

hueso húmero 61



UNMSM



Universidad Ricardo Palma
Formamos seres humanos para una cultura de paz

Publicaciones recientes

Pedro Lasarte

MATEO ROSAS DE OQUENDO



La **Estatua**
 en el Jardín

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

Tradiciones Peruanas

Primera y Segunda Series



Universidad Ricardo Palma
 Biblioteca Universitaria

En nueve volúmenes

Nueva y cuidada edición
 con más de 4000
 referencias bibliográficas
 y hemerográficas

EDITORIAL UNIVERSITARIA

De venta en: **Campus URP**: Av. Benavides 5440 / Surco

Teléfono: 708-0000 Anexos: 8005, 8009, 8010

E-mail: editorial@urp.edu.pe

Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198, Miraflores Cel.: 995-762778
 y en las principales librerías de Lima y provincias



hueso húmero

No. 61

julio

2013

SUMARIO

OSWALDO CHANOVE / Poemas	16 (22/01/2020)JS	3
JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / Hiram Bingham: el largo camino a Machu Picchu		8
JORGE WIESSE REBAGLIATI / Ejercicios de atención		29
EFRAÍN KRISTAL / Literatura y filosofía moral según Jacques Bouveresse		32
ISAAC GOLDEMBERG / Diálogos conmigo y mis otros		45
CARLOS YUSHIMITO / En que da cuenta Lázaro de la amistad que tuvo con un ciego traficante de historias y de los infortunios que con él pasó		53
RÓMULO ACURIO / Innenstadt		64

EN LA MASMÉDULA

ROLAND BARTHES / De las joyas a la bisutería		68
DIAMELA ELTIT / La historia andina de los huesos		75
VICTORIA GUERRERO / Pollarolo: ser musa en estos tiempos		80

LIBROS

CARLOS GARCÍA-BEDOYA / Asedios al imaginario sobre Lima		83
MARTA ORTIZ CANSECO / Maneras de leer a César Vallejo		89
LUIS HERNÁN CASTAÑEDA / <i>El naufrago de la santa</i> y los fantasmas del futuro		97
EDUARDO MAZZINI / Una geografía sagrada		102
JORGE WIESSE REBAGLIATI / <i>Jardines</i> , de Enrique Bruce		108
SANTIAGO PEDRAGLIO / Para domesticar a los dioses		114

EN ESTE NÚMERO

117

UNMSM

TAPA : PIRCA. LUZ MARÍA BEDOYA, 1998. FOTOGRAFÍA, COPIA A LA GELATINA DE PLATA.

VIÑETAS : LEÓN FERRARI.

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 Magui-
ña, Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VIA AÉREA

UNMSM

POEMAS / Oswaldo Chanove

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico.

Walter Benjamin

ECHEMOS ABAJO LA ESTACIÓN DEL TREN

El destructor conoce una actividad: despejar
el destructor perfecciona una consigna: hacer sitio
su urgencia de aire fresco es más fuerte que (todo) su odio
el destructor es atrevido y eufórico porque demoler rejuvenece
demoler aparta las huellas (de lo establecido)
y alegre
porque demoler implica arrancar toda una raíz
(limpiar)
Implica un purificación (incluso de sí mismo)

el personaje destructivo se cree siempre original
los mandatos de algo primigenio guían sus pasos
(siempre es radiante medianoche en el jardín del destructor)
(nada es tan simple como cuando se alza la convicción de demoler)

el carácter destructivo tiene pocas necesidades
el carácter destructivo es una señal
responde las preguntas (¿quién ocupará el espacio vacío?) con frases furiosamente planas
y así como un punto trigonométrico está expuesto a los 4 vientos el maldito carácter destructivo está expuesto a las habladurías

pero al destructor no le interesa (para nada) la opinión ajena
está iluminado: ve autopistas por doquier

hace escombros de lo existente (porque cree que por ahí pasa un resplandeciente callejón)

lo que explica el carácter del carácter destructivo es que siente que la vida no es bella

lo que explica el carácter del carácter destructivo es que (paradójicamente) le resulta imposible entender la belleza del suicidio

(solo eso)

EL MOTOR DE COMBUSTIÓN INTERNA

¿Cuánta presión ejerce lo potencial sobre lo fáctico?

¿Qué impacto engendra lo imposible en la conciencia humana?

¿El uso de la primera persona del singular afecta la intensidad de la afirmación?

¿La filosofía moral, la ideología y la fe religiosa tienen su origen en el mismo virus?

¿Hay siempre un oculto condicionamiento detrás de todo albedrío?

¿Qué pasaría si no hay nadie más entre las estrellas?

¿Se puede deducir una sola pregunta de una precisa respuesta?

¿Por qué estoy seguro que soy ese que era?

¿Qué es lo que hace que yo no sea el que está mil metros más allá?

¿Qué significan tantas formas de estar vivo?

¿Qué impide que esté todo permitido?

¿Lo único inesperado es lo único temible?

¿Lo único inesperado es la única esperanza?

¿Lo único sorprendente es este instante tan estricto?

¿Quién era ese que fui el 7 de julio de 1977?

¿La búsqueda es una incógnita terriblemente activa?

¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?

¿Qué significado tiene que sean exactamente las 12:06?
¿Cuando me ves qué ves?
¿Soy solo el producto de millones de variables vibrando desesperadamente?
¿Estoy atrapado justo en esta coordenada?
¿Qué será del mundo cuando yo no sea yo?
¿Soy solo yo en este preciso instante?
¿Si suena este teléfono quién me dirá aló?
¿Escucha alguien todo lo que yo estoy pensando?
¿Existe el silencio?
¿Existe?

ACTOS DE VENTRILOQUIA

Sería deseable que el pobre querido Tom tuviese más agallas y menos necesidad de dejar caer gota a gota cada una de sus agonizantes perplejidades, anotó Virginia Woolf ¹

Bertrand Russell estaba seguro que T. S. Eliot carecía de la insistente pasión imprescindible para ser alguien

Los médicos enarcaron las cejas, diagnosticaron abulia

El departamento era ruidoso

No había plata, nada

No podía seguir. No podían seguir. Nadie podía seguir²

Cada incidente cotidiano era una aventura en los círculos del infierno

(T. S. Eliot gruñía)

¹ En su diario.

² Qué implacable, qué implacable la miseria.

T. S. Eliot alguna vez definió su libro como una pieza rítmica de quejas

Un destilado estilístico de un mal matrimonio

Al terminar pidió una opinión

Complimenti, you bitch, le contestó el viejo Pound

Los innovadores de la primera mitad del siglo XX trabajaban todo tipo de vísceras con diabólica elegancia

T. S. Eliot fraguó una neurótica relación entre lo que presenta el que habla y lo que cree percibir el lector³

Un nerviosismo que se versifica alterando registros tonales

Un ejercicio de ritmo, de síncope, como un objeto soliviantado que apunta hacia la ventana

T. S. Eliot capturó algo ajeno y lo reconfiguró

P. R. Picasso manoseó máscaras africanas

J. A. Joyce implantó *La Odisea* como espina dorsal

Los huesos de lo viejo eran escandalosamente legibles bajo el pellejo de lo novísimo⁴

No hay libertad, no hay libertad en el arte, advirtió Eliot en 1917

Se refería a que las expectativas tiranizan el campo formal

Cuando una persona agarra un poema espera que pueda leerse como un poema

El producto de vanguardia deforma, desfigura, retuerce, distorsiona

Manipula lo extraviado

Pero el texto de vanguardia nunca abandona por completo las convenciones. Sin la forma estamos perdidos en una constelación de decisiones⁵

³ Imprimió tensión contra la forma.

⁴ Eso generaba disonancia.

⁵ La forma es lo que permite ser.

Las viejas estructuras condicionan la respuesta al poema inédito

Pero el más interesante de los fenómenos ocurre cuando algo nuevo transforma sin remedio todo lo anterior. Después de Prufrock, el infierno de Dante es otro infierno de Dante

Ligeramente otro

Con *La tierra baldía* T. S. Eliot se aproximó escandalosamente a los límites de la técnica

Fue acusado de plagiarlo

La tierra baldía es un collage de alusiones, de citas, de ecos, de apropiaciones, de pastiches, de imitaciones, de actos de ventriloquia. Usa siete idiomas, incluyendo el sánscrito. Termina con páginas de notas⁶

Cuando Joyce le envió los últimos capítulos de su *Ulises* Eliot contestó: No tengo nada más que admiración. Luego agregó (en voz baja): Maldito seas.

Años más tarde confesó que había decidido abandonarlo todo⁷

La obra de Eliot y la de Joyce son aparatos que se apropian de estilos y tradiciones.⁸ La incautación es su estilo

En tan poco tiempo, con tan pocas páginas, T. S. Eliot cambió el modo de escribir poesía⁹

Cuando los devotos le preguntaron qué se necesita para comprender un poema él respondió:

Leer otros poemas

Interrogado sobre su método creativo dijo:

No hay ningún método excepto ser muy inteligente.

⁶ Un acertijo más a ser interpretado.

⁷ Pero Pound (siempre el viejo Pound) le explicó que Joyce había excitado el mundo de la novela. T. S. Eliot estaba obligado a hacer ese trabajo en el campo de los versos.

⁸ Son como cubos de Rubik.

⁹ T. S. Eliot no perdía ocasión de escribirle a su mamá: Hay un pequeño y selecto grupo que me considera el mayor poeta vivo (de Inglaterra).

HIRAM BINGHAM: EL LARGO CAMINO HACIA MACHU PICCHU / José Carlos Huayhuaca

EL RETORNO A LA CIUDAD PERDIDA

Cuando Hiram Bingham inauguró la carretera a Machu Picchu que lleva su nombre, el 17 de octubre de 1948, contaba con 73 venerables años, era su quinta visita al monumento inca que le había dado gloria y amargura, y acababa de consagrarse como el autor de un *best seller* de la narrativa de exploración: *Lost City of the Incas*, que desde entonces se reedita sin cesar, en varios idiomas.

En la fotografía oficial que se tomó para inmortalizar el acto, se lo ve acompañado por un grupo de notables de la ciudad,¹ indicando a su esposa que sonría a la cámara –Bingham, cuándo no, pendiente de la



¹ Más dos incómodos obreros, posiblemente incluidos por el celo formal del fotógrafo, que deseaba lograr una correcta composición del encuadre.

imagen y la audiencia. Atrás habían quedado no solo los sentimientos de amante despechado con los que se fue del Perú, en 1915, para no volver jamás (ya sabemos que la eternidad de los enamorados no dura para siempre), sino también el oprobio que sufrió al ser censurado por el Senado de su país, Estados Unidos, a finales de los turbulentos años 20. Pero aquí, en la fotografía, parece estar de nuevo al comando de la situación, a la vez director de escena y su protagonista principal. No obstante, hay una extraña tensión “a sus espaldas”. Son inquietantes el ceño fruncido y el ostensible nerviosismo de quienes están junto a los Bingham (tal vez el prefecto o alguna autoridad universitaria y, probablemente, el ingeniero a cargo de las obras, que no ha tenido tiempo de ponerse el saco); también, la figura un tanto siniestra (cuatro ojos –gafas más binoculares– oscurecidos, un sombrero de gángster de película) que vigila desde atrás, así como la oblicua y marginal (como siempre) presencia de campesinos al fondo y en la altura, dando la impresión de que en cualquier instante podrían desatar un *chaqueichis*, o apedreamiento, de protesta.

Salta a la mente, de inmediato, que el Perú en esa precisa fecha, y desde hacía varios meses, estaba sumido en una vorágine política tal que, diez días después, culminaría en el golpe de estado del generalote Odría, interrumpiendo, por enésima vez desde la Independencia, un breve período de vida en democracia. Ese tipo de ciclos había determinado que Estados Unidos, desde el siglo XIX, nos viera a los latinoamericanos como “repúblicas bananeras” que requerían de su intervención y su rebenque disciplinario. El joven Hiram Bingham primero compartió ese punto de vista, luego lo impugnó con energía (cfr. su libro *The Monroe Doctrine, an obsolete shibboleth*, de 1913) para unos años después reivindicarlo de nuevo, en giros desconcertantes a la vez que típicos de él. Su vida toda estuvo signada por vuelcos así de drásticos, que lo llevaron a seguir caminos disímiles, como si correspondieran, no a la vida de una persona, sino a las de varias. A sus 73 años, el académico, el explorador, el arqueólogo (el contrabandista, les gustaría añadir a más de uno), el aviador, el político, el empresario, ya habían más o menos coincidido en el mismo encanecido caballero, cuyo gran aporte el Perú reconocía con este homenaje oficial.

En el viaje del retorno de la que sería su última visita a Machu Picchu, fatigado tras una serie de agasajos y discursos de orden, Bingham

habrá tenido la ocasión de distender sus largas piernas a lo Gary Cooper o a lo Charles Lindbergh, y de cerrar los ojos para asomarse, en lo que restaba del trayecto, al ámbito de sus recuerdos, a contemplar la procesión de su caudalosa existencia.

LOS MISIONEROS BINGHAM

Al lector le ha de ser muy fácil buscar en Internet los datos biográficos de Hiram Bingham III (Honolulu, 1875-1956) o diversos recuentos de su hallazgo de Machu Picchu, si los quisiera conocer en detalle. Confiando en ello, yo más bien echaré un vistazo al espíritu y la mentalidad que lo caracterizaron, así como al proyecto político –ambicioso y enérgico, al modo de la antigua Roma– de su país a lo largo del siglo XIX y principios del XX, pues ambas son circunstancias que vuelven más inteligible al famoso explorador; luego terciaré en relación a una o dos controversias, aún no resueltas, levantadas por sus acciones en el Perú, y, por último, me referiré a la documentación fotográfica de sus famosas expediciones a la ciudadela inca, realizada por él y otros miembros de su equipo.

Si bien prácticamente huyó de su familia para evitar el ministerio religioso al que parecía predestinado, ya que los dos anteriores Hiram Bingham –su padre y su abuelo– habían sido misioneros protestantes, lo hizo tras haber interiorizado el mismo espíritu, ardiente en sus ideales y de laboriosidad infatigable en los métodos para alcanzarlos. Aquellos habían renunciado a la comodidad de las *Divinity Schools* de Nueva Inglaterra para aventurarse –hacia 1820 y 1860, respectivamente– por las entonces casi inexploradas islas del Pacífico Sur, a predicar el cristianismo y convertir a los “bárbaros paganos” que las habitaban, al mismo tiempo que –conscientes de ello o no– contribuían a abrir el camino de su conquista política y económica ulterior. Hiram III, por su parte, en lugar de retirarse a la vida académica en Yale, donde comenzó siendo *Lecturer on History and Geography of South America*, aprovecharía la vida de las conquistas políticas y económicas norteamericanas a finales del siglo XIX y principios del XX, para explorar diversos ámbitos, vastos y escarpados, de una América del Sur que se abría entonces al ávido interés económico y

político de su país. Aquellos se distinguieron por el celo y la intransigencia, a tal grado que James Michener, a mediados del siglo XX, basaría en esos rasgos al personaje del clérigo rígido y fanático de su novela *Hawai*; en cuanto a Hiram III, la propulsión y perseverancia con que acometía sus autoimpuestas tareas tenían, por poco practicante que él fuera, la feroz convicción de un misionero.

EL DESTINO MANIFIESTO DE ESTADOS UNIDOS

El expansionismo de Estados Unidos comenzó en 1803, con la compra de Louisiana (que incluía el vasto territorio del Medio Oeste) a la Francia de Napoleón. Así, el joven país duplicó, de la noche a la mañana, su tamaño original. Con el apetito abierto, forzó a España (debilitada entonces por sus guerras con Francia y con los independentistas de Sudamérica) a venderle Florida en 1818, se anexó Texas por la fuerza en 1845 y, cuatro años después, luego de una victoriosa guerra con México, amañó la compra de los territorios de Nuevo Mexico y California, alcanzando así la costa oeste y volviéndose un gigante continental que iba de un océano al otro. En 1867, adquirió Alaska de una Rusia zarista que, tras su derrota en la Guerra de Crimea y atareada más tarde con problemas de terrorismo interno, convino en deshacerse de una posesión ultramarina no suficientemente fructuosa como para ser mantenida.² Luego, 1898 dio inicio a otro ciclo expansionista que incluyó la anexión de Hawái, una guerra con España que culminaría en la ocupación de Cuba, Puerto Rico y Guam, y otra guerra con las Filipinas, cuya anexión concluyó oficialmente en 1902. Al año siguiente, fomentó el secesionismo de Panamá y se convirtió, “de pasada” (como ironizamos los peruanos), en dueño y señor de un estratégico canal de navegación que lo catapultó a las ligas mayores del poder internacional. Había comenzado el llamado siglo del imperialismo norteamericano, bajo la enseña de un pretendido Destino Manifiesto.

² Error histórico que, un siglo más tarde, llevaría al ácido Vladimir Nabokov a imaginar una escena de film cómico: “Los rusos abandonando Alaska, felices con el trato hecho. Plano de una foca aplaudiendo: clap, clap”.

*TEDDY ROOSEVELT, EL GRAN TIMONEL:
A FAVOR Y EN CONTRA*

Teddy Roosevelt, líder de la Guerra con España y luego presidente de la República, era la encarnación misma de tal “destino”, y se convirtió en el modelo a seguir para Hiram Bingham. Aunque al principio compartiera la ideología de Roosevelt (su ostensible racismo incluido), Bingham, tras sus dos primeros viajes sudamericanos (a Venezuela y Colombia, y a Chile, Argentina, Bolivia y Perú) discrepó públicamente con el famoso método del *big stick*. Había comprobado que toda América Latina se hallaba en estado de indignación y alerta por cómo Estados Unidos resolvía diversos diferendos (para usar la jerga diplomática) interamericanos, a punta de barcos de guerra y *marines*. Bingham pensaba que era más apropiada la “diplomacia del dólar”, alternativa sustentada por otros políticos, siempre y cuando se la enriqueciera con una dimensión intelectual, útil como medio para hacer posible con mayor efectividad aquella diplomacia, pero también fin valioso en sí mismo (congruente, además, con un trabajo universitario como el suyo):

Ha llegado para nosotros el tiempo de desarrollar, no solo un mayor comercio con Sudamérica, sino unas relaciones más inteligentes. La mayoría de nosotros ignoramos su historia y política más de lo que estaríamos dispuestos a admitir. Hay una creciente demanda de libros confiables sobre estas materias y la cuestión estriba en si seremos capaces de lograrlos.

Así escribió en “*The possibilities of South American history and politics as a field for research*”, su monografía de 1908. En otro texto de la época, incluso llega a omitir el presupuesto utilitario y formula su parecer como una política de *entente cordiale* que implicaría, como se dice hoy, una relación de *non-zero-sum*:

Es obvio que, para servir mejor a los intereses del pueblo americano, hay que establecer una cálida amistad con las repúblicas del Sur, no solo en aras del comercio sino del establecimiento de un recíproco respeto por las instituciones y leyes de las demás naciones. Pero esta amistad internacional, para ser permanente, debe levantarse sobre

la base de una apreciación inteligente, para asegurar la cual necesitamos, en inglés, libros más confiables sobre su historia y política.

Aparte de sonar más como discípulo del (supuesto) pacifista Woodrow Wilson que del belicoso Teddy Roosevelt, era evidente que Bingham pensaba contribuir con ese tipo de libros. Se abocó, entonces, como un requisito previo, al estudio y ordenamiento de la literatura existente sobre historia y geografía latinoamericanas, constató su insuficiencia y se propuso llenar tales vacíos. Su padre y su abuelo habían escrito libros; nada más natural que también los escribiera él. Pero los libros de aquellos fueron el resultado de sus osadas exploraciones previas; los suyos, en cambio, ¿serían meras investigaciones de gabinete?

LECTURAS INCITANTES Y EL NACIMIENTO DE UN PROYECTO PERSONAL

En un artículo que Bingham publicó en 1922, dice que Teddy Roosevelt adoraba *“the wonderful ringing lines of Kipling”*—frase que, por supuesto, era del todo aplicable a él mismo, según lo demuestra una página central de *Lost City of the Incas*, así como el epígrafe de su previo libro *Inca Land*, donde cita con devoción al autor británico:

*Something hidden. Go and find it. Go and look behind the Ranges. Something lost [...] and waiting for you. Go!*³

Como muchos de su generación, Bingham se había formado leyendo fábulas, cuentos y poemas de Rudyard Kipling, en particular *“The Explorer”* y *“The White Man’s Burden”*, que incitaban a acometer nobles y románticas tareas: adentrarse en territorios desconocidos asumiendo el mandato ético de superarse a sí mismo y/o de civilizar a gentes primitivas y salvajes, demostrando la superioridad —física, moral— de la raza blanca, en particular la anglosajona cristiana.

³ Algo oculto. Ve y encuéntralo. Ve y busca tras las cordilleras. Algo perdido [...] que te espera. ¡Ve!

En esa época, también fueron muy populares, y devorados por niños y adolescentes, los relatos de mundos perdidos donde cundían la maravilla o el terror (y que daban ocasión para demostrar el heroísmo del líder). Este género, iniciado por las muchas novelas de aventuras que, a partir de 1885, publicara H. Rider Haggard, tendría su primera culminación en 1912 (un año después de que Bingham se topara con Machu Picchu en su búsqueda del último refugio de los incas) en las novelas *The lost world*, de Conan Doyle, y *Tarzan of the apes*, de Rice Burroughs. No hay que menospreciar los tempranos estímulos de esa índole, pues su fuego pervive en los trabajos y los días del adulto. Así, Jane Goodall, heroína científica del siglo XX, reconoció, como el remoto inicio de su vocación de primatóloga, el deseo infantil de emular a otra Jane: ¡la compañera de Tarzán!

A tales alimentos literarios hay que añadirle otros, que proliferaban en las primeras planas de los diarios y en las lecturas obligatorias del colegio, en los años formativos de Hiram Bingham: los relatos de auténticos exploradores del África, del Ártico y de la Antártica. Análoga popularidad alcanzaron los referentes a la serie de extraordinarios descubrimientos arqueológicos que se sucedían desde mediados del siglo XIX: Troya, Nínive, las nuevas excavaciones del Valle de los Reyes, las de vestigios mayas que Alfred Maudslay realizara hacia 1895, las de las civilizaciones hitita y minoica, casi cerrando el siglo, y la de la acrópolis de Micenas, que data de 1902. Había maravillas ocultas en el mundo, ciertamente, y Bingham, sensible como era a las exploraciones y los descubrimientos (por tradición familiar, por su formación dentro de la ideología imperialista de la Inglaterra victoriana, por el modelo de hombre de acción encarnado por Roosevelt), no habría dejado un solo instante de sentirse tentado por su convocatoria.

Luego de graduarse como historiador, se especializó en Latinoamérica por las razones ya mencionadas: era un campo de estudios virgen en el mundo académico de su país, y para sus sectores políticos y empresariales, a partir de la guerra con España, el hemisferio sur devino el nuevo horizonte de sus intereses. Con el corazón todavía en sintonía con la épica y las grandes aventuras, Bingham pronto se interesó en la

gesta independentista y se propuso escribir una biografía de Bolívar, cuya campaña llegó a comparar con las de Aníbal y Napoleón. Pero le daría un cariz especial a sus estudios: estos no se limitarían a los libros, sino consistirían en rehacer, casi cien años después, el recorrido que Bolívar y su ejército libertador realizaron para derrotar al poder colonial español. Apenas tuvo la oportunidad, llevó a cabo su expedición, atravesando (armado hasta los dientes, pues era todavía su período rooseveltiano) lagos y pantanos y territorios de “indios salvajes” hasta llegar a la cordillera de los Andes. A su regreso de ella, comenzó a enseñar en Yale y publicó su primer libro: *The Journal of an Expedition Across Venezuela and Colombia, 1906-7*, ilustrado con 133 fotografías “tomadas por el propio autor”.

No centenares, sino miles de vistas análogas iría Bingham a tomar en sus subsiguientes expediciones a Machu Picchu, hasta convertirse en un diestro de la fotografía de documentación científica. Pero hablaré de ello después. Antes, me falta hacer unas cuantas observaciones más sobre aspectos de su legado que apenas se tocan en los innumerables artículos periodísticos disponibles en línea, o aun impresos.

UN IMPERIO DEL PASADO LE INSPIRA UN OBJETIVO EN EL PRESENTE

Entre 1908 y 1909, llevó a cabo su segundo viaje sudamericano. En el libro *Across South America (an account of a journey from Buenos Aires to Lima by way of Potosí, with notes on Brazil, Argentina, Bolivia, Chile, and Perú)*, publicado en 1911, recogió aquellas experiencias del viaje. Dice en la introducción:

El principal interés del viaje reside en ser una exploración del camino más histórico de Sudamérica, la antigua ruta comercial entre Lima, Potosí y Buenos Aires. Sus tramos más difíciles fueron usados tanto por los incas como por el conquistador Pizarro; por los virreyes españoles, los mineros y los mercaderes; por el ejército libertador argentino, y finalmente por Bolívar y Sucre, que realizaron marchas y contramarchas a lo largo de ella en la última campaña de las guerras por la independencia.

Vistos en retrospectiva, tanto el viaje como el libro constituyeron otros tantos peldaños más en la preparación de Bingham hacia el objetivo mayor, e hicieron posible una suerte de conversión casi providencial en su mentalidad. Si antes se había interesado por la historia de la América española fue porque asumía, con el racismo y etnocentrismo típicos de su época y procedencia, que los pueblos indígenas precolombinos eran incapaces de haber logrado nada importante. Pero cuando conoció el Cusco y sus vestigios incas, se dio cuenta, con asombro, del grado de civilización alcanzado por la sociedad que los españoles habían sojuzgado y casi destruido. Además, habiendo llegado a Abancay, una serie de circunstancias más o menos casuales, que aprovechó con característicos oportunismo y coraje, lo llevaron hasta las ruinas de Choquequirau. A partir de esa experiencia, más la serie de datos que le dieron en Lima, Abancay y Cusco, y sus diligentes estudios historiográficos previos, Bingham se propuso la trascendental tarea que orientaría sus acciones en los años por venir: encontrar la ciudad perdida que fue el refugio del último Inca.

LA CIUDAD PERDIDA DE LOS INCAS

En el texto sobre Roosevelt, ya citado, Bingham elogia el esmero que este ponía en la “preparación personal”:

Él estudió, leyó, consultó, deliberó, se puso –por así decirlo– en manos de buenos entrenadores –para, cuando llegara el tiempo de la acción, estar en pie, listo a saltar a la voz de “¡Ve!”. Theodore Roosevelt era ciertamente impetuoso, pero su ímpetu era el del velocista entrenado, que se ha preparado varios meses antes de realizar una súbita y fantástica carrera.

Una vez más a semejanza de él, Bingham también se preparó exhaustivamente –primero en New Haven, luego en el Cusco– antes de acometer su gran empresa en 1911, no sin antes comprometer la ayuda y participación de Yale y la National Geographic Society, así como el apoyo de las autoridades peruanas. La expedición, como ya se sabe con suficiencia, fue fructuosa en sus resultados: el hallazgo de tres sitios

incas desconocidos, al menos para el registro científico e histórico: Machu Picchu, Vitcos y Espíritu Pampa. Es una espléndida historia, que Bingham narró con creciente detalle y sabor una y otra vez (y que ha sido resumida y repetida hasta el cansancio por los medios desde entonces). La primera rendición de cuentas escrita y publicada por él fue su informe “In the Wonderland of Perú”, que figura en el número –ahora histórico– de abril de 1913 de la revista *National Geographic*, donde también apareció, en febrero de 1915, su segunda publicación al respecto, bajo el título de “The story of Machu Picchu: the Peruvian expeditions of the National Geographic Society and Yale University”. La tercera, que data de 1922, fue un librito de viajes titulado *Inca Land, Explorations in the Highlands of Perú*, que incluye incursiones al nevado Coropuna, al lago Titicaca, y a muchos otros lugares surperuanos, además de Machu Picchu. La cuarta, *Machu Picchu, a Citadel of the Incas*, tiene un largo y explicativo subtítulo: “reporte de las exploraciones y excavaciones hechas en 1911, 1912 y 1915 bajo los auspicios de la Universidad de Yale y la National Geographic Society”, lo que da una idea de su carácter especializado. La quinta y definitiva, el ya clásico *Lost city of the Incas*, de 1948.

