo” (42) se mueven en el “polvo líquido del tiempo” (45), que ni se repite ni se recupera, y si hay equilibrio entre los contrarios, éste es irónico: sólo la tensión es inequívoca.

Tensión porque en este escepticismo la vida se busca a pesar de todo y se impone a veces como un golpe de felicidad: regalo irónico pero merecido por el mérito de estar vivos, por la “sed de ser” (160), la sed que “está en su punto” (77). El sujeto poético, “borracho ya tan sólo de su sed” (39), y a veces “borracho de nada” (160), sabe muy bien que “no queda nada falta todo», falta «el infinito/ la vida total feliz de un solo tranco” (82), y en esta carencia el corazón se mueve hacia su nido y el alma hacia su perdida morada, y el cuerpo va “lamiendo la eternidad de boca en boca” (58). A veces este movimiento deseoso se detiene y se da un breve encuentro con el centro, que es el encuentro de los cuerpos en el viento o bien el encuentro con eso que añora el alma, o mejor dicho, lo que añora la pobrecita “Anímula” en el poema de este título, la cual, como un pie en su zapato estrecho, más que recordar se imagina. Y es alguna vez la dimensión mística, como en las “Tres glosas a María Zambrano” (169). Porque en medio del escepticismo, de la nada y del vacío, se convoca a la vida y la vida vuelve terca, el deseo recomienza, el vacío reverdece.

Este “hacer el vacío” es también una estrategia formal: saturar el poema de tensión pero despojarlo de todo énfasis y de toda ilusión inútil es lo que permite que en él entren en tumulto “todos los cuerpos que he tocado” y a la vez los muertos que “muerden burlonas las palabras” (48), esos muertos que persisten con “ese cariño terco de no

huirme" (90); que entren "los futuros idos" (73), "otras luces de otras noches" (134), y que entre lo que queda por venir. Esta persistencia vital hace releer el sarcasmo y la ferocidad del mundo poético de Ferrari a la luz de poemas como "Canción comprometida", en el que la sed vital equivale a una irónica y precaria profesión de fe: "si todavía hay aire yo me ato a su apariencia", "si acaso no nos quitan hasta/ el derecho alimental de atarnos/ también si nos lo quitan/ yo sin derecho me ato a su esperanza/ y a la experiencia elemental del tacto", "si hay todavía alguna cosa yo me ato a su apariencia/ y ojalá"; profesión de fe también en la precaria palabra: "yo me ato al pie dislocado de la letra". O como en "Contra viento y marea", en el que se resiste con el sueño, el "fresco sueño/ vértice de aurora de oro", porque "No las últimas razones no el fofo fondo/ de extremo añil o la remisa influencia/ procediendo oculta/ triunfarán de este sueño"... "aquellas cosas/ no borrarán el sueño"(150).

Si en los poemas hasta ahora mencionados las palabras se aglomeran para crear una tensión que nos golpea al borde del silencio, qué decir de dos modos poéticos que se irán desarrollando en diferentes libros a partir de *Espejo de la ausencia y la presencia* (1965-69): el poema en prosa y el soneto. En los poemas en prosa es quizás donde más se siente la densidad de este mundo poético; en *Figura para abolirse* (1985) Ferrari se ha inventado una ciudad que es como un país en donde la vida y la muerte, la memoria y el olvido, el afuera y el adentro no son opuestos sino angustiosa indiferenciación que anula las oposiciones. Un lugar de soledad y vacío, lleno de nada si es posible hablar así, una nada que "crece para adentro, así que nadie la ve" (188), un lugar donde el tiempo lo borra todo, donde los muertos duran insomnes y los vivos pasan el tiempo colmando sus grietas y hendiduras, un lugar cruel que oscila entre la comicidad delirante y el horror. En *La fiesta de los locos* (1991) reencontramos ese clima insomne, de luz detenida y visiones de vértigo, poblado por dioses que buscan y locos que miran desde fuera del torbellino con una visión tan fija y obsesiva, que tal vez sólo en el sueño o en la muerte llega realmente a ver.

La tradición del soneto se subvierte o tal vez se lleva a sus últimas consecuencias en *Espejo de la ausencia y la presencia* (1972) y *Tierra*

desterrada (1981), un tipo de operación ya probada por Martín Adán o Carlos Germán Belli, o el chileno Enrique Lihn. Los sonetos reescriben el desengaño barroco y su tensión vertiginosa entre la perfección formal y el vacío: “la luz juega a los dados lo que ha dado/ lo ganado la sombra lo recaba” (88). Son sonetos de ausencia y de pérdida, de las cosas y los seres idos, del atroz trabajo del tiempo, del exilio de una tierra imposible: “esta tierra fue nuestra”, sí, pero ahora “quién tiene la palabra quién responde/ por el país natal con qué quedarnos/ dónde caernos muertos si no hay tierra” (130).

Este exilio dice la poesía de Ferrari: dice la ausencia y no puede desatarnos del vínculo de ausencia, pero dice también de ese vínculo fugaz con la apariencia, con el sueño, con la vida; dice «la imagen abolida por las imágenes intactas» (164), si bien “en esa orilla/ es difícil durar” (171). Para todo esto “hay que desnudar a la doncella”, declara con fe el poema que da título al libro; “aunque se aburra”, añade irónicamente.

Casa de nadies (2000) parece llevar a sus últimas consecuencias algunos aspectos reseñados en su poesía anterior: el poema como trayecto de tensiones dramáticas y casi nunca resueltas, la alternancia vertiginosa de disforia y euforia. Pero en este libro la tensión se produce casi siempre partiendo de lo más paradójico, el vacío y su reverso, lo que de algún modo disminuye la materialidad en la poesía para centrarla en un juego conceptual que no rehúye sin embargo la intensidad vital, la percepción corporal y la ironía. Por esta vía se soslayan dos peligros de la paradoja: la abstracción intelectual y el sarcasmo. La paradoja se hace irónica, en efecto, porque se presenta a menudo como la atracción del dejar de ser, de lo otro que nos atrae en tanto que ese “deseado no estar”, pero también como un destino visto como hogar, a veces irónicamente –“la noble mansión de nadies”– (Ferrari, 2000: 7), y otras hasta sarcásticamente: “en la casa de nadies/ en la cueva nueva/ no van a caber/ ni bien ni mal” (27). Es la nada el tema del libro: ese ser “desexistido” (37), que “vomita/ su silencio/ final” (28), no ha “visto/ pensado/ soñado/ nada” (18); y nuestra nada se cierra entonces “sobre el vivir/ consumado en los límites–” (35).

