

hueso húmero 68

MIGUEL DE AZAMBUJA / JOHN ASHBERY / OSWALDO CHANOVE
/ SEBASTIÁN SALAZAR BONDY / PETER ELMORE / FERNANDO LA
ROSA / VALERIA ROMÁN / DANIEL LEFORT / ÁLVARO L. URRUTIA
/ JORGE CAPRIATA / JOSÉ LÓPEZ LUJÁN / JULIO ORTEGA / ALEJAN-
DRO SUSTI / CARLOS BERNASCONI / CLARA PETROZZI / MIKAEL GÓ-
MEZ / ALONSO RABÍ / ROSSELLA DI PAOLO / MARCOS GONZÁLEZ
/ JORGE WIESSE

hueso húmero

No. 68

diciembre

2017

SUMARIO

MIGUEL DE AZAMBUJA / <i>De Où étiez-vous?</i>	3
JOHN ASHBERY / Tres poemas	13
OSWALDO CHANOVE / Tres relatos	20
SEBASTIÁN SALAZAR BONDY / Tres poemas	25
PETER ELMORE / La migración de Inkarrí	29
FERNANDO LA ROSA / Otto	48
VALERIA ROMÁN / Tres poemas	55
DANIEL LEFORT / El universo en expansión de Gerardo Chávez	61
ÁLVARO L. URRUTIA / Poema de Natividad	93
JORGE CAPRIATA / Lo pastoral en Mariátegui	100
JOSÉ LÓPEZ LUJÁN / Diálogo del deseoso	113

E N L A M A S M É D U L A

JULIO ORTEGA / Néstor Sánchez: un escritor desaparecido	117
ALEJANDRO SUSTI / Un peruano en Nueva York	126
CARLOS BERNASCONI / "Tú no tienes un cuadro mío" y otros recuerdos	133
CLARA PETROZZI / "Mi música no es como ninguna otra": Galina Utsvóskaya	139
MIKAËL GÓMEZ GUTHART / Lin Shu, autor del <i>Quijote</i>	145

L I B R O S

ALONSO RABÍ DO CARMO / Del modernismo a la narrativa de vanguardia y posvanguardia: dos visiones de conjunto	148
ROSSELLA DI PAOLO / La espléndida fuerza de <i>Gravedad</i>	153
MARCOS JAVIER GONZÁLEZ / Una obra para cuestionar paradigmas	157
JORGE WIESSE REBAGLIATI / Los libros del hombre de arena	161
En este número	166
TAPA: Mariella Agois	
VIÑETAS: Frances de La Rosa	

hueso número

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, Mario Montalbetti,
Julio Ortega, Anibal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

Lay-out: Jesús Ruiz Durand. Producción gráfica: IKONO S.A. Lima-Perú
Edificio Los Sauces Dep 1503 Residencial San Felipe, Jesús María, Lima

ikonos@terra.com.pe

ISSN 1609-0698

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

BASTA CON POCA COSA

Basta con poca cosa, un paso al lado, una mirada que se aparta, una sonrisa que esperamos en vano, un *rendez-vous* que nos anula, para que desaparezcamos, para que salgamos brutalmente de la vida de alguien, para que alguien salga brutalmente de nuestra vida.

A pesar de siglos de civilización o probablemente a causa de ello, somos seres vulnerables, frágiles. Es nuestra suerte y nuestra miseria, la historia de nuestra vida pulsional. Basta con pensar en los tsunamis o en un simple corte de corriente, y remitirnos a nuestra vida íntima, para constatar que a veces nuestra meteorología se descarrila, y que en cualquier momento la gran ola nos cogerá desprevenidos.

En las líneas invisibles de todo curriculum vitae, hallamos el relato de algunos sueños, la maravilla de las primeras lecturas, la historia de las apariciones y desapariciones que han forjado nuestra existencia. ¿Cómo apareces en mi vida? ¿Cómo desapareces de mi vida? M. L. decía en una sesión que se había dado cuenta, repentinamente, de que ya no encontraba su sonrisa. “No entiendo, fue justamente su sonrisa lo que me atrajo de inmediato, su sonrisa abría algo aquí *dentro*, decía, mientras se tocaba el pecho. Su sonrisa, su manera de caminar, la curva de sus caderas, todos esos signos que le habían permitido *recobrar* el objeto amado, se desvanecían poco a poco en un *strip tease* irreversible y cruel. Se tuvo que rendir un día a la evidencia: la mujer a la que amaba había desaparecido y ahora compartía su vida con una desconocida. Me hacía pensar en una frase de Rita Hayworth, diosa desencantada: “They

1 Gallimard, París, 2017.

go to bed with Gilda, they wake up with me". "Los hombres se acuestan con Gilda y se despiertan conmigo."

El caso contrario también es cierto. Basta con poca cosa para que ella entre en mi vida, una sonrisa compartida, una observación a fin de cuentas banal, que adquiere para mí el estatuto de verdad definitiva, su torpeza, que es también la mía cada vez que nos encontramos. Repentinamente, ella se convierte en alguien diferente, y ese malentendido se llamará amor y durará toda la vida... o no. No conozco gran cosa sobre la vida de los otros animales; se habla del lenguaje de las abejas, no sé si acertadamente o no, lo que sí creo es que el lenguaje humano es el único capaz de crear esos laberintos de representaciones, ese mundo en el que los ecos y las voces constituyen eso que llamamos nuestra vida afectiva, esa feria en la que todos los espejos son deformantes. Y lo más extraordinario es que esta inevitable confusión de sentimientos no nos impide vivir; por el contrario, es la condición del amor, del arte, de la alegría, del sufrimiento.