Hoy se sabe cuán tumultuosos fueron los episodios de la primera expedición, cuán admirables el coraje y la perseverancia desplegados por los exploradores, aunque “fracasaran” (aclararé luego estas comillas) en su propósito original: hallar la ciudad donde se establecieron los últimos reyes incas. Fracaso compensado por el hallazgo de Machu Picchu, un tesoro imprevisto, encontrado sin que se lo buscara. Lo curioso es que la historia toda descansa sobre una comedia de equivocaciones, pues en realidad Bingham sí halló la perdida ciudad de Vilcabamba, donde Manco Inca y sus sucesores resistieron hasta el último aliento la invasión española. La halló pero no la reconoció como tal, acaso porque resultaba desdibujada en comparación con el deslumbrante Machu Picchu. La plenitud de este era tal que llevó a Bingham a conjeturar que, o bien se trataba de la ciudad donde declinó para siempre el imperio incaico (aunque difiriera, geográficamente y en otros aspectos, de lo que presumían los documentos e historiadores consultados), o bien era aquella en donde se originó dicha civilización –el lugar del principio mítico o del histórico final.

En 1912 y 1915, Bingham dirigió otras dos expediciones, ya enfocadas en estudiar y limpiar Machu Picchu en profundidad, acompañado de impresionantes partidas de especialistas de todo género, que recuerdan, en una escala modesta, la que Napoleón llevó a su campaña de Egipto a finales del siglo XIX, con Champollion incluido. Hay que imaginarse el trasiego de equipo y gente (extranjeros blancos de habla inglesa) en medio de una pequeña ciudad de apenas diecinueve mil habitantes, diez mil de los cuales solo hablaban quechua. El Cusco era una ciudad “de calles estrechas y empedradas, transitadas por algunas carrozas y jinetes que compartían el angosto espacio con peatones y recuas de mulas. Salvo en ocasiones y fiestas especiales, normalmente se encontraban desoladas y calmas, respirándose una atmósfera apacible y de letargo”, recuerda Luis E. Valcárcel en sus *Memorias*. El hecho es que la llegada de Bingham y su grupo, prosigue Valcárcel, “conmovió el ambiente cusqueño”. Cómo no, y lo conmovería aún más en las décadas por venir, al extremo de que el historiador José Tamayo Herrera fue capaz de sostener, en setiembre de 2010 y con sobrada razón, que para el Cusco “el siglo XX fue el siglo de Machu Picchu”.

El resto es historia. Pero no quiero dejar de tocar, siquiera brevemente, dos asuntos controversiales: si Bingham es o no el descubridor de Machu Picchu, y qué sucedió para que “se peleara” con el Perú, interrumpiendo para siempre sus investigaciones sobre la civilización inca y, en especial, sobre la ciudadela.

¿QUIÉN, EN REALIDAD, DESCUBRIÓ MACHU PICCHU?

Desde que Bingham hizo público su descubrimiento, comenzaron a disputarle el mérito diversos supuestos pioneros –mejor dicho, diversos oficiosos que llegaron a los titulares haciendo reclamos en nombre de aquellos. Desde 1916 hasta el presente, la noticia es parecida: que fue Thomas Payne, que fue Daniel Casey Stapleton, que fue J. M. von Hassel, que fue August Berns, que fue Béjar Ugarte, que fue Arteaga, que fueron Sánchez, Lizárraga y Palma, que fue... La lista seguirá creciendo, sin la menor duda. Ingleses, escoceses, alemanes, cusqueños; buscadores de

tesoros, ingenieros, *prospectors*, campesinos; en 1867, en 1894, en 1901, en 1906, en 1910.⁴ Aun cuando todos ellos, y muchos más, hubiesen llegado a Machu Picchu primero que Bingham; aun cuando variantes diversas del nombre “Machu Picchu” figuraran, señalando una montaña entre muchas otras, en mapas previamente levantados por Raimondi, Göhring, Wiener, Singer o Markham, y aun cuando el Cusco de la época abundara en laberínticos rumores de ruinas incas que albergaban tesoros de “incalculable valor”, es absurdo disputar el hecho evidente de que fue Bingham quien, tras llegar a Machu Picchu, lo identificó con nombre y apellidos, lo estudió al milímetro, hizo excavaciones allí, y difundió por el mundo la noticia de su existencia y esplendor. Para lograr lo cual se basó, según propia versión, en una amalgama de fuentes: escritos históricos, conjeturas de especialistas, dimes y diretes de la gente, y diversos datos, fidedignos aunque imprecisos, proporcionados por personas notables de la ciudad.⁵

En realidad, el problema fue zanjado hace tiempo por el propio Valcárcel, cuyo parecer tiene la ventaja, sobre los de cualquier otro, de provenir de quien fuera protagonista central en la polvareda levantada por las acciones de Bingham, en el momento en que sucedieron. Escribe en sus *Memorias*:

En esos días ocurrió un acontecimiento que tuvo sobre mi vocación una influencia decisiva: el 24 de julio de 1911 el norteamericano Hiram Bingham reveló al mundo científico la existencia de Machu Picchu. Como sucede en todos los casos de descubrimientos, hubo precursores. En esa ocasión fueron personas sin la preparación necesaria para apreciar el valor de los monumentos que aparecían ante sus ojos. Bingham, en cambio, sabía lo que buscaba y su hallazgo no fue mera casualidad sino producto de un largo período de investigaciones [...]. Bingham fue quien dio difusión mundial al descubrimiento. Años después trató de restársele méritos aducien-

⁴ El investigador Daniel Buck ha rastreado con detalle y analizado con lucidez tales reclamos.

⁵ Destaca, entre todos, Albert Giesecke, el norteamericano que era entonces rector de la Universidad San Antonio Abad del Cusco. En una carta de noviembre de 1948, que le dirigió Bingham, este escribe: “No recuerdo otra ocasión en que haya debido tanto al honor, la hospitalidad y la eficaz ayuda de un solo hombre, como se la debo a usted”.

do que la gente del lugar sabía de antemano de la existencia de las ruinas. Sin embargo, no puede asignársele el descubrimiento a quien habiendo estado en Machu Picchu no pudo comprender de qué se trataba y, mucho menos, estimar su importancia. Por tal razón, no debe dejar de reconocerse a Bingham como su descubridor.

Para una justiciera evaluación del asunto hay que tomar en cuenta, además, la inconsciente tendencia a cometer anacronismo a la que propendemos todos, cuando hablamos de otros tiempos. El Perú de entonces *no* estaba pendiente de los vestigios incas; por el contrario, los veía, con la excepción de una elite de gente consciente, como algo remoto –y los menospreciaba.⁶ Mentalidad compartida por muchos, incluyendo desde presidentes de la República hasta los lugareños del Urubamba. Se cita, por ejemplo, el caso de uno de estos que, asombrado porque los gringos se afanaban por tales cosas, les aconsejó que mejor visitaran la Catedral del Cusco, ella sí bellísima, con sus imágenes de santos y sus altares y sus velas. A su turno, Valcárcel recuerda que, entonces, “[las maravillas incas] se desconocían y aunque se supiese que el Cusco fue la capital incaica, no se pensaba que hubiera obras que impresionaran al viajero”, y que “en Lima, el acontecimiento [la noticia del descubrimiento] fue recibido con cierta indiferencia. Es lamentable decir que solamente en el extranjero se valoró en toda su dimensión” (en efecto, en el *New York Times* figuró como “*the Greatest Archaeological Discovery of the Age*”).

EL RESBALÓN DEL HÉROE

Pasemos ahora al otro problema, más complicado de tratar. En marzo de 1915, cuando su tercera expedición estaba en plena actividad, Bingham fue acusado de acciones ilegales. Tuvo que detener los trabajos, las autoridades lo interrogaron como si fuera el sospechoso de un latrocinio y no un científico, y lleno de indignación acabó por marcharse del país

⁶ Los vestigios de la Roma imperial, según el lúcido Giovanni Battista Piranesi (que los admiraba y los capturó en sus famosos grabados), también eran menospreciados por la Roma católica de mediados del siglo XVIII, que los usaba como canteras, refugio de delincuentes y mendigos, y urinarios públicos, hasta que hubo un cambio de conciencia, generado sobre todo por Winckelmann y el propio Piranesi.

en mayo del mismo año, “para no volver”. En su versión retrospectiva, dice Valcárcel que, de pronto, en el Cusco corrió la noticia de que el famoso investigador y los miembros de su expedición se habían llevado importantes tesoros saqueados de Machu Picchu. Fueron tan insistentes los rumores que el prefecto se vio obligado a convocar a una reunión pública en la que se escucharon enfervorizadas acusaciones y denuestos contra los presuntos saqueadores.

Se formó entonces una comisión (integrada, entre otros, por Valcárcel mismo) para rastrear los movimientos de Bingham en su ruta hacia y desde Machu Picchu, llevándose los tesoros, pero “no encontramos ningún testimonio que permitiese probar los delitos”. Alguien pensó que la ruta de salida había sido por Bolivia, a través de Puno, pero tampoco hallaron “el menor indicio de hurto de tesoros arqueológicos”. Solo habían salido los cinco mil objetos autorizados por el Gobierno, con la promesa de retornarlos ulteriormente. Así que “la honorabilidad y sólido prestigio de la misión científica norteamericana no podía ser motivo de duda”.⁷

Pero el investigador Christopher Heaney ha aclarado las cosas.⁸ La comisión había establecido, correctamente, que Bingham no sacó nada de Machu Picchu de modo subrepticio, y que las acusaciones eran falsas. Pero lo que dicha comisión no podía saber es que los rumores, como suele ocurrir, eran posiblemente la caricatura de hechos reales y no confesos, de los que alguien se enteró y se los contó (con las debidas exageraciones) a otro, que se los refirió de inmediato (y ya deformados del todo) a un tercero, y así. Lo que parece haber ocurrido, según Heaney, es como sigue. En abril de 1914, un anticuario y hacendado cusqueño apellidado Alvístur le ofreció a Bingham una colección de 366 valiosas antigüedades incas. A pesar de que la salida de ese tipo de objetos estaba prohibida, Bingham compró la colección y esta fue embarcada por Alvístur –sobornos mediante– hacia Nueva York. Por otra parte, a mediados de julio de 1914 y en ausencia de Bingham, miembros de su

⁷ Es curioso que, en su recuento, Valcárcel se presente a sí mismo como un actor secundario de los cuestionamientos a Bingham, cuando en realidad fue su principal vocero.

⁸ En su notable biografía de Bingham *The Cradle of Gold*, de 2010, y previamente en un artículo publicado en *The New Republic*.

expedición hicieron excavaciones en un sitio denominado Inca Churisca, cuyos hallazgos aparentemente no fueron declarados pero sí llevados a Estados Unidos. Finalmente, en mayo de 1915, poco antes de que Bingham, harto de las fantasiosas acusaciones de Valcárcel y su grupo, dejara el país, le compró a otro contrabandista peruano un segundo lote de piezas, no proveniente de Machu Picchu. Heaney anota:

Bingham consideró indispensable llevar los tesoros perdidos a Estados Unidos, no solo para aumentar su reputación, sino también, como sinceramente creía, para protegerlos. No era un secreto que esta nación sudamericana, rica en antigüedades, tenía problemas en el cuidado de su pasado arqueológico. Quienes condujeron a Bingham a Choquequirau, por ejemplo, solían buscar tesoros con dinamita.

Pero su conclusión es severa:

La historia de Bingham es tan compleja como el imperialismo que representa. Como muchos norteamericanos en el exterior, comenzó actuando legítimamente, con la fe de que hacía algo bueno: ayudar a una cultura que no se podía ayudar a sí misma. Pero, al final, sabotó la misma historia y autodeterminación que deseaba restaurar y, en el proceso, manchó su reputación, y la de Yale.

En mayo de 1915, las exploraciones de Bingham en territorio de los antiguos incas habían llegado a su fin.

HIRAM BINGHAM, FOTÓGRAFO

La primera expedición arqueológica que llevó una cámara fotográfica para registrar su trabajo fue, posiblemente, la del alemán Richard Lepsius a Egipto y Nubia, entre 1842-45; pero su empleo en una excavación propiamente dicha, se la debemos al francés Víctor Place, que acometió la de Nínive, entre 1852-55. Desde entonces, aunque muy gradualmente debido a los caros equipos de la época, la fotografía fue sustituyendo a los bosquejos, pinturas y maquetas utilizadas hasta entonces para documentar visualmente los hallazgos. El ya citado A. J. Maudslay, por ejemplo, hizo como 300 fotos de sus excavaciones en Copán, hacia finales

de ese siglo; y el arqueólogo bíblico Flinders Petrie, dedicó un capítulo de su libro *Methods and Aims of Archaeology*, publicado en 1904, a establecer el correcto modo de fotografiar en arqueología de campo. No sé si Bingham lo consultó o no, pero creo que pocos como él, o acaso nadie hasta entonces, recurrió a la fotografía del modo pleno, sistemático y efectivo en que lo hizo a propósito del descubrimiento y limpieza de Machu Picchu.

Extrañamente, en la edición de 1997 de *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*, un artículo sostiene que fue recién a mediados del siglo XX que la fotografía arqueológica “hizo su tránsito de la foto casual o informal al registro con propósito científico”. Sin embargo, Bingham ya era lúcido respecto a la diferencia, como se deduce del memorando que hizo circular entre sus colaboradores recomendándoles, precisamente, que evitaran las fotos casuales e informales (“y las bonitas”, podríamos añadir hoy, pues sus fotos no se cuidan de serlo. Que algunas resulten expresivas y hasta bellas, es un efecto no buscado: su propósito era descriptivo, no estético; es decir, era científico). Además, el equipo de fotógrafos tenía la consigna de anotar metódicamente datos técnicos, como los de velocidad y apertura; circunstanciales, como la exacta hora del día y las condiciones de luz en que cada vista era tomada. Asimismo, debían ubicar, con la mayor precisión posible, las coordenadas de cada fragmento de muro, de cada nicho, de cada escalinata o lo que fuese que fotografiaran, para su identificación ulterior.⁹ Por último, Bingham trató de evitar lo que, mucho después, fotógrafos con propósito artístico buscarían con denuedo: efectos de luz, nubes dramáticas, sombras que dieran un perfil fotogénico, etcétera. Optó, como lo haría Edward Ranney cincuenta años más tarde, por la luz neutra y uniforme, carente de connotaciones, que le permitiera operar, digámoslo así, en condiciones de laboratorio.

Otro de los factores que hizo la diferencia, en comparación al uso de la fotografía por arqueólogos y exploradores de la época, es que la

⁹ Aquí cabe mencionar, como pionero del uso científico de la fotografía, a Nels C. Nelson, el arqueólogo que sentó las bases del método de excavación estratigráfica hacia 1913, al investigar los vestigios de los indios Pueblo en la región de la cuenca de Galisteo, Nuevo México, trabajos que documentó con numerosas fotos.

de ese siglo; y el arqueólogo bíblico Flinders Petrie, dedicó un capítulo de su libro *Methods and Aims of Archaeology*, publicado en 1904, a establecer el correcto modo de fotografiar en arqueología de campo. No sé si Bingham lo consultó o no, pero creo que pocos como él, o acaso nadie hasta entonces, recurrió a la fotografía del modo pleno, sistemático y efectivo en que lo hizo a propósito del descubrimiento y limpieza de Machu Picchu.

Extrañamente, en la edición de 1997 de *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*, un artículo sostiene que fue recién a mediados del siglo XX que la fotografía arqueológica “hizo su tránsito de la foto casual o informal al registro con propósito científico”. Sin embargo, Bingham ya era lúcido respecto a la diferencia, como se deduce del memorando que hizo circular entre sus colaboradores recomendándoles, precisamente, que evitaran las fotos casuales e informales (“y las bonitas”, podríamos añadir hoy, pues sus fotos no se cuidan de serlo. Que algunas resulten expresivas y hasta bellas, es un efecto no buscado: su propósito era descriptivo, no estético; es decir, era científico). Además, el equipo de fotógrafos tenía la consigna de anotar metódicamente datos técnicos, como los de velocidad y apertura; circunstanciales, como la exacta hora del día y las condiciones de luz en que cada vista era tomada. Asimismo, debían ubicar, con la mayor precisión posible, las coordenadas de cada fragmento de muro, de cada nicho, de cada escalinata o lo que fuese que fotografiaran, para su identificación ulterior.⁹ Por último, Bingham trató de evitar lo que, mucho después, fotógrafos con propósito artístico buscarían con denuedo: efectos de luz, nubes dramáticas, sombras que dieran un perfil fotogénico, etcétera. Optó, como lo haría Edward Ranney cincuenta años más tarde, por la luz neutra y uniforme, carente de connotaciones, que le permitiera operar, digámoslo así, en condiciones de laboratorio.

Otro de los factores que hizo la diferencia, en comparación al uso de la fotografía por arqueólogos y exploradores de la época, es que la

⁹ Aquí cabe mencionar, como pionero del uso científico de la fotografía, a Nels C. Nelson, el arqueólogo que sentó las bases del método de excavación estratigráfica hacia 1913, al investigar los vestigios de los indios Pueblo en la región de la cuenca de Galisteo, Nuevo México, trabajos que documentó con numerosas fotos.

expedición de Bingham contó con la “tecnología de punta” de entonces. Llevaron las mejores cámaras Kodak disponibles –desde la airosa Kodak 3A Special hasta la feísima y complicada 4 Panoram Kodak, que sin embargo le permitió tomar las notables panorámicas que figuran en este libro—¹⁰ gracias a la intervención del propio George Eastman, quien incluso le dio a Bingham consejos especializados. Este, sin duda, tomó todos los cuidados necesarios para que los dos mil negativos que hizo copiar luego de su viaje de 1912 dejaran al director de la *National Geographic* con la boca abierta y en la dificultad de elegir, entre tanto y tan buen material, las 250 necesarias para figurar en el número de la revista, ya mencionado, que saldría al año siguiente.¹¹

Hay en ese amplio conjunto, vistas descriptivas de los paisajes, los poblados y las gentes que iban encontrando en el camino; las hay del Cusco, que tienen un extraordinario valor documental. También figuran decenas de retratos de indios, de los expedicionarios mismos (entre los que destaca el de Bingham, que ha dado la vuelta al mundo: de pie, con su atuendo de explorador, delante de su carpa), así como de los jornaleros de la localidad que fueron su mano de obra principal. Ciertos momentos del viaje nos remiten a las películas de aventuras: el cruce de un río de pecho ancho, sobre una balsa de troncos amarrados, o la fila de exploradores, porteadores y mulas ingresando a un desfiladero. De Machu Picchu sobresalen espléndidas panorámicas de ubicación geográfica y de conjuntos arquitectónicos, además de varias vistas específicas que muestran la ciudadela según se la va, literalmente, *des-cubriendo*: un interior, una calle, tal muro, el torreón o el Intihuatana (uno piensa con cierta sensación de incredulidad o maravilla: “¡la primera vez que se fotografió el Intihuatana!”). Otras fotos tienen un propósito comparativo, ya que muestran cómo se veía Machu Picchu cuando llegaron, y cómo después de sus trabajos.

¹⁰ *Visiones de Machu Picchu* (2011, Lima), editado por Javier Meinel y escrito por José Carlos Huayhuaca.

¹¹ Algunos de los datos aquí consignados, provienen del estuendo artículo “Machu Picchu and the Camera”, de Hugh Thomson, autor, explorador y especialista en Bingham.

TESTIMONIO NO PREVISTO Y “DAÑOS COLATERALES”

No obstante la deliberada –digámoslo así– sequedad de estas imágenes, llega a sentirse la exaltación de la aventura. Pero hay un aspecto de ellas que deprime hondamente: es el testimonio que dan, sin habérselo explícitamente propuesto, de la situación social y humana de la población indígena. A esta, cuyos ancestros habían levantado los monumentos que Bingham y el mundo admiraban, se la ve como sabemos que estaba: sojuzgada (aunque el país era supuestamente libre desde hacía noventa años). Sojuzgada, humillada y viviendo en condiciones de miseria, lo que se advierte en sus ropas, su carencia de calzado, sus rostros, su actitud. Lo peor de todo es que estas fotos confirman lo que uno ha leído –con horror– en *Lost City of the Incas*: que los diversos grupos de indígenas que trabajaron para Bingham, ya sea como cargadores, guías, braceros, etcétera, fueron obligados a hacerlo, como los esclavos del (supuesto) pasado. No obligados por los visitantes, sino por las autoridades peruanas, que tenían la consigna de facilitarles las cosas. En Pampacona, por ejemplo, los indios que salen a recibirlos son enganchados, mediante un ardid, por el subprefecto que acompaña a Bingham: cuando le dan la mano al saludar, este les deposita una moneda. Según la ley, al haber recibido un pago, quedaban obligados a realizar el trabajo que se les solicitase –en ese caso, a servirles como cargadores en el duro camino a Espíritu Pampa– bajo pena de cárcel. Parece un recurso de cuento de hadas o de *Las mil y una noches*, por el que una bruja disfrazada o un derviche perverso se proponen la perdición de los inocentes. Hojeo el libro al azar:

Todos los suministros, en cajas que pesaban 60 libras, eran cargados a lomo de hombre.

...el ascenso era tan difícil que hubiera sido imposible que cada cargador indio llevara más de cierto peso.

...de no haber sido por esta cooperación [la del presidente Leguía y de autoridades] no hubiéramos sido capaces de asegurar los servicios de suficientes trabajadores indios para limpiar las ruinas.

...[el topógrafo de la expedición] contaba con diez desganados indios que habían sido forzados a acompañarnos por el gobernador de un pueblo vecino.

...en el día de pago, regalamos a los indios cuentas, espejitos y otras baratijas...

De lo que nunca habló Bingham, pero que Heaney establece con detalle, es de la muerte de un niño guía indígena, caído a la corriente del Urubamba y ahogado por ella. Fue un accidente de trabajo. Era un niño.¹² Pero como era indio, ni siquiera se le avisó a su familia. Da la impresión de que para su mentalidad, fueran una categoría inferior de la existencia humana. Uno piensa: gringos racistas y abusivos. Pero ellos consultaron con quienes debían, y la solución que se adoptó fue el silencio: accidentes así ocurrían a menudo y ya los campesinos estaban acostumbrados. Viene a mi memoria el texto de 1905 donde José de la Riva Agüero califica de “raza abyecta” a los indígenas peruanos. Aunque en otro escrito posterior, de 1921, elogiase (digámoslo así) a la raza quechua por ser “dulce, soñadora y quejumbrosa, fina aún en medio de su presente degradación”, Riva Agüero es incapaz de ligar esta degradación a sus condiciones sociales e históricas de existencia, a la explotación brutal a la que fueron sometidos; más bien la atribuye, como un Hesíodo redivivo, a una suerte de corrupción racial (además, elogia la arquitectura inca, pero desconoce –¡once años después de su descubrimiento!– Machu Picchu y ni siquiera lo menciona). Con razón hablaba Valcárcel de la indiferencia de Lima, y con razón Mariátegui del “colonialismo supérstite”. Lo increíble es que, a principios del siglo XXI, esa mentalidad todavía persiste.

UN ENCUENTRO IMPOSIBLE –Y ESCLARECEDOR

En el socorrido juego que todos alguna vez jugamos, consistente en imaginar con el mayor detalle y verosimilitud escenas imposibles, a mí me ha visitado estos días la escena de un encuentro entre Hiram Bingham y el Che Guevara.

¹² Como Pablito Richarte, el niño de ocho años que guio a Bingham hasta el propio Machu Picchu.

Hubiera, quizá, resultado una calamidad, en cuanto es difícil concebir dos personas más opuestas: el hijo de misioneros fundamentalistas protestantes y el hijo de burgueses católicos descreídos y relajados; el historiador de espléndida salud física y el médico asediado por el asma; el gringo atropellador de los de abajo y el “sudaca” solidario con ellos; el norteamericano imperialista y el sudamericano antiimperialista; el congresista republicano de derecha y el guerrillero comunista; el hombre que hizo su carrera gracias a vinculaciones con el poder político y económico de su país, y el que hizo la suya oponiéndose radicalmente a los poderes políticos y económicos establecidos; el longevo que murió rico y en su cama, y el hombre que murió prematuramente, en el desamparo total y en un calabozo boliviano. No obstante, yo más bien creo que hubieran conversado horas de horas y en total sintonía, a pesar de que sus respectivos prejuicios y los evidentes desacuerdos políticos los llevaran a alzar la voz ocasionalmente. Eran apasionados e intransigentes a la vez que metódicos y pragmáticos; eran lectores consuetudinarios a la vez que hombres de acción; tenían una innata capacidad de mando y podían prescindir, sin pestañear –llegada la hora–, de cualquier escrúpulo para lograr sus objetivos; querían influir en la historia y eran irredimiblemente románticos.¹³ No sé si Bingham fumaba, pero en todo caso estaba acostumbrado a que fumaran los demás, así que el sempiterno cigarro del argentino no le habría hecho fruncir la nariz.

Así los imagino, comparando sus respectivos viajes sudamericanos, uno en barco, en tren y a lomo de mula; el otro a lomo de motocicleta, camión, canoa y lo que estuviese disponible. Ahora ellos hablan de historia hemisférica, del largo período colonial, de San Martín y Bolívar, de la Guerra del Pacífico e Inglaterra, de la independencia cubana, de Guantánamo y en general del rol de Estados Unidos. En cierto momento, y solo porque son muy inteligentes y saben escuchar, el contraste de sus puntos de vista no los lleva a trenzarse a golpes; pero entienden que la coherente, aunque opuesta, interpretación del otro corrige muchas asunciones y echa luz sobre zonas poco claras del propio pensamiento. Luego, hablan con

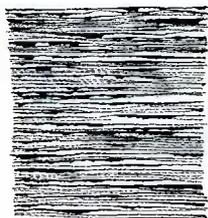
¹³ Me corrijo: Guevara lo era, obviamente y a carta cabal; pero de Bingham solo se puede decir que poseía un lado romántico –del que podía prescindir si era necesario. La suya era la psicología del *survivor*.

entusiasmo de su común amor por la aventura y la exploración, y, sobre todo, por la civilización inca. Al llegar al tema de Machu Picchu, estos dos hombres duros van siendo ganados por la emoción, se paran sin dejar de mirarse a los ojos y se abrazan con sinceridad, Guevara agradeciéndole el haber descubierto la ciudadela para el mundo y Bingham agradeciéndole el reconocimiento. Mejor que lo diga el mismo Che:

Para quien conozca, aunque sea superficialmente, la región, no escapará la magnitud de la tarea emprendida. En zonas montañosas, cubiertas de intrincados bosques subtropicales, surcadas por ríos que son torrentes peligrosísimos, desconociendo la lengua y hasta la psicología de los habitantes, entró Bingham con tres armas poderosas: un inquebrantable afán de aventuras, una profunda intuición y un buen puñado de dólares. [...] Machu Picchu no fue para Bingham un descubrimiento cualquiera, significó el triunfo, la coronación de sus sueños límpidos de niño grande –que eso son casi todos los aficionados a este tipo de ciencias.

Aquí Ernesto Guevara habla también de sí, pues cuando llegó a Machu Picchu en 1952 y contempló las sinuosas graderías, el Intihuatana, el muro de las Tres Ventanas, el Huayna Picchu, el Putucusi y el cañón del Urubamba, comenzaron a precisarse las formas de sus sueños más tenaces, los de una futura Latinoamérica que fuera como un nuevo Tawantinsuyo, un país de cuatro esquinas remotas aunque unidas; cuatro años más tarde, se embarcaría en el Granma, con destino a la isla de Cuba.