Pero las plegarias situadas al inicio y al final del libro son significativas de esa equivalencia paradójica entre lo lleno y lo vacío: “en la muda desierta/ luz de Tu presencia/ auséñtanos/ Señor” (8), dice al principio, y al final: “Perdónanos Señor/ por haberlo aceptado todo/ también a ti” (39). La paradoja, pues, juega con la reversibilidad de la nada y el ser: la caída y la soledad de la muerte y el silencio de Dios, al lado del abismo intuido como fusión y como unidad. Pues esta negación es a veces resignación irónica (“Uno ya no dirá/ nada/ uno ya no podrá/ más”, 38), pero también una especie de ascesis en el incendio de una luz que no ilumina, antes bien, cuyo fulgor vacía el mundo dejándonos en la ceguera, “ceguera ardiendo en luz [...] ventana abierta a nada” (15). La luz quemante de lo divino nos ciega “y ahora/ qué vamos a hacer/ con nuestros ojos/ si el invisible/ no nos deja ver” (32); los haces de luz “nos vacían la vista”. Pero estos haces son “bienvenidos/ la vista incendiada/ ve sólo luz” (10). De ese modo, es ésta una negación que afirma, precaria; una “Flor/ a orillas del aire/ trémula gota de tiempo/ única/ en vilo/ respirando/ penuriosa esencia/ entre el abismo/ y Dios” (21), pero afirma tal vez por esa fascinación de la nada, por esa ambiguamente deseada vuelta a la “casa de nadies”, por ese deseo de cesar: Dios mismo no es una plenitud en el sentido habitual sino “anulada visión/ forma negada” (36). De estas tensiones nace la paradójica relación entre el ser y la nada, su ambivalencia y su mutua génesis: “Entonces/ cuando nada en nosotros/ respira/ Dios nos aspira/ adonde nada es ser” (35); “allá donde/ nada/ está por ser” (38), dice en otro poema; y en otro: “Para llevarnos/ allá/ ¿donde alguien es?/ -donde nadie quiere/ ser” (40).

El abismo de la nada, en este sentido, su aniquilación que es disolución en otra cosa, puede asimilarse también con la experiencia erótica (“Fellatio ad vitam aeternam”) y con la vuelta a lo prenatal (“Volver a vulvarino vacío-/ puerta de la nada o/ temeroso reingreso en vaina/ vaciada”, 26). Del mismo modo, en esta poesía la palabra, como la luz, no es creación de imágenes sino invocación del vacío: “La palabra en la nada/ el viento blanco en el desierto/ albor inmenso/ para cesar” (9); no sólo palabra fallida, “palabra en el limbo” (14), “fantasma inane/ de ajena voz”, sino también otro vacío, es decir, “Caída del verbo/ en el silencio/ de la luz” (33) o “Un hueco en la voz” en el poema de este

título: “Sonido nulo/ para sordos/ estampido/ del poema/ concha abstraída del oído/ fosa deseosa: caída infinita en el olvido/ del decir”. Sin embargo, con esta “palabra cesante” se juega, y ella es la materia del poema, el barro de la nada con que el poeta se divierte y con el que crea sus paradojas, recurriendo al cambio, a la invención de palabras nuevas que anulan las viejas: “voca/ aspirante felativa ab/ ortiva nonada”, y al juego con otras lenguas (“La vita carica tura”).

Otro aspecto ya mencionado, y presente en la poesía de Ferrari desde antiguo, merece destacarse entre los recursos del poema para dar su justa medida a los aspectos existenciales: se trata de la ironía, que gira tanto en torno al culto a la nada y a su retórica –“Círculo de poetas nihilistas y su gramática”, “Paréntesis de angustia existencial”–, como en torno a los “pensamientos despedidos”(25) que son las imágenes, o en torno a los sentimientos edificantes, que no son más que autojustificaciones como en “La primera piedra” lanzada por el que después mira a la adúltera caída; luego se da con la piedra en el pecho, pero, claro, “él no cayó:/ edificado/ con su piedra y/ con su culpa/ se fue”. Así, la ironía se anuncia desde la dedicatoria, en la que se presenta a la poesía a la vez como mandato y como limitación: “A las almas hermanas de poetas/ a quienes les disgusta escribir pero/ escriben no pudiendo hacer otra cosa/ porque nadie les ha enseñado nunca nada,/ para que nadie lo sepa”. La ironía es a partir de aquí omnipresente, y el libro se construye así como una paradoja cargada de ironía, pero también de algún modo de deseo, porque tal vez el reverso de la luz, la noche, sea por fin la iluminación: “suave levitación nos abre/ la visión de cuanto ciega/ y cierra/ nos/ en la dureza extraña de la luz” (19).

Al principio se hizo referencia a lo vertiginoso y paradójico de esta poesía: el último de los libros comentados, el que suscita estas notas –*Noticias del deslugar* (2002)– es el mejor ejemplo de esta concepción de la poesía. Los poemas de este libro, se diría, insisten en la nada de forma, si esto es posible, más material: hurgan en la herida del inexorable destino mortal de toda cosa; de una mortalidad vista con el sarcasmo del que constata el vacío y la nada como reverso de una precaria existencia: del que transcurre en una “caminata de papanatas” (Ferrari 2002:

21) hacia esa meta que no existe, en un mirarse morir, un bracear en las aguas negras hasta ya no ver nada, ni siquiera la oscuridad, un ya no poder tocar la tierra que se adivina en el sueño, hacia el fin del fin, cuando ya no hay sueño ni tampoco despertar; del que espera "con un vaso lleno de noche entre las manos/ y una como sed del día/ derramado/ nada más" (23); de aquel que come "nada entre dos platos" con una boca que se queda "abierta y vacía y siempre famélica" (32).

Poemas crueles porque es ridícula la solemnidad filosófica del que trata de digerir "la ciencia/ de la esencia/ y la existencia/ y el ser y la nada/ ingurgitada/ con velada ilusión" (44), o porque es ridícula la "La sinrazón del sintiempo", el sintiempo que se come la cabeza de los filósofos que se animan a sacar la cabeza del ataúd para filosofar sobre el tiempo, o como es risible la visita del ángel de la muerte (en "Ángel de la vida y otros más"), el que nos visita y todo se seca, pero no por culpa de la muerte sino por culpa de nosotros, o ya, en el colmo de la crueldad, porque hasta el poeta es ridículo, baboso y gangoso en "Hablar babas" o en "Poeta al pozo".