Los signos se invierten, evidentemente. Las desapariciones son necesarias, las apariciones a veces irrespirables, dolorosas. Pobre Ireneo Funes², abarrotado por todas esas experiencias que no logra olvidar, perdido en el infinito catálogo de sus percepciones, sometido en permanencia a la presión de una realidad infatigable. Cherechevski, el paciente de Alexander Luria, hombre dotado de una memoria prodigiosa al que la sobrecarga de información lo expone a una realidad alucinada, ha debido vivir una saturación similar. Qué desgracia la de aquel que vive una vida sin olvido, sin represión, una vida con los ojos siempre abiertos. Ello produce un insomnio del alma, un alma que hubiera perdido sus "capacidades negativas", un alma sin aliento que entierra así el lenguaje, el deseo, la imaginación.

En psicoanálisis, oficio maltratado por una sociedad sin sueños, la transferencia es la *via regia* de la cura, como el sueño es la del inconsciente. Su definición es siempre difícil: creación y no repetición, invención y no copia conforme. Copia *inconforme* mas bien. En todo caso, la sesión es el lugar de las apariciones y las desapariciones, el lugar en el que el analista se retira, da un paso atrás para que este desplazamiento permita que las palabras se abran, y que él sea quien porte las trazas, los restos de los que el paciente se ampara para crear su sueño de sesión en el que todos los personajes son desapare-

2 Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso", *Ficciones, Obras completas*, Emecé Editores, 1974, pp. 485-490.

cidos. Es difícil pensar la transferencia como es difícil pensar nuestras vidas. La transferencia evoca el aspecto fantástico de nuestra existencia, la manera en la que el pasado y el presente se mezclan y la cronología se desloca, y nos encontramos de pronto en el reino intermediario poblado de vivos y de muertos que vendrán a vernos durante algunos años.

La cura analítica, ciertamente, pero también la magia, la infancia, la risa o el dolor de los desaparecidos, los juegos, el cine, Messi, Groucho Marx y la mantis religiosa, entre otros, vendrán a ayudarnos a pensar nuestras vidas que aparecen y desaparecen en las líneas que siguen.

LOS CÍRCULOS DE LA MAÑANA

Ella entra en su cuarto algo inquieta, la cita es al medio día y no quiere llegar tarde. Se detiene en medio de la pieza y busca con la mirada: ¿dónde he podido dejar mi cuaderno? Entonces ella ve su par de zapatillas en una esquina. Silenciosas, quieren pasar desapercibidas, presienten el dolor. L. se detiene bruscamente, la mirada se pierde, ella se derrumba y se pone a llorar, lágrimas contenidas demasiado tiempo, lágrimas violentas como las flechas de Apolo contra las naves aqueas, lágrimas tristes, y su corazón explota como un avión en pleno vuelo. Se preparaba con sus dos mejores amigas para la maratón de Nueva York. L. corre cerca de su casa desde hace varios años. Diez kilómetros cada día alrededor del Jardín. Ella llama "los círculos de la mañana" al recorrido dibujado por sus pasos, y ello le hace pensar en su cuaderno de escuela, el recuerdo casi rítmico de los ejercicios de caligrafía para aprender a escribir, el método de Austin Palmer, los círculos que ella dibujaba, páginas y páginas llenas de círculos, uno junto al otro, casi superpuestos, como si se tratara de un resorte o de un largo túnel, y ella agradece a esos movimientos repetitivos por haberle ofrecido la primera imagen del infinito, comparable al infinito con el que se encuentra el tablista cuando se aloja en el interior de las olas.

Ella no imagina la vida sin correr, no imagina la vida sin sus círculos, sus anillos de Saturno que la rodean y la reconfortan. El Dr. F. acaba de anunciarle los resultados: arritmia y otras palabras técnicas que el shock ha hecho desaparecer. L. tiene que dejar de correr.

Comenzó a correr hace seis o siete años, poco después de la muerte de su padre, fulminado en Turín donde había ido a tomar una serie de fotos para la revista en la que trabajaba. Había sido corredor en su juventud, corredor de

fondo, su padre se lo había contado un día de pesca. Ella lo recuerda bien ya que el mismo día le había hablado de Emil Zatopek, la locomotora checa, de la novela de Alan Sillitoe, y le había mostrado unas cuantas efímeras al borde del río, un día soleado del mes de mayo. Le gustaba ir con él a los *chalk streams*, el río Ash en particular, y ver cómo su padre parecía inclinarse frente a la naturaleza, adaptarse a sus leyes, ser el protagonista de una dulce metamorfosis cuando pescaba con la mosca en el río. A ella le gustaba acompañarlo, cargar sus botas, aprender con él el silencio y la paciencia.

Pienso en las zapatillas, las botas del desaparecido, tan solas como los zapatos de Van Gogh. Pienso en L. y en su vida hecha pedazos.

*

Tenía la reproducción del cuadro en mi cuarto, en una casa cerca del Jardín del Olivar, donde paseaban en la noche travestis y enamorados. Habían vendido la casa y tenía que mudarme. Y de pronto un día, un ruido que venía de lejos y parecía salir de mí al mismo tiempo me despertó de manera violenta. Cogí el cuadro y unas cuantas cosas y salí precipitadamente. Habían comenzado “el proceso de demolición” sin verificar si había alguien en el interior. La bola de demolición golpeaba los muros como un viejo boxeador el saco de arena, la muerte por KO de mis recuerdos.

*

La sesión acaba de terminar y L., justo antes de salir, me dice que tenga cuidado, mis pasadores están desatados, podría tropezarme, hacerme daño.

¿QUIÉN CONSTRUYÓ TEBAS, LA DE LAS SIETE PUERTAS?

¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?

En los libros aparecen los nombres de los reyes.

¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?