Ha terminado el encuentro y me alegra que no tuvieran tiempo de referirse a sus respectivos desengaños. Más bien continuarán pensando en Machu Picchu, que fue para ambos una suerte de culminación, a partir de la cual todo cambiaría en sus respectivas vidas.



EJERCICIOS DE ATENCIÓN /

Jorge Wiese Rebagliati

I

El lúcura moroso de la arena, apenas rizado por la brisa de un mediodía inminente, el sombrío farallón –cabeza de iguana–, quieto en medio del agua que solo lo roza y que deja ver intermitentemente en la orilla mojada una piedra rubina recamada de jeroglíficos que escribió el agua, los brillos salinos de las rocas del litoral, lujosas de sol, la serena llanura turquesa del mar, a la que cierra, lejos, la banda violeta de un horizonte oprimido por la masa encapotada del cielo: ¿existieron siempre?

[Tuquillo]

II

Estos paltos en grupo, apenas iluminados por la luz de neón: ¿son la pregunta o la respuesta a aquella luna de arriba, borrada de nubes?

[Jaihua]

III

Solo el tesón del resplandor azul que vibra a lo largo de la oscura silueta del cerro en lo negro de esta noche temprana tejerá en lo secreto el hilo dorado que se insinuará mañana detrás de las grises moles de la cordillera.

[Jaihua]

IV

GRAMERCY PARK

Blancos: los verticales, los horizontales. En conjunto, diseñan un cuadrado nítido de paralelos e intersecciones rotundos –palitos chinos– impuesto a una vida que se esconde recogida, previa, borrada: pentimento para un lienzo vacío.

[Nueva York]

V

ROSA VERDE

Engañosamente quieta, la hélice impone las puntas agresivas de sus cuchillos voluptuosos a la piedra, a la tierra y a los otros verdes.

[Jaihua]

VI

Ecossombríos, los reflejos de las ramas y el follaje de los algarrobos cruzan sus encajes en alegres vaivenes ritmados por el viento y en distintos planos superpuestos mientras los soles que se filtran por sus intersticios balancean sus lentos globos desenfocados transformando la pared –resumen de esta tarde madura– en un drama de esbozos lejanos visto desde el fondo del agua.

[Jaihua]

V

FESTUCAS

Un mazo de estrías rojiviolas explota y remata en el gozo frágil, aunque compacto, de un fulgor ciliado cuyas márgenes iridiscentes diluyen la dura luz de su centro.

[Huaca Huallamarca, jardín]

VI

El viento mueve en ondas las festucas que lavan con sus crestas la base del acantilado cuya mole de polvo tranquilo, serenamente eterno, se impone central, sin esfuerzo, al húmedo orbe de una mañana de noviembre.

[Huaca Huallamarca]

VII

Los pardos y los cárdenos se aferran en brillos a los rugosos parches de esta mole que no enternece su volumen pese a que está soñando bajo la linterna de oro y agua de la tarde.

[Cerro de Piracuta]

VIII

La bóveda del árbol me envuelve de un planeta en cuyas rubias humedades aún resuena el fondo grave y apenas sonoro que, como un preludio de Bruhns, remonta, aguas arriba, hacia la luz de su origen.

[*Hickory*, Saint-Joseph, Montréal]

LITERATURA Y FILOSOFÍA MORAL SEGÚN JACQUES BOUVERESSE / Efraín Kristal

Jacques Bouveresse ha publicado más de veinticinco libros, muchos de los cuales presuponen conocimientos especializados sobre los temas que trata, y ocupa la cátedra más prestigiosa a la que un filósofo puede aspirar en Francia, la del Collège de France, con antecedentes tan ilustres como lo fueron Henri Bergson, Maurice Merleu-Ponty, Jules Vuillemin y Michel Foucault.¹ Se considera, sin embargo, al margen de la filosofía francesa, y sin duda lo está, en la medida que las corrientes existencialistas, estructuralistas, desconstruccionistas y posmodernas la han representado a partir de la segunda mitad del siglo veinte.² En “Por qué soy tan poco francés”, un ensayo de 1982, Bouveresse reconoce que no es una figura representativa ni particularmente influyente en el panorama de la filosofía francesa contemporánea. A diferencia de los personajes más visibles del pensamiento francés, conocidos internacionalmente por sus acercamientos novedosos, Bouveresse afirma: “yo no reivindico ni jamás he reivindicado ninguna verdadera originalidad en el tratamiento de las preguntas filosóficas en las que me he interesado”.³

¹ Ver su sitio web: www.college-de-france.fr/default/EN/all/phi_lan/index.htm

² Bouveresse se siente igualmente al margen de la “nueva filosofía” francesa de Bernard Henri-Lévy y André Glucksman, o de posiciones neoliberales que reivindicán el “individualismo democrático”, para ponerlo en las palabras de Jean-Jacques Rosat, editor de algunos de los ensayos de Bouveresse. Ver Rosat, “Les devoirs de la philosophie envers la vérité”, en Bouveresse, Jacques, *Essais IV. Pourquoi pas des philosophes?*, Marseille, Agone, 2004, p. xv. Rosat explica que el pensamiento de Bouveresse está igualmente alejado de aquello que François Cusset ha designado como la “French Theory”, como del pensamiento crítico que se ha lanzado en contra de ella en obras como las de Luc Ferry y Alain Renaut (ver por ejemplo *La pensée 68. Essais sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Folio, 1988), que defienden el individualismo democrático como una respuesta al pensamiento posmoderno.

³ Bouveresse, Jacques, “Pourquoi je suis si peu français?”. *Essais II. L'époque, la mode, la morale, la satire*, Marseille, Agone, 2001, p. 185. Nota: Todas las citas son traducciones mías; y las referencias al libro que estamos reseñando aparecen entre paréntesis, y las otras aparecen en las notas al pie de página.

Bouveresse considera que la filosofía francesa que se ha impuesto renunció a su cometido principal, que consiste en la búsqueda de la verdad en los ámbitos que están a su alcance. Bouveresse lamenta que, por lo general, la filosofía francesa contemporánea no sobresalga por el cultivo de la precisión ni de la exactitud en los campos que ha abarcado. Al contrario, se presta a los grandes pronunciamientos con pretensiones que sobrepasan sus verdaderas posibilidades. Por ello ha sido un pensamiento susceptible a las modas, a la idolatría de los maestros y a las mistificaciones. La aparente complejidad de estas corrientes filosóficas debería ser desmentida por la facilidad con la cual las modas sucesivas del pensamiento francés han sido fácilmente asimiladas y descartadas por públicos no especializados, como el de los departamentos de literatura de las universidades norteamericanas:

Una formación filosófica pierde lo esencial de su justificación si no desarrolla –si aniquila como lamentablemente me parece que es el caso demasiado a menudo en Francia– las capacidades de resistencia a la moda y a la seducción de las causas que producen la unanimidad con demasiada facilidad.⁴

Bouveresse considera que entre los errores capitales del pensamiento filosófico francés cabe señalar su falta de competencia con relación a la ciencia, sobre todo cuando trata asuntos que debería presuponerla; y la falta de humildad que consiste en suponer que la filosofía está en condiciones especiales para resolver los problemas de la actualidad, sobre todo los políticos –sobre todo si el filósofo traduce algunos problemas de la actualidad en un lenguaje metafísico cuando no tiene competencias necesariamente mayores a las de cualquier otro ciudadano medianamente informado. Una de las falacias del pensamiento teórico de nuestros días consiste en confundir un problema político con un problema filosófico porque la gran mayoría de los problemas políticos, por espinosos que sean, no requieren conceptos filosóficos especiales para abordarlos, y la gran mayoría de los enigmas filosóficos no son problemas políticos.

⁴ Bouveresse, Jacques, "Pourquoi je suis si peu français?", p. 188.

Bouveresse no tiene más paciencia por los pensadores franceses que se están imponiendo hoy en día, como la que tuvo por los pensadores que están empezando a pasar de moda:

Leyendo a Badiou y a sus amigos me doy cuenta de que hay por lo menos una cosa que no me parece haber cambiado demasiado desde la década de los años sesenta, es decir el tono y el estilo enfático, profético y perentorio que caracteriza a un género que se podría llamar el de la distribución de medallas del pensamiento ‘epocal’ entre los miembros de una pequeña confratería de héroes del intelecto moderno cuya grandeza e importancia histórica no se discute.⁵

En sus comentarios sobre Jules Vuillemin (1920-2001), uno de las mayores figuras de la filosofía francesa –aunque su importancia ha sido oscurecida por las corrientes filosóficas que se impusieron al gran público–, Bouveresse ofrece un ejemplo de lo que podría haber sido una dirección más oportuna para el pensamiento filosófico en Francia:

El pequeño número de los que hicieron el esfuerzo de leer y de escuchar a Vuillemin descubrió, gracias a él, otra manera de practicar y de enseñar la filosofía en una época en la que se podía seriamente dudar de su validez y de su aceptabilidad. [...] Consideraba que el filósofo tiene otras obligaciones que las de tratar de satisfacer a su época, y que la actitud correcta hacia los grandes maestros del pasado consiste en imponerse el mismo tipo de exigencias que ellos se impusieron, y no en el intento de adaptar lo que ellos hicieron al gusto de nuestros contemporáneos.⁶

⁵ Bouveresse, “Une différence sans distinction?”, p. 181-182. “Contrariamente a Badiou yo no considero demasiado razonable que se continúe esperando de la filosofía, en una modalidad que es esencialmente la de la encantación, una cosa que por razones intrínsecas, y seguramente no meramente accidentales, ella ha estado hasta el momento radicalmente incapaz de ofrecer. Estoy plenamente de acuerdo con Rorty sobre la urgencia de admitir hasta qué punto un suplemento de pensamiento teórico es poco susceptible para ayudarnos a resolver los problemas más serios a los que el mundo se debe enfrentar”, p. 198.

⁶ Bouveresse, Jacques, “Jules Vuillemin (1920-2001)”. El documento pdf se encuentra en: http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/ins_dis/jules_vuillemin.htm

Vuillemin reconoció el talento de Michel Foucault antes de que el autor de *Las palabras y las cosas* consiguiera la fama. Le ayudó a obtener sus primeros puestos universitarios, y lo propuso también para su cátedra en el Collège de France. En su obituario, se percibe la admiración de Vuillemin por el genio de quien alguna vez fuera su protegido, pero también se puede leer entre líneas su desilusión de que Foucault haya sacrificado algo de su talento para contemporizar:

En la vida pública nuestro colega ejerció una influencia comparable a la de Sartre. Un tal éxito fue el resultado de las circunstancias y de su talento. Él mismo describió su encuentro con la historia, en mayo de 1968, comparándose con un hombre en una escafandra depositado en el fondo del mar hasta que una tempestad repentina lo levanta y deposita en una orilla. Una muchedumbre lo esperaba. Ella escuchaba la voz venida del abismo. La voz hablaba un idioma que la muchedumbre comprendía y su mensaje fue bienvenido. Porque era un mensaje de bienestar, el de los sabios antiguos, cuando la verdad era todavía el otro nombre del poder y del deseo.⁷

Las obras maestras del propio Vuillemin todavía no han sido bien asimiladas, ni su *Necesidad o contingencia* (1984) ni su *¿Qué son los sistemas filosóficos?* (1986), pero tampoco lo han sido sus obras menores, por magistrales que hayan sido consideradas por algunos cuantos.⁸ En *Elementos de Poética* (1991), por ejemplo, Vuillemin ofrece una explicación de la comedia –que permite situar la concepción de Aristóteles sobre la tragedia en un contexto rico y sugerente. Explica que en la comedia los procesos mediante los cuales el menosprecio que podemos sentir ante las ilusiones de nuestros prójimos (así como las nuestras) se puede transformar en la risa (o en un sentimiento irónico) que nos instruye sobre nuestras propias

⁷ Vuillemin, Jules, "Homage à Michel Foucault" (15 octobre 1926-25 Juin 1984). El documento se encuentra en: www.college-de-france.fr/media/ins_dis/UPL36609_necrofoucault.pdf

⁸ Vuillemin, Jules, *Nécessité ou contingence. L'aporie de Diodore et les systèmes philosophiques*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984 (una versión en inglés de los tres primeros capítulos del libro se encuentra en: <http://standish.stanford.edu/bin/detail?fileID=456414351>). Ver también su *What are Philosophical Systems?*, Cambridge University Press, 1986.

ilusiones: “Si la ilusión está en el principio de lo cómico, la comedia se propone como finalidad principal la de prevenirla, y educar al ser humano sobre los medios que dispone para prevenirla. Esta finalidad acerca la comedia a la filosofía distinguiéndose de ella solamente por su carácter práctico e inmediato, y por la especificidad de la ilusión que trata”.⁹

Bouveresse parece haber perdido la esperanza de que el tipo de seriedad filosófica de Vuillemin se pueda imponer en el clima actual del pensamiento francés y es probablemente por ello que no busca la originalidad en el tratamiento de los problemas filosóficos sino la claridad para organizar los conocimientos sobre ciertos temas puntuales y combatir las concepciones falsas. Bouveresse considera que vivimos en una época particularmente susceptible a la manipulación y a la mentira, con algunos paralelos preocupantes con lo que sucedió en el mundo germánico entre las dos guerras mundiales: “Los sistemas modernos de comunicación ofrecen a la manipulación y a la mentira instrumentos de un poder inimaginable. Las dictaduras no gobiernan exclusivamente por medio de la represión y de la violencia, lo hacen también con la palabra”.¹⁰

El antecedente más importante de Bouveresse en el ámbito francés no es un filósofo sino Paul Valéry, un hombre de letras que cultivó “la pasión de la exactitud en las cosas reputadas, en principio, como las más inexactas”.¹¹ Para Valéry los problemas filosóficos se reducen a los vicios del mal uso del lenguaje, y la poesía es superior a la filosofía, no porque pretenda ofrecer un conocimiento superior al que puedan alcanzar las ciencias, sino porque tiene una conciencia clara de que el lenguaje poético no es un medio sino la finalidad misma de su actividad:

Sería equivocado imaginar que para Paul Valéry la superioridad de la poesía sobre la filosofía consiste en el hecho de que ella sea más adaptada que la otra para comunicar una forma superior de

⁹ Vuillemin, Jules, *Eléments de poétique*, Paris, Vrin, 1991, p. 157.

¹⁰ “Entretien avec Jacques Bouveresse: Défendre la vérité désarmée”, *Nouveaux Regards*, Revue de l’Institut de recherches de la FSU, Texto aparecido en el n° 34, julio-setiembre 2006, pp. 71-74, <http://institut.fsu.fr/nvxregards/34/bouveresse.htm>

¹¹ Bouveresse, Jacques, “La philosophie d’un anti-philosophe: Paul Valéry”, *Essais IV. Pourquoi pas des philosophes?*, Marseille, Agone, 2004, p. 243.

conocimiento, porque su propósito consiste solamente en producir excitaciones, actuar –como él lo dice– sobre los ‘nervios del espíritu’ y crear un estado de encantamiento sin referencia a lo real.¹²

Bouveresse no comparte el escepticismo de Valéry con relación a la filosofía, y tampoco comparte sus ideas sobre el lenguaje poético como una finalidad en sí, pero lo aprecia porque su actitud antifilosófica se justifica ante cierta manera de practicar la filosofía; y porque las observaciones de Valéry tienen resonancias con las corrientes del pensamiento con las cuales Bouveresse siente mayores afinidades, entre ellas la filosofía de Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein coincide con Valéry cuando afirma que un buen número de los problemas filosóficos tienen un origen lingüístico (es decir, cuando se buscan profundidades metafísicas en ciertas palabras sacadas del contexto de sus usos cotidianos), pero Bouveresse prefiere a Wittgenstein: “La diferencia fundamental reside en el hecho de que Wittgenstein considera que los problemas filosóficos son importantes y exigen un tratamiento arduo y complejo, mientras que Valéry estima que los problemas filosóficos son desdeñables y podrían simplemente ignorarse”.¹³

El proyecto filosófico de Bouveresse es crítico. Toma en serio los métodos de la filosofía analítica –y en particular la que se ocupa del lenguaje– para explicar el error, diferenciar las ciencias de las pseudo-ciencias y desenmascarar ciertas teorías metafísicas como distorsiones o dramatizaciones: “Me he propuesto hacer un análisis crítico del lenguaje en un sentido más o menos wittgensteiniano, para denunciar los equívocos, las confusiones caracterizadas, los sofismos, las aproximaciones, los clichés y la retórica vacía. Es una labor que me parece eminentemente filosófica”.¹⁴

El conocimiento del escritor. Sobre la literatura, la verdad y la vida (2008), el libro más reciente de Bouveresse, es una reelaboración del

¹² Bouveresse, “La philosophie d’un anti-philosophe: Paul Valéry”, p. 264.

¹³ Bouveresse, “La philosophie d’un anti-philosophe: Paul Valéry”, p. 259.

¹⁴ “Entretien avec Jacques Bouveresse: Défendre la vérité désarmée”, <http://institut.fsu.fr/nvxregards/34/bouveresse.htm>

seminario que ofreció en el Collège de France durante el año académico de 2004-2005 sobre "La literatura, el conocimiento y la filosofía moral". El libro comienza con una justificación sobre su propósito, el de ordenar algunas ideas sobre la literatura que no deberían ser especialmente novedosas para ningún lector inteligente: "Mi única justificación es que, como lo ha dicho Robert Musil, a veces hay cosas que son bien conocidas pero que las circunstancias nos obligan a repetir, e incluso a repetir con frecuencia" (9). Se percibe en esta observación su frustración con algunas corrientes dominantes de la teoría literaria de las últimas décadas que han menospreciado el tema de las relaciones entre la literatura y las preocupaciones morales; por ello le da una importancia especial a una corriente del pensamiento anglosajón que lo ha tomado en serio (la de Iris Murdoch, Hilary Putnam y sobre todo Martha Nussbaum) y a las ideas de una serie de novelistas (Virginia Woolf, Henry James, Émile Zola, Robert Musil y sobre todo Marcel Proust) que meditaron sobre la relación entre la vida y la literatura.

Bouveresse divide su libro en treinta breves capítulos, cada uno de los cuáles presenta un tema particular a partir de las meditaciones de algunos filósofos, escritores o críticos literarios que lo han tratado. En la mayoría de los casos hace pasar las propuestas de estos autores por un cedazo crítico para determinar cuáles merecen una consideración más profundizada. En algunos casos demuestra que el alcance de alguna propuesta es más limitada de lo que su autor suponía, como cuando Jacques Rancière insiste en un vínculo *necesario* entre la política como una forma específica y la literatura como una práctica definida; y en otros casos el análisis de una propuesta equivocada le permite plantear problemas más pertinentes con mayor claridad, como en su análisis de las propuestas de Émile Zola que le permiten diferenciar la imaginación de un escritor de los hechos que se pueden observar empíricamente.

Las preocupaciones principales de Bouveresse en este libro se resumen en una serie de preguntas encadenadas: si la literatura puede contribuir a la filosofía moral, si lo hace con medios propios y si estos medios producen un tipo de conocimiento al que no se puede acceder por otros medios. Bouveresse no pretende ofrecer una definición de la literatura. Tampoco pretende que todas las obras literarias tengan necesariamente

una dimensión moral, ni que las obras que la tienen se deben necesariamente apreciar desde esa perspectiva en cada caso. Da por sentado que hay una multiplicidad de acercamientos a la literatura que no tienen que ver con los problemas morales. Comprende, además, el descrédito de ciertas concepciones humanistas de la literatura que suponen que las grandes obras transmiten normas morales que se deben imponer universalmente. El moralismo que somete las acciones y episodios literarios a una autoridad para hacer evaluaciones y juicios morales (distinciones entre el bien y el mal, el deber y la obligación, la virtud) no es, para Bouveresse un filón demasiado prometedor para investigar los aportes posibles de la literatura a la filosofía moral. La posible grandeza de la literatura en este sentido no consiste en la afirmación de una moral ni en la negación de la inmoralidad sino en su capacidad de “combatir las mentiras morales o el idealismo moral que es el enemigo de la verdad” (137).

Bouveresse no duda de que la literatura (y la novela en particular) puede contribuir de manera decisiva a la filosofía moral en la medida que explora situaciones en las que el ser humano se enfrenta al conflicto, o a circunstancias que lo obligan a optar entre distintas opciones que pueden determinar el rumbo de su vida. Eso dicho, la propuesta de que la literatura tiene una relación decisiva con la vida que nos ha tocado vivir no se puede examinar con lucidez a partir de dos tendencias encontradas de la teoría literaria que Bouveresse considera equivocadas; la tendencia según la cual la literatura no se puede referir a ninguna realidad, y la tendencia según la cual la literatura ofrece un conocimiento superior al de la realidad:

No estoy convencido de que la teoría literaria haya hecho nada que nos pueda convencer de que debemos abandonar el realismo a la vez literario y metafísico, de renunciar a la noción de un mundo objetivo, a la de un sujeto de la experiencia, o del conocimiento, o que ella haya vuelto particularmente problemática la distinción entre la realidad y la ficción (40).

Renunciar a estas nociones –sobre todo al hecho de que el ser humano es un sujeto de experiencias, conflictos y dilemas morales– es posiblemente renunciar a lo más importante de la experiencia literaria:

Después de cierto tiempo la teoría literaria parece haber renunciado a manifestarse sobre lo que para la mayoría de nosotros consiste en lo más importante sobre nuestra relación con las obras literarias: el interés, a veces apasionado, que tenemos con las vidas de los personajes de la ficción, con sus deseos y sus emociones, con sus problemas y conflictos éticos, con las experiencias y aventuras morales en las que están implicados, con ello que hace que sus existencias consistan en éxitos o fracasos más o menos lamentables (123).

La ficción permite la consideración de situaciones que no dependen del hecho de que hayan sucedido; y ello enriquece nuestra imaginación moral, como lo ha planteado Martha Nussbaum: "Nuestra experiencia y nuestra imaginación morales serían, por lo general, mucho más pobres si ellas se apoyaran solamente sobre lo vivido y sobre la realidad, porque ellas tienen la necesidad de ser ampliadas y enriquecidas por medio de la ficción literaria" (31). Para hacer juicios morales nos hace falta no solamente los hechos sino la imaginación que nos permite concebir posibilidades: "Necesitamos la literatura para poder extender nuestra imaginación y nuestra sensibilidad moral y así mejorar nuestra aptitud para el pensamiento práctico" (63-64).

Bouveresse cree que Nussbaum tiene razón con su planteamiento de fondo sobre la importancia de la literatura para ampliar nuestra imaginación moral, pero considera que la pensadora norteamericana es demasiado optimista cuando sostiene que la literatura puede dar respuestas claras al problema de cómo debemos vivir nuestras vidas a nivel moral o político, o cuando supone que la literatura podría intervenir en la esfera pública. Bouveresse cree que las posibilidades de la intervención cívica de los escritores (o la de sus obras) es limitada, y que "la postura dominante de los escritores de hoy, cuando no se someten abiertamente al sistema, parece ser mucho menos la de la oposición y de la lucha que de la resignación o la indiferencia más o menos cínica" (155). Según Bouveresse, la literatura hace ya una contribución suficientemente importante cuando nos permite apreciar algunos aspectos de la complejidad de la vida moral:

Es precisamente porque la literatura es probablemente el medio más apropiado para expresar, sin falsificarla, la indeterminación y la

complejidad que caracteriza la vida moral, que ella puede enseñarnos a aprender algo esencial en este ámbito. Para retomar una expresión de Wittgenstein, ella nos puede enseñar a observar y a ver –a observar a ver muchas cosas más de las que nos permitiría la vida real (54-55).

Hay una tesis –consistente con ciertas corrientes de la hermenéutica filosófica– que Bouveresse considera exagerada, según la cual la literatura (o el arte) determina la vida. Bouveresse prefiere una propuesta más modesta: que una parte de nuestra vida moral puede ser influenciada por las invenciones literarias.

Iris Murdoch considera que es instructivo examinar el lenguaje que se usa en cualquier disciplina reflexiva para criticar sus objetos: los defectos de una obra literaria pueden ser formales, pero por lo general las críticas más relevantes y apasionadas que se dirigen a una obra literaria tienen que ver con relación a su “falsedad” o a su falta de veracidad. Una novela molesta cuando se percibe como “sentimental”, “trivial”, “pretenciosa” o “superficial”, entre otros calificativos de este tipo; y somos más tolerantes (o indiferentes) a los defectos formales de una obra cuando suponemos que ha logrado ampliar nuestro horizonte humano. ¿Qué lector considera un error fatal que en *En busca del tiempo perdido* el celebrado narrador autobiográfico de Proust pase bruscamente a la tercera persona para narrar la vida de Swan que antecede a la de su propio nacimiento pero sin la cual no se puede comprender su propio destino? O para tomar un caso latinoamericano, ¿qué lector que se haya apasionado por los dilemas de Ernesto en *Los ríos profundos* va a considerar un error capital el hecho de que el narrador autobiográfico de José María Arguedas se deslice a veces a una tercera persona para ofrecer informaciones que el protagonista no estaba en condiciones de obtener? La pregunta, en cambio, de aquello que Proust nos puede enseñar sobre la experiencia humana de quien no está en condiciones de comprender aspectos de su vida sin la intervención de la memoria involuntaria, o de aquello que Arguedas nos puede enseñar sobre los dilemas de un individuo desgarrado, a caballo entre dos culturas, es para la mayoría de los lectores tan central a sus apreciaciones de estas novelas que las inconsistencias formales de sus autores parecen insignificantes. A veces la perfección formal puede ser, como lo ha demostrado R. G. Collingwood –un filósofo que hubiera

merecido la atención de Bouveresse en esta discusión— la expresión de un tipo de “corrupción de la consciencia” que consiste en evitar o esquivar las complejidades morales que parecían imponerse a una obra por medio de su maestría de los procedimientos literarios.¹⁵

El problema de la “falsedad” de la obra literaria no parece ser un problema formal en primera instancia. No es tampoco un problema empírico ni científico, sino un problema ético (o práctico para diferenciarlo del problema teórico). Cuando Virginia Woolf o Henry James condenan la “falsedad” de una obra de ficción, saben perfectamente que se trata de una invención literaria, de situaciones humanas que no han sucedido en la realidad. Condenan la “falsedad” de una obra que no está a la altura de la vida humana en términos morales, como si se tratara de una injusticia: “la falsedad de la que puede ser capaz una obra literaria es considerada como una injusticia con relación a su objeto, y la injusticia es una forma de error con relación a ella” (80).

Según Iris Murdoch, las modalidades literarias son muy naturales para nosotros, están muy cercanas a la manera cómo vivimos como seres que meditamos sobre nuestras propias experiencias y nuestros propios dilemas: “La manera cómo la dimensión ética puede estar constitutivamente implicada en la descripción de una existencia ficticia no es más misteriosa que la de saber cómo ella lo puede estar en la vida real” (75).

Hay casos, como en las obras de Maupassant, en los que predomina “la pasividad moral y la ausencia de la verdadera vida moral” (46). Pero aun cuando un narrador como el de Maupassant no se interesa en la presentación de las emociones de sus personajes, sus personajes pueden suscitar emociones y reacciones, positivas o negativas, de naturaleza moral. Para Henry James “la negación de todo tipo de consolación, que caracteriza a la novela francesa, la acerca probablemente más a la vida, y por ello es más verdadera y más profunda, pero uno puede tener el sentimiento de que eso la vuelve también, y por lo mismo, más indiferente a los cuestionamientos profundos de la moral” (90).

¹⁵ Ver Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1938, pp. 282-285.