Pero hay que recordar que este hacer el vacío en el poema, ya detectado en sus primeras obras, es también una estrategia formal, que consiste en despojarlo de toda retórica convencional y de todos los lugares comunes para que entre en él la intensidad. Mediante esta mirada irónica y sarcástica, basada en la paradoja vertiginosa, se produce un efecto terapéutico y hasta higiénico: se desmontan los fáciles finales felices y se evidencian las trampas del lenguaje consolador. Sin embargo, la mirada no desemboca únicamente en esta negatividad, no se complace en su brillantez: es más bien una negación previa, un desdecirse de las convenciones y un destruir las certezas para llegar purificada no a las respuestas sino a las preguntas que hacen del poema un lugar de tensiones, no un lugar de seguridades. En efecto, de nuevo hay tensión en este libro entre la ironía, y aun el sarcasmo, y la reflexión y aun la intuición de otra realidad; entre el acá y el allá, entre la nada y su reverso, (tal vez el ser u otro tipo de nada), entre la luz que ciega y es "el desierto blanco y terminal" (42) y la luz que todos llevamos en nosotros "cubierta por un lienzo de sombra metida en los ojos -detrás" (12), que no es

que se vea, es que se es esa luz "mientras se espera todavía a Dios" (57); la propia paradoja es tensión, como en "Nada más": "Como los muertos vuelven a habitarnos/ por la noche/ como las noches vienen a llamarnos/ a mediodía/ y como nuestro nicho se abre cada noche/ en pleno día/ y como día y noche todo nos llama y nos reclama/ y nos anuncia/ la agonía...".

A partir de la negación, el poema genera la pregunta; esto ocurre a menudo en la sección titulada "Visión de un son", que habla de esta "visión oída/ son entrevisto desde más/ allá/ acá" (53), lo que equivale a la búsqueda de esa palabra que constantemente se desdice a sí misma al borde del decir, de ese sentido que ya no se dice porque nace del silencio y como silencio se oye; de ese "silabear de la desdicha" (56) y de ese sentido clausurado, que es sin embargo la única esperanza de ser; pues ese palabreo, esa palabra caída y barrida puede llevar al "silencio auroral" (58). A pesar de la visión crítica del poema y de la voz, de la ironía y de la burla, esa "figura del sonido", esa "visión de un son" (74) están precariamente en el poema, pues la poesía es "mendiga del verbo/ temblando a la puerta/ de la mudez" (86), y de ahí la ambigua plegaria con que el poeta pide ser perdonado por la fluencia de la palabra, y pide que le sea concedido ver el son del poema y ser cegado por el fulgor del canto.

Formalmente, los poemas se construyen de acuerdo al ritmo y a la velocidad de que se hablaba al empezar: no por una construcción rítmica o por unos versos ajustados a formas clásicas, pues generalmente trabajan con patrones flexibles y fragmentando las formas métricas, y algunos son poemas en prosa, sino por la disposición del significado que nos hace recorrer velozmente, irónicamente, las tensiones a través de los versos y los frecuentes encabalgamientos; los finales de los poemas tienen muchas veces esa contundencia de la lógica paradójica, lo cual no quiere decir que pretendan afirmar categóricamente. Por otro lado, continúa habiendo mucha poesía detrás de estos poemas, que en ocasiones aluden explícitamente a las tradiciones mencionadas al principio.

Se cumple gracias a estas tensiones y a este tono la última paradoja de la poesía de Ferrari, entre la nada y la sed: esta es la voz de "nos otros" "nacidos a orillas de la muerte"(33), pero es una voz que tiene

hambre y sed, aunque sea la sed del día derramado, y está como "zarpan- do siempre/ hacia qué orillas/ de qué otro mar" (36). Viviendo precaria- mente en la "Estancia del inestar", dejándose ir a la nada, allá donde morir es "abandonarse/ al mar" (27), sin embargo la voz se levanta para decir en "Como había de ser": "Como se extiende el viento sobre las aguas como/ se levanta de la tierra la figura del fuego como/ golpea la sangre sobre el metal amante del imán/ -como todo de repente se yer- gue hacia el dios/ que nos ha echado sobre el limo/ como el dios mismo que eterno y cansado/ renace de este limo/ como nosotros que nos hun- dimos en la muerte/ sólo para palpar a Dios/ como todo eso/ para siem- pre/ para jamás/ desde este instante nuestro de arena delezpada/ de nada".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Américo Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997)*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 1998.

Américo Ferrari, *Casa de nadie*, Lima, Gonzalo Pastor Editor, 2000.

Américo Ferrari, *Noticias del deslugar*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 2002.

Usandizaga, Helena, "Américo Ferrari. *Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997)*", *Quimera*, 181, 1999, pp.76-78.

—. "Américo Ferrari. *Casa de nadie*", *Quimera*, 203, 2001, pp.68-69.

—. "Desde este instante nuestro: Américo Ferrari, *Noticias del deslugar*", *Quimera*, 231, 2003, pp.63-65.

FRANCISCO LASO Y LA ESCRITURA / José Ignacio López Soria

Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos (1854-1869). Francisco Lazo.
Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, 2003.

De Francisco Lazo (1823-1869) sabemos todos que fue uno de los primeros pintores republicanos. Pero pocos sabían que, además, cultivó el ensayo político, la crítica social y, de alguna manera, la literatura. De darnos a conocer estas facetas de la personalidad del pintor se ha encargado Natalia Majluf, reuniendo en un volumen, *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos (1854-1869)*, la obra escrita de Lazo.

El libro, pulcramente editado por el Museo de Arte de Lima y el Instituto Francés de Estudios Andinos, forma parte de la serie “Fuentes para la historia del arte en el Perú. Colección Manuel Moreyra Loredó”, que estas dos instituciones iniciaron en 2001 con la publicación de varios escritos de José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, músico trujillano del siglo XVIII.

Los escritos de Lazo reunidos en *Aguinaldo...* son agrupados en cuatro apartados. El primero consta de tres textos, de los que el principal es “Aguinaldo para las señoras del Perú”, de 1854. El segundo reúne una nota y 12 artículos del pintor, aparecidos en *La Revista de Lima* entre 1859 y 1863. En el tercer apartado se recogen su intervención sobre los derechos adquiridos en el Congreso Constituyente de 1867 y una réplica a sus críticos, aparecida en *El Nacional*. Finalmente, la última parte está dedicada a las notas semanales que Lazo escribió para *El Nacional* en febrero y marzo de 1869.

Si bien los escritos de Lazo, como comentaremos enseguida, no carecen de interés, probablemente lo más valioso del volumen, para

los interesados en el siglo XIX, sea la excelente introducción de Natalia Majluf.

Después de situar cronológicamente los textos de Laso y de entenderlos más como ensayo y crítica social que como literatura *stricto sensu*, Majluf explora con lucidez los caminos de la generación de 1848, analiza el contexto de la elaboración del ensayo "Aguinaldo para las señoras del Perú" y la polémica que desató su publicación, se adentra en los avatares de *La Revista de Lima* y sus afanes modernizadores, y termina presentando las tendencias políticas de los años de 60 del siglo XIX con sugerentes anotaciones sobre los encuentros y desencuentros entre la actividad artística y la esfera pública. Este recorrido por el escenario en el que se desarrolló la vida de Laso permite a la autora de la introducción tratar simultáneamente las dimensiones artística, ensayística y política del pintor peruano.