Son los primeros versos del poema de Bertolt Brecht “Preguntas de

un obrero que lee³³. Descubrí el poema hace bastante tiempo, durante mis años universitarios, y la brutal verdad del poema se imprimió en mí de manera indeleble. Lo recuerdo también, debo confesarlo, porque entre los lugares míticos que Brecht evoca para recordarnos que el pueblo no forma parte de la memoria de los lugares, entre Bizancio, Babilonia, Tebas o la muralla de China, surge Lima, mi ciudad natal: *In welchen Häusern des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute? En qué casas de la dorada Lima vivían los constructores?*

El poema de Brecht, como si levantara la represión, me permitía ver repentinamente cosas que no había visto nunca antes. La poesía como *aletheia*, como si de un momento a otro Caronte se pusiese a remar en sentido contrario, evitándome así el Aquerón y la vida entre los muertos. Dejado en la orilla, aún algo turbado, pienso en los obreros de la Ciudad de Lima, lejos de los palacios, desaparecidos sin dejar rastro.

¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?

En los libros aparecen los nombres de los reyes.

¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?

Y Babilonia, destruida tantas veces,

¿Quién la volvió siempre a construir? ¿En qué casas de la dorada Lima vivían los constructores?

¿A dónde fueron los albañiles la noche en que fue terminada la Muralla China? La gran Roma

-
- 3 La versión original: B. Brecht, *Gesammelte Werke 9, Gedichte 2*, Suhrkamp Verlag, 1967, pp. 656-657, Fragen eines lesenden Arbeiters: Wer baute das siebentorige Theben? / In den Büchern stehen die Namen von Königen. / Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt? / Und das mehrmals zerstörte Babylon / Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern / Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute? / Wohin gingen an dem Abend, wo die Chinesische Mauer fertig war / Die Maurer? Das große Rom / Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen / Triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz / Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis / Brüllten in der Nacht, wo das Meer es verschlang / Die Ersaufenden nach ihren Sklaven. / Der junge Alexander eroberte Indien. / Er allein? / Cäsar schlug die Gallier. / Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich? / Philipp von Spanien weinte, als seine Flotte / Untergegangen war. Weinte sonst niemand? / Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg. Wer / Siegte außer ihm? / Jede Seite ein Sieg. / Wer kochte den Siegeschmaus? / Alle zehn Jahre ein großer Mann. / Wer bezahlte die Spesen? / So viele Berichte. / So viele Fragen.

está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?
¿Sobre quiénes triunfaron los Césares? ¿Es que Bizancio, la tan can-
tada,
solo tenía palacios para sus habitantes? Hasta en la
legendaria Atlántida,
la noche en que el mar se la tragaba, los que se hundían,
gritaban llamando a sus esclavos.

El joven Alejandro conquistó la India.
¿Él solo?
César derrotó a los galos.
¿No llevaba siquiera cocinero?
Felipe de España lloró cuando su flota
fue hundida. ¿No lloró nadie más?
Federico II venció en la Guerra de los Siete Años.
¿Quién venció además de él?

Cada página una victoria.
¿Quién cocinó el banquete de la victoria?
Cada diez años un gran hombre.
¿Quién pagó los gastos?

Tantas historias.
Tantas preguntas.

*

El albañil de construcción es un desaparecido; si estuviera ahí, no lo veríamos, vil alucinación negativa. Tenemos múltiples variaciones de esta práctica de la desaparición del semejante, de la práctica de nuestra propia desaparición:

Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en el cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: "¿Quién anda por ahí?" Y la voz de una criada

recién llegada de su pueblo contestó: “No es nadie, señor, soy yo”.⁴

Octavio Paz cuenta esta anécdota en el capítulo de *El laberinto de la soledad* que lleva por título “Máscaras mexicanas”. El mexicano es un hombre cerrado sobre sí mismo, que establece un muro infranqueable entre él y los otros, entre él y él mismo. Su hermetismo está hecho de desconfianza, de reserva, de distancia; una vocación de invisibilidad que persiste a través de los siglos. El mexicano disimula, quiere ser transparente, no quiere que lo vean. Y la versión extrema de la disimulación es el mimetismo. Se confunde con el muro, con la tierra, con el silencio que lo rodea: “No es nadie, señor”.

Probablemente por razones diferentes de las de los mexicanos de los que habla Paz, acaso por las mismas razones, esta práctica de la desaparición nos concierne a todos, es a veces una tentación o una trampa, una elección o un exilio obligado. Recuerdo un pasaje que me había dejado huella, del libro de Jakob von Uexkül⁵. Habla de la forma y del movimiento en tanto signos perceptivos, y describe la actitud de algunos insectos frente al grajo. Este no percibe la forma del saltamontes, sino su movimiento. Es difícil de concebir, pero quiere decir que percibe el movimiento sin formas definidas. “El movimiento sin formas puede aparecer como un signo perceptivo autónomo”, “el grajo se adapta a la forma en movimiento”. Así, el saltamontes y otros insectos adoptan la inmovilidad del muerto. Su forma inmóvil no existe en el mundo perceptivo del enemigo. Y Von Uexkül concluye: “Buscarlos no significa que pueda encontrarlos”. Para poder vivir, el insecto se hace el muerto.