Bouveresse estudia el caso de un novelista como Flaubert, que “encuentra la vida repelente y estima que no hay nada en ella que uno pueda amar de verdad, que la única forma del amor posible es el amor del arte, y la única ética posible es la de la creación literaria” (107). Bouveresse se pregunta si el esteticismo de Flaubert es una consecuencia de su desprecio por la vida, y si es posible que “además de lo que Martha Nussbaum llama el conocimiento del amor [*love's knowledge*]” para señalar una actitud compasiva hacia la vida como la que cree identificar en Henry James, haya también un conocimiento del odio, en particular el odio a la idiotez moral e incluso a la idiotez de la moral (108).

Para algunos pensadores como Hilary Putnam, la obra literaria nos puede ayudar a apreciar modos de vivir y actitudes hacia el mundo, aun cuando se trata de modos despreciables. Para Doris Lessing, este tipo de consideración es menos interesante que otra: cuando la obra literaria nos presenta ante una perplejidad moral. Bouveresse se plantea la posibilidad de que la literatura puede ser superior a la filosofía cuando presenta la complejidad de la vida moral: “A diferencia del filósofo, el novelista no cree, por lo general, demasiado en la pureza, en la incondicionalidad, la univocidad, la conmensurabilidad universal y la decidibilidad en materia ética; tiene más bien la tendencia a amar y a buscar sistemáticamente la mezcla, la ambigüedad y la indecisión” (181-182); y la constatación de esta complejidad moral puede refirir a una obra con la moralidad de su momento.

Al final de su libro, Bouveresse examina la propuesta de Marcel Proust (o la de su narrador en *El tiempo recuperado*) según la cual la literatura tiene un acceso privilegiado para aclarar la psicología humana. Proust (o el narrador que enuncia la tesis) supone que hay dos tipos de conocimientos sobre la psicología humana: la del “intelecto” y la del “corazón”. El narrador de Proust no duda de que el conocimiento del corazón es superior al del intelecto aunque cree que la inteligencia juega un papel necesario en su elucidación. Habla de “la brusca revelación del dolor” cuando “el análisis y el razonamiento intelectual lo habían llevado al error” (203) porque la ausencia de Albertine le demuestra que la amaba cuando su intelecto le indicaba lo contrario. El narrador de Proust concluye que “la inteligencia no es el instrumento más sutil, ni el más poderoso ni el más apropiado para aprehender la verdad” (203).

Bouveresse no cree que el análisis del narrador de Proust sea decisivo: “no es fácil pronunciarse sobre la cuestión de si la experiencia del sufrimiento obliga nuevamente al héroe a observar un fenómeno que había perdido de vista y sobre el cual se hacía ideas falsas porque eran demasiado intelectuales, o si la irrupción del sufrimiento tiene el efecto de transformar el fenómeno mismo de manera más o menos radical” (205).

La pregunta interesante que se impone para Bouveresse cuando lee a Proust es la de saber si la literatura tiene la capacidad de ofrecernos conocimientos psicológicos que no dependen de contenidos que se puedan articular por otros medios sino por los medios literarios, y ello lo lleva a replantear el problema de la relativa inseparabilidad de la forma y del contenido de la obra literaria: “mientras que no se haga un esfuerzo mayor que el que se le rinde por lo general a este problema no se podrá esperar un progreso en la comprensión de lo que une y de lo que separa el proyecto de la literatura y el de la búsqueda del conocimiento en general, e igualmente los lazos específicos que vinculan a la literatura con el ámbito del conocimiento práctico” (211). Una veta prometedora para la investigación podría ser el de la psicología de la forma literaria.

Bouveresse termina su libro con una meditación sobre la paradoja que consiste en aislarse de la vida para llegar al tipo de verdades sobre la vida que, según Proust, solamente la literatura (o el arte) nos puede proporcionar:

Según Proust el arte expresa nuestra verdadera vida para los demás y la hace visible para nosotros mismos porque no la podemos apreciar por otros medios. Ello parece implicar que la verdadera vida ya está presente, ocultada a un nivel de profundidad que no está necesariamente demasiado por debajo de la superficie de cualquier vida. Hace falta solamente revelar a quién (y de quién) se puede decir a la vez que es su vida –puesto que se trata, según la expresión de Proust, de ‘conducirla a la verdad de lo que era’– y de lo que no era –puesto que le es invisible y, por ello, no puede ser vivida por la persona que la vive (225).

DIÁLOGOS CONMIGO Y MIS OTROS / Isaac Goldemberg

PREFACIO

Quien no tiene patria, encuentra en la escritura un lugar para vivir.

THEODOR ADORNO

*Una forma
De escribir poesía
Es vivir epigrafiando*
LUIS HERNÁNDEZ

Estos poemas son el diálogo
que ellos sostienen con los epígrafes
y estos epígrafes son el diálogo
que ellos sostienen con los poemas.
Pero sin saberlo.

BOTELLAS

*Voy por el camino con mi botella y mi sombra.
Afortunadamente mi sombra no bebe.*

OMAR KHAYYAM

*Un poema, como es una manifestación del lenguaje y éste es su
esencia dialógico, puede ser un mensaje en una botella lanzado en
la creencia —no siempre esperanzada— de que alguna vez y en algún
lugar arrije a alguna tierra, a la tierra del corazón, quizás.*

PAUL CELAN

Muchos de los grandes poemas de muchas lenguas
fueron escritos por poetas alcohólicos.

Sus nombres son harto conocidos.

Todas las botellas que bebieron
fueron mensajes en un poema
lanzados en la creencia
—no siempre esperanzada—
de que alguna vez y en algún lugar
arriben a alguna tierra,
a la tierra de la razón, quizás.

*SONETO INEXACTO DEL JUDÍO PERUANO
Y VICEVERSA*

*Jesús, te has olvidado de mi América,
ven a nacer un día sobre estas tierras locas.*

CARLOS PELLICER

Por Dios, Jesús, ni en sueños se te ocurra
nacer en mi otra tierra prometida.
Te lo ruega este judío de rodillas.
Lo mismo este peruano que me zurra

por hijo de camello. No, ide burra!
De burra ofertada a tu cruz de palo
con que me zurra este judío, en vano,
por hijo inexacto de camello y burra.

Jesús, no oigas al vate que te invoca
desde el abismo de su ser cristiano
a que nazcas sobre estas tierras locas.
Por el Dios de Abraham de ti me fío
que no le ofrendarás a mi peruano
lo que con creces le has dado a mi judío.

SOCIALISMOS

*Si no hay justicia para el pueblo,
que tampoco haya paz para el gobierno.*

EMILIANO ZAPATA

*Me gusta el caviar pero prefiero la huevera frita,
bien comida con su limón y su rocoto en el mercado del Callao.*

ALEJANDRO SÁNCHEZ-AIZCORBE

Un día el socialismo se miró en el espejo
y se dijo a sí mismo:
Ahora ya estoy listo para actuar en el mundo.

Renunció a la verdad absoluta.

Inició un nuevo diálogo con el humano.

Se mostró espontáneo.

MUERTES

*¡Oh! Hijo de la muerte, no te deseamos la muerte.
Que puedas vivir tanto como nadie jamás ha vivido:
Que puedas vivir insomne cinco millones de noches,
Y te visite cada noche el dolor de los que vieron.*

*Cerrarse la puerta que impide el camino de regreso,
Crecer las sombras en torno, cargarse el aire de muerte.*

PRIMO LEVI

La muerte se escribe sola.

BLANCA VARELA

La muerte

Muchos se la imaginan

Y nadie la ha visto

Yo una vez mentí que la vi

Se apareció en mi delante

Y desde entonces no he vuelto a mentir

La muerte no puede conocerse

En el alma del otro

Tampoco en el cuerpo del otro

Quien dice he visto a la muerte

Porque ha visto morir

O porque ha visto un difunto

No ha visto a la muerte

Porque la muerte no puede verse en el otro

ESTILOS

*Si yo soy yo porque yo soy yo y tú eres tú porque tú eres tú,
yo soy yo y tú eres tú. Pero si yo soy yo solamente porque tú eres tú,
y tú eres tú porque yo soy yo, ni yo soy yo ni tú eres tú.*

RABÍ MENAJEM MENDEL DE KOTZK

*Las palabras me anteceden y me sobrepasan,
me tientan y me modifican,
y si no me cuido será demasiado tarde:
las cosas se dirán sin que yo las haya dicho.*

CLARICE LISPECTOR

Mi estilo podría llamarse bipolar.

Por no buscar mi propia voz
-temor a no tener qué decir-
he escrito a través de otras voces,
como con mordaza.

Voces de personajes que no saben escribir.

Personajes que escriben con la voz del escritor.
Nunca con la voz del yo.

Es mortal
el temor de no tener qué decir desde el yo.

ANIMALES QUE HABLAN

*Una de las maneras de nombrar en hebreo al ser humano
o a la persona es "jai medaber", que significa literalmente
"animal que habla".*

VARDA FISZBEIN

*...bien hablan animales en la noche,
mientras grazna la gente.*

MARCO MARTOS

Hablando se entiende la gente
en la Babel de las miles de lenguas

Pero el silencio es el más elocuente
La sonrisa siempre puesta
el gesto que no dice nada
la mirada que todo lo calla
la máscara de los animales que hablan

CIVILIZACIONES

*Aztecas e israelitas fueron pueblos guiados que peregrinan
en busca de la Tierra Prometida por el Dios.*

ESTHER SELIGSON

*Even in the Museum of Natural History el espíritu de las cosas
trasciende el tiempo: no tienen límites los antiguos.*

FREDY RONCALLA

Un día la civilización optó
por desaparecer del mapa,
y lo hizo sin avisar a la televisión
ni a la prensa escrita.

HUMANOS COMUNES

*Los monstruos existen pero son demasiado poco numerosos
para ser verdaderamente peligrosos. Los que son realmente
peligrosos son los hombres comunes.*

PRIMO LEVI

Anticipar: pésima costumbre.

Pero qué remedio queda.

Padres y madres enseñan

La necesidad de precaver.

Mas no el arte de la precaución.

Algo os está diciendo
esa nube negra que pende
sobre vuestras cabezas.

Cuando el gas Zircón B
–el de las cámaras nazis–
haya ganado un par de puntos
en la Bolsa de Valores de Nueva York,
eso solo querrá decir una cosa.

PENSAMIENTOS

Lo que en mí siente está pensando.

FERNANDO PESSOA

*¿Por qué estoy vivo
Y el vaso lleno de agua
Y la puerta cerrada
Y el cielo igual que ayer
Y los pájaros dorados
Y mi lengua mojada
Y mis libros en orden?*

JORGE EDUARDO EIELSON

Es que a veces el cuerpo nos nace de golpe
y va quedándose como de paso
Comparte nacimientos para dejar constancia
de haberse hecho solidario

Viene el cuerpo de hundir
sus ojos tristes
de irse amontonando en la carrera
de cavar exactos días
Es que el cuerpo no conoce muertes
hasta que sale a jugarse la vida

CAÍDAS

*Soy un hombre herido
Por la espalda
Y como estoy herido
Sé adónde voy.*

LUIS HERNÁNDEZ

De dónde
tanta tristeza
que te persigue
Andas por el filo
y caes con ella
aplaudiendo
el espectáculo
de la caída
Hay otro sol
en el fondo
Un silbido
que llama
un gesto negro

EN QUE DA CUENTA LÁZARO DE LA AMISTAD QUE TUVO CON UN CIEGO TRAFICANTE DE HISTORIAS Y DE LOS INFORTUNIOS QUE CON ÉL PASÓ / Carlos Yushimito

Durante una época yo miraba mucho las chimeneas de las fábricas. Todas las mañanas tenían la misma estatura y un color semejante al cinzolino, una variante del morado que, a falta de vigor, se confundía con el rojo de los amaneceres. Esos detalles eran importantes para mí: me hacían saber que, entre la noche y el día, nada se había modificado. La lluvia, por ejemplo, no había hecho que una chimenea creciera más que la otra o que el esmalte de sus aleaciones se hubiese borrado o descolorido. Además, me tranquilizaba comprobar que el rastro de sus nubes negras, aunque persistentes, nunca alcanzarían a oscurecer el resto del cielo; el humo crecía y yo pensaba que era como ver los dedos de un gigante ensortijándose su propia cabellera.

En esas ocasiones, yo pasaba horas anticipando el despertar del ciego. Entre sus ojos blancos dormidos y sus ojos blancos despiertos aprendí a ver una grieta: el sol apuraba los contornos de las chimeneas y enseguida sus manos se le sacudían como si estuvieran ahogándose en esa luz; entonces, ya con el cuerpo entero, tanteando con los ojos doblados para dentro, venía el ciego hacia donde yo le miraba, y, con un par de golpes en mi cabeza, decía:

—¡Abre los ojos, Lázaro! Que a falta de energías no hay voz, y sin voz, no hay apetito...

Y cuando tal ocurría, ya la calle se había llenado con esa misma diligencia, el ciego ordenaba salir y poco después estaba dando voces, diciendo: “¿Mandan contar tal y tal historia?” Nada, en realidad, que no dijeran otros ciegos traficantes de historias era entonces obviado por el mío. La gente pasaba evitando su voz, en particular las mujeres, que

lo sorteaban arrugando sus narices como si temieran mojárselas. Pero nunca faltaba quien, atraído por lo que había sido echado por esa ronca y casi violenta voz, ahuecaba el tarrito e inclinaba la cabeza para oírla con mayor fidelidad y holgura. Si el ciego decía que recordaba, quizá a causa de su ceguera, la gente creía; y si los funcionarios le consentían el atrevimiento de esparcir cada mentira que decía su boca, lo era porque en esos tiempos, en que habían sido prohibidas las historias, las suyas se escondían en la inmunidad de sus ojos inútiles, que no pasaban de ser tenidos por inofensivos y de poco gobierno.

Así vivíamos: un poco aquí y un poco allá. Cuando acumulábamos suficiente agua, nos movíamos al sur, nunca al norte. Allá crecían las fábricas; los perros ladraban fuerte y se abultaban los problemas. En el sur, en cambio, todavía quedaba mercado para la soledad. Mas como el ciego migraba con frecuencia, y otro tanto debíamos volver, conseguimos un sótano en el cual guarecernos cada vez que tornábamos, con la intención de abastecernos de más ampolletas. A mí solo me tocaba agitar el tarrito siempre que veía interés en la cara de quien oyese: “Monedas de cuarenta mililitros; monedas de cincuenta mililitros...”. Y si con algo de suerte, como bien he dicho antes, conseguía que alguien ahuecara el bote, el ciego recordaba, haciendo girar sus ojos blancos, aquellos años en que abundaba el agua y los hombres se reproducían y las fábricas no se habían inventado y ocurrían todas las dichas cosas que se dice que antes acontecían con la naturalidad con que hoy en día ya no suceden.

A veces, sin embargo, también llegaba alguien queriendo comprar otro tipo de historia.

Entonces el ciego bajaba la voz y apretaba mi brazo.

Este hombre que llegó parecía nervioso y mordía sus labios. Lo atraía el deseo de inyectarse una de nuestras ampolletas con historias. Yo estaba acostumbrado a verlos venir, porque los había, desde que llegué a vivir con el ciego, de varias formas. Algunos, como este, miraban detrás de unas gafas con armazones transparentes; casi siempre eran tímidos y tenían la piel amarilla. También estaban los que vestían un buzo azul y se

teñían el pelo de blanco. Sus preferencias convenían, a menudo, a dichas formas; pero casi siempre eran estrictos con las historias que deseaban percibir y el tiempo del que disponían. Por eso bajábamos al sótano. Allí, junto a un pequeño jergón plegable, el ciego abría la valija y les mostraba los títulos de las ampollitas, que a menudo eran varias y de muchos tamaños. A lo largo del plástico de la ampollita uno podía leer el nombre de la historia y si era elegida, yo humedecía un copito de algodón con un desinfectante y frotaba una nuca, guiaba luego la mano del ciego y este se encargaba de hundir la aguja y de inyectar los colores.

Cuando llegamos al sótano con el joven tímido de las gafas, el ciego dijo lo de siempre:

–A medio litro la ampollita por una hora de historia; a un litro la ampollita de dos.

Se veía que el otro ya había pasado por esto antes, porque estiró la boca y añadió:

–Le doy litro y medio si consigue lo que quiero.

Nuevamente sentí que el ciego atrapaba mi brazo y que los roces de sus zapatos en los escalones se hacían morosos y ásperos.

–Eso es, eso es –oí al ciego, que avanzaba masticando la oferta–. Litro y medio es una buena medida. Dígame su historia.

–No es una historia propiamente lo que busco –dijo el joven tímido, bajando tanto la voz, que por un momento pensé que sus labios se habían empezado a comer también esas palabras lentas–; sino un nombre: Felisberto Hernández.

–Felisberto –murmuró el ciego, mientras se hurgaba el cráneo lleno de lunares–; una cosecha inusual, sin duda; pero el destilador sabrá cómo conseguirla si le damos algo de tiempo.

–¡Es ineludible que lo experimente hoy mismo! –añadió el joven tímido de las gafas.

–Eso lo dificulta –dijo el ciego y se apresuró a tantear el vacío con su muleta hasta que el filo de la madera encontró mis costillas.

–Has oído, sobrino –añadió, dejando caer tres monedas en mi mano–, asegúrate lo que precisamos y que sea de buena calidad lo suyo.

Me había hecho repetir el nombre tres veces cuando salí corriendo hacia la destilería. Con frecuencia entrábamos allí con el ciego; antes debíamos atravesar una salita, cuyas paredes estaban repletas con frascos llenos de agua turbia en los que flotaban objetos catalogados que no siempre alcanzaba a reconocer. Todo eso estaba a cargo de una mujer muy gorda que se hurgaba las uñas y que tenía un carácter muy decidido. Sin embargo, cada vez que uno preguntaba por el destilador, aunque fuera costumbre, ella parecía ponerse nerviosa; movía la cabeza y hacía gestos raros, como si luchara contra palabras que no quisieran salir de su boca. Si esto duraba mucho, presionaba un botón azul; y si poco, uno rojo. En ese instante venía el destilador, que era un hombre con bigotes muy hermosos, a menudo disculpándose, porque se veía que tenía en gran estima al ciego. Nos llevaba a una sala pequeña donde había dos sofás; allí ambos se sentaban a tomar una botella llena de ese líquido de las paredes mientras esperaban a que llegara el operario con la selección de ampolletas. El ciego olía y se regocijaba; y más tarde, también oliendo las muestras de las ampolletas, decía, tal historia sí, tal historia no, y uno a uno el destilador iba llenando con ellas la valija que nosotros luego escondíamos en el sótano.

Ahora yo me veía tocando el portón de la destilería con ambas manos; golpeé varias veces hasta que uno de los operarios asomó la cara a través de la ventanita:

–¿Qué quieres? –era un hombre ancho, picado de viruelas y se le veía lleno de prisas.

–Me manda el ciego –respondí–: con una urgencia.

Estaba claro que el ciego era importante para ellos, porque enseñada me dejaron pasar. La mujer gorda me miró de arriba abajo, y tras

escucharme, con paciencia, presionó el botón rojo. Me quedé sin saber qué responderle: su mandíbula se había mecido un buen rato, pero al fin las palabras consiguieron escapar de sus gestos, y dijo:

–Espéralo en la otra sala.

Me introduje por debajo de una cortina; era la primera vez que yo entraba a ese lugar. Detrás había varios alambiques que goteaban historias; y casi al mismo tiempo se me ocurrió que era como ver a un grupo de obesos sofocándose en un gimnasio. De cuando en cuando un operario con guantes de caucho los inspeccionaba; olfateaba el filtro y salía luego de la habitación llevándose una bandejita con diferentes frascos de colores. Oía sus tacones picoteando en el techo. Varias cañerías de hierro caían también del techo; y el ruido que bajaba por ellas tenía una forma en espiral que asemejaba al de una digestión torpe.

De pronto sentí que alguien arrimaba una cortina. Los pliegues de esa tela roja se suavizaron. Vi unos bigotes.

–Esto va a demorar –dijo el destilador–. En primer lugar, se trata de una pieza de fermentación difícil. Además, está todo ese asunto del tanque. Hay que buscar en los almacenes, procesar las tintas, etcétera.

Supongo que la mujer gorda también había mordido mis pensamientos en esa sala; de otro modo, no sabía explicarme cómo había logrado saber el destilador que yo venía por una ampolleta tan escasa. Ahora me apenaba haber pensado algunas maldades sobre ella y saberme descubierto; pero, sobre todo, me afligía que el negocio se estuviera echando a perder y que el destilador dijera cosas apresuradas, como si deseara que yo me fuera. Sentí las monedas abultándose en mi mano y su textura húmeda, casi por la afinidad con que las presionaba, se le contagió a mis ojos. Hacía dos días que no comía y me había hecho ilusiones.

–El ciego sabe que estas cosas toman sus días –dijo el destilador, convencido de estar afirmando algo justo.

Entonces yo no conseguí contenerme por más tiempo: mis manos encontraron mi cara y enseguida empecé a sollozar.

–No llores, muchacho –dijo, compadecido–, siempre hay alternativas para un hombre joven.

Mis lágrimas eran saladas y yo me las bebía, sin querer, en las manos: se me ocurrió que estaba haciendo algo vicioso y me apresuré a decirle:

–Voy a terminar comiéndome a mí mismo.

Y de inmediato sequé mis ojos con la manga de la camisa y pensé que había dicho algo que me liberaba, como si, a escondidas, le hubiera tirado de las trenzas a una niña pequeña.

–Mira –dijo el destilador–, te voy a dar una alternativa: solo tienes que llevarle otra historia al ciego. No es tan difícil.

Me limpié la cara.

–¿Y no tendrá el señor alguna historia que se le parezca? –le dije, sorbiéndome los mocos y volviendo en mí.

El destilador se acarició el bigote:

–Llévate otro uruguayo –dijo después de un rato–. Tengo varios.

Era la primera vez que escuchaba esa palabra.

Juntos fuimos hasta el cajón de las ampolletas que decía “Uruguay”. Había muchas historias ahí, pero yo, pensando en el beneficio de aquella oferta, moví mis ojos hacia la sección de saldos y tomé la primera que así se me presentaba.

La historia del uruguayo que elegí tenía un compacto color aguaverde. Al principio yo había cambiado la etiqueta del original por otra que decía algo muy distinto. Ahora, a lo largo de la ampolleta, leí: “Desconocido”. Y me sentía dichoso de haber confirmado aquel mercado y de conservar, para mí, un par de monedas tan grandes. Disfrutaba tanto de este provecho, que quizá empecé a advertir mi entusiasmo contagiado

también en el ciego. Tal vez no se esperaba que volviese con esa buena noticia, o simplemente, en aquel instante, se alegró de que interrumpiera esa charla tan larga con que los había dejado a solas.

–En otra época yo también hubiera sido músico –decía el joven tímido de las gafas cuando bajé al sótano.

–¡Y yo espía! –replicó el ciego.

Tiré de la manga de su guardapolvo y él movió la cabeza, buscándome en el aire, como si lo olfateara.

–Tío –le dije.

–Ah –se apresuró el ciego en atajarme–: la ampollita...

Pusimos al cliente una almohada con la funda limpia. Con un mechón de tela, empapado en antiséptico, yo froté hasta que la piel sobre su nuca enrojeció de calor y al rato llegó el ciego y le picó con la jeringa. Vi cómo la dosis de líquido inyectable, que antes había chupado de la ampollita rota, descendía hasta quedarse seca. No sobró ni una gota que no se le metiera al cuerpo; entonces noté que el joven tímido arrugaba la frente y apoyaba el perfil izquierdo sobre la tela.

Así se durmió.

–Yo juraba que no ibas a volver con esta ampollita –dijo el ciego, moviendo la cabeza–. Este Felisberto, ¿sabes?... nombre raro... hacía tantos años que no lo oía...

Me contó la historia de una espía rusa que se casaba con un pianista. Aquella mujer solo tenía interés en conocer a los hombres importantes que lo veían tocar. Ella era muy obsequiosa al principio: le peinaba el cabello hacia atrás y hasta le anudaba las corbatas. Luego, cuando ya había pasado algún tiempo, solo frecuentaba a aquellos hombres importantes y apuntaba todo en una libretita; dejó de asistir a sus conciertos, y el pianista engordó y deterioró su relación con el piano. El joven de las gafas roncaba suavemente cuando dije entre mí: “En cierto modo, yo soy como esa espía rusa que está rompiendo una promesa”. Pero, al mismo

tiempo, pensé: “Una persona no puede saltar fuera de su sombra”. Y todo esto, aunque ahora no se me crea, lo sentía yo con gran culpa, aunque disimulara, porque en el fondo hubiera querido ser alguien distinto a quien aquellas dos monedas le crecían tan blandamente en el bolsillo.

Transcurrieron así varios minutos hasta que el joven tímido empezó a hacer ruidos extraños con la nariz. Era fácil notar que sudaba por encima del labio y que el ceño se le arrugaba, como un tipo forzado que le exigiera a sus bíceps un gran esfuerzo frente al espejo.

No tardó en decir el ciego:

–Vaya sueño intranquilo el de la juventud...

Entonces, por no aumentar más sus cavilaciones, puesto que era hombre suspicaz, yo intentaba desviarle el tema; y así, alertaba al ciego, entre otras cosas, sobre lo mucho que podríamos comprar con ese litro y medio que nos había prometido el muchacho, y las millas que nos ahorraríamos evitando una nueva migración al sur. Además, añadía cada tanto que todo eso se lo debía a él, y agradecía –con meditado exceso– la protección que me daba. El ciego celebraba sin recato aquella adulación. Pensándose liberal, acaso, añadió que sería esa la primera vez que yo comiera una de las galletas que producía la fábrica y que, al hacerlo, quizá hasta reconocería el sabor de mis padres. Festejó mucho la gracia aquel ciego cruel, sabiendo que antes de recogerme, mis padres habían terminado procesados en la fábrica y convertidos, como otros pobres, en galletas. La risa lo cansó, y poniendo sus ojos mucho más blancos que de costumbre, se quedó dormido.

A punto estuve yo también de hacer lo mismo. Pero el joven tímido de las gafas hizo tantos ruidos y fueron tantos los saltos y temblores que dio sobre el jergón, que el ciego acabó despertando. Golpeó varias veces el suelo con su muleta hasta que me le acerqué.

–Qué pasa –dijo, buscándome la mano.

Decía yo para tranquilizarlo:

—Solo tiene metido un sueño que se le mueve dentro.

Pero el ciego sospechaba.

—Anda, sé bueno —insistió—, tráeme esa jeringuilla.

Hice notar que no hacía falta, disimulando la voz; pero, por debajo, yo sufría discurriendo en los posibles hallazgos que haría el ciego si se ponía a oler el vacío de aquel plástico. Además, no dejaba de sufrir imaginando que por solo dos monedas me había terminado cargando a ese hombre; y soportaba a causa de ello tantas lágrimas, que por no soltarlas, se me iban hinchando en la cara.

Al fin, el ciego hundió su nariz en la jeringa, olfateó sacando de ella lo que había de residuo, y lamió la punta del émbolo. Y, cada vez, decía siempre muy pensativo:

—Si no fuera porque te he enviado con el propio destilador estaría temiendo que hubieras recibido una dosis desacertada.

—Bien dice —respondía yo—, porque soy niño y cualquiera se aprovecha de mi inexperiencia.

Hubo que sujetarle varias compresas en la frente al muchacho para calmar sus fiebres. Por momentos subía y por momentos bajaba; y todo parecía contagiarse de dicha vacilación, salvo ese aire ensimismado que había adquirido fijamente el ciego. Al cabo de tres horas, sin pegar ojo, escuché al fin un susurro que salía del joven. Acerqué el oído a lo que de él nacía: era bajita esa voz arrugada y algo bigotuda que parecía venir desde muy adentro:

*Vuelvo, quiero creer que estoy volviendo,
con mi peor y mi mejor historia,
conozco este camino de memoria,
pero igual me sorprendo...*

Sería esa, tal vez, la prueba que necesitaba el ciego para comprender mejor el fraude. Nunca he sabido de historias; pero él, nada más oír

esas palabras huyendo de su boca, arrugó de inmediato su cara y se la fue encendiendo con toda la sangre que tenía en el cuerpo.