De hecho, el sentido último de su pintura (de Laso) no puede ser entendido –afirma Majluf– sin tomar en cuenta su actividad paralela como escritor y político, un aspecto central de su biografía que es aún escasamente conocido.

En la búsqueda de esas dimensiones escasamente exploradas del pintor, Majluf ubica a Laso en la generación que forjó las bases del civilismo, una generación que, "...luchó por revertir el curso de la política republicana y por plantear la posibilidad de un proyecto nacional." desde las bases de un liberalismo doctrinario que los jóvenes republicanos recogieron de sus inmediatos antecesores, entre ellos don Benito Laso, padre del pintor. Importa recordar que, para abrirse paso, este liberalismo primigenio tuvo que vérselas con una aguerrida hueste de conservadores que, conducida por Bartolomé Herrera, se había enseñoreado de las instituciones y entendía la promesa de la vida peruana en los términos excluyentes del hispanismo cristiano.

La actividad ensayística y política fue alejando a Laso de su trabajo en el campo de la pintura. ¿Había llegado el artista al límite de su creatividad? ¿Se desencantó de la posibilidad de intervenir con la pintura en la vida pública? Sea cual fuere la respuesta que se dé a estas

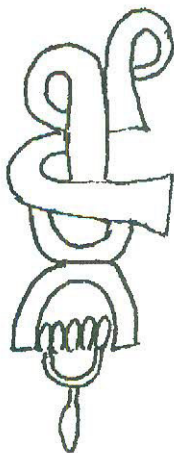
interrogaciones –Majluf se inclina por una respuesta afirmativa a la segunda pregunta–, lo cierto es que la actividad artística en el siglo XIX no logró institucionalizarse, mientras que la acción política, precisamente con el surgimiento de *La Revista de Lima*, comenzaba por entonces un proceso de institucionalización que daría pronto como fruto la creación del partido civil.

Estamos en una época, segunda mitad del siglo XIX, en la que van surgiendo en el Perú nuevas “profesiones” (el político, el ingeniero, el militar profesional, etc.), en el sentido moderno (weberiano) del término. Entre ellas, sin embargo, no se encuentra todavía “el artista”. No es raro, por tanto, que el cultivo del arte no revista aún los caracteres de un ejercicio propiamente profesional, por eximio que pueda ser ese cultivo. En este entorno social no puede ser entendido el alejamiento de la pintura por parte de Laso como el abandono de una vocación primigenia, sino más bien como expresión de una perplejidad enraizada en las concretas condiciones de existencia. Si para Laso, como para buena parte de las primeras generaciones republicanas, lo fundamental era intervenir en la constitución de la vida pública, sus dubitaciones y experimentaciones de formas de vida son expresión de una sociedad que andaba aún a la búsqueda de nuevos perfiles profesionales.

A juzgar por los escritos recogidos en el libro que comentamos, Laso no sobresalió como ensayista ni literato. Pese a los reconocimientos que le tributaron sus contemporáneos –para Palma, sus artículos “llenos de rasgos vigorosos, de verdades amargas, de pureza de estilo, de sensatez y de erudición, le señalaron un lugar prominente en la república de las letras”–, la fama de Laso como escritor no se extendió, como bien apunta Majluf, más allá de su propia generación. La escritura era para él, sigue diciendo Majluf, una herramienta, un instrumento para la crítica social y política. La practicaba un tanto al desgaire, sin cuidado ni esmero. Su crítica social, por otra parte, es aguda en la identificación de las lacras sociales y sarcástica en su descripción, pero errática en cuanto a proposición de caminos de salida. Revela ella más un estado de ánimo de desazón frente al (des)orden existente que una exploración de alternativas para la construcción de un nuevo orden. La crítica social

del pintor, carente de perspectiva propositiva, se resuelve en un conjunto de pinceladas de tono costumbrista y sin más fundamento ideológico que un moralismo de cortas miras.

El acierto de Natalia Majluf y de los editores está no sólo en habernos facilitado el acercamiento a dimensiones un tanto desconocidas de Francisco Laso sino en haber sabido poner ante nuestros ojos una biografía que dice no poco de las formas de vida propias del siglo XIX.



JULIO ORTEGA: DARÍO DESDE EL OTRO Y DESDE ÉL MISMO / Roberto Zariquiey

Rubén Darío. Julio Ortega

Colección Vidas literarias. Barcelona: Ediciones Omega, 2003, 264 pp.

El libro que ahora reseñamos parte de un postulado teórico –que además, como veremos, tiene que ver con ámbitos más humanos que la pura reflexión académica– bastante sugerente. Pero este postulado –que constituye el hilo conductor del trabajo de Ortega– no queda totalmente explicitado sino hasta las últimas páginas, cuando el lector ha emprendido ya el recorrido por un libro que, por su marcado estilo literario, es difícilmente clasificable en un género determinado.

La verdadera vida de Rubén Darío se puede reconstruir, al final, no en la biografía que sobrellevó, sino en la mirada que se abre entre la suya y la del lector. La historia de esa mirada sería una *lectiografía* del poeta (p. 125)

Como se ve, pues, este pasaje del libro (o, mejor, el libro en su totalidad) además de ofrecernos una definición o un ejemplo de *lectiografía*, como dijimos, nos exige una reflexión que nos acerca a otros ámbitos más subjetivos y, por ello, más ricos. ¿La verdadera vida de una persona (es decir, la de una persona cualquiera y no necesariamente la de Darío) está reflejada y puede ser reconstruida a partir de los datos cronológicos que nos permiten saber dónde estuvo, cuándo nació o cuándo murió? Probablemente no. Sobre todo si creemos, con Ortega, que la verdadera vida de una persona (es decir, lo verdaderamente importante de la vida de una persona) va más allá de su paso objetivo por el mundo y alcanza más bien al plano de sus ideas, de sus sentimientos y de las motivaciones íntimas que llevaron a una u otra persona a rea-

lizar ciertos actos o asumir ciertas conductas. Esta pregunta ya estaba planteada desde antes, cuando las llamadas *ciencias del espíritu* surgieron como una reacción contra la ciencia positivista: ¿qué nos interesa de un hecho histórico como podría ser, por ejemplo, una guerra: saber cuál era el sentir de las personas implicadas; tratar de entender (sin justificar, por supuesto) por qué un pueblo es capaz de levantarse en armas contra otro y cree que es correcto hacerlo; o, sencillamente, lo que consideramos relevante son las fechas en que ocurrieron los sucesos o la fórmula química de la pólvora por la cual murieron las personas?