Esta práctica de la desaparición adquiere aspectos indecibles cuando se trata de la mantis religiosa, “probablemente uno de los insectos que más impresiona la sensibilidad humana”, como decía Roger Caillois⁶. La mantis es capaz, habiendo sido decapitada, de una “falsa inmovilidad cadavérica: me expreso adrede de manera indirecta, tanto se esfuerza el lenguaje en dar sentido, y la razón en comprender, que muerta, la mantis pueda simular la muerte”⁷. El mimetismo de los mántidos, dirá más adelante el autor, ilustra el deseo humano de “reintegración a la sensibilidad de los orígenes”. Se funden en el ambiente, en una especie de metamorfosis floral, como el *Empusa ege-na* de Argelia: no sólo se parece a una anémona verdusca, además “se agita

-
- 4 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 40.
 - 5 Jakob von Uexkül, *Milieu animal et milieu humain*, Bibliothèque Rivages, 2010.
 - 6 Roger Caillois, *La mante religieuse*, Œuvres, Gallimard, 2008, p. 202.
 - 7 *Ibid.* p. 204.

dulcemente para simular la acción del viento sobre una flor”; o el *Idolum diabolicum* de Mozambique, en el que las patas en forma de pétalos se tiñen de carmín, blanco y verde-azul, o como el *Theopompa heterochroa* de Camerún, “indiscernible de la corteza”.

El mimetismo ofrecería así “la imagen sensible de una especie de dimisión de la vida”, “un proyecto de retorno a lo inanimado o al puro espacio”.

*

La vida de los insectos asusta y fascina al mismo tiempo y me pone en contacto de inmediato con nuestras propias prácticas de la desaparición, técnicas de vida o de muerte según el caso, de refugio o de sepultura.

Marilyn Monroe acaba de suicidarse y la gente está perturbada, en estado de shock. El dialogo ocurre en el ascensor: “No sabía que se sentía tan sola”, dice uno de los personajes. “La conocía todo el mundo”, comenta otro. Y finalmente : “A veces hay gente que se esconde a la vista de todos”⁸. El dialogo es fino, impactante, y nos enseña, ya que no lo sabíamos, que Marilyn Monroe era una declinación de *La carta robada*, el cuento de Edgar Allan Poe del que Lacan se ampara para proponer su teoría del significante. Ella estaba ahí, expuesta, pero nadie la veía. Sobre esas dificultades, Marilyn Monroe ha dejado unas palabras llenas de lucidez y desesperación: “Truman Capote cuenta que la vio un día sentada durante horas delante de su reflejo. Le había preguntado lo que hacía. ‘La estoy mirando’”⁹.

El sobrino de Borges se casa en dos semanas. Unos días antes, una gripe fulminante lo obliga a quedarse en cama y a cambiar la fecha. Se pone al corriente a Borges, quien dice: “Es curioso, ¿no le parece? Elegir la inmovilidad como método de fuga”. El sobrino de Borges no sabe que es un *Theopompa*...

Los ejemplos son infinitos, soy sensible a la manera en la que expresamos nuestras emociones a través de esta práctica. Silbar caminando solo en una calle desierta la noche, para que solo exista mi silbido, como si el gato de Cheshire silbara, y mi cuerpo se vuelva así invisible, protegido. Pienso también en las técnicas de invisibilidad cotidianas frente a la calle y sus violencias, psicopatología de la vida urbana, o, manera más triste de desaparecer: el conformista es probablemente un insecto indiscernible de la corteza, manera

8 Se trata de un episodio de la serie *Mad Men*, S02E09.

9 Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, Grasset, 2006, p. 312.

de desindividualizarse, de extraviar el rostro y remplazarlo por el entorno y la voz colectiva y sumisa.

*

M. C. llega siempre a la hora. Preciso, puntual, no se pierde una cita, quiere ser un buen paciente. Y sin embargo, tengo la impresión de que él no está ahí, que no lo veo. Me dijo un día que su madre lo llamaba “tarro de cola”, la seguía a todas partes cuando era niño. Ambos trabajaban en el sector de la salud, nacieron el mismo día, el mismo mes, le gusta recordarme esas coincidencias. “¿Como si fueran la misma persona?” Me doy cuenta un día de que él se ampara de mis palabras, de parte de mis frases, digo alguna cosa y, poco después, a veces en la misma sesión, mis palabras, parte de mis frases me regresan en eco. Se pega a mis palabras como se pegaba a su madre, como si fuéramos la misma persona. Pienso ahora en su puntualidad, en el respeto escrupuloso del encuadre: adopta su forma, se funde en el dispositivo. Nada da relieve a sus palabras o a sus gestos, nada que me permita verlo o escucharlo. Adopta mis formas y no lo veo, él no me ve tampoco, ya que esta manera de convertirse en mí es una manera de controlarme, de no entrar en contacto, de evitar las diferencias, de recobrar el mundo de la continuidad a través de la vida de camaleón que él propone.

Ello me hace pensar también que la identificación es a veces una declinación de la desaparición, lo que no exime del peligro: Roland Barthes cuenta la anécdota: “Maupassant almorzaba a menudo en el restaurante de la Torre (Eiffel), el que, sin embargo, no le gustaba: es, decía, el único lugar de París de donde no la veo”¹⁰. Sí, es cierto, él no la ve. Pero está dentro, Maupassant, devorado. Es el Jonás de la Torre Eiffel.

A veces, uno quiere coger algo del otro y es el otro el que lo coge, quiere guardar al otro en el interior de sí mismo y es el otro quien lo guarda; usted adopta su forma, su rostro, es la masa que ha adoptado el rostro del líder, usted está perdido dentro y afuera lo ven solo a él, y de repente su voz se entrecorta por los suspiros y se va a buscar los Punch Culebras en todas las tiendas¹¹.

Algunos pacientes viven en el vientre de la ballena, han perdido contacto con ellos mismos, han desaparecido o más bien viven en la clandestinidad.

10 Roland Barthes, *La tour Eiffel, Œuvres complètes*, 1962-1967, II, Le Seuil, 2002, p. 533.

11 Punch Culebras es la marca de los cigarros torcidos que fumaba Lacan.

tinidad a la vista de todo el mundo, como Marilyn o como Zelig, que adquiere todos los rostros del mundo porque ha extraviado el suyo.¹²

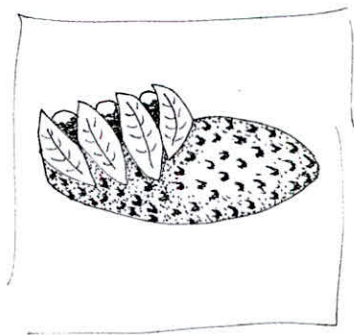
*

Para mí las partidas soñadas son en las que hago el muerto.