–Me has tomado uno de los saldos –decía, enfurecido, el ciego–. Porque esto que está diciendo, si no me falla la memoria, debe ser el saldo más viejo de que tengo recuerdo.

A todo lo cual yo negaba, jurando, y a cada palabra daba un paso que me ponía más al alcance de las escaleras.

Casi al mismo tiempo, el joven tímido de las gafas saltó del jergón y con los ojos iluminados, se largó a declamar exaltado:

*Entonces me reduzco a lo que soy
vacío de herramientas culturales
cierro los ojos pero
qué voy a hacer
no sueño con perdones*

Con solo imaginar los bastonazos del rabioso ciego, ya me dolían; y tengo por seguro que si no fuera porque el joven empezó él también a correr, y obstruyó accidentalmente a mi amo, yo no me viera ahora contándole estos infortunios a usted, junto a esta piedra. Al rato, el joven tímido de las gafas se había desabotonado la camisa y desnudo del ombligo para arriba, no dejaba de cacarear, revolviendo los brazos como si estuviera a punto de elevarse a una dimensión en que fuera pollo y no humano. A eso lo había llevado la inspiración. Detrás de él venía el ciego: con todas las historias que tenía metidas en la cabeza, resultaba ser tan creativo y poético para la injuria, que yo mismo, de no haber sido objeto de todas ellas, con mucho gozo me hubiera sentado a oírlas. En un momento, aprovechando el desconcierto que ocasionó el cacareo del joven, me apresuré en saltar los escalones y los subí uno a uno hasta que me vi libre en la calle.

Atrás dejé a mi amo, el ciego, aporreando al aire mientras yo corría; solo el origen de esa ampollita llena del nombre que alcanzó a

recordar, parecía querer escapar de nuestro sótano, como si fueran plumas que flotaban, desde el despanzurrado vientre de una almohada, hacia mí, como si dijeran: “vuelve... vuelve... vuelve...”

–¡Benedetti... Benedetti... me tenías que traer a Benedetti...!

Por no hallarme con los perros que la gente de la fábrica soltaba de madrugada para buscarse los recursos que la ponían en actividad, esa noche caminé hacia el sur. Había, a mitad de la ruta, un bosque, y, arrimando ramas y hojas, improvisé en él un refugio, donde dormí apenas en cuanto las piernas empezaron a dolerme. Desperté mojado por una lluvia fina, quién sabe a cuántas horas o días de aquella huida. A poco de rodear el río, encontré esta piedra, donde me senté con la intención de no levantarme más y dejarme morir. Y veía el humo, subiendo desde las chimeneas, y me ensortijaba el pelo, cuando por un lado de la piedra, una ranita pasó dando saltos diestros y algo atrevidos para un animal de su calibre. Era divertido verla saltar con esos movimientos tan invictos que no le tenían miedo a mi sombra.

–Amiga rana –le dije, sin burla–, ¿no me enseñaría usted el camino que debo seguir?

–Allá –respondió.

Señalaba al norte y a las chimeneas que nunca se detienen.

–Estará usted loca –respondí, desorientado–. Si voy para allá es más que seguro que acabaré convertido en una galleta.

–Sí –dijo la rana.

Y movía sus dedos, mientras se reía, como si tocara el piano.



INNENSTADT* / Rómulo Acurio

STADTPARK

Huellas de paloma en la nieve reciente. Señas de un deseo a tientas por la tierra.

Plumas, cartílagos, restos de una vida,
palabras usadas de una vida.

Palabras enviadas, estruendos callados que
aparecen, años después, como tajos o
quemaduras de recluso.

Huellas de ayer y de adentro, de un ser
enterrado que desgaja, con sus reparos, el
alma extensa, incolora.

Leve es el mundo, leve la memoria, como una
piedra que cae en el reflejo del vacío.

* Ciudad interior.

Desde el centro de la tierra ascienden
sentimientos que asoman bajo el suelo reciente
de nieve. Tienen la forma de todo lo tardío,
esta mañana en el Stadtpark.

STEPHANS DOM

Lobos y dragones enseñan sus colmillos de
piedra sobre la puerta de la catedral.

Azuzan al judío ladino, al moro alevoso, a
todos los que entramos como ladrones o
delatores a esta ciudad.

Aquí el cielo de occidente se arresta ante la
llanura pululante de extranjeros.

La ciudad se retuerce de viento, frontera de su
propio abismo, clausurando catacumbas y
criptas, tapiando sótanos hablantes.
Perros alucinados, sueltos por las calles,
mastican el tiempo destroncado.

En cada ciudad ajena rondamos como
espectros que esperan el indulto de alguna
deserción.

Nos agazapamos por callejones de nieve
encastrada apretando en la mano el puñal
gastado de nuestro origen.

CASA DE WITTGENSTEIN

Una casa construida sin palabras es una casa
sin sentido.

No es una cuestión de inquilino o mobiliario; es
la indiferencia de las esquinas, la precisión de
cada ausencia, la redundante trascendencia de
las ventanas.

Aquí entramos ávidos de olvido y expiación,
con rostros cansados como umbrales y manos
enredadas en las cuerdas de una voz.

Con quién hablar finalmente de lo irremediable,
de aquello que aferramos o quisimos, como si
hubiera que dar una razón.

No hay cómo habitar la vida sin escuchar el
embate de las puertas, los pasos que se
fueron, las verdades sin eco ni indulto.

La realidad es ese nudo de aire que tiembla en
cada habitación recién desalojada. Como un

animal asustado que atiende la entrada de una palabra.

WIENERWALD

Que no vuelva la primavera a despejar con sus promesas el fulgor de la niebla.

Las ráfagas enconadas de febrero atizan la vida, nutren el campo ensimismado.

Solo una intuición: brotes de jazmín, el resplandor del musgo en el muro.

Solo un pensamiento: la viña nueva, cansado fruto del deseo que resurge, extenuante, como el escrúpulo de un sueño, en la tierra rasa.

Aún descienden nuestros días, apenas vistos, por la ribera yerma, ocupados de vigilia e intención.

Habitar así el último valle, al amparo del futuro, de la ciudad hablante, en la quebrada huyente del invierno, es la vida misma, salvada de la luz. Entre puentes y cuevas y bosques deshojados, feliz compunción.

DE LAS JOYAS A LA BISUTERÍA / Roland Barthes

N. B. *En su número de mayo de 1984, la revista Diamantissimo-Info publicó una entrevista a Julia Kristeva donde ella expresó, entre otras cosas, la siguiente elucubración psicoanalítica: "En nuestra época hay una necesidad de autenticidad, de sublime, y para volver al mundo de las joyas esa necesidad psicológica encuentra un desplazamiento en los valores importantes; creo que la joya de valor no es solo propia de las clases ricas sino que es una necesidad síquica profunda". Y añade una apostilla: "En la interpretación freudiana corriente la joya, la piedra preciosa, es vista e interpretada como el reverso de la analidad". En efecto, si para S. Freud (1908) el carácter anal comprende un grupo de rasgos caracterizadores como la avaricia, la manía del orden o el empecinamiento en calidad de defensas permanentes contra el erotismo anal particularmente fuerte,¹ siguiendo la especulación de Kristeva la joya sería interpretada como el emblema del "reverso" de ese grupo de rasgos caracterizadores, es decir, ella constituiría el emblema del dispendio, el desorden y la dejadez. Sea lo que fuere, semejante exceso de la imaginación simbólica no sostenida por ninguna prueba empírica se opone radicalmente a la interpretación semiológica que muchos años antes diera Roland Barthes sobre la función significativa y social de las joyas en el artículo que sigue y que fuera publicado originalmente en junio de 1961 por la revista Jardin des Arts.² (N. del t.)*

Durante largo tiempo, durante siglos y quizá milenios, la joya fue esencialmente una sustancia mineral. Ya fuese diamante o metal, piedra preciosa u oro, provenía siempre de las profundidades de la tierra, de ese corazón a la vez sombrío y abrasado del que solo avistamos sus productos enfriados y endurecidos; por su origen, en suma, la joya

¹ Cf. H. Pieron. *Vocabulaire de la Psychologie*. París: Presses Universitaires de France, 1968, p. 62.

² Fue republicado en el No. 36 de la revista *Diamant* de Anvers en diciembre de 1961 e incluido en R. Barthes. *Oeuvres complètes* I. París: Éditions du Seuil, 2002, pp. 1089-1093.

era un objeto infernal extraído, mediante trayectos costosos y a menudo sangrientos, de esas cavernas inferiores donde la imaginación mítica de la humanidad depositó a la vez a los muertos, los tesoros y las faltas.

Extracto del infierno, la joya se convirtió en su símbolo, tomó de él su rasgo fundamental: la inhumanidad. Como piedra (ya que de las piedras proviene buena parte de las joyas) era, ante todo, dureza. La piedra ha pasado siempre por ser la esencia misma de la cosa, del objeto irremediabilmente inanimado; la piedra no es la vida ni la muerte, es la inercia, el empecinamiento de la cosa por no ser más que ella misma: es lo inmóvil infinito. De ahí que la piedra sea lo despiadado. El fuego es cruel, el agua taimada; la piedra es la desesperación de lo que jamás vivió ni vivirá jamás, de lo que se resiste obstinadamente a toda animación. Durante muchísimo tiempo la joya tomó de su origen mineral este primer poder simbólico: el de manifestar un orden tan inflexible como el de las cosas.

Asimismo, la imaginación poética de la humanidad concibió piedras afectadas por el desgaste, piedras nobles, venerables y vivas pese a todo, puesto que envejecen. El diamante, que es una quintaesencia de la piedra, está más allá del tiempo; por indeteriorable e incorruptible, su limpidez forma la imagen moral de la más mortífera de las virtudes: la pureza. Sustancialmente, el diamante es puro, limpio, aséptico casi; pero mientras que hay purezas tiernas y frágiles, por ejemplo, la del agua, hay también purezas estériles, frías, filosas, pues si la pureza es la vida, puede igualmente ser lo inverso, la infecundidad: el diamante es como el hijo estéril de la tierra profunda, no produce, es incapaz de transformarse en podredumbre, en humus, es decir, en germen.

Y, no obstante, seduce. Duro, límpido, dispone de una tercera cualidad simbólica: brilla. Helo aquí incorporado a un tema mágico y poético nuevo, el de una sustancia paradójica, a la vez ígnea y fría: no es sino fuego, y sin embargo no es sino hielo. Este fuego frío, este brillante mordaz que no responde a nada, iqué símbolo establece para la totalidad del orden mundano de las vanidades, de las seducciones sin contenido y de los placeres sin autenticidad! Durante siglos, la humanidad cristiana resintió vivamente (mucho más que nosotros, hoy) la oposición entre

el mundo y la soledad; por sus brillos y frialdad, el diamante era el mundo, ese orden aborrecido y fascinante de ambiciones, lisonjas y engaños, que tantos de nuestros moralistas condenaron –probablemente para describirlo mejor.

¿Y el oro con el que también se confeccionaban las joyas? Aunque procedente de la tierra y del infierno, pues primero fue mineral o pepita, el oro es una sustancia más intelectual que simbólica; solo fascina en el seno de ciertas economías comerciales; carece de realidad poética, o la tiene muy escasa; solo se le evoca para señalar cuánto la mediocridad de su sustancia (metal blando y amarillento) contrasta con la amplitud de sus efectos. Pero en cuanto signo, ¡qué poderío! Pues es nada menos que el signo por excelencia, el signo de todos los signos, el valor absoluto dotado de todos los poderes, incluidos los que usufructuaba la magia: ¿qué no puede apropiarse de *todo*, bienes y virtudes, vidas y cuerpos?, ¿qué no puede convertirlo *todo* en su contrario, humillar y elevar, envilecer y glorificar? La joya participó durante mucho tiempo de ese poder del oro. Y aún más. En la medida en que repentinamente dejó de ser amonedable y utilitario, una vez que se retiró de todo orden práctico, el uso de ese oro puro como que se cerró en sí mismo, se convirtió en un oro superlativo, en riqueza absoluta: la joya se convirtió entonces en el concepto mismo del *precio*; quien la lleva, la porta como una idea, la de un poder terrible porque le basta con ser visto para quedar demostrado.

Ni duda cabe de que la joya, en el fondo, ha sido durante largo tiempo un signo de superpotencia, es decir, de virilidad (tan solo recientemente y bajo la influencia puritana del traje cuáquero, que es el origen de nuestro traje masculino, los hombres dejaron de portar joyas). ¿Por qué, entonces, entre nosotros se ha asociado tan constantemente a la joya con la mujer, con sus poderes y maleficios? Esto se debe a que pronto el hombre delegó en la mujer la exhibición de su propia riqueza (algunos sociólogos explican así el origen de la moda): la mujer da testimonio, poéticamente, de la riqueza y el poder del marido. Pero como siempre ocurre en la sociedad humana, un motivo de base se ve investido rápidamente de significaciones, de símbolos y efectos inesperados. Así, la exposición primitiva de la riqueza se halló traspasada por toda una mitología de

la mujer; mitología aún infernal, por lo demás, pues en ella la mujer se pierde por la posesión de las joyas, y el hombre se condena por esa mujer portadora de las mismas joyas por las que se vendió. Mediante la cadena de las joyas, la mujer se entrega al diablo, y el hombre se entrega a la mujer transformada en piedra preciosa y dura. No hay que suponer que este simbolismo a la vez prosaico y espiritual –ingenuo, en suma– pertenece solo a las épocas bárbaras de Occidente, por ejemplo, la sociedad del Segundo Imperio³ se embriagó y enloqueció toda por el poder de las joyas, por esa suerte de *conductividad* de la Falta que ha sido durante bastante tiempo casi una propiedad física del diamante y el oro: *Naná*, de Zola, es verdaderamente el canto grandioso y furioso de una sociedad que se aniquilaba en una doble destrucción, una doble voracidad podría decirse, donde la mujer es al mismo tiempo devoradora de hombres y de diamantes.

Semejante mitología no ha desaparecido del todo en nuestros días, pues todavía existen los grandes joyeros y un mercado mundial de diamantes e incluso ocurren los robos de joyas célebres. Pero el tema infernal está visiblemente en decadencia. En primer lugar porque la mitología de la mujer ha cambiado: en la novela, en el cine, la mujer es cada vez menos fatal, ya no destruye al hombre. Ya no se la puede inmovilizar, cohibir, hacer de ella un objeto precioso y peligroso: se ha sumado al orden humano. Y por otra parte las joyas, las grandes joyas míticas ya casi no se usan. Son valores históricos abstergados, han sido embalsamadas, se han escindido del cuerpo femenino: están condenadas a la caja fuerte. En pocas palabras, la moda –y esto lo dice todo– no sabe ya de joyas, únicamente de bisutería.

Ahora bien, la moda, lo sabemos, es un lenguaje. A través de ella, a través del sistema de signos que la constituye,⁴ por frágil que parezca, nuestra sociedad –y no solamente la sociedad femenina– expone

³ El Segundo Imperio corresponde al reinado de Napoleón III (1852-1870), que, a diferencia del Primer Imperio de su tío Napoleón I, se caracterizó por un gran despilfarro, ostentación y disipación. (N. del t.)

⁴ Cf. R. Barthes, *Sistema de la moda*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1978. (N. del t.)

y comunica su ser, dice lo que piensa del mundo; además, tal como en la sociedad antigua la joya expresaba de raíz su naturaleza esencialmente teológica, del mismo modo la bisutería actual, tal como lo vemos en las tiendas y en las revistas de la moda, prolonga, expresa y significa nuestro tiempo. Procedente del mundo ancestral de la falta, podríamos decir, en una palabra, que la pieza de bisutería se ha *laicizado*.

Esta secularización ha alcanzado en primer término, y por demás visiblemente, la sustancia misma de las joyas. Ya no se hacen solo de piedra o de metal, sino también de materias frágiles o blandas, como el vidrio o la madera. Además, las joyas ya no tienen la tara invariable de proclamar un precio, por decirlo así, inhumano, puesto que las hallamos en metal vulgar y en vidrio barato; y cuando imitan alguna sustancia preciosa, como el oro o las perlas, lo hacen sin avergonzarse. En efecto, el símil que se ha convertido en una característica de la civilización capitalista, ya no es más un procedimiento hipócrita para hacerse pasar por rico pagando barato; se expone con franqueza, no intenta engañar sino solamente conservar las cualidades estéticas de la materia imitada. En síntesis, hay una liberación general de la joya. Su definición se amplía y actualmente constituye un objeto, si es dable decirlo, libre de prejuicios: multiforme, multisustancial, de usos infinitos, ya no sometido a la ley del alto precio ni a la del uso exclusivo, celebratorio, casi sagrado, la joya se ha democratizado.

Esta democratización acarrea, desde luego, la compensación de un nuevo sello de valor. Cuando la riqueza regía la rareza de la joya, no podía ser juzgada más que por su precio (el de su materia y el de su trabajo); pero una vez que casi todo el mundo puede procurarse una cosa, una vez que la obra se convierte en producto, hay que someterla en nuestras sociedades, democráticas pero aún diferenciadas, a una discriminación de otro orden: el del *gusto*, del cual la moda es precisamente juez y protectora. De esta manera, disponemos en la actualidad de *joyas de mal gusto*; y cosa paradójica, lo que define el mal gusto de una pieza de bisutería es curiosamente ese acento que antes fundaba el prestigio y la magia de la joya: su precio excesivo. No solamente la joya demasiado rica y sobrecargada está desacreditada, sino que a la inversa, para que una joya cara sea de

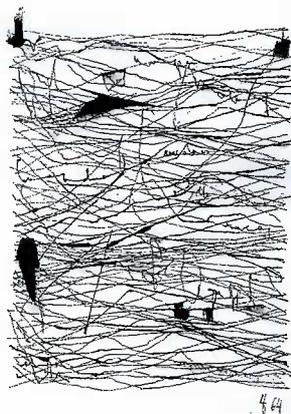
buen gusto, es necesario que su riqueza sea discreta, sobria, visible sin lugar a dudas, pero solo a los ojos de los iniciados.

¿Qué es entonces el buen gusto, hablando de bisutería hoy en día? Simplemente esto: que la bisutería, por poco que cueste, se discierna en conexión con el conjunto del traje, que se someta a ese valor esencialmente funcional que es el estilo. La novedad del asunto, si se quiere, es que la joya ya no está sola; es un término de la relación que reúne de una vez el cuerpo, la vestimenta, el accesorio y la circunstancia. Forma parte del conjunto, y ese conjunto no es ya fatalmente ceremonial: el gusto puede ejercerse en todas partes, en el trabajo y en el campo, por la mañana y durante el invierno, y la bisutería le obedece. Ya no es más el objeto exclusivo, fulgurante y mágico concebido para ornar, es decir para *hacer valer* a la mujer; más humilde y más activo, en lo sucesivo forma parte de la vestimenta, ha entrado en relación de igual a igual con una tela, con un corte y con cualquier otro accesorio.

Ahora bien, justamente su reducido tamaño, su índole finita y su sustancia misma ajena a la fluidez de los tejidos hacen encajar a la pieza de bisutería en un apartado de la moda que se ha convertido casi en el alma de la economía general del vestido: *el detalle*. Era inevitable que al hacer del gusto el producto de un conjunto sutil de funciones, la moda concediera un poder creciente a la simple presencia de un elemento, por menudo que fuera, sin conceder mayor importancia a su magnitud física; de ahí el extremo valor, en la moda actual, de todo lo que a pesar de un muy escaso tamaño modifique, armonice y anime la estructura de una vestimenta, y que se le denomine precisamente (pero a partir de ahora con mucha deferencia) una *nadería*. La joya de bisutería es una *nadería*, pero una *nadería* de la que emana una energía muy grande. Por lo general poco costosa, vendida en modestas “boutiques” y ya no en los templos de la joyería, de materia varia, de inspiración libre (a menudo incluso exótica), en suma *despreciada* en sentido literal, en cuanto a su ser físico, la joya de bisutería más modesta permanece como el elemento vital de un atavío personal porque señala en él la voluntad de orden, de composición –en síntesis, digamos, de inteligencia: análoga a esas sustancias mitad químicas, mitad mágicas que actúan con fuerza mayor conforme

se aplican en dosis infinitesimales, la joya de bisutería *reina* sobre la vestimenta ya no por ser absolutamente preciosa, sino porque concurre de manera decisiva a hacerla significar. Lo que de aquí en adelante se ha hecho precioso es el *sentido* de un estilo, y ese sentido depende no de cada uno de los elementos sino de la relación entre ellos, y en dicha relación el término *desprendido* (un bolso, una flor, un pañuelo, una joya de bisutería) es lo que posee el último poder de significación; verdad no solamente analítica sino poética: ese enorme trayecto que conduce, a través de los siglos y las sociedades, de la joya a la bisutería, es el mismo itinerario que transformó las piedras frías y lujosas del universo baudeleriano en esos adornos caseros, bisuterías y naderías en los que Mallarmé supo contener toda una metafísica del nuevo poder del hombre para hacer significar las cosas ínfimas.

[Traducción de Enrique Ballón Aguirre]



LA HISTORIA ANDINA DE LOS HUESOS / Diamela Eltit

Asistí hace unas semanas a una conferencia que impartió el director teatral Miguel Rubio, en la Universidad de Nueva York, en la que describió cómo trabajó con la novela *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega, que hoy se ha convertido en la obra teatral más largamente representada por el grupo Yuyachkani. El director de teatro peruano se refirió de manera detallada al proceso que posibilitó el deslizamiento desde el discurso narrativo hasta la consolidación de un discurso teatral. Mientras acotaba las teorías que movilizaban a su grupo, se detuvo en los dilemas que lo atravesaron hasta que consiguió elaborar (de manera fina e inteligente) las secuencias en las que articuló la puesta en escena de la novela: un cuerpo muerto que parecía imposible de representar y que es el centro neurálgico de la novela que me propongo comentar hoy.

La edición de Monte Avila de *Los suaves ofendidos* (2012) recoge un conjunto imprescindible de obras literarias de Julio Ortega. Relatos, novelas, crónicas, memorias van formulando un volumen que apuesta ya a la condensación del sentido o a su ampliación y se permite la coexistencia de ficciones con escrituras de no ficción. En ese sentido se trata de un volumen pleno que muestra la ruta creativa de un autor y crítico literario imprescindible para la literatura del continente.

Decidí ceñirme a la novela *Adiós Ayacucho* porque recorre de manera intensa un escenario que me parece primordial como es el siempre insondable tema del cuerpo. Pero entendiendo el cuerpo como un espacio incierto, desfasado, nunca completo o exhaustivo, ni propio ni completamente ajeno. El cuerpo como una caja de resonancias que recibe toda la exterioridad de sí y se convierte especialmente en cuerpo de discursos. Y, como desafío estético político, el preciso cuerpo que aborda la novela: asesinado y mutilado.

Porque la novela trata, en definitiva, de un cuerpo, o más bien de los pedazos de un cuerpo en un sujeto lúcido que va tras la búsqueda de los huesos que le faltan. Siguiendo sus huesos emprende el viaje hacia la capital o un viaje capital, en cuyo transcurso geográfico vuelve a recorrer el conjunto de poderes que lo destruyeron mientras, simultáneamente, se va configurando una fehaciente historia de esos poderes.

En su conferencia, el director Miguel Rubio señalaba que esta novela se había publicado en Perú en un momento muy preciso o muy iniciático en la historia abismal y macabra que asoló al país a partir de los años ochenta como fue el encuentro insensato entre la violencia militar y la violencia senderista. Efectivamente la edición de este libro en 1986 coincidió con una depredación política destructiva y feroz que dejó miles de muertos que todavía no terminan de morir en la memoria viva de sus deudos, muertos que aún transitan en la fraternidad de sus comunidades y que pueblan parte importante de la literatura del presente y con seguridad del porvenir.

Adiós Ayacucho se funda en la férrea decisión de la víctima, un dirigente campesino. Una decisión de tal magnitud que rompe la lógica asignada a la muerte, para enfrentar como el muerto que es, la recuperación de lo único que al parecer le pertenecía: sus huesos. Emprende entonces un camino, por decirlo de alguna manera, óseo, duro. Lo hace como un fantasma activo o como la encarnación moderna y modesta de una figura mítica que lo cobija y lo legitima. En este punto se puede pensar en el designio mítico del Inkarrí cuyo cuerpo desmembrado, en un futuro exacto, va a volver a unirse para restaurar la armonía.

Sin embargo, a pesar de compartir parcialmente el desmembramiento, a diferencia del mito, Alfonso Cánepa, el protagonista, solo recorre la superficie de la desarmonía. Su viaje va documentando un determinado estado de cosas, va mostrando una terrible explosión social regida por una violencia que limita de manera áspera con la resignación. El camino a Lima es una geografía habitada por sujetos tóxicos que recuerdan, en un registro otro, diverso, algunas secuencias del film *Apocalypse Now*, de Francis Coppola (basado en *El Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad).

Pero este apocalipsis ocurre y transcurre en un registro andino, donde no sobrevuelan los sofisticados helicópteros estadounidenses por una selva profusamente asiática, sino que se trata de un trayecto precario en la parte más hostil de un camión desvencijado. Pero en este otro registro opera un horizonte convulso, también con matices apocalípticos, sin centros, porque los poderes estatales y los emblemas revolucionarios se han infectado los unos de los otros o los unos en lo otros multiplicando un escenario de crimen y destrucción en el mundo campesino.

El viaje en camión se erige como un espacio al que se suman cuerpos vivos que cuentan sus historias o manifiestan su asombro o consignan a Alfonso Cánepa como objeto de estudios analizable y rentable. En este punto no pude dejar de establecer una conexión con la novela *Alsino* de Pedro Prado, publicada a principios del XX, en donde a Alsino, un niño campesino chileno, criado por su abuela mapuche, le crecen alas que solo le provocan desventura dentro de sus comunidad. El patrón de la casa que lo acoge después de la muerte de la abuela ha visto mermada su fortuna y ante la crisis le ofrece a un gringo con el que comercia venderle el esqueleto de Alsino para que sea revendido en Estados Unidos como objeto de estudio o de espectáculo. Pensé en *Alsino* mientras se configuraba la imagen del antropólogo que aparece como el analista del oprimido que certifica, clasifica, segmenta pero a su vez comercia académicamente la opresión. Solo que en esta novela el objeto antropológico, Alfonso Cánepa, a diferencia de Alsino ya se ha emancipado y se burla de las clasificaciones y zahiere al antropólogo. Lo hace porque él también es sujeto de saber (es un dirigente) que entiende el mundo que lo rodea y más aún tiene una palabra que decir ante la historia que lo mata y que lo niega.

El muerto que vive en el transcurso de su propia muerte se puede o quizás se debe entender también como un *collage*. Lo que queda de su cuerpo o lo que queda en su cuerpo es un agudo dispositivo para leer la actualidad. Pero su lectura solo es posible porque en él se encarna la suma histórica de un conjunto de cuerpos que lo anteceden. Él funciona nada más ni nada menos como ese *collage* hasta el que confluyen tiempos y símbolos, gestas y escrituras ya muy consolidadas que lo empujan a la capital o, como ya señalé, a lo capital que es la repetición de lo mismo en

lo otro, en el aquí y en el ahora. La historia, así lo aseguró Marx, se repite, la primera vez como tragedia y la segunda como farsa.