Creemos que, en este libro, Julio Ortega ha optado por inclinarse hacia una visión que se centra en los seres humanos detrás de los datos. Y ello sobre todo porque se acerca a un personaje como Darío, es decir, un poeta brillante e imprescindible para la historia de la literatura en nuestra lengua. Un poeta cuya vida “está puntualmente desmentida por cada una de sus biografías” (p. 9). Y cuando Ortega afirma esto último se refiere a ese desfase claro entre lo que fue el estar en el mundo de Darío (“esa resta de agonías y caídas”) y su vida de poeta, la misma que lo llenó de reconocimientos públicos y le permitió heredarnos una obra que, desde todo punto de vista, constituye un hito para las nuevas sensibilidades literarias. Ello no supone, para Ortega, que deba separarse en Darío al hombre y al artista, como si fueran dos entidades distintas y disociadas, sino simplemente que debemos reconocer las limitaciones que el modelo biográfico presenta para comprender ese ámbito en el que historia personal y vida creativa se articulan y se encuentran.

La solución que plantea Ortega para superar este desfase se constituye como un intento por “leer la vida del poeta como un relato sobre su obra”. Así, iniciando sus reflexiones afirma lo siguiente:

Lo que va de la vida al poema, de la historia personal, a la biografía poética es, en el caso de Darío, un rumbo de resoluciones líricas, como si las grandes caídas del hombre no tuvieran otra reflexión y refracción que el poema, donde el horror de lo percedero y, a la vez, la belleza de lo fugaz son un pensamiento sobre el deseo inasible y, al final, una nueva sensibilidad del español en la indeterminación de lo moderno. (p. 13)

Pero la vida de Darío que Ortega nos presenta no se limita a la lectura de su poesía. A ello, el autor añade un aspecto más y que, hasta ahora, habíamos descuidado en esta reseña: las personas siempre están en relación con otras y es justamente en contacto con esa *alteridad* que determinan su ser individual. Por ello, las menciones a autores como Levinas, quien desde la ética ha trabajado tanto el tema del *otro*. Y es que lo que ese *otro* siente con respecto a nosotros es también, en cierto sentido, nuestra vida.

En el caso de Darío, el asunto se torna aún más rico. Ese *otro* que ha construido Ortega para ofrecernos la vida del poeta está integrado, por un lado, por un conjunto de lectores célebres (poetas o críticos de cierto prestigio) que se han referido o han tenido algún tipo de contacto con Darío o con su obra; pero también incluye, por el otro, al poeta mismo que, desde su obra y desde algunas prosas escritas sobre su vida y sobre su trabajo literario, nos ofrece un reflejo de su espacio sentimental y de las ideas que tenía sobre sí mismo.

A continuación, aprovecharemos estas páginas para hacer una breve descripción de esos ámbitos a partir de los cuales Ortega construye al *otro* desde el cual nos presenta la vida de Darío.

LA ALTERIDAD, LOS POETAS Y LOS CRÍTICOS

Con respecto a este aspecto, Ortega dice lo siguiente:

Desde los comienzos, la figura de Darío y su obra se mezclan en los juicios, entre condenas, malentendidos y no pocos elogios de visión certera. (p. 15)

Es importante en este punto señalar que, a partir de estas críticas, se entabló un diálogo fluido entre Darío y aquellas personas que ocupaban su tiempo en hablar de él o de su obra. Ortega hace mención a algunas críticas como, por ejemplo, la de Valera, quien lo acusa de “galicismo mental”. Ésta fue una crítica reiterada en un contexto en el que América

Latina empezaba a respirar aires antiimperialistas que, en cierto sentido, derivaban en un cuestionamiento sobre la función de la poesía.

Manteniendo su propuesta antibiográfica, Ortega da cuenta de todo este proceso y nos narra la posición de Darío, la férrea manera en que se enfrentó a estas críticas y a otras que eran fruto de la cerrazón española contra los escritores latinoamericanos. Pero lo que Ortega deja entrever de todo esto es que las críticas reseñadas en su libro no se limitaban a la obra de Darío, sino que alcanzaban a su persona y, en ese sentido, generaron una respuesta de parte suya, una respuesta que podría haber supuesto una serie de cuestionamientos en el propio poeta. Ortega lo explica de la forma siguiente:

Darío se vio a sí mismo en el espejo de Valera, en esa lectura adelantada, y se reconoció, más que en sus propios rasgos, en su inminencia: su identidad poética se le debe de haber aparecido, no como una elegida opción, sino haciéndose en la inmediatez de la página, del poema y de su lectura. Esas latencias del porvenir, que es un devenir a la vista, son inherentes a la poética de Darío y le dan una mirada central a la mirada del otro.

Pero, además, Ortega ofrece una reflexiva reseña de las ideas que personajes como Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso (sobre todo el primero) tenían con respecto a la obra del poeta nicaragüense. Así, la discusión sobre cuál era el tema que animaba el palpito de su obra es ampliamente presentado por Ortega, con lucidez y con recurso a estudios contemporáneos. Destaca, en este punto, la mención de lecturas como la de Salinas, quien sostenía que era el erotismo el tema que daba unidad a su obra; pero también la mención a ciertos poetas que, como Juan Ramón Jiménez, sentían una profunda admiración por Darío, admiración que se vio plasmada en su propio quehacer poético.

Así, pues, lo que se hace a lo largo de este volumen es, en cierto sentido, ofrecer una visión de lo que representó Darío para su tiempo, visión que se plasma en los comentarios y opiniones de personajes vinculados al mundo de la literatura española y en la forma en que dichas ideas se articulan con la vida y la obra del autor.

LA ALTERIDAD COMO EL POETA MISMO

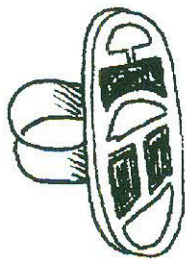
Ese *otro* a partir del cual Ortega construye a su Darío, como ya explicamos, se compone también de Darío mismo, o mejor, de lo que su obra y sus ideas con respecto a su obra nos permiten saber de él. No se trata, pues, de establecer una distinción radical entre el Darío biográfico y el Darío literario; por el contrario, se trata de asumir que ambos representan ámbitos distintos de un mismo personaje y que, en ese sentido, existe un diálogo entre ambos. De ello se deriva la posibilidad de conocer al autor a partir de su obra, es decir, de no creer que el yo literario de Darío es un constructo artificial elaborado por una mentalidad creativa, sino un reflejo de aquello que impulsaba a Darío a escribir: su propio mundo afectivo.

Por eso es que estamos de acuerdo con Ortega (y esto es uno de los aspectos más interesantes del libro) cuando sostiene que en los cambios temáticos en la poesía de Darío, se lee también un cambio en su propia afectividad, en su propio mundo interior. De *Azul* a *Canto errante*, no sólo se aprecia un cambio en la elección de los motivos o cosas por el estilo; sino que se descubre una transformación de la sensibilidad del poeta. Así, el lector de este volumen encontrará inteligentemente presentado ese tránsito de un modernismo exotista a una poesía preocupada por "la identidad y la cultura en el nuevo siglo, que muy temprano se anuncia dominado por la política imperial de los Estados Unidos" (p. 58). Este cambio que necesariamente supone una transformación del Darío biográfico es claramente identificable en el devenir de su poesía. En esta línea, los capítulos VI y VII, por ejemplo, ofrecen un muy ilustrativo análisis de ese proceso de transformaciones en la figura del cisne que, en un determinado momento, deja de ser lo que era y se transforma en una gran interrogación.