ROLAND BARTHES, *Álbum*

“No es nadie señor, soy yo”, es la frase del desaparecido, aquel que no quiere ser visto, al que tampoco se le ve, ha salido del campo de visión del otro, exilado en el mundo invisible. Nadie es también Ulises, la astucia que salva la vida, la desaparición que precede la llegada del nombre: “Soy Ulises, hijo de Laertes”. ¿Quién es Ulises en la sesión? ¿El analista, que da un paso atrás, se retira, desaparición benévola que le permite estar y desaparecer, participar con su paciente en la figuración de un mundo psíquico compartido y separado al mismo tiempo? ¿O más bien el paciente que ha venido a *ver-lo*, que va a encontrar nuevamente “Los lestrigones, los cíclopes y el airado Poseidón”¹³, en busca de su nombre, antes de llegar a Ítaca?

Traducción del autor



12 Cf. Michel Neyraut, “Faux self ou vrai conformiste?”, *penser/rêver* n°10, *Le conformisme parmi nous*, Éditions de l’Olivier, 2006. Cf. también Zelig, el film de Woody Allen, 1983.

13 Constatino Cavafis, “Ítaca”, *Ceuvres poétiques*, Imprimerie nationale, 1992.

DES POEMAS / John Ashbery

UNICO QUE PUEDE SALVAR A AMÉRICA

¿Hay algo que sea central?
¿Los huertos arrojados sobre tierra,
los bosques urbanos, los plantíos rústicos, las lomas al nivel de la
rodilla?

¿Son centrales los nombres de lugar?
¿Elm Grove, Adcock Corner, Story Book Farm?
Mientras convergen presurosamente a ras de vista
agolpándose en ojos que han visto suficiente
gracias, gracias no más.
Y me llegan como panoramas confundidos con oscuridad
las praderas húmedas, los suburbios desmedidos,
los sitios de orgullo cívico reconocido, de oscuridad civil.

Estos están conectados a mi versión de América
pero el cogollo está en otro lugar.
Esta mañana mientras salía de tu cuarto
tras un desayuno sombreado en cruces de
miradas hacia atrás y hacia adelante, atrás hacia la luz,
adelante hacia una luz extraña,
¿fue nuestra hechura, y fue acaso
el material, la lumbre de la vida, o de las vidas
que medíamos, contábamos?
¿Una atmósfera pronta a olvidarse
en vigas cruzadas de luz, la fresca sombra céntrica
que nos arrebató esta mañana una vez más?

Sé que por mi parte urdo demasiado
percepciones rotas de las cosas que se me presentan.

Son privadas y siempre lo serán.
¿Dónde están entonces los giros privados de evento
destinados a aflorar como campanadas de oro
desde la más alta torre sobre una ciudad?
¿Las cosas peculiares que me pasan, y te cuento,
y que sabes instantáneamente que quiero decir?
¿Qué huerto remoto alcanzado por caminos ondulantes
las oculta? ¿Dónde están estas raíces?

Son los bultos y tribulaciones
que nos dicen si seremos conocidos
y si nuestro sino puede ser, como una estrella, ejemplar.
Todo lo demás pasa por esperar
una carta que no llega nunca,
día tras día, la exasperación
hasta que al fin la has desgarrado sin saber qué es,
las dos mitades de un sobre reposando sobre un plato.
El mensaje era sabio, y parecería que
dictado hace mucho, aunque aún no llega
su hora, hablando de peligro, y de los pasos más bien limitados
que pueden tomarse contra el peligro,
ahora y en el futuro, en los patios frescos,
en los quedos y pequeños ejidos,
nuestra égida, en las dehesas, a la sombra de las calles frescas.

Traducción para el momento por Mónica Belevan.
De Self-Portrait in a Convex Mirror.

THE ONE THING THAT CAN SAVE AMERICA

Is anything central?
Orchards flung out on the land,
Urban forests, rustic plantations, knee-high hills?
Are place names central?
Elm Grove, Adcock Corner, Story Book Farm?
As they concur with a rush at eye level
Beating themselves into eyes which have had enough
Thank you, no more thank you.
And they come on like scenery mingled with darkness
The damp plains, overgrown suburbs,
Places of known civic pride, of civil obscurity.

These are connected to my version of America
But the juice is elsewhere.
This morning as I walked out of your room
After breakfast crosshatched with
Backward and forward glances, backward into light,
Forward into unfamiliar light,
Was it our doing, and was it
The material, the lumber of life, or of lives
We were measuring, counting?
A mood soon to be forgotten
In crossed girders of light, cool downtown shadow
In this morning that has seized us again?

I know that I braid too much on my own
Snapped-off perceptions of things as they come to me.
They are private and always will be.
Where then are the private turns of event
Destined to bloom later like golden chimes
Released over a city from a highest tower?
The quirky things that happen to me, and I tell you,
And you know instantly what I mean?
What remote orchard reached by winding roads
Hides them? Where are these roots?

It is the lumps and trials
That tell us whether we shall be known
And whether our fate can be exemplary, like a star.
All the rest is waiting
For a letter that never arrives,
Day after day, the exasperation
Until finally you have ripped it open not knowing what it is,
The two envelope halves lying on a plate.
The message was wise, and seemingly
Dictated a long time ago, but its time has still
Not arrived, telling of danger, and the mostly limited
Steps that can be taken against danger
Now and in the future, in cool yards,
In quiet small houses in the country,
Our country, in fenced areas, in cool shady streets.