Aunque la imagen de un muerto que busca sus huesos para honrar su cuerpo y dignificarlo con el protocolo de un entierro es directamente trágica, esta novela propone un giro porque mantiene, a lo largo de la narración, una distancia irónica cuando no directamente humorística. El director Miguel Rubio señaló en su conferencia que para organizar la obra de teatro trabajó dos “cuerpos”: uno, la ropa sin cuerpo extendida sobre el escenario que de una u otra manera contenía al cuerpo ausente y desde otro espacio un cómico cuzqueño que ingresaba al escenario y se vestía con las ropas de ese cuerpo otro. O, dicho de otra manera, se vestía y se investía con y en el otro cuerpo.

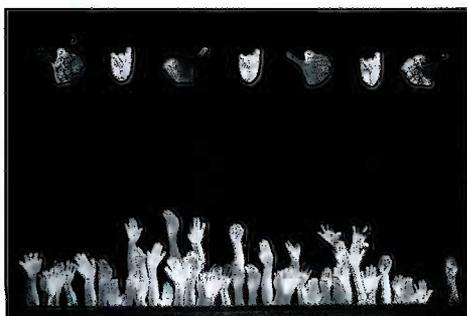
Alfonso Cánepa lee irónicamente los signos del caos destructivo porque su humor es un arma crítica y política inesperada que desarma el ritual con el que se recubre el ejercicio de la violencia. Su ironía o su abierta burla es el elemento con que denuncia que el presente y sus huesos expropiados constituyen la feroz repetición de lo mismo. En cierto modo se ríe hasta de su cadáver repetido por un idéntico incesante crimen mientras atraviesa la plaza cruzada por energías diversas donde está representado el conjunto de la comunidad, incluso los poetas, allí, en esa plaza sónica, diseñada por el antiguo imperio español para ubicar en su alrededor los poderes políticos, religiosos y administrativos de la conquista.

El dirigente Cánepa llega hasta la plaza para entregar su carta al presidente de la República denunciando su caso y reclamando sus huesos. De esa manera se produce la cita a la producción escrita y visual que le dirigió Guaman Poma de Ayala al Rey de España con el conjunto de sus propuestas para coexistir y pervivir. Esos sensibles documentos que se perdieron por doscientos años en los anaqueles burocráticos de su tiempo. Pero esta carta, digamos, otra, escrita en los tiempos de una (falsa) democracia, esta carta, por decirlo de alguna manera, republicana, está allí para demostrar que las jerarquías son atemporales y la escucha al ciudadano campesino, al dirigente que pide ya no aumento salarial o una real reforma agraria o una mejor repartición de la riqueza sino que solicita la restitución de su dignidad a través de sus huesos (pero que de

una u otra manera su dignidad ósea se funda en el aumento salarial, en una verdadera reforma agraria, y en la necesaria repartición de la riqueza), será vana. Aunque consigue entregarle la carta al presidente, sabe que no la leerá porque el cuerpo presidencial es otra burocracia más que repite los síntomas de la exclusión.

Alfonso Cánepa, que se ha hecho en su vida y en su muerte sujeto de su destino, decide, es un decir, tomar la historia por sus propias manos. Cuando entiende que el camino de letra no conduce a la autoridad porque la letra se ha vuelto insuficiente o incompetente, va hacia la iglesia y decide que serán suyos los huesos del mismísimo Francisco Pizarro y se cumple así la sentencia bíblica: ojo por ojo, mano por mano y en este caso específico se podría añadir: hueso por hueso.

Sin embargo este gesto marca un haz de posibilidades abiertas, ninguna concluyente porque los huesos de Pizarro ya no serán exhibidos en su glorioso descanso público sino serán enterrados junto con otros huesos, los que esa conquista precipitó, pero también la mixtura señala los huesos revueltos del mestizaje. "El viaje era al más allá", escribió Ernesto Cardenal. Alfonso Cánepa podría haber asegurado: el viaje era hacia la historia andina de los huesos.



POLLAROLO: SER MUSA EN ESTOS TIEMPOS / Victoria Guerrero

Después de más de 20 años, Giovanna Pollarolo reedita su poesía, porque 20 años no es poca cosa para una escritura que ha pasado por muchas facetas: además de la poesía, todos sabemos que Giovanna es guionista y novelista, y una reedición es, finalmente, una celebración y, quizá, el cierre de un momento escritural. En estos días, he estado recordando que, la primera vez que conocí a Giovanna, la invité a presentar uno de mis primeros libros allá por la década de 1990. En ese tiempo, me sentía desconocida en las voces de otras escritoras: su escritura me parecía cursi y desbordada. Sin embargo, con el paso del tiempo, hoy lo que más rescato de ellas es la manera de textualizar su cuerpo y explorar su deseo más allá de los mandatos sociales, y proponer, a través de otras poéticas, una escritura que reelabore esas demandas. Esas propuestas nos han habilitado, a las que nos atrevemos a hacer poesía hoy en el Perú, a hablar de otra manera –o, al menos, a intentarlo. La poesía de Giovanna es, pues, testimonio de ese momento dentro de la tradición poética nacional, y de allí lo valioso de esta reedición, que incluye: *Huerto de los olivos*, *Entre mujeres solas* y *La ceremonia del adiós*, además de algunos poemas publicados en revistas que comparten esa misma temática.¹

La poesía de Giovanna testimonia, a su vez, un contexto y una época de transición para las mujeres de clase media que empezaron a educarse en la década de 1970, pero cuyo derrotero todavía era la búsqueda de un esposo y una familia. En ese sentido, el yo de estos textos es el protagonista de una crisis existencial que busca su rostro en otros rostros: las amigas, la madre, la abuela venida de tan lejos. El libro narra la ruptura de un matrimonio y la posibilidad tan temida por las mujeres de vivir una vida elegida por ellas mismas, donde el cambiar de *partenaire* pende

¹ Giovanna Pollarolo, *Poesía reunida*, Punto de Lectura, Lima, 2013.

como una condena vivida con angustia y miedo, aunque secretamente deseada. De allí que *Entre mujeres solas* no aluda solo a ese murmullo que son muchas mujeres juntas hablando de sí, sino y sobre todo a la soledad de cada una, a sus máscaras por aliviar ese terror de ser “abandonadas”, a su “fracaso” frente a los mandatos de una pareja, a su barullo altisonante para matar lo real. A las mujeres pocas veces se nos enseña a mirar/nos, más bien somos maestras en ser miradas, en la disputa por el objeto de amor. Al mismo tiempo, los mensajes que nos envía la sociedad son contradictorios y ambiguos: las demandas del mundo neoliberal exigen someterse al cambio, a lo múltiple, ser exitosas en la vida pública, pero también ser buenas madres, conservar una pareja. En el libro, se anhela un otro tiempo, un tiempo en el que la fantasía de ser amada era posible, el tiempo del compromiso que hoy declina, pero que también demandaba el sometimiento a cierto orden de cosas.

Las preguntas que recorren el libro se podrían resumir en dos ejes: cómo vivir la vida sin ese otro cotidiano que parecía darle sentido y de qué manera aprender el cuerpo a cuerpo con una misma sin sentir miedo o espanto: “si ahora / nos dijeran / volteen la página / pueden hacer lo que quieran / son libres / para acercarse a sus sueños. / Yo, dice / llegaría puntual a mi casa / como siempre / a servir la comida” (“Y qué harían”). Desde el título *Huerto de los olivos*, la narrativa religiosa católica es el intertexto que se resignifica en estos poemas; por tanto, la culpa y el sacrificio están presentes en textos exagerados, melancólicos e irónicos, con un uso constante del cliché de la mujer educada para el matrimonio: “Eres mi Señor / y debes cuidar de esta sierva / ante ti hincada” (“Segunda declaración –de rodillas”), pero también el deseo se reelabora en los discursos de las diversas mujeres que pueblan estos poemas: “y él me llama / quiere que vuelva a la cama / ¿no tienes frío? Susurra. Me besa / tengo suerte, yo sé. / Pero estoy aburrida” (“Todas piensan”).

Los poemas de Pollarolo poetizan sin metáforas ese proceso de ruptura. Se trata de una poética libre de ropajes, sencilla, casi como una amiga que te cuenta su vida en el viejo cuaderno de los sueños, ahora ya rotos, y, por eso mismo, aún más perturbadora. Una poética de lo coloquial que se apropia del decir de ciertas mujeres. De allí que esta poesía sea la

voz de otras voces que no pueden “decir” o siquiera balbucear, y, a través de esta escritura, se exorcicen los viejos y nuevos fantasmas de las mujeres. Hay, pues, un trabajo por hacer: el de reescribir nuestro cuerpo y nuestro yo en goce y ya no más como una significación meramente sacrificial.

Alguien me dirá: “Pero somos simplemente ‘escritores’”, y yo le diré que sí, pero no. Blanca Varela empezó su escritura siendo solo “un poeta” como diría Octavio Paz, pero luego se dio cuenta de que no podía ser solo eso: era también madre, también mujer. Así, si aceptas estar en el terreno de la poesía escrita por mujeres, entras en un camino pedregoso de múltiples limitaciones, pero, si solo te consideras un escritor o un poeta, de alguna manera estás desligándote y negando a muchas otras voces que han sido oprimidas y relegadas al silencio. Si las mujeres somos la falta, según Lacan, lo que está de menos en el discurso o en exceso, las históricas de siempre, ¿qué hacer?, ¿cómo responder desde la escritura a las demandas que se nos hacen?

Cada vez se hace más urgente elaborar una cartografía de los cuerpos y las poéticas que han evidenciado su posición subalterna, y, al mismo tiempo, establecer una dialéctica con esos textos –y digo dialéctica, lo cual implica, por supuesto, una visión crítica y una relectura de los mismos más allá del sexo de los artistas, pues no confío en esencialismo alguno. No creo en escritoras buenas per se. Podemos construir una tradición rica y poderosa, y el canon dejará de “sospechar” para aceptar estas textualidades en su singularidad escritural, en su valía y, por qué no, en su capacidad afectiva y amorosa. Las mujeres que escribimos necesitamos construir nuestra propia genealogía, nuestros referentes, no solo vernos en el canon hegemónico de la poesía peruana contemporánea (valiosísimo en sí mismo), sino en ese canon “paralelo” en el que la poesía escrita por mujeres se encuentra hasta el día de hoy sospechosa de ser “menor de edad”, de no haber dado suficientes muestras para ingresar al otro, o quizá de haber dado demasiadas muestras de su excomunión. Que hoy se reedite la poesía de Pollarolo es un aporte en la reconstrucción de nuestras filiaciones futuras.

“Bien difícil es ser la musa de un poeta en estos tiempos”. Así es, Giovanna.

ASEDIOS AL IMAGINARIO SOBRE LIMA / Carlos García-Bedoya

Marcel Velázquez Castro. *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2013.

El reciente libro de Marcel Velázquez Castro, *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*, puede ser enfocado como un texto híbrido, pues combina rasgos del ensayo y de la investigación propiamente académica. De hecho, el autor coloca su libro de modo explícito en el ámbito del género creado por Montaigne. Velázquez opta por dialogar con los textos que aborda, al tiempo que logra hacerlos dialogar entre sí, sacando el máximo partido de las potencialidades de la intertextualidad. El afán exploratorio, la renuncia a todo prurito de exhaustividad, la pasión por el detalle vívido y el fragmento revelador, calzan perfectamente con esa maleabilidad tan propia del ensayo, bien definido como el centauro de los géneros, y por ello mismo marcado por una hibridez constitutiva. Tiene del ensayo también la riqueza de la prosa, el despliegue de la creatividad y la capacidad para establecer inesperadas asociaciones de sentido. Al colocar los seis ensayos que conforman el libro bajo el signo del gallinazo, resalta el simbolismo de esta ave tan ligada al imaginario limeño, pero al mismo tiempo se vale de su condición carroñera para evidenciar una focalización preferente hacia lo marginal: aspectos descuidados por el enfoque académico tradicional, como la temática del cuerpo o como los anuncios publicitarios de la prensa del XIX.

Aprovechando al máximo todas las virtudes del ensayo, el texto no deja de ser al mismo tiempo una rigurosa investigación académica. Marcel Velázquez cuenta con una importante trayectoria en este campo, con frutos tan destacados como sus libros *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (2002) o *Las máscaras de*

la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895) (2005), entre otros. Es sin duda uno de los más importantes especialistas en nuestra literatura del siglo XIX y sus trabajos han contribuido de manera notable a la renovación de nuestros estudios literarios y culturales decimonónicos, por mucho tiempo descuidados y que hoy comienzan a vivir una esperada dinamización. El libro trasciende sin embargo marcos disciplinarios y se sitúa con autoridad en el ámbito de los estudios culturales, que Velázquez cultiva con solvencia y con mucha creatividad, sin sentirse prisionero de las modas conceptuales que muchas veces atenazan a los cultores de esta modalidad de investigación. *La mirada de los gallinazos* evidencia la vocación transdisciplinaria del autor, que sabe conjugar con acierto saberes heterogéneos: una erudita familiaridad con la prensa decimonónica (con una atención especial al material gráfico que esta contiene y a sus resonancias semánticas), un acucioso *close reading* de los textos, los aportes de la perspectiva de género y las reflexiones sobre el cuerpo y el racismo. Desde el punto de vista cognoscitivo, es esa gama de herramientas conceptuales la que garantiza la solvencia de este estudio. El conocimiento a fondo del material investigado, en especial la prensa decimonónica, de la cual es Velázquez uno de los más connotados estudiosos, se combina fructíferamente con un aparato teórico innovador y pluridisciplinario. Son materia de estudio en este libro poemas, diarios, revistas, guías, artículos de costumbres, novelas, ensayos, dibujos, avisos publicitarios; se reexaminan obras consagradas y canónicas, pero en especial productos simbólicos poco conocidos o insuficientemente analizados. El trabajo se detiene en los umbrales del siglo XX, pues Velázquez considera que en el tránsito del XIX al XX, bajo el régimen de la república aristocrática, se aceleran procesos de modernización que marcan una ruptura gravitante en el proceso histórico de la ciudad.

El objetivo central del trabajo apunta a una reconstrucción de los imaginarios sobre Lima a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, prestando atención a tres variables principales: el cuerpo, la fiesta y la mercancía. En torno a ellas se construyó el mito de una Lima tradicional opulenta, sensual y festiva. Más allá de las diferencias entre las imágenes discursivas de la Lima barroca, la Lima ilustrada o la Lima romántica, Velázquez

rastrea la pervivencia de ciertas representaciones en el imaginario sobre Lima, tanto el letrado como el popular. De hecho, a pesar de las transformaciones de la ciudad, ciertos rasgos de ese imaginario se proyectan hasta el presente, como la persistencia del racismo o la fijación colectiva en los placeres de la mesa. Sobre este último aspecto afirma Velázquez: “la ausencia de límites en el comer ha devenido con los años entre los limeños en una señal de identidad que disimulamos bajo el nombre de gastronomía” (26). Una cita urticante de González Prada en su ensayo “Nuestros ventrales” zahería esta misma pasión: respondiendo a la pregunta formulada en algún lugar del globo sobre qué se hacía en ese momento en Lima dice “nosotros no vacilaríamos en contestar: lo que en Lima hacen ahora es comer” (298).

El libro está organizado en seis ensayos. El primero, “La ciudad de los gallinazos”, presenta la imagen simbólica que preside el libro. El gallinazo adquiere la condición de “emblema de los grupos heterogéneos que mediante la escritura miraron, describieron y narraron la ciudad” (27). La imagen de la ciudad, marcada desde su origen por la nostalgia, aparece signada por la utopía, por las señas de la abundancia, en especial alimentaria, pero también por la sátira, como en la redactada en 1598 por Mateo Rosas de Oquendo, con su recurso al imaginario de lo festivo, del carnaval y del mundo al revés.

El capítulo dos examina el *Diario de Lima* (1640-1694), escrito durante muchos años por Josephe de Mugaburu y completado por su hijo Francisco. La obra de los Mugaburu es una buena muestra del discurso de la ciudad. Aunque se trata de un diario de carácter privado, su objetivo es la discursivización de la Lima barroca virreinal y por ello el énfasis temático privilegia la esfera pública, los ámbitos de la corte y del poder. La subjetividad de Mugaburu no está ausente, pero sí reducida a una mínima expresión. Uno de los ejes temáticos que examina Velázquez es el de la fiesta religiosa, central en la vida urbana colonial: en ella participan desde las autoridades oficiales y los estamentos eclesiásticos hasta los diversos gremios y los sectores de la plebe, en especial negros e indios. Otro eje es el aspecto urbanístico, destacando la proliferación del comercio y la construcción de las murallas de la ciudad. Se abordan

también las ejecuciones y su dimensión espectacular, así como los temores que habitaban entonces el imaginario limeño: indios rebeldes y piratas herejes. Por último, examina la dimensión cortesana de la capital virreinal, apoyándose en ideas de Norbert Elías, que le permiten desentrañar la lógica de los conflictos por el prestigio social.

El capítulo tres aborda las promesas de la escritura en la ciudad ilustrada y sus irradiaciones. Las reformas promovidas por la dinastía borbónica produjeron un cambio parcial en los paradigmas culturales vigentes en la Lima de la segunda mitad del siglo XVIII e incluso de principios del XIX: la cultura de nuestra joven república se organiza desde tales parámetros. Se analizan diversos textos, entre ellos las *Noticias secretas de América*, redactadas por los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Movidos por un celo reformista, detectan como uno de los males mayores del Virreinato peruano la extendida propensión a la corrupción; una vez más, comprobamos cómo ciertos males recurrentes hunden sus raíces en nuestra herencia colonial. Los discursos ilustrados, por otra parte, denuncian la persistencia de ciertas costumbres populares juzgadas incompatibles con la racionalidad moderna y estigmatizadas también por su origen plebeyo. En los textos del *Mercurio Peruano*, revista a la que Velázquez otorga un carácter fundacional, examina “el lado oscuro del horizonte ilustrado, la voluntad de control y disciplina ejercida contra el bárbaro (el indio y el negro) y el ignorante (los sectores populares)” (95). La proclamación de la Independencia, realización cabal de la promesa ilustrada de una nación criolla, asume paradójicamente los moldes de una ceremonia barroca y lo mismo ocurre con la apoteosis de Bolívar en 1826, preservando en buena medida “la lógica simbólica de la ciudad” (109). En ese contexto, Velázquez estudia los anuncios del comercio esclavista, síntoma republicano de lo que Aníbal Quijano llamaría la colonialidad del poder. Por último, Velázquez examina de qué manera en la república criolla “la élite limeña se arroga la misión civilizatoria” (116). Al estudiar la *Guía del viajero en Lima* (1860), de Manuel Atanasio Fuentes, muestra cómo, al tiempo que se refutan los prejuicios antiperuanos de los extranjeros, se construye un imaginario colonizado, que concibe al modelo civilizatorio occidental el único válido y digno de ser emulado. De allí las críticas que Fuentes dirige a las formas carnavalescas de la cultura plebeya urbana

y a la persistencia en las mayorías limeñas de formas de sociabilidad y valores premodernos.

El capítulo cuatro se titula “Biotecnologías letradas y cuerpos urbanos descontrolados”. Velázquez explica que “una biotecnología constituye un dispositivo de representación, inscripción y sujeción de los cuerpos en la lógica del poder” (133). Desde esa premisa, examina primero la representación de figuras como la tapada, el jugador y el travesti en textos del *Mercurio Peruano* o en el poema satírico *Lima por dentro y fuera* de Terralla y Landa, así como en los textos redactados por viajeros europeos de fines del XVIII y primera mitad del XIX. En un ámbito más afín al canon literario, aborda la obra de algunos de los principales escritores costumbristas, como Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Ramón Rojas y Cañas o el propio Fuentes, incidiendo en el comportamiento de la mujer limeña, los hábitos de los subalternos e incluso los dilemas de la identidad sexual.

El capítulo quinto se desplaza en los ámbitos de la novela, género por excelencia de la modernidad. Destaca Velázquez la importancia de la novela de folletín como síntoma de los procesos de modernización que recorren la joven república, subrayando la importancia que esta modalidad tuvo para la consolidación de un diario como *El Comercio*. Aborda obras como la precoz novela futurista *Lima de aquí a cien años* (1843), del olvidado Julián del Portillo, cuyos atisbos utópicos no logran ir más allá de los ideales urbanísticos decimonónicos. Analiza también una novela de otro autor postergado, Eugenio Iturrino: *Los amores de Lima* (1872), que, con audacia para la época, presenta una primera visión del adulterio femenino en la pacata Lima. Concluye el capítulo con el análisis de *Herencia* (1895), novela de una autora plenamente canonizada como Clorinda Matto de Turner. Enmarcada bajo los códigos del naturalismo, esta novela se atreve a explorar y contrastar las formas del deseo masculino y femenino.

El ensayo sexto y final se titula “Los umbrales de la nueva ciudad: modernización sin visiones modernas”. Velázquez centra aquí su enfoque en las manifestaciones del racismo, revestido entonces de pretensiones de cientificidad de signo positivista. Examina también una serie de

avisos comerciales, evidencia del auge de la modernización económica y mecanismo para la construcción de una distinción burguesa frente a las estigmatizadas conductas populares de sujetos signados por la marginalidad racial. El capítulo y el libro se cierran con un examen de algunas facetas de las obras antagónicas de Ricardo Palma y Manuel González Prada, incidiendo en los aspectos anacrónicos de su visión de la modernidad y en sus contrastadas representaciones de la mujer.

Con estos comentarios se ha trazado apenas una visión panorámica de las múltiples riquezas que encierra el trabajo de Marcel Velázquez. Solo queda destacar la pulcritud de la edición y la riqueza del material gráfico incorporado, e invitar a la lectura de este valioso libro.



MANERAS DE LEER A CÉSAR VALLEJO / Marta Ortiz Canseco

La crítica vallejana se viene configurando tradicionalmente desde dos puntos de vista complementarios: el fundado por críticos como Luis Monguió, André Coyné o Juan Espejo Asturrizaga, centrado desde los años 50 y 60 en recuperar todo tipo de documentos para establecer una biobibliografía definitiva del poeta; y el que, desde los años 70 aproximadamente, con críticos como Julio Ortega, Jean Franco o Américo Ferrari, trata de establecer una teoría literaria sobre la obra de César Vallejo, explicando las principales dificultades de su lectura a través de influencias y corrientes que pudieron ser afines al poeta.

En los últimos años, se han enriquecido estos dos puntos de vista con estudios inscritos en ambas vertientes. Por un lado, Michelle Clayton propone claves teóricas para explicar la obra en prosa y en verso de Vallejo, mientras que, por otro lado, Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi ofrecen datos muy concretos sobre la estadía de Vallejo en España durante el año 1931; esta investigación se enmarca en un proyecto mayor desarrollado por Fernández y Gianuzzi, que llevan años estableciendo accesos a unas fuentes usualmente olvidadas, desconocidas o inéditas. Por supuesto, ambos tipos de trabajo son compatibles y necesarios para el lector actual de Vallejo, a pesar de que el procedimiento y el punto de partida resulten opuestos, como veremos a continuación.

1. UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LA POÉTICA GENERAL DE VALLEJO

Michelle Clayton, *Poetry in pieces: César Vallejo and lyric modernity*. California: University of California Press, 2011.

Michelle Clayton, en su libro *Poetry in pieces*, ofrece un recorrido exhaustivo por la obra poética de César Vallejo, que tiene como objetivo presentar una visión general de su obra y del contexto en que surgió. Desde

la constante presencia del cuerpo en su poesía y desde la inscripción de esta en la historia, la autora va avanzando a través de los diversos textos de Vallejo, comenzando por *Los heraldos negros* y llegando hasta *España, aparta de mí este cáliz*, pasando incluso por algunos de sus textos periodísticos.

Sin duda es el rescate de las crónicas y artículos del poeta una de las grandes novedades del libro, pues gran parte de la crítica vallejana ha ignorado el potencial de este tipo de textos, que constituyen las únicas reflexiones dispersas del poeta sobre sus relaciones con otros artistas franceses y latinoamericanos, sobre el avance del capitalismo en París, las características de la modernidad o la aparición de ciertos movimientos socioculturales europeos. Si bien Clayton dedica solo una pequeña parte de su libro a este tema, quizá baste para que el lector se haga una idea de su importancia y entienda que a partir de 1923, año en que llegó a París, Vallejo apenas publicó poesía, pero no cesó de enviar crónicas y artículos a periódicos peruanos como *Mundial*, *Variedades*, *Amauta* o *El Comercio*. Estos textos deben situarse en el contexto general de su pensamiento y de su evolución como sujeto observador de los bruscos cambios que sufrían las sociedades europeas del momento, antes que manejarlos como una 'llave' para entrar a su obra poética.

Según Michelle Clayton, lo que el poeta buscaba cuando fue a París no eran temas como el futuro o la modernidad, que es lo que luego encontraremos en sus textos, sino el pasado bohemio del que había oído hablar y sobre el que tanto había leído (p. 155). Esta idea es interesante y muy productiva, en la medida en que uno puede darse cuenta de cómo esas posibles expectativas de Vallejo se convierten en una severa crítica contra la modernidad entendida como progreso, y cómo la idea del París bohemio y único desaparece al poco tiempo de llegar. Solo a través de las crónicas y los artículos podemos entender esta evolución en el pensamiento de Vallejo, que no deja pasar ocasión para desengañar a otros inmigrantes latinoamericanos que, como él, iban a París buscando "un hombre con tres espaldas; una piedra que habla; una bailarina epicena; un círculo cuadrado".¹

¹ César Vallejo, en 'Sociedades coloniales', *Mundial*, 410, 20 de abril de 1928, en *Artículos y crónicas completos*, ed. Jorge Puccinelli, 2 vols. (Lima: PUCP, 2002), t. II, pp. 578-580.

En ese sentido, cobra mayor importancia el argumento principal en el que Clayton basa su libro: la manera en que Vallejo inscribe su poesía en la historia e incluye la historia en su poesía. La autora trata de ir de los textos a los contextos, anclando la evolución del poeta en la sociedad, tanto en Perú como en París, y defendiendo siempre la sólida unión entre poesía e historia, que queda bien demostrada, por ejemplo, cuando se propone una lectura del guano en *Trilce* como elemento representativo de su compromiso con la historia del Perú (p. 125). En este sentido, las referencias a la historia literaria latinoamericana sirven también para trazar el mapa de la época, aunque se echan de menos más referencias concretas a la historia del Perú, como influencia sin duda definitiva en la formación del poeta. Clayton esboza un paralelismo muy interesante entre la trayectoria intelectual de Mariátegui y la de Vallejo (p. 138), a quienes enlaza con acierto por sus ideas sobre el cine de Chaplin. No se suele mencionar este tipo de relaciones intelectuales, que resultan sin duda muy productivas y que Clayton logra poner sobre la mesa.

Por el contrario, si seguimos más allá con el tema de la poesía y la historia, uno de los defectos más palpables de su argumento es la carencia, en algunos puntos clave del libro, de un enganche sólido entre el contexto y los textos que continuamente se analizan. Aunque Clayton insiste en la importancia de la relación entre poesía e historia, sorprende que, al momento de leer los poemas, no encontremos apenas referencias a los contextos históricos en que se compusieron, y si las hay, no se logra una explicación clara de la relación entre unos y otros. No cabe duda de que para cualquier crítico esta es una ardua tarea, de la que Vallejo suele escapar airoso, pues sus textos se resisten ferozmente a toda exégesis, a toda historia, a pesar de estar empapados de ella. Su manera de inscribirse en el contexto histórico es indudable, pero todavía hoy se nos escapan los mecanismos a través de los cuales el poeta lo consigue o, como mínimo, resultan difíciles de explicar a través de nuestro lenguaje lineal.