Además, Julio Ortega no pierde en ningún momento la oportunidad de intercalar las ideas expresadas en la poesía de Darío con otro tipo de testimonios, usualmente breves y elaborados en prosa, con los que Darío, con un lenguaje periodístico, habla de su propia obra, enten-

didada como una lectura de su vida. Con ello, el autor enriquece su texto y le permite al lector conocer otra faceta del poeta.

Con esta reseña hemos intentado presentar una lectura de la forma en que se construye este reciente libro de Julio Ortega, un libro que busca ser una biografía elaborada a partir de subjetividades: la del poeta mismo y la de las otras personas que compartieron con él el interés y compromiso con la literatura. Pero nuestra descripción del volumen responde a nuestros propios intereses y, por ello, casi en concordancia con uno de los argumentos centrales de este libro, es enormemente subjetiva. Estamos seguros de que otro lector encontrará aspectos nuevos e interesantes, así como claves distintas, que ayuden a la mejor comprensión de este texto que, por lo demás, posee un lenguaje que se escapa de lo académico y linda con registros que nos recuerdan que Ortega, además de estudioso, es escritor.



IWASAKI O EL INQUIETANTE

ARTE DE LEER / Camilo Torres

Un milagro informal. Fernando Iwasaki
Alfaguara. Madrid, 2003.

La historia de las naciones y sus literaturas suele decidirse en fechas silenciosas y aun secretas. La noche en que Vargas Llosa, afiebrado y feliz, terminó de leer *Madame Bovary* se consolidó la vocación realista del mejor narrador peruano y, previsiblemente, de sus muchos imitadores. Al persistente influjo de esta vocación en sensibilidades menos dotadas debemos minuciosas representaciones de cantinas de cartón y delincuentes de zarzuela, la pobre estética que se imparte en los colegios y la piadosa celebración de dramones en los que niños indigentes son comparados con gallinazos desplumados. Debemos también que hoy, en el Perú, el sentido común dicte que un relato deba apegarse a las leyes de la realidad, aunque hasta ahora ni la ciencia ni la filosofía sospechen la naturaleza de dichas leyes. Por eso resulta tan importante en nuestro medio la aparición de escritores que, como Santiago del Prado y Fernando Iwasaki, desplieguen una variedad de recursos en los que el humor, la imaginación y una exquisita cultura hacen de un relato algo más que el “espejo de la vida”.

Un milagro informal es una selección de lo que el autor considera sus mejores o más representativos relatos, selección con la que podemos discrepar quienes conocemos el resto de su obra,¹ pero cuyo conjunto presenta una solidez que no se ve afectada por la diversidad de sus temas y maneras. Porque si bien apreciamos una cierta irregularidad en la factura de sus 14 cuentos, es evidente la originalidad de su autor, quien

¹ Deploramos la ausencia de cuentos como “Mal negro es el congo”, “Mar del Sur” y “Eco Yoruba”, inspirados en nuestra historia colonial.

plasma en cada uno de ellos una nítida marca personal, es decir, un estilo propio, rico en influencias mas inconfundible. Fácilmente los lectores de gustos diversos estarán de acuerdo en decidir cuál es el mejor relato de la colección. Definir cuál es el menos afortunado es mucho más difícil, pues todos, por una u otra razón, merecen una lectura atenta y, lo que es más importante, la gratitud de sus lectores.

Quizás sea útil mencionar que, de manera iconoclasta, el autor ha cultivado cuatro géneros tradicionalmente subestimados en el Perú: el cuento policial (“La invención del héroe”), el erotismo (“A Troya, Helena”), el relato fantástico (“La sombra del guerrero”) y el relato de terror (“El ritual”), todos ellos producto de su afición por la literatura británica. Nada británico, sin embargo, es su sentido del humor, bastante criollo y decididamente alegre, vigoroso heredero del ingenio de Ricardo Palma y los satíricos limeños, y tal vez de la tradición carnavalesca. “Un muerto en Cocharcas”, por ejemplo, nos muestra la pesquisa de un sargento y un cabo en el intento de hallar al responsable de un asesinato que todos los sospechosos deseaban (en claro homenaje a Agatha Christie); las intervenciones del cabo son de una hilaridad subversiva que no pueden dejar de recordarnos a los bufones del Renacimiento isabelino.

Al mismo tiempo este humor festivo es instrumento para aproximarse a una realidad que resulta amenazadora, ambigua y a menudo ominosa. El humor de Iwasaki, como suele suceder en el arte, es una buena manera de ver (y tocar) seres y temas que de otro modo nos resultarían asfixiantes o repulsivos: el delirio terrorista (“Rock in the Andes”), la represión sexual (“El vuelo de la libélula”), la obscena miseria y la violencia cotidiana (“Un muerto en Cocharcas”) o el demencial absurdo del Estado (“Un milagro informal”). En este último relato, que da título al libro, el protagonista es un inmigrante provinciano que en el lapso de pocas horas se encuentra elevado a las alturas del poder político a causa de una inocente confusión. Aunque los acontecimientos se desarrollan en un tono festivo y transparente, esta parábola está cercana a las de Kafka: en Latinoamérica vivimos sometidos a la enigmática insensatez de un poder que en cualquier momento puede destruirnos,

aun sin proponérselo. Parecería que aquí el autor ha recurrido a la ironía jocosa para no gritar de asco y miedo.

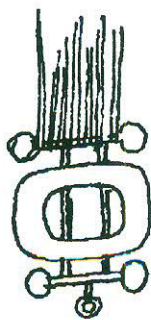
Es sabido que los objetivos de la caricatura suelen ser la revelación psicológica y la denuncia de vicios públicos. En algunas de sus historias, definidamente grotescas, Iwasaki recurre a la exageración para delinear con perspicacia tipos sociales perfectamente reconocibles –y frecuentemente insoportables– en la cultura nacional, pero al mismo tiempo movidos por deseos y temores que los particularizan hasta humanizarlos. En “Rock in the Andes” la prepotente ignorancia de un profesor universitario lo lleva a liderar una secta terrorista en busca de una pureza moral identificada con el tradicionalismo provinciano. En “La invención del héroe” un mayor de la policía encuentra en la narrativa detectivesca la solución de los casos que se le presentan pero también la forma de desplegar su desafortunado machismo. Es necesario destacar que esta crítica social no cae nunca en el resentimiento, y, no obstante, su dura eficacia es incuestionable.