DIABLOS-COCAÍNA Y TRONCHO-LOCOS

Me metí un shot de myosotis
Y volviste más azul que antes.

Qué es lo que en casa debo hacer.
No me quieren dentro.
Alcázname un torniquete azul,
Retorcido como se debe. Tú sabes cómo le gusta.
Una vez todo consumado los peseteros enfilaron
Una tarde hacia la costa, no se les volvió a ver.
Oye tú sabes
La soledad que siempre tengo debido a ti.
Ahora puedes olvidarte todo eso.
Olvida Nueva York las monstruosas colinas

Como patrones de conducta que nunca buscamos.
Oye era asustante cómo se curvaban hacia adentro,
Trepando hacia otro tiempo si todo iba bien
Como seguramente tiene que ser, Mamá y Papá.
La culpa fue del mago, es lo que digo.

Versión de Mirko Lauer.
De *NYRB*, agosto 18, 2016, p. 10.

COCAINE FIENDS AND REEFER MADNESS

I downed a myosotis shot
And you came back bluer than before.

What at home should I do.
They don't want me inside.
Trouble me a blue barley twist
twisted the right way. You know how he likes it.
And when all is said and done the five and ten set off
for the coast one afternoon and were never seen again.
Hey you know how
lonely I always am because of you.
Now you can chuck it.
Forget New York the monstrous hillocks
Like patterns of behavior we never looked for.
Hey it was spooky the way they curved in,
climbing for another time if all was well
as surely it must be, Mom and Dad.
It was the wizard's fault, that's what I say.

HISTORIA DE MI VIDA

Había una vez dos hermanos.
Luego quedó uno solo: yo.

Crecí rápidamente, antes de aprender a conducir,
incluso. Ese era yo: un apestoso adulto.

Pensé en cultivar intereses
en los que alguien se interesara. Sin jabón.

Comencé a quejarme por lo que parecían
haber sido unos primeros años agradables. Mientras

seguía envejeciendo, también me volví más caritativo
con mis pensamientos y mis ideas,

creyéndolos al menos tan buenos como los de cualquiera.
Entonces llegó una gran nube devoradora

que merodeó sobre el horizonte y se lo bebió entero
por lo que parecieron meses o años.

Versión de Mario Montalbetti.
De *Your name here*.

HISTORY OF MY LIFE

Once upon a time there were two brothers.
Then there was only one: myself.

I grew up very fast, before learning to drive,
even. There was I: a stinking adult.

I thought of developing interests
someone might take an interest in. No soap.

I became very weepy for what had seemed
like the pleasant early years. As I aged

increasingly, I also grew more charitable
with regard to my thoughts and ideas,

thinking them at least as good as the next man's.
Then a great devouring cloud

came and loitered on the horizon, drinking
it up, for what seemed like months or years.

TRES RELATOS / Oswaldo Chanove

LA MUJER MÁS FEA DEL MUNDO

Pastrana visitó las principales metrópolis del mundo occidental deslumbrando con los acuáticos ajetreos de su vals, con el timbre de su voz, con el prodigio de su risa. Pastrana fue requerida de amores por veinte individuos y, cuando se corporizó el inevitable hombre de prensa, ella alegó que ninguno era lo suficientemente rico. Pastrana llegó a alzarse 1.34 metros sobre la superficie del suelo y fue vista en este planeta más tiempo del que corresponde, más tiempo de lo humanamente soportable. Su historia empezó en Sinaloa, México. Se dice que una india llamada Espinosa había desaparecido repentinamente en 1830 y que solo años después fue encontrada, casualmente, por unos vaqueros. Espinosa habría asegurado haber sido encerrada en una cueva por un grupo de hostiles, en una zona atestada de animales enfurecidos. Espinosa iba acompañada de una niña de dos años llamada Pastrana. Y cuando Espinosa repentinamente dejó este mundo Pastrana optó por trabajar como sirvienta. Sin embargo, en abril de 1854, deseosa de exorcizar su nostalgia, decidió volver a sus serranías. El viaje fue largo y claramente laberíntico. Recién arribó a la aldea de sus ancestros el 13 de febrero del 2013, en medio de una insólita ceremonia en la que participaron autoridades y miembros de la prensa local, nacional e internacional. ¿Qué ocurrió?

En el camino se topó con un norteamericano. Un tipo de ojos elocuentes y boca grande y pálida que le hizo una propuesta irresistible. Y así visitaron Cleveland y asistieron a galas militares. Se dice que soldados bravos y extremadamente apuestos hacían cola para bailar con ella. Se dice que ella giraba, que brotaba música. Pero en el momento más elevado de su notoriedad Pastrana se animó a cruzar el océano. Charles Darwin escribió entonces: "Pastrana es una mujer extraordinariamente fina pero tiene una gruesa barba y frente velluda. Tiene en ambas quijadas, superior e inferior, una irregular do-

ble hilera de dientes. Una hilera colocada dentro de la otra, de la cual el doctor Purland ha tomado una muestra. Debido al exceso de dientes, su boca se proyecta hacia adelante”¹. (Es probable que el momento más desconcertante de la vida de Pastrana ocurriera cuando alguien sugirió que era completamente ajena a la especie humana.) Continuando su gira, en Leipzig protagonizó *Der curierte Meyer*, una obra de teatro escrita especialmente para ella. Trataba de un hombre que se enamoraba de una tapada limeña. Cuando el pretendiente no estaba en escena Pastrana descubría una sonrisa. El público estaba obligado entonces a sofocar su regocijo. Pero la policía alemana puso espías en la sala y el teatro fue finalmente clausurado. En 1857 su manager reapareció luego de un fin de semana perdido y exigió, finalmente, la mano de Pastrana. En Viena, crecientemente posesivo, la incitó a someterse a exámenes fisiológicos. Luego le prohibió, terminantemente, salir a plena luz del sol. Cuando por fin llegaron a Moscú, en medio de aquella zarandeada gira, Pastrana dio a luz a un bebé peludo que falleció a las treinta y cinco horas. Tristemente Pastrana lo siguió cinco días después.