En última instancia, cabría preguntarse bajo qué presupuestos se está hablando de historia en *Poetry in pieces*, teniendo en cuenta la conciencia vallejjiana de que el hombre está, contra cualquier intento y voluntad suya, empapado de historicidad, pues nace y se educa dentro de ella. Los juegos de Vallejo contra el uso común de las coordenadas

espacio-temporales, su boicot permanente contra los esquemas de sentido y del lenguaje, nos llevan a pensar que, de una u otra manera, era consciente de que el hombre, creador de la historia, acaba creyendo que la historia le es anterior y la convierte en única rectora de su existencia. Asumiendo que Vallejo era consciente de esta trampa, ¿de qué manera se puede inscribir su poesía en la historia?, pero sobre todo: ¿cuál es la historia que elige Vallejo y cómo la aborda?, ¿de qué modo boicotea la idea de historia o la historia misma que se nos impone? Clayton apenas esboza una respuesta a estas preguntas, cuando afirma, hablando de *Trilce*, que “the peculiar difficulty of these poems points to a formal mediation between poetry and history, art and labor, matter and discourses, bodies and landscapes” (p. 126).

Otra de las claves principales, la que da título a la obra, es la del cuerpo, físico y social, que se planta en la poesía vallejiana ya desde *Los heraldos negros*. La reivindicación de este primer poemario como precedente claro de *Trilce* es impecable, al igual que los argumentos sobre la “materialidad” de su lenguaje y la contaminación de significados por contigüidad de términos, una de las claves de su dificultad (pp. 95-96 y 100). Las observaciones sobre la correspondencia entre cuerpo y lugar de origen o de enunciación son también interesantes, así como la idea del cuerpo como nexo entre el poeta y el mundo (p. 166). Para Vallejo, dice la autora, la relación con su cuerpo y su lugar de origen es mucho más fragmentaria y volátil de lo que usualmente se piensa.² En general, el cuerpo como hilo conductor funciona bien en la mayoría de los poemas de Vallejo; sin embargo, las largas listas de ejemplos dadas por Clayton desvían la atención del lector a lo largo del ensayo, sobre todo en la primera mitad del libro. Como resultado de ello, si el objetivo era demostrar cómo Vallejo moldea las partes del cuerpo, las adapta y las retuerce en su poesía, así como la situación del cuerpo como mediador entre el poeta y el mundo, al final queda la sensación de que no se ha sacado el máximo partido a la

² Según Clayton, “what he presents in the interplay between body and world is circulation, treatment, transformation. In other words, a two-directional, even three-step movement: the reception of the world by the body, its processing and reproduction back into the world. In this poetry, everything moves through the body” (p. 103).

idea, o que las excesivas citas y el querer abarcar toda la obra del peruano impiden a la autora una exposición clara y concisa de sus propuestas.

La excesiva longitud y el desmembramiento general son entonces los principales obstáculos a la hora de acercarse a la obra de Clayton. Su libro carece de una estructura clara y normalmente no se ofrecen pistas que permitan enlazar un argumento con el anterior o con el siguiente. Como resultado, pocas veces el lector tiene claro cuál es el objetivo final o qué se está discutiendo en cada momento. Sin embargo, este defecto queda solapado gracias a algunas brillantes observaciones sobre los modos de creación de Vallejo. Michelle Clayton no se deja intimidar por la compleja obra del poeta, quiere abarcarla toda, y alcanza los mejores momentos cuando incide en los aspectos concretos de algunas composiciones, tratando de buscar puntos de acceso en estos poemas que tan ferozmente se resisten a la teoría. Del mismo modo, la visión de conjunto que ofrece le permite romper con las típicas clasificaciones estancas de la obra de Vallejo. En Clayton no se trata ya de la poesía social de *España, aparta de mí este cáliz*, de la vanguardista de *Trilce* o de la modernista de *Los heraldos negros*, sino que intenta ofrecer una lectura global de su evolución poética y el afianzamiento de Vallejo en el proyecto poético que comienza a construir desde Perú y termina a su muerte, como testigo de la guerra española. En este sentido, el ensayo de Clayton se convierte en necesario y novedoso, una lectura obligatoria para cualquier interesado en la obra de César Vallejo.

2. UNA NARRACIÓN DOCUMENTAL SOBRE LA ESTANCIA DE CÉSAR VALLEJO EN ESPAÑA

Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi, *César Vallejo en Madrid en 1931: itinerario documental*. Madrid: Del Centro Editores, 2012.

Hace varios años que los investigadores Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi vienen rescatando documentos inéditos para reconstruir la biografía de César Vallejo, tantas veces tergiversada y olvidada por la crítica. Ya su libro *César Vallejo. Textos rescatados* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009) ofrecía varios textos inéditos descubiertos durante

sus investigaciones en archivos peruanos y europeos, exponiendo siempre las primeras fuentes y acercando una biografía con tantas carencias al lector interesado en Vallejo. El último estudio publicado por Fernández y Gianuzzi, titulado *César Vallejo en Madrid en 1931: itinerario documental*, se centra en el período más largo que el poeta pasó en España, como consecuencia del decreto de expulsión promulgado por el gobierno francés, en que se le obligó a salir del país a finales de 1930. Vallejo estuvo en la Península Ibérica, según acotan Fernández y Gianuzzi, desde el 30 de diciembre de 1930 hasta el 12 de febrero de 1932, con viajes esporádicos a Rusia y París.

En este breve estudio, los autores recorren el itinerario biográfico del poeta durante ese año, contrastando las pocas fuentes que existen del periodo y, como es costumbre en ellos, desconfiando de testimonios escritos demasiado alejados en el tiempo o por amigos del poeta que inevitablemente impregnan los textos de comentarios parciales o equívocos. Así, por ejemplo, se ha repetido muchas veces que Vallejo recibió la proclamación de la II República española con escaso entusiasmo, pero pocos críticos citan los comentarios de Armando Bazán o Juan Domingo Córdoba, con quienes Vallejo convivió en Madrid y según los cuales el poeta fue uno de los más entusiastas con el nuevo régimen republicano.

Como señalan los autores, Vallejo no permaneció todo ese año en Madrid. Además de visitar otras ciudades españolas como León o Astorga, el poeta viajó a Rusia durante 1931, seguramente entre principios de octubre y algún momento indeterminado del mes de noviembre, con una breve parada en París. De los datos inéditos que ofrecen Fernández y Gianuzzi cabe destacar la firma de Vallejo en dos protestas políticas aparecidas en periódicos madrileños: una en *El Heraldo de Madrid*, del 1 de octubre de 1931, “contra la amenaza de fusilamientos de los súbditos suizos, miembros de la Secretaría Sindical Panpacífica”, y otra en el periódico *Luz*, en agosto de 1932, “contra los crímenes que realiza en el Perú el comandante Sánchez Cerro”. Este último documento posee gran interés, en tanto que denuncia también al partido aprista, liderado por el amigo de juventud de Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre, por colaborar con el régimen autoritario de Sánchez Cerro.

Además del itinerario biográfico, el libro de Fernández y Gianuzzi se completa con un recorrido literario, donde rescatan datos sobre la publicación y recepción de las obras de Vallejo durante su estancia en España. Se ofrece información sobre el único autógrafo que se conserva del poeta, quien supuestamente regaló al estudiante peruano Arturo Pastor Boggiano una copia de su poema XVI de *Trilce*, bajo el título “Requisitoria del individuo”; y sobre la presencia en la prensa (tanto española como francesa) de la segunda edición de *Trilce*, aparecida en Madrid, en julio de 1930, unos meses antes de la llegada a España de Vallejo.

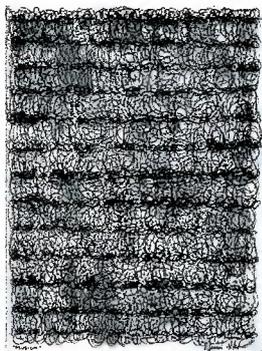
Una de las características más destacables del texto es el modo que tienen los autores de contextualizar cada cita y cada referencia, pues no se trata solo del recorrido de Vallejo, sino de quiénes rodearon al poeta, cuáles eran sus amigos y enemigos, quiénes lo leían, con cuánto interés, de qué manera. Por ejemplo, al hablar de la recepción de *Trilce*, se menciona la comparación que hizo el periodista Jaime Torres Bodet entre Vallejo y Neruda, en su reseña publicada en *La gaceta literaria* (enero de 1931). Fernández y Gianuzzi ofrecen la reacción de Neruda a través de su correspondencia, donde vemos que se hizo con un ejemplar del poemario para después tildarlo de “seco y espantoso”, “cruel, literario y estéril”.

Entre otros documentos inéditos o parcialmente editados, los autores publican la reseña completa (en facsímil del periódico francés y traducida por ellos al castellano) que Pierre Lagarde escribió para el diario *Comoedia* (París, 12/07/1931), titulada “*Trilce* o le Dadaïsme au Pérou”, con motivo de la segunda edición del poemario; también presentan el anuncio publicitario que apareció en el periódico *Crisol* sobre la publicación de *Rusia en 1931*, así como la reseña que hizo del libro el crítico Jenaro Artines, publicada en el mismo periódico el día 24 de junio de 1931; por último, los autores descubren una nota desconocida, que apareció en *El imparcial* de Madrid (16/03/1932), sobre la redacción de *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, libro que Vallejo no pudo publicar en vida, pues su primera edición se hizo en Lima, en 1965.

Fernández y Gianuzzi reconstruyen, además, el proceso de creación de *El tungsteno*, novela publicada por la editorial Cenit (1931),

según las diferentes versiones que existen de Juan Larrea y la viuda del poeta, Georgette de Vallejo. Y por último, ofrecen datos sobre dos artículos periodísticos que el poeta escribió en ese año de estancia en Madrid, ambos políticamente muy comprometidos con la causa marxista. Uno de ellos fue incluido en su exitoso libro *Rusia en 1931*, publicado en Madrid por la editorial Ulises y muy reseñado en los diarios españoles.

Este estudio, que llama la atención por su pulcritud y rigor, en la línea que viene caracterizando a los autores, ofrece además un apéndice con los facsímiles de los documentos, así como una bibliografía de todo lo publicado por y sobre Vallejo entre 1930 y 1932; todo ello sirve para completar la biografía de Vallejo durante su estancia en España. Este periodo fue sin duda el más productivo del poeta en cuanto a publicaciones en Europa, tal y como señalan Fernández y Gianuzzi, a quien debemos agradecer siempre su incansable labor de archivo. Este libro se enmarca en un proyecto más grande de investigación vallejana, y esperamos que tenga pronto una continuación y que los autores sigan enriqueciendo, de manera tan rigurosa, la biografía desconocida del poeta peruano.



EL NÁUFRAGO DE LA SANTA Y LOS FANTASMAS DEL FUTURO /

Luis Hernán Castañeda

Peter Elmore. *El naufrago de la santa*. Lima, Peisa, 2013.

Un rasgo de la literatura de Peter Elmore que siempre ha llamado mi atención es el rigor con que los diferentes libros, tratéase de novelas o de ensayos, asedian un conjunto de problemas considerados dignos de una reflexión sostenida y profunda, pero además dueños de un poder de seducción que late al interior del edificio racional de cada texto. En *El naufrago de la santa*, novela con ángulos históricos, góticos, delirantes y metaficcionales que constituye la última entrega narrativa de Elmore, anida una preocupación que no es nueva en la obra de su autor, y que se puede definir como un vivo interés por los encuentros secretos entre la reproducción biológica y la producción textual. La proximidad entre la fantasía masculina de engendrar un hijo a través de la imaginación y el ejercicio de la palabra creadora es objeto de un ensayo sobre el mito de la autoría en Borges,¹ texto en el cual se define la búsqueda del mago de “Las ruinas circulares” como el proyecto de sustituir la procreación por el ejercicio melancólico, realizado en el espacio ambiguo de una cuna sepulcral, de la generación solitaria y artificial. Del sueño inquieto de la mente nacen comunidades espectrales, integradas por seres que parecen reflejos de su autora y se desvanecen como el humo. La novela que acaba de aparecer no desarrolla el motivo de manera frontal, sino que emplea un “lenguaje metódico y digresivo”, en palabras de Gustavo Faverón,² para insertar en la trama ambigua y misteriosa de un naufrago al que llaman

¹ “Las ruinas circulares: Borges y el mito de la autoría”, *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, Dabove, Juan Pablo ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2008. 305-29. Impreso.

² “El naufrago de la santa / Presentación”, Gustavo Faverón Patriau, Web, 6 de julio de 2013.

Ismael, una miríada de ecos, duplicaciones y simetrías, diseminados en cada resquicio del mundo ficcional, que fomentan una confrontación silenciosa e insistente entre los rostros de la paternidad y de la autoría.

Alrededor del naufragio que le da su título a la novela, se teje una suerte de familia artificial en la que los diferentes grados del doblaje, con preferencia por la distorsión, reemplazan a los lazos del parentesco. La trama se inaugura el 30 de agosto de 1947 con la aparición, en una playa del Callao –terreno familiar desde la novela *El fondo de las aguas* (Peisa, 2006)–, de un joven privado del habla y dotado de un talento excepcional para el dibujo, que será rescatado y adoptado por el médico Enrique Marrou. Hombre solitario de talante ascético, Marrou velará por la recuperación del varado por las aguas, desarrollará con él “una corriente de simpatía y afinidad secreta” (64) y lo bautizará con el nombre del protagonista de *Moby Dick*. A la vez hermano mayor y versión de su paciente –al que acepta como *pariente*–, el médico vendrá a ser, junto con una mujer aficionada al piano a la que ama sin esperanza, el lado masculino de una fantasmal pareja imposible cuyo vástago tampoco prosperará. Como sombras de Enrique y de la frustrada concertista Aída, estarán Gerardo, amigo y colega del primero, y Silvia, pintora de santos y hermana de Aída: esta segunda pareja fungirá también como protectora de Ismael. Doble perverso de Ismael, un sujeto conocido como el Pintor que se halla recluido en el Hospital Larco Herrera entablará con el dibujante mudo una relación especular y una batalla onírica: “Se había robado lo que me tocaba soñar a mí” (39), acusa el Pintor. Lucha que tendrá su tercer vértice en Aurelio, hijo de Aída, en cuya infancia resuenan las ceremonias siniestras que unieron al Pintor y a su abuela hacendada.

Es significativo que el juego de resonancias que rige la construcción de la familia del naufragio pueda rastreadse hasta el cuerpo mismo de este, cuyo corazón se encuentra en el lado derecho del tórax, como si Ismael fuera la imagen en el espejo de uno o más personajes. Desde este órgano mínimo se despliega un sistema de correspondencias que irriga no solo las conexiones entre los personajes, sino que enlaza al trío de narradores principales de la novela. La correspondencia se observa en la delicadeza con que ha sido elaborada la conversación entre estas voces,

que se entregan y recuperan la palabra en transiciones marcadas pero sutiles, como si se metamorfosearan una en la otra. Dividido el texto en tres partes, su narración corre a cargo, en primer lugar, de un narrador en tercera persona que, si bien no se desenmascara ante el lector, puede ser calificado como un narrador-investigador, pues sugiere de modo fugaz e impersonal que su reconstrucción de los hechos de 1947 es fruto de una labor de hemeroteca. Si la tarea del narrador-investigador, quien parece tener una presencia física –aunque oculta– en el mundo ficcional, es ordenar la cadena de eventos y situarlos en su contexto, hay una segunda voz narrativa, más elusiva y proteica, que se expresa en estilo indirecto libre para desnudar la conciencia y la memoria de los personajes, apropiándose de su lenguaje y adoptando, con acierto, limeñismos anclados en otra época. Por último, asume el relato un Marrou entrado en años, a través de la inserción medida, cada vez más frecuente hacia el final, de párrafos de un diario que tiene de carta sin destinatario y de confesión de una culpa indirecta, y que junta una perspectiva personal sobre la telaraña de sucesos que trae para sus seres queridos –Aída en primer lugar– la llegada de Ismael, con dos posibles explicaciones, una realista-psicológica y otra delirante, para el sombrío desenlace del argumento. La prosa de Marrou es, en mi opinión, de los mayores logros de la novela, por su complejidad de entonaciones; el diario que cobija la dicción a un tiempo sentida y parca del médico es, de otra parte, el escenario donde la figura paterna del náufrago asume la responsabilidad de la autoría.

Pese a las diferencias entre estas voces narrativas, un aire de familia las acerca. Así como podría decirse que los narradores están emparentados, también lo están las etapas históricas que *El náufrago de la santa* recrea. Hay una pareja de tiempos que se miran cara a cara en la novela, reconociéndose: los años finales de la década del cuarenta –en 1947 vara el náufrago y al año siguiente sobreviene la revelación de su probable identidad–; y el cierre de la década del ochenta, cuando un anciano Marrou escribe, en 1988, el testimonio de lo ocurrido casi medio siglo atrás. “Años de escasez y turbulencia” (16) es la fórmula que el narrador en tercera persona emplea para describir la clausura de los años que, bajo la presidencia de José Bustamante y Rivero, vieron una crisis económica, manifestaciones obreras y estudiantiles, y enfrentamientos callejeros entre

el gobierno y el Apra (54), además de preceder a la dictadura de Manuel Odría. Crisis, turbulencia y anuncio de una era autoritaria que marcaron también la década de 1980 y la primera presidencia de Alan García, cuando los senderistas ocuparon, en la imaginación popular, un lugar análogo al de los apristas en 1947, llamados terroristas por los periódicos de la época (118). La historia del naufrago parece un trozo quebrado del espejo de esos años, pues como señala el mismo narrador, existe una paridad y una simetría entre su caso y el de un alumno del colegio Guadalupe, muerto en una protesta contra las autoridades (54-55). El paralelo entre ambos jóvenes ejemplifica el modo lateral y transfigurador en que la ficción de Elmore encara su relación con la historia.

Para Faverón, *El naufrago de la santa* es una novela histórica y preapocalíptica que estudia relaciones no siempre obvias entre diferentes periodos y localiza en el futuro un desastre anunciado. A este juicio se podría añadir que la visión de la historia que guía la novela es alegórica, en los términos que Walter Benjamin propone en *El origen del drama barroco alemán*, porque interpreta el curso de los hechos humanos como una versión de la vida de los organismos, destinados a un deterioro implacable. El futuro de las sociedades no alberga apoteosis ni tragedias capaces de perturbar la agonía colectiva; el futuro no es el “gran futuro”, lejano y radicalmente otro, sino un horizonte cercano, ligeramente distinto del presente que lo anuncia y contiene: Marrou tolera la década negra de 1980 con una imborrable sensación de *déjà vu*. Ningún desastre es definitivo, ninguna tragedia constituye un hito, porque la reproducción especular de la decadencia se prolonga, nivelando las décadas en su camino hacia el final. En la novela, la lógica del declive se manifiesta como perversión, desviación, retorcimiento, a través del padre real o putativo que hiere y deforma al hijo, en la saga de corrupción y sordidez que atraviesa y vincula a las generaciones, como si el único legado que el progenitor fuera capaz de entregarle al vástago fuera la perpetuación del horror en su propio cuerpo. El futuro, entonces, no encierra enigmas sino reconfiguraciones de lo que ya se conoce, vaticinios de la desaparición eventual. Así, no sorprende que el texto proponga, ejercitándose como novela de fantasmas, la aparición de espectros del futuro, de muertos del porvenir que comparten el escenario con los vivos, de hijos fallecidos que regresan al pasado de sus padres y

no se distinguen, en lo esencial, de ellos. En este teatro mortuorio, surge cierta clase de sujetos, los llamados alegoristas, cuya peculiar sensibilidad fúnebre les permite contemplar la ruina y la abyección del tiempo humano en un estado de quietud luctuosa. Con paciencia y sin temor (210) espera Enrique Marrou la muerte, a la que ha visto trabajar, durante años, el itinerario de su vida personal y el destino del país.

Otras dimensiones no exploradas en este comentario breve quedan para trabajos futuros y, sobre todo, para la experiencia privada de los lectores. Basta mencionar algunas, como el régimen de representación de una novela en la que se deslizan, bajo la forma de animales que podrían ser nahuales y que no parecen ser símbolos –un bufeo monstruoso, un gallinazo espía, un alacrán que muere quemado–, seres grotescos cuya existencia remite a la materialización en una realidad entre objetiva y subjetiva, más bien delirante, de la visión o de la pesadilla. Tomada como una intervención alegórica en el momento actual de la historia nacional, que a principios de la segunda década del siglo XXI padece una jubilosa etapa de optimismo, la más reciente novela de Peter Elmore no podría ser más exacta en su crítica de la sensibilidad progresista –y ciega a la escasez y la turbulencia– que domina el discurso oficial de la economía y la cultura. En ese sentido, el texto no está lejos del sentir hegemónico de hoy; de hecho, está tan cerca de él que pareciera querer ser su revés. Finalmente, me queda consignar un juicio personal: por la coherencia y riqueza de su construcción, la alta exigencia imaginativa que le plantea al lector y las recompensas de su lectura, *El naufrago de la santa* es una novela muy superior a la mayoría de las que se han publicado entre nosotros en lo que va del siglo.



UNA GEOGRAFÍA SAGRADA / Eduardo Mazzini

Luis Enrique Tord. *Revelaciones. Relatos reunidos 1979-2011*.
Lima, Punto de Lectura, 2011.

La reunión en un volumen de los relatos que Luis Enrique Tord publicó en diferentes ocasiones, entre 1979 y 2011, ha sido un acierto porque, entre otras consideraciones, permite dar a esas *indagaciones*, como las ha llamado Ricardo González Vigil, una mirada de conjunto, y descubrir en ellas ciertos significados e intenciones que tal vez no resultan muy ostensibles a primera vista.

Ya en el Prólogo nos advierte González Vigil: “*Repárese en que abarca treinta y tres cuentos, un número lleno de resonancias pitagóricas, cabalísticas, etcétera, siendo la principal la cristiana: la edad en que Jesucristo murió y resucitó, en una versión doble del número trino propio del misterio de la Trinidad*”. Agreguemos, por nuestra parte, que el treinta y tres es un número fonéticamente perfecto, al menos para Dante Alighieri, quien compuso su *Comedia* en estrofas de tres versos endecasílabos ($3 \times 11 = 33$), y además dividió en treinta y tres Cantos cada uno de los tres mundos del periplo Infierno-Purgatorio-Cielo. Nada digamos, por lo demás, de las repercusiones masónicas del número treinta y tres, entre otras referencias.¹ No es el caso redundar en el tema, pero sí señalar que los relatos aquí reunidos, provenientes de tres libros anteriores, no sumaban originalmente treinta y tres, sino treinta y uno; para llegar a treinta y tres, en estas *Revelaciones*, se añaden dos inéditos, lo cual nos lleva a pensar que no se trata de una “coincidencia”.

Aclarado que no sin fundamento presumimos una intención y un significado poco advertidos, queremos circunscribirnos a una línea

¹ Sobre los “tres mundos” nos hemos referido con más amplitud en *En torno a imágenes y símbolos en el antiguo Perú*, en Hueso Húmero N° 58, al comentar el *Bestiario celestial*, de Luis E. Tord.

temática que se presenta en forma reiterada en la obra de Tord, y que esta visión de conjunto nos permite ver claramente: la estamos llamando “geografía sagrada”, y lo que sigue dará cuenta del por qué.

Debemos empezar, un tanto insólitamente, por la portada. Llamará la atención que señalemos algo que habitualmente, en el mundo editorial, no es otra cosa que un diseño más o menos llamativo, que a veces pretende ilustrar el contenido de la obra. Pues bien, en el libro que nos ocupa, la referencia al contenido se expresa con una imagen solar; pero no se trata de cualquier imagen, sino de una que proviene del *Utriusque Cosmi*, del filósofo hermético renacentista Robert Fludd (1574-1637), que fue publicada en 1617-1619, en la ciudad de Oppenheim, del Palatinado. El título *Utriusque Cosmi* significa, literalmente, “ambos cosmos”, entendiéndolo por “cosmos” no lo que hoy se suele entender, sino lo que entendían los filósofos griegos, medievales y renacentistas: cosmos es “orden”, es decir, sistema ordenado y armónico, opuesto a “chaos”. Y “ambos” cosmos, porque se trata del “macrocosmos” y del “microcosmos”, del gran orden del universo, cuya escala es divina, y del pequeño orden de “nuestro” mundo, que es reflejo del anterior (“como es arriba es abajo”, reza la Tabla Esmeraldina, atribuida a Hermes Trismegisto), cuya escala es humana y cuyo centro es el sol. Precisamente, en el relato de Tord titulado *Un doble virginal*, que transcurre en el Cusco, ciudad “solar”, y que trata de las “armonías cósmicas” que se revelan a través de la música, hay una expresa mención a Robert Fludd.

De modo que, desde la portada, estamos invitados a penetrar en una geografía diferente, una geografía sagrada, o si se quiere, una cosmografía sagrada. Pero para entender todos los alcances de esta perspectiva, tan distante de la que nos ha impuesto la ciencia moderna, será necesario decir dos palabras sobre la percepción del tiempo y del espacio, o, en términos más circunscritos, de la historia y de la geografía. Como sabemos, los griegos tenían dos palabras distintas para referirse al tiempo: *chronos* y *kairos*. Para decirlo en palabras del teólogo luterano Paul Tillich: “Chronos es el tiempo del reloj, el tiempo que se mide... Kairos no es el tiempo cuantitativo del reloj sino el tiempo cualitativo, el momento adecuado... Kairos es el tiempo que indica que es evidente la realidad de algo que

posibilita o imposibilita una acción”.² Hay, pues, un tiempo cuantitativo y un tiempo cualitativo, y del mismo modo hay un espacio cuantitativo y un espacio cualitativo, una extensión homogénea y uniforme (un metro es un metro en cualquier parte) y una extensión diferenciada, en la que un metro aquí no es igual que un metro allá. Y así como hay un *kairos*, tiempo en el que pueden o no pueden ocurrir ciertas cosas, hay ciertos lugares en que pueden o no pueden manifestarse determinadas ocurrencias. René Guénon lo dijo con todas sus letras: “... existen lugares particularmente aptos para servir de ‘soporte’ a la acción de las ‘influencias espirituales’ y este es el fundamento que ha tenido siempre el establecimiento de ciertos ‘centros’ tradicionales principales o secundarios, cuyos más claros exponentes fueron los ‘oráculos’ de la Antigüedad así como los lugares de peregrinación; también existen otros lugares particularmente propicios a la manifestación de ‘influencias’ de un carácter completamente opuesto y pertenecientes a las regiones más inferiores del ámbito de lo sutil”. Por eso, “en determinado lugar puede haber una ‘puerta de los Cielos’ o en tal otro una ‘boca de los Infiernos’”.³ ¿Cómo no relacionar estas ideas con el “espacio” oracular de Pachacámac, al cual Tord le dedica la primera de sus narraciones, *Oro de Pachacámac*, que termina diciendo: “el Inentendible no es ninguno de esos dioses aunque los fue todos, que siempre vuelve a hablar en los lugares que habitó su voz...?”

En esta geografía sagrada las montañas (todas en general, y algunas de modo muy especial) han sido siempre el espacio cualitativo en que puede coincidir lo divino con lo humano, y a través de lo humano, con el mundo inferior. Recordemos solamente que la transfiguración de Cristo acontece en un monte, y es también un monte, el “calvario”, donde se efectúa la crucifixión; y este monte se llama así porque allí está enterrada “la calavera de Adán”, desde los tiempos primigenios de la humanidad. El ascenso al monte hace posible, dice Mírcea Eliade, “la comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno”,⁴ y de esta comunicación han dado testimonio algunos montañistas contemporáneos, pues “pocos son los que permanecen impenetrables, hasta las últimas cumbres, a las acometidas

² En *Pensamiento cristiano y cultura en Occidente*.

³ En *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*.