Otra temática fundamental en este libro es el erotismo, no sólo como registro del deseo o la exploración de los misterios carnales, sino también, y sobre todo, una emoción previa al hecho sexual, la certidumbre de que una revelación, una hierofanía, peligrosa y liberadora nos aguarda tras la puerta del dormitorio o en los íntimos pliegues de la ropa ajena. Así, por ejemplo, en “Hawai, Cinco y Medio” y “El vuelo de la libélula” sus protagonistas son mujeres liberadas de una soledad vulgar y opresiva gracias a los cuerpos que ansiosamente conocen en lo que podría llamarse una rebeldía existencial. De otro signo es la sensualidad de “Erde” y “A Troya, Helena”. El primero, que narra el asedio y la seducción de una adolescente voluptuosa, está construido sobre los mitos hesiódicos, y el efecto buscado es la visión de un horror primordial –con lo que Iwasaki mezcla audazmente géneros muy distintos y definidos–. El segundo exige ser leído como el reflejo o una melancólica parodia de un episodio de la *Ilíada*. Ambos, junto con las alusiones de los relatos policiales, exploran un recurso que será fundamental en la maduración de su autor: la intertextualidad.

Hemos mencionado la soledad. Ésta recorre como un callado fantasma buena parte de la narrativa de Iwasaki –de manera notoria en su novela *El libro del mal amor*– y podríamos afirmar que en casi todos sus cuentos está presente como un invitado incómodo pero ineludible, y al que no hay que darle mucha confianza. Cuando aparece como tema central, por ejemplo en “La otra batalla de Ayacucho”, sentimos que el narrador no puede manejarla con suficiente soltura o con la distancia necesaria. Este cuento narra el fracaso de un anciano que intenta ganarse el cariño de su nieto, de su hija, de quien sea; y su patetismo manifiesto lo convierte, a nuestro parecer, en el menos logrado del volumen.

En 1998 “El derby de los penúltimos” ganó el premio Copé. Muchos opinaron que en realidad fue el Copé quien salió ganando con la premiación de ese relato. La biografía de un lánguido, mediocre y genial escritor peruano –que fue celebrado por Cansinos Asséns y que acaso existió– se convierte en manos de Iwasaki en un retrato de la vida intelectual limeña de inicios del siglo XX (es inolvidable la aparición del “sobrino del preparador Foción Mariátegui”, entre otros), una divertida crónica de chismes y el admirable drama de un cobarde que alcanza la redención. A través de tres episodios, ubicados en Lima, Madrid y Buenos Aires, el narrador, Froilán Miranda, refiere la evolución del vergonzante Félix del Valle, simultánea y sucesivamente pierolista, antipierolista, seguidor de Valdelomar, republicano, apologista del franquismo, hedonista de lupanar, miedoso inexcusable y por último heroico cuchillero. En cada sección Froilán recurre a estilemas y vocablos que reflejan con fidelidad los ambientes que le toca vivir y su propia evolución intelectual: simbolista admirador de Valle-Inclán en la Lima de 1916, hispanista en el Madrid de 1939 y testigo del ultraísmo en el Buenos Aires de 1944. Hacia el final de la historia reconocemos el desenlace de un cuento de Borges, quien aparece como admirador de Félix del Valle y promete inmortalizar su memoria: “Cocolucho me aseguró que ‘la gesta de Valle nunca consentirá el olvido’”; de este modo Iwasaki invierte el tiempo por obra de magia literaria, y el cuento inspirador (“El sur”) termina siendo consecuencia de un relato escrito medio siglo más tarde.

Las virtudes de esta pieza breve y perfecta son muchas y su examen trasciende los límites de una reseña. Mencionemos la lucidez psicológica para dibujar a los personajes; una imaginación que rigurosamente recrea la historia y la convierte en leyenda; la cálida descripción de los ambientes (fumaderos de opio, burdeles, cafés de intelectuales derrotados) y tradiciones entrañables; memorables personajes secundarios (mendigos, gitanos, militares derrotados, prostitutas de todas las nacionalidades) y, tal vez lo más destacable, la riqueza y armonía de las referencias literarias e históricas que se cruzan, se niegan, se iluminan, hasta convertir el relato en un profundo palimpsesto de la cultura hispanoamericana de la época. Si en "Erde" la mitología clásica era el fundamento del erotismo y del terror teratológico, y si "La invención del héroe" se tejía como un tapiz inextricable de novelas detectivescas, es en "El derby de los penúltimos" donde Fernando Iwasaki alcanza la maestría en el arte de hacer de la intertextualidad un personaje más, y no el menos inquietante o conmovedor. Se trata, sin duda, de su mejor cuento y quizás del mejor cuento escrito por un peruano.



Né pane né circo se llama el libro de ALEJANDRO ROMUALDO donde apareció el poema "Fragmentos", entre otros hasta entonces inéditos, traducidos al italiano por Antonio Melis. (Edizione Fahrenheith 451, Roma, 2002). El poema de SILVIA PUENTE, escritora argentina residente desde hace un tiempo en Lima, es parte de un libro en proceso de publicación titulado *Perú. Sobre GRIGORE CUGLER*, cuyo "Match nulo" es el primer texto suyo que se publica en el país, trata el ensayista STEFAN BACIU, rumano como él. MARIO MONTALBETTI y ROCÍO SILVA SANTISTEBAN son colaboradores habituales de *hueso húmero* (ver Nos. 42 y 40 respectivamente). Después de una prolongada residencia en Barcelona GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN ha vuelto con un nuevo conjunto de cuentos al que pertenece el que publicamos aquí.

Los dos textos del crítico italiano FRANCO MORETTI sobre literatura comparada aparecieron, respectivamente, en los números de enero-febrero del 2000 y marzo-abril del 2003 de *The New Left Review*, Londres. Moretti publicó anteriormente un ensayo en el No.25 de HH. Sus trabajos sobre geografía literaria han alcanzado **celebridad**, en particular su *Atlas of European Novel 1800-1900*. De CELSO GARRIDO-LECCA se han estrenado este año tres obras musicales; dos de ellas especialmente encargadas, una por la organización de Puebla Instrumenta, Verano 2003, México (*Secuencias*, para violín y orquesta) y la otra por el Primer Festival Internacional de Música Clásica Contemporá-

nea de Lima (*Diálogos cotidianos*, para clarinete y guitarra). La tercera, *Epitafio encendido*, para narrador y orquesta, se ejecutó en Chile y toma un texto de Pablo Neruda. De ENRIQUE ITURRIAGA apareció el año pasado la *Sinfonía Junín y Ayacucho*, en un CD publicado por el Instituto Nacional de Cultura y la Pontificia Universidad Católica del Perú. RAÚL R. ROMERO es director del Centro de Etnomusicología Andina de dicha universidad y profesor de la Nacional Mayor de San Marcos.