Momentáneamente desconcertado, el marido solo atinó a vender los cadáveres. El profesor Sukolov, de la Universidad de Moscú, luego de algunas insólitas anotaciones para la historia de la medicina, optó por aplicarles un tratamiento de su invención. A diferencia de las momias del antiguo Egipto, la de Pastrana y su pequeño hijo retenían su color, forma y apariencia, creando la ilusión de un beatífico sueño eterno. Sukolov las acomodó en el museo de la Universidad, ella ataviada con uno de sus lujosos trajes de baile, él como un marinerito. Las multitudes, sin embargo, atrajeron también al manager, que rápidamente extrajo su certificado de matrimonio. Con su familia nuevamente reunida tomó la decisión de regresar a Inglaterra con ilusiones renovadas. Y es así que en 1864 este afortunado individuo conoce a una mujer con una condición similar a la de Pastrana y la pide en matrimonio. El espectáculo se anunciaba como la hermana de Pastrana velando el sueño de Pastrana. O tal vez como Pastrana renacida contemplando su antigua manifestación. Por desgracia en 1880 el manager sufrió un ataque de nervios y fue retirado a un manicomio. Los restos de la mujer más fea del mundo, sin embargo, continuaron su camino. Circos, cámaras de los horrores, museos de cera, hasta arribar finalmente a algún polvoriento depósito de alguna universidad de Noruega.

1 En *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, vol. II. John Murray. Londres, 1868, p. 328.

Allí, durante décadas, permaneció Julia Pastrana contemplando a los roedores. Finalmente, por iniciativa de algún bienaventurado, en febrero de 2013, sus restos fueron oficialmente entregados a las autoridades mexicanas. Yacen en lo alto de un cerro (con vista a su soleada aldea natal).

MUERTE DE FELIPE SANTIAGO SALAVERY

El 18 de febrero de 1836 las autoridades amortizaron a Pedro Zegarra una suma no establecida en los anales históricos. A cambio, el ebanista entregó ocho sillas pintadas de blanco. Varios miembros del ejército, que en aquellos días pugnaba por establecer una confederación, ubicaron el mobiliario sobre una línea imaginaria. De espaldas a la invisible Catedral de Arequipa. El 18 de febrero de 1836, a los cinco y treinta de la tarde, Felipe Santiago Salaverry cayó por fin abatido. A su lado yacía Manuel Moya, entrañable compañero de aventuras. Manuel Moya se había caracterizado siempre por el estilo, y al momento de ubicarse frente al pelotón tuvo el gesto de recoger la levita con esmero y estacionar los pulgares en las faltriqueras. Una sonrisa desfiguraba su rostro (sin embargo).

El general Felipe Santiago Salaverry contaba con algo más de treinta años cuando le llegó la hora. Al momento de nacer, su madre había declarado con énfasis que el niño era un destinado. Desde los quince resultó un tipo notorio en los cuarteles y, casi inmediatamente, comenzó a coleccionar galones en todas las batallas de la Independencia. A los veintitrés, en el Colegio Real, se batió contra el sublevado coronel Huavique. Le clavó el florete justo en el ombligo, con tal profundidad que la tropa pudo ver la punta por la base de la espalda. Su relación con cada antagonista siempre fue un tanto irregular. Fusiló en el Callao al general Francisco Valle Riestra porque estaba de un humor de perros (o tal vez porque le pareció un guerrero insuficiente). En cambio, luego de derrotar en Uchumayo a un brioso Ballivián, le envió un heraldo con un documento. Le había concedido un rango en su propio ejército.

Era un tipo intenso. Felipe Santiago Salaverry era un tipo intenso. En cierta ocasión anunció que pensaba utilizar las canillas de sus contrincantes para fabricar clarines. El deán Valdivia aseguraba que la risa jamás coloreó su rostro de placer. Poco después de escuchar la sentencia de la corte militar

dictó un testamento declarando que carecía de bienes raíces, que se le debían sueldos y que lo hostigaban los acreedores. Un par de horas antes de morir no resistió el impulso de escribir algunas líneas a Juana Pérez. *Te he querido cuanto se puede querer y llevo a la eternidad el pesar profundo de no haberte hecho feliz. Preferí el bien de mi patria al de mi familia, y al cabo no me han permitido hacer ni uno ni otro.*

Durante su gobierno había establecido que todas las personas a las que se les había delegado alguna obligación debían vestir adecuadamente. Explicó que en la organización de las sociedades el traje, aunque de por sí muy accidental, influye sobremedida en la consideración que merecen las autoridades. Enfrentó al pelotón vestido con casaca azul, sencilla, de paño, con el cuello celeste. El uniforme con morrión ordinario, como cualquier soldado peruano.

Poco antes de la primera descarga se dirigió a la multitud arequipeña, que lo observaba sin simpatía. Expresó su viril protesta. *Peruanos, americanos, hombres todos del universo*, dijo. *Protesto ante mis compatriotas, ante la América, ante la historia y ante posteridad remota.* El jefe del escuadrón de fusilamiento dio la orden de fuego. Y cayeron todos menos Salaverry, que entonces se incorporó gritando: ¡La ley me ampara! Pero un sujeto que no estaba en el pelotón (y cuyo nombre nunca fue revelado), alzó el fusil con alevosía.

Por decreto del 12 de marzo de 1846 Castilla ordenó que la casaca fuera consignada por toda la eternidad al Museo Nacional.

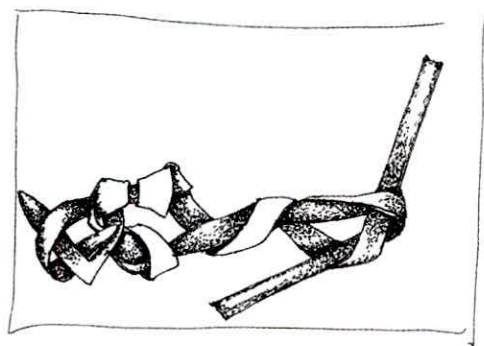
EL GIGANTE DE QUILLABAMBA

Se asegura que aquel fue, en determinado momento, el soltero más codiciado de Quillabamba, ciudad al filo mismo de la selva salvaje. Medía casi dos metros y sonreía con extrema facilidad. Tal vez fue eso (su sonrisa) lo que indujo a Vanesa, la reina de la primavera de la ciudad más próxima a Machu Picchu, a subir al altar. Se dice que la naturaleza obliga a los mejores. El problema es que la naturaleza tiene una ciega fijación con los genes. Y entonces llegó la tarde en que aquel hombre conoció el último día de su juventud. Al regresar a su hogar descubrió con asombro que su mujer lo había abandonado. Únicamente le dejó el hermoso fruto de su amor.

Durante un tiempo el hombre colonizó las cantinas entregando al pequeño a la vigilancia de parientes quizá benévolos. Con el desfile de los días, de las semanas, de los meses, aquel gigante comprendió que tenía que hacer algo, que el olvido no llegaría jamás, que la resignación le estaba prohibida. Se dirigió entonces hacia el Cusco. Y ahí, en una casita de San Sebastián, ella convivía con un teniente de la Guardia Civil.

El hombre se lanzó al suelo y lloró. Éramos felices, dijo. Nunca tanto nadie te amará. Un par de semanas después el hombre tomó finalmente una decisión, entró a aquella casa y actuó con violencia para recuperar lo que era suyo de acuerdo a ley. La arrastró, la guio, la condujo hasta que Vanesa, ya instalada en Quillabamba, esperó vanamente algún acto intrépido de su amante, de su teniente, de su joven guerrero. Sólo luego de varios años, y cuando los hijos sumaban cuatro, volvió la catástrofe a aquel pacífico poblado: el gigantesco marido entró a su casa luego de una tediosa jornada y después de inspeccionar cada una de las habitaciones dejó los dos brazos colgando a ambos lados.

Esta vez fue a buscarla a Arequipa donde, según le informaron los que siempre informan, la mujer vivía con un empleado del Ministerio de Agricultura. El gigante lloró. Lágrimas amargas. Finalmente, después de quince días, logró meter en el avión a su esposa legítima. Procrearon aún tres hijos más pero ella volvió a huir. Y él volvió a rescatarla. Cuando los hijos alcanzaron la suma de diez, la mujer finalmente desapareció para siempre.



1-4-98

TRES POEMAS / Sebastián Salazar Bondy¹

AVISO PARA TURISTAS. EN KIOTO

A Jorge Bravo Bresani

Se suplica a los extranjeros
ir por el Corredor de los Ruiseñores
como la tarde de elástico velamen,
caminar igual que el Shogún de suave sable celeste
cuando recorría su sueño sin que la noche lo supiere.

Se ruega andar descalzo
para oír la música plateada de las aves
cautivas en la madera de los siglos,
porque Ni No Marú no soporta el tropel de los zapatos
con que Occidente apesadumbra las glorias del paseo.

Respetuosamente se pide abrir la celda
al espíritu de los pies
para que el cuerpo sepa que fluye ensimismado
al aire libre de luces o minuciosas cascadas.

Se encarece a los señores visitantes
embeberse desde el extremo de su espesor
con la arquitectura que mana como un jugo sagrado
y es un verso que cada cual recoge cuando pisa
y que cada uno oye dentro de sí
recién escrito por el hombre.

1 Hallados por Alejandro Sustí en el archivo de S.S.B.

AVE POR EL RECUERDO

Si supieran que estoy en la huaca donde ayer
jugué con alhajadas osamentas,
pero que estoy también en una cama de hospital
bajo la triste bóveda de un día desmemoriado;
si supieran que aquí fue mío el osario real
pero que sin embargo yazgo en un lecho sin noche ni amor
y soy tan sólo un cuerpo que atesora su tiempo;
si supieran que es posible que torne a ser niño
pues la infancia se muerde la cola de oro y música
en torno a un frondoso árbol de espejos;
si supieran esto, digo, humedecería los labios en otros ácidos
para que mi sangre renaciera como un ave aterida,
como un ave de nuevo emplumada por la primavera.

TANDA DE CIRCO

Greet them, for they live burningly.

MARGARET CROSLAND

Por el golpe augural de los platillos,
por la confusa mano
que los focos enciende en esta feria,
cunde la fiesta del milagro,
el miedo en las familias,
la gran noticia:
—¡El circo! ¡El circo!

(écuyere)

A Ángel Bonomini

Señora, su corcel
el aserrín levanta por el aire
y cada grano vibra
como una estrella en su ártica cabeza.

Señora, su corcel,
digo, su noble bestia con alhajas.

(japoneses con clavav)

En este ámbito las clavav fosforecen,
son hélices de fuego, astros breves,
seda volante que los raudos japoneses
con dedos delicados entretrejen.

(clown)

A la pista el payaso,
el fascinante clérigo del circo,
en cuya rutilante lentejuela,
en cuyo cascabel, en cuya harina,
se disfrava el mortal que de la muerte