⁴ En *El mito del eterno retorno*.

de lo sagrado”, según nos lo relata Roger Godel,⁵ sin que para ello sea preciso participar de un universo religioso particular. Otros testimonios son muy elocuentes, como el del montañista y escritor Georges Sonnier: “Hay en todo ser una verdad que importa liberar. Esa es la virtud singular de la montaña: libera la verdad de los seres”. O este otro, de Paul Guitton: “Andar por la montaña es salir de lo que en lenguaje religioso se llama el mundo para entrar en el universo. Se necesitan, pues, sentidos purificados, capaces de ver, de oír, de sentir, de hacernos entender cosas menos transitorias que las que vivimos ordinariamente, cosas que si no son eternas, por lo menos están más próximas de la eternidad”.

Tord está muy cercano a estas percepciones; más aún, las montañas lo fascinan de modo especial, al punto que les dedica varios relatos: *Illahuaman*, *Un ascenso al Coropuna*, *Pachatusan*, *El espíritu de la montaña* (y no olvidemos que tiene una novela titulada *La montaña roja*); y tomamos de *Un ascenso al Coropuna* la siguiente cita, muy relacionada con los testimonios citados líneas arriba: “Esa sensación de libertad y soledad se fue profundizando a medida que se ampliaba el inmenso panorama. En esas frías latitudes, el espíritu y el cuerpo perciben olores, formas, matices de color, que en el atolondramiento de las grandes ciudades o en medio del continuo tráfico de los hombres escapan a nuestros sentidos. ¿Y no es a través de nuestra sensibilidad y de un intelecto atento y pacífico que podemos llegar a nuestras propias regiones interiores, aun aquellas que no hemos explorado pese a estar en nosotros mismos? Para ello hay que adentrarse en el conocimiento del gran universo exterior, aquel que ciertas escuelas clásicas de pensamiento ven como una manifestación alegórica de la totalidad que, en complejísima, reducida y mágica escala, lleva el hombre en sí mismo”.

Otros relatos de Tord nos sitúan también en espacios sagrados, como por ejemplo *Águilas de Pucara*, *En la Biblioteca Imperial de Viena*, *Nueva Atlántida* (vinculada a *La Ciudad de los Césares*), el ya mencionado *Oro de Pachacámac* y, por cierto, *Espejo de constelaciones*. Pero queremos referirnos de modo preferente a uno de ellos, al cual, a nuestro entender, no se le ha prestado la debida atención. Nos referimos a aquel que Tord titula con

⁵ En sus *Ensayos sobre la experiencia liberadora*.

la misma divisa del escudo de la ciudad de Lima: *Hoc signum vere regum est*, y en el que el autor se aplica a desentrañar los significados del blasón limeño, y su estrecha y consciente relación con el espacio sagrado en que la ciudad se asienta.

Dice Tord que Nicolás de Ribera el Viejo, primer alcalde de Lima, en una relación en la que informa sobre el valle del Rímac, da cuenta de “la suprema importancia del santuario aborigen de Pachacámac y de las siete pirámides templarias que rodeaban al oráculo del Rímac en la Plaza Mayor de la urbe española recién fundada”. Y esta información iba acompañada de la petición al emperador Carlos V para que ennobleciera a la ciudad “puesta bajo el patronazgo de los Reyes Magos”. Por cierto, debemos dejar de lado el sentido popular que se les da a estos “Reyes”, y situarnos en el sentido que les da la tradición teológica cristiana (más particularmente la ortodoxa griega): los célebres “magos” (que no son otra cosa que sacerdotes de la tradición zaratustriana persa, y que simbolizan los “tres mundos”, lo mismo que sus ofrendas, oro, incienso y mirra) llegan hasta Belén guiados por una estrella para dar testimonio del advenimiento de la Divinidad, es decir, de una teofanía. Por ello la festividad de estos Reyes Magos es la Epifanía (aparición, manifestación), acontecimiento que en el cristianismo ortodoxo griego es aún más importante que la Natividad. Pero hay que detenerse en este hecho. Joseph Pascher nos dice algo importante:⁶ “Pareja festividad está por primera vez atestiguada en suelo de Egipto, pero no en la Iglesia, sino en la secta gnóstica de los basilidianos. Estos celebraban una fiesta del bautismo de Jesús el 11 ó el 15 de Tybi, y el 11 de Tybi del calendario alejandrino corresponde al 6 de enero romano. Para estos gnósticos, en el bautismo descendía el eón (aion) Jesús sobre el hombre, y, por ello, nacía también el Dios-hombre”. El siglo IV vio la propagación de esta fiesta por todo el orbe cristiano, que por cierto acogió una idea que no provenía precisamente del cristianismo tradicional, y que asoció esta epifanía con los Reyes Magos. Y es por ello que la divisa del escudo de Lima, *Hoc signum vere regum est* (“Este signo es verdaderamente de reyes”) no se refiere a reyes terrenales, sino a los

⁶ En *El año litúrgico*, publicado por la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), que por cierto cuenta con su respectivo *nihil obstat*.

Magos, es decir, a los testigos de la manifestación de la divinidad, que solo es posible en un espacio sagrado.

Pero Tord va más lejos, y dice: “A Nicolás de Ribera, autor de la relación, y a los reyes de armas de Valladolid [...], no les pasó desapercibido que la nueva urbe –la Ciudad de los Reyes– era la sucesora de un milenario espacio de gran significado religioso. Era heredera del célebre oráculo de Pachacámac y santuario principal donde había surgido el verbo, la lengua quechua que había nombrado y transmitido el conocimiento del mundo al hombre andino. Era el lugar del surgimiento del verbo, tal como indica el propio nombre del valle, Rímac (‘El que habla’), que alude a sus poderes proféticos: nombre que persistió en el de Lima, según la pronunciación española de Rímac”.

Hay todavía otros alcances en este relato, particularmente aquel que encuentra en el escudo limeño los dos triángulos entrelazados que forman el llamado Sello de Salomón (también conocido como “estrella de David”, y que Tord vincula con la estrella que guió a los Reyes Magos), que representa el encuentro de los tres mundos, y que se identifica también con el oráculo de Pachacámac, que “había sido desde épocas inmemoriales el espacio sagrado de la comunicación entre el Hanan Pacha, el Kay Pacha y el Hurin Pacha, los tres reinos de la concepción andina del universo”.

De modo pues que, según Tord, el escudo de Lima vincula entidades tan aparentemente heterogéneas como los sacerdotes persas, llamados Magos, el Rey Salomón, edificador del Templo arquetípico, y el dios Pachacámac, Señor del oráculo que habla y que, con el tiempo, y tal como se desprende del relato *Oro de Pachacámac*, se habría transmutado en el Cristo de Pachacamilla. Todo lo cual solo es posible en el entorno de un espacio geográfico sagrado, y, por cierto, en su tiempo propicio, su *kairos*.

Vistas estas consideraciones, creemos que es permitido decir que, hasta donde sabemos, en la narrativa hispanoamericana actual es la de Tord la que recoge de manera más sólida, a la vez que original, la tradición mitológica y simbólica de nuestro continente, que es sin duda su herencia más trascendente.

JARDINES, DE ENRIQUE BRUCE / Jorge Wiese Rebagliati

Enrique Bruce Marticorena. *Jardines*. Lima: Intermezzo Tropical, 2013. Colección Cifra Hablada, 41 pp.

En “El extranjero”, la prosa que abre *Jardines*, el narrador declara ocuparse del rosal de su casa. Inmediatamente después, confiesa que escribe poemas y que piensa en ellos: repasa la puntuación, las inflexiones, los acentos. Las pausas entre verso y verso –decláralo llevan nuevamente a las rosas, al jardín.

Los poemas son una expresión parcial y distante de sí mismo:

Mientras más digo de mí, más distante se vuelve mi país y mi casa.
Mientras más cerca siento a mis paisanos, más me oculto ante ellos [...]
 (“El extranjero”, p. 7)

Un forastero cruza la verja del jardín, inclina la cabeza y es acogido en la intimidad del estudio del narrador. La cadencia y la métrica de los versos perturban al forastero (p. 8). Dueño de casa y huésped, sin embargo, no se entienden: “Digo ser feliz; el extranjero levanta la cabeza, me mira y no comprende” (p. 8).

“El extranjero” podría considerarse como prólogo, lema o cifra del conjunto de relatos y ayudar al lector a orientarse dentro del universo refinado, sutil y perturbador de *Jardines*, un universo que descoloca permanentemente a sus receptores, pues les oculta las instancias más elementales de la enunciación.

En efecto, ¿quién habla en *Jardines*?, ¿a quién le habla?, ¿qué dice?, o, mejor dicho, ¿dice algo, algo externo a su propio decir?

Las señas del enunciador son mínimas. Eventualmente, podrían apuntar a Enrique Bruce: “Cuando era niño, en los años setenta” (p. 33), “en el Perú” (p.15), “el parque Bryant”, “West Side”, “Nueva York” (p.25). “La primera parte del nombre de mi madre es Luz, Luz Marina. El nombre se replicó en la segunda de sus hijas.” (p. 37). Sin embargo, estos datos aportan poco para fijar la identidad del enunciador, que se presenta, más bien alejado de contaminaciones biográficas, como un sujeto absoluto. El enunciador es solo enunciador. El hablante es solo hablante.

Y lo que dice deja el gusto, también, de lo general, de aquello que aleja de la circunstancia concreta de la vida para ser solo relato: *mythos*, no historia. Como lo observa el narrador de uno de los cuentos, “El cuerpo silencioso”, al revisar los papeles de un escritor muerto en los pisos altos de un edificio neoyorkino, los títulos de las prosas de *Jardines* son “sustantivos de grupos universales, tozudamente englobadores” (p.28): “El extranjero”, “Hortus meus”, “Jaulas”, “Cacería”, “Luz”. Otros parecen referirse a una realidad más acotada, pero no necesariamente lo hacen: “West Side Sauna”, “Réquiem de la joven sirena”, “El bosque de piedra”. ¿Qué realidad es esta? Pues la misma que hace al hablante del primer cuento pasar rápidamente del rosal al poema: una realidad que se sostiene solo mediante el discurso, pues, como se dice en “Luz” (la última prosa), lo exterior “es indefinido, es muchas veces (siempre en mis poemas) un rectángulo blanco en la pared” (p. 37). En síntesis, se trata de un discurso absoluto, de un discurso que no se refiere a *algo*, sino que crea a ese *algo*.

¿Y quién es el destinatario de este discurso absoluto? Pues el forastero. Pero esto no debería tranquilizarnos. Ya hemos sabido –regreso al primer cuento– que el narrador se aleja de sus vecinos, de sus paisanos, cuando habla de sí y que el forastero que comparte sus poemas en su estudio luego de trasponer la verja del jardín no lo entiende. La voz del enunciador no es suya y pocos la escuchan:

Escribo porque tengo la certeza de que mi voz tiene la sola responsabilidad de un eco y que la mayor parte de las veces no se escucha. (“El extranjero”, p. 7)

Un discurso absoluto creado por un sujeto absoluto y sin destinatarios concretos. Enrique Bruce no puede ser más explícito: su texto, *Jardines*, se refiere al discurso artístico, a sus triunfos, a sus ambigüedades, a su íntima tragedia.

En efecto, ¿cuál puede ser la función de un discurso que no remite a la realidad, sino que la crea? Probablemente, ninguna. Ninguna, salvo relativizar la entidad, la consistencia de la realidad externa a él, y en tanto que es también parte de esa realidad, relativizarse también a sí mismo.

Quizás por ello la sensación de extrañeza que nos dejan las prosas de Bruce, extrañeza que no se logra con un léxico técnico o rebuscado ni con una sintaxis especialmente elaborada, sino mediante la naturalidad de una prosa serena, reflexiva, hasta confesional por el tono (pero sabemos que los sujetos absolutos no se confiesan).

Como la prosa de Kafka, cuya parquedad burocrática vuelve natural el horror, la prosa reflexiva de Bruce naturaliza lo extraño, lo siniestro, lo *Unheimlich* freudiano.

Son extraños los espacios, los vasos comunicantes entre la realidad y el texto (ya lo hemos apreciado a propósito del jardín de “El extranjero”). Pero más extraños son los símbolos.

“West Side Sauna”, por ejemplo, evoca –en mi lectura– el relato *Ante la ley* de Franz Kafka,¹ solo que en el relato de Bruce, a diferencia del pobre campesino del de Kafka, el narrador pasa por todas las puertas hasta encontrar una, primigenia, cuyo franqueo puede hacer acceder al narrador a un espacio de encuentro no verbal, original, casi genésico:

Pero al rato uno descubre que se está demasiado habituado al recorrido, que se tiene que ir en pos de más puertas. Tenemos hambre

¹ Considérese la excelente lectura que de este relato de Kafka realiza Frank Kermode en el capítulo II (“Hoti’s Business: Why Are Narratives Obscure?”) de *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1979, pp. 24-47.

de sucesión y nos inspira temor la historia de una sola puerta. En la sucesión, todo se acalla. En el recorrido, se nos aclara el canto secreto. Porque ese canto nos devolverá a una puerta primordial, donde dos hombres trabajen con decisión un gesto, donde hagan permanentemente una mirada que permita todos los ámbitos, todos los afueras y todos los adentros.

(“West Side Sauna”, p. 20)

La manifestación, la epifanía gestual o kinética es, sin embargo, engañosa: los afueras y los adentros son términos móviles y el narrador renuncia expresamente a la identidad platónica entre Verdad, Bondad y Belleza, es decir, a una correspondencia puntual entre lo de afuera y lo de adentro: “Nunca hubo bondad en mi concepto de lo luminoso. Ni bondad ni verdad”, dice el narrador del relato “Luz”, el último de la colección.

A su vez, “El bosque de piedra” evoca, también en mi lectura, el simbólico templo de la naturaleza que es el bosque baudelairiano del soneto “Correspondencias”. Se trata de un edificio compacto, casi sin grietas (“los filósofos y los poetas, sin embargo, acarician las grietas, las superficies”, p. 31):

Los seres humanos vivimos en bosques de piedra, en instalaciones meticulosas bajo cielos de tonos que se alternan y horizontes que nos brindan la sensación de distancia y aventura.

(“El bosque de piedra”, p. 31)

Es la metrópoli moderna, un bosque de símbolos compuesta por objetos complejos y fabricados (“instalaciones meticulosas”) que se asocian a una naturaleza vicaria: los horizontes no son distantes ni nos llaman a la aventura, sino que nos consuelan con la sensación de la distancia y de la aventura. En realidad, estamos prisioneros en su jaula, como las aves que parecen libres porque remontan vuelo por encima del bosque, tal como se expresa en el relato “Jaulas” (p. 13).

No debería ser impertinente, por ello, que a la ciudad le siga el lenguaje, la casa –o la ciudad– del ser, para referirnos libremente a la expre-

sión de Heidegger.² Enrique Bruce reflexiona metalingüísticamente sobre una palabra que puede, irónicamente, desmontar el tejido analógico del bosque de símbolos que es el bosque-ciudad de piedra neobaudelairiano:

La palabra *precario* contiene, casi a la mitad de su enunciación, la oclusiva velar *k*. El sonido *k* es, debido a su posición y desempeño en el aparato bucal humano, el sonido más extremo y de oclusividad violenta. *Precario*, a su vez, proviene de *prex*, *precis*: ‘un rezo’, ‘un ruego’. Violencia, rezo, extremismo. La docilidad de las noches estrelladas no nos protege, no a todos, del aviso de la precariedad humana. (“El bosque de piedra”, p.32)

El veneno está en el centro de la palabra (la *k* violenta) y no nos protegen de él ni la docilidad consuetudinaria de las noches estrelladas ni la solidez del bosque-ciudad de piedra. Y es que, como sostiene Octavio Paz en “Los hijos del limo”, si en el bosque de símbolos todo es equivalente, todo se rige por la analogía, la ironía incluye en su lexicón universal la palabra *muerte*.³ Y, así, todo es precario porque existe esta equivalencia fundamental.

Lo anterior remite a los primeros miedos, a los miedos infantiles a los padres-gigantes cazadores (“Cacería”, pp. 15-16), proveedores de los signos iniciales y del terror y la paz asociados a ellos:

Amamos, por cierto. Sentimos amor por la pequeña criatura que se nos entrega en nuestros brazos. Sin embargo, ese cariño auténticamente sentido (si las metáforas de las entrañas y los nervios

² “[...] es el habla a la vez la casa del ser y la morada del ser humano.” Martin Heidegger. *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires: Sur, 1960, p. 96. Traducción de Alberto Wagner de Reyna.

³ Dice Paz: “La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o en silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal”. (Octavio Paz. “Analogía e ironía”. En: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p.109).

no nos engañan) se ha de manifestar en un proceso inevitable, en los mismos gestos que despertarán en nuestro pequeño la misma suspicacia ante el signo ambivalente: la sonrisa o la mordida, las manos que acogen o desgarran, la canción de cuna que sofoca (nunca del todo) el rugido de otras noches y otros o bosques.

(“El bosque de piedra”, p. 35)

El símbolo es la salvación, ciertamente; pero la conciencia de su relación trágica con quienes lo usan es una pérdida de inocencia. Sus señas de identidad son la inestabilidad y la ambigüedad. Con pena (o no), Enrique Bruce reinterpreta el Génesis y hace depender toda transparencia de la opacidad y el misterio del Verbo:

Tengo alguna experiencia con la luz. Ella no define el tiempo, ni su culminación ni su inicio. En el Génesis, la luz aparece después del Verbo. (“Luz”, p. 41)

El Verbo ha sido un signo que me
linda ya profundamente. Así es
el secreto de la vida que surge con
ambigüedad, complejidad, misterio y
calidez entre un grupo de personas
que la invoca en el momento.
El verbo se encarnó en un altar
donde muchos sacerdotes y la sombra
de quien surge de una hermitaica
religión.
Pero a veces también por suerte y
con todo su conocimiento, cuando
debora a la gente de la tierra, en el
proceso de la muerte en un momento
de calma en 4 categorías y esta categoría
y características propias de su formación
Consecuadamente
(esto es lo que se llama la vida y la muerte)
Cuando ves esta comunión de la vida
no te para a escuchar los ruidos y los bríos
de la vida y los ruidos de la muerte y la vida
que no la reconocen y por lo
tanto son

PARA DOMESTICAR A LOS DIOS /

Santiago Pedraglio

Eduardo Montagne. *Los dioses caídos*.
Borrador Editores, Lima, 2012.

Creo que *Los dioses caídos* es una presentación “de época”, de un sector de la juventud de los sesenta y los setenta que queremos cambiar el mundo de manera radical, ya sea a través de la política o del ejercicio militante de la fe religiosa. No es gratuito que Daniel, el protagonista, oscile entre uno y otro ámbito de acción y apasionamiento. Diría que lo habrían preparado para eso; y que él mismo, por lo que le tocó vivir, estaba predispuesto para hacer “grandes cosas” (así, entre comillas) y no quedarse en las “nimiedades” de la vida cotidiana.

¿Qué surge en esa intersección marcada por nuestras particulares experiencias familiares y la formación voluntarista que recibimos durante nuestra formación escolar? En nuestro caso, diría que surgió la búsqueda persistente de un mito que diera certidumbres suficientes para enfrentar esos grandes propósitos de cambio. El autor, y yo mismo, como parte de esa generación, vivimos búsquedas, aprendizajes y desengaños similares, sin duda marcados también por el signo de los tiempos.

Los dioses caídos posee algo de novela histórica y generacional, pero presenta disyuntivas plenamente actuales, porque el joven Daniel y sus amigos y amigas universitarios, reunidos en búsqueda de esos absolutos, hoy renacen; o, mejor dicho, no dejan de renacer cada cierto tiempo.

El sentimiento que traslucen algunos personajes centrales de *Los dioses caídos*, como Daniel pero también el Serrano, o Blas (hambriento por una solución rápida a los problemas del país) e incluso Geraldine, la joven esposa francesa del psicoanalista chileno (y aquí me permito un paréntesis, porque no deja de llamar la atención que Cristián, una especie de álgter ego de Daniel, sea chileno, lo que expresa esa especie de atracción

y confrontación permanentes que existen entre estos dos países), todos ellos, e incluso Javier Heraud, amigo de Daniel en la ficción, transmite una tensión entre el nihilismo (o la sensación de vacío interno) y la búsqueda del sentido de la vida, encarada unas veces de manera creadora, vía la literatura, por ejemplo, y otras veces mediante la asunción de decisiones y conductas extremas.

La novela bucea en los entornos familiares, en los monólogos interiores, en los vínculos de Daniel con sus parejas, y se sumerge así en el itinerario que les toca vivir –y a veces sufrir– a sus personajes para crear a sus dioses, y después para cuestionarlos, ponerlos en duda, volverlos a crear y, finalmente, para valorar la importancia de lo personal, de la cotidianidad y del aprecio por la vida tal como es.

Pienso, como dice el italiano Claudio Magris, que “Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias solo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia de que la redención, prometida y echada a perder por esas utopías, tiene que buscarse con mayor paciencia y modestia”. O, como dice Daniel, nuestro amigo de *Los dioses caídos*, refiriéndose a los personajes de Julio Ramón Ribeyro, no se trata de buscarle un sentido a la vida sino de vivirla “en su cruda sencillez y banalidad”. *Los dioses caídos* no es una historia maniquea. No se trata de que quienes buscan los absolutos son “malos” que carecen de dudas e incertidumbres. Además, Eduardo se preocupa por presentar a tres sacerdotes jesuitas: Sergio, tío del psicoanalista; el padre Tomás Rivera, e Hipólito, cura de Sapallanga, en el valle del Mantaro, que tienen una humanidad que no es anulada por sus convicciones, porque saben vivirlas con tolerancia y reconociendo el valor de los otros.

Los personajes de Eduardo no solo son ricos en contradicciones, sino que sus contradicciones aparecen incluso en sus momentos de mayor convicción. Además, todos cambian permanentemente; ninguno está fijado en el tiempo: en diez años, Daniel pasa por las más diversas experiencias y, también, convicciones. Creo que la idea de que las personas son en esencia tal o cual cosa es parte de lo que *Los dioses caídos* intenta cuestionar.

De alguna manera, ante la idea de que la revolución es “decisión y voluntad”, y de que es una forma no solo de cambiar el país sino de superar la mediocridad –como dice uno de los personajes del libro–; y, por otro lado, ante la idea de que, como reza la instrucción de San Ignacio, es necesario que “todos sepamos y digamos lo mismo”, Eduardo nos insinúa que el diálogo entre las personas, por más apremiadas y angustiadas que estén, el arte, el amor y el sexo, y finalmente el psicoanálisis, como modalidad rigurosa de indagación en el inconsciente, son diversos caminos para domesticar a los dioses insaciables, que lo demandan todo de uno.



En 2012 la Biblioteca Arequipa publicó, en un tomo de su colección Contemporáneos, la *Obra reunida*. Poesía y prosa, de OSWALDO CHANOVE. Los poemas que aquí aparecen son de un poemario en preparación. *Diálogos conmigo y mis otros* es el libro al que pertenecen los poemas de ISAAC GOLDEMBERG. Lo publicará este año Literal Publishing con el apoyo del Humanities Research Center y la School of Humanities de Rice University (USA). *Innenstadt (Ciudad interior)* es el título de la obra inédita de la que proceden los poemas de RÓMULO ACURIO, quien la escribió durante su residencia en Austria donde, como diplomático de carrera, trabajó en la Embajada del Perú.

Traducciones de la poesía de Pessoa debidas a JORGE WIESSE aparecerán en dos libros próximos a editarse: *Sonetos ingleses* (Editorial Trashumantes) y *Los futuros de Fernando Pessoa*, un volumen colectivo (Universidad del Pacífico). CARLOS YOSHIMITO figura entre los 22 mejores narradores jóvenes de nuestra lengua según la revista *Granta* N° 113. Ahora, mientras termina un nuevo libro de relatos, hace un doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Brown.

Efraín Kristal ha redactado los artículos sobre poesía peruana y sobre la relación entre poesía y ficción para la nueva edición de la *Princeton Encyclopedic of Poetry and Poetics* que ha visto la luz este año. La Universidad del Pacífico lo nombrará Catedrático Honorario este agosto y será Catedrático Invitado por la Universidad de Princeton en 2014. *Elogio de la luz* (PUCP, Lima, 2012) es el más reciente libro de ensayos de JOSÉ CARLOS HUAYHUACA,

quien acaba de desempeñarse como curador de la exposición fotográfica “Paskanas”, de Guillermo Guevara Yábar, en la Galería Ccoriwasi, Lima.

Fuerzas especiales (Santiago de Chile, Seix Barral-Plaza, 2013) es la nueva novela de DIAMELA ELTIT, quien se apresta a pasar un año en la Universidad de Cambridge como “Simón Bolívar Professor”. Paracaídas Editores ha reunido con el título *Documentos de barbarie*. (Poesía 2002-2012) la obra poética de VICTORIA GUERRERO.

Profesor principal de la Universidad de San Marcos, CARLOS GARCÍA-BEDOYA publicó el año pasado *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. (Lima: Pakarina – Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar – Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM). MARTA ORTIZ CANSECO publicó, en 2009, una rigurosa edición anotada de *Los heraldos negros*, de César Vallejo (Clásicos Castalia, Madrid) y, este año, la antología *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición* (Iberoamericana Vervuert-Librería Sur, Madrid). LUIS HERNÁN CASTAÑEDA está concluyendo una nueva novela, esta vez sobre un círculo de artistas. EDUARDO MAZZINI, en coautoría con José Félix García, ha publicado *Áspides de las rosas nacaradas. Textos basales del cancionero criollo* (Ediciones Copé, Lima, 2013). SANTIAGO PEDRAGLIO –sociólogo, periodista y analista político– es profesor en la PUCP.

Luz María Bedoya trabaja con distintos medios, como la fotografía, el video y la instalación. En 2014 se presentará una exposición antológica de su obra. Nuestro amigo LEÓN FERRARI acaba de fallecer en Sao Paulo, donde fue a refugiarse largos años exiliado de su Argentina natal. Antes ha colaborado en HH 12/13 y HH 23/24.



ConectaRSE para crecer 2013: Premio al desarrollo rural a través de las telecomunicaciones

Telefónica busca reconocer por segundo año consecutivo los proyectos e iniciativas realizadas en las zonas rurales de nuestro país que, en base al uso de las telecomunicaciones, han logrado un impacto positivo en el desarrollo social y económico.

Más información: www.conectarseparacrecer.com

Telefónica

UNMSM

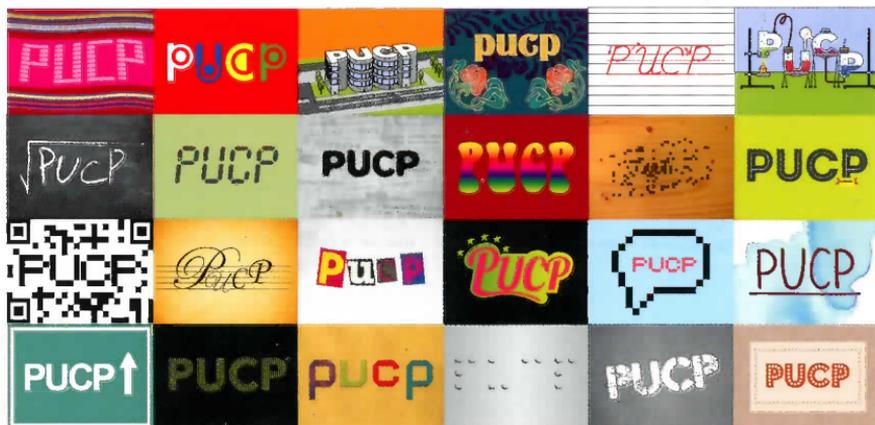
MIRANDA & AMADO

ABOGADOS

UNMSM



**SOMOS PUCP,
SEÁMOSLO SIEMPRE.**



Fundación
BBVA Continental

40 AÑOS

El mañana depende de ellos.
De nosotros, su amor al **arte,**
la educación y la cultura.
40 años dibujando
un futuro mejor.

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



000000302655

adelante.