La revista madrileña Cuadernos Hispanoamericanos publicó recientemente un dossier con ensayos sobre la obra de ALEJANDRO ROSSI. Con oportunidad de la conmemoración del centenario del nacimiento de César Moro, estuvo en el Perú ANDRÉ COYNÉ, quien compartió con JULIO ORTEGA la coordinación del volumen dedicado a la obra poética de Moro que la Colección Archivos tiene en prensa. Sobre un libro reciente de Ortega escribe en este número ROBERTO ZARIQUIEY, joven poeta y lingüista que publicará en breve su segundo poemario: *Tratado de arqueología peruana*. JOSÉ CARLOS HUAYHUACA es profesor investigador de la Universidad de Lima y su campo es el cine en su relación con la literatura y otras artes. ENRIQUE CORTEZ dirige *Identidades*, el único suplemento cultural del país, publicado quincenalmente por el diario oficial *El Peruano*. La entrevista que damos fue hecha con ocasión de una de las visitas del ensayista mexicano CARLOS MONSIVÁIS a Lima.

Enrique Bruce está haciendo un doctorado en los Estados Unidos, en el Centro de Graduados de CUNY. *El cielo sin cielo de Lima*, una reunión de seis cuentos de CARLOS EDUARDO ZAVALA es su título más reciente. JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA acaba de publicar en Lima *Breve historia de la Universidad Nacional de Ingeniería y La Sociedad Nacional de Ingenieros. Primera década (1898-1908)*. HELENA USANDIZAGA, profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona, está trabajando en poesía peruana y literatura andina. CAMILO TORRES ha concluido una investigación sobre Nietzsche y Joseph Conrad y última un poemario y un volumen de cuentos.

Para el 2004 CARLOS BERNASCONI proyecta una muestra de los trabajos que viene haciendo en orfebrería y otra, retrospectiva, de sus grabados; también la publicación de su segundo libro de relatos. JESÚS RUIZ DURAND prepara una muestra de sus poemas visuales.



> REFINO

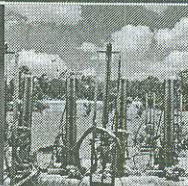


GLP <

Energía

que genera progreso

> ESTACIONES DE SERVICIO



EXPLORACIÓN <

Somos una empresa multinacional líder en el sector hidrocarburos, trabajamos cuidando de las personas y del entorno que nos rodea.

En Repsol YPF apoyar la cultura, salud, educación y el medio ambiente es nuestro compromiso.

Porque queremos crecer juntos, trabajamos para mejorar su vida.

www.repsolypf.com

REPSOL
YPF



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: hlsggen@peru.itete.com.pe

www.helisur.com.pe

UNMSM

socialismo
y participación 96

OCTUBRE 2003

Javier Tantalacán Arbulú
LOS DOS ROSTROS HISTÓRICOS DE LA
CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL

Baldomero Cáceres
PSIQUIATRÍA Y “PROHIBIÓN DE LAS DROGAS”


Heraclio Bonilla
LA POLÍTICA ECONÓMICA DE LOS AUSTRIAS

Jorge León Trujillo
ECUADOR EN CRISIS, ESTADO, ETNICIDAD Y
MOVIMIENTOS SOCIALES

Dibujos de Fernando Bryce sobre la
guerra civil española

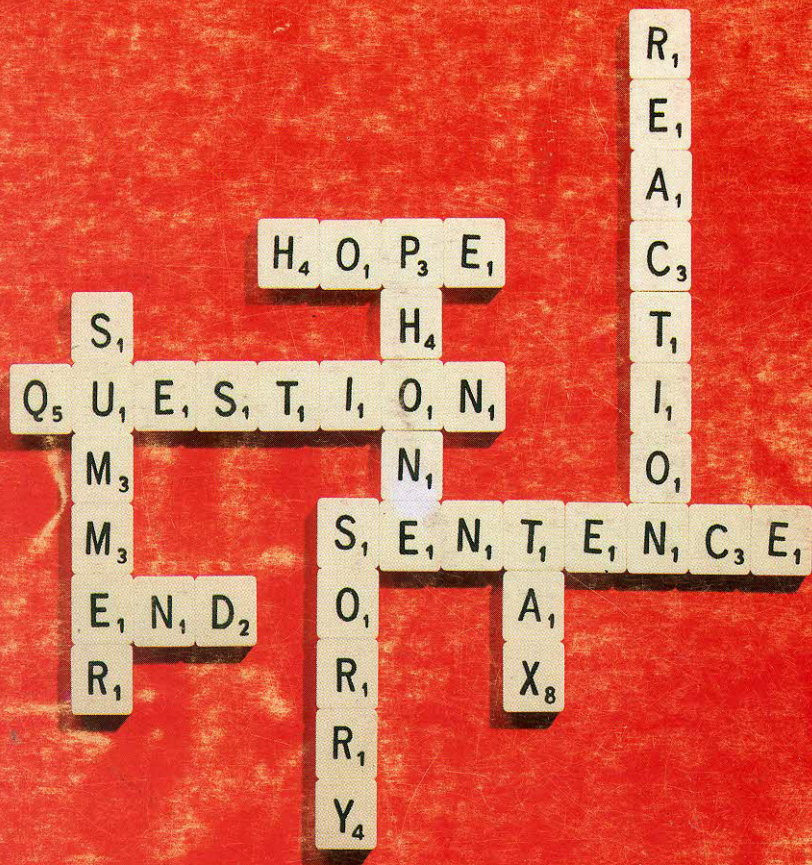
Poemas de Alfredo Román Loayza

*En venta en Librerías El Virrey
y en CEDEP
Av. Sánchez Carrión 790
Lima 17
Tel 4630099 / 4602855
cedeplima@terra.com.pe*



*Comprometidos en
hacerte la banca
cada vez más simple*

Banco de Crédito **»BCP»**



En el Centro de Idiomas de la Universidad de San Martín de Porres
no sólo enseñamos inglés, exigimos pensar en inglés

Aprende inglés con los mejores profesores y con una metodología moderna enfocada más en el entendimiento que en la repetición. En el Centro de Idiomas de la San Martín contarás además con una gran variedad de horarios, precios accesibles y toda la infraestructura necesaria para un aprendizaje interactivo: salas de video, Laboratorio, cd-rom y acceso gratuito a Internet para fines específicos del estudio de inglés.

Informes: Locales del Centro de Idiomas

Av. Las Calandrias s/n - Sta. Anita Telf: 362-0064 anexo 188 Web: www

Av. Bolívar 937 - Pueblo Libre Telf: 461-6771 / 461-0183 / 463-7195 cen

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



000000302647



UNIVERSIDAD DE
SAN MARTÍN DE PORRES

mundo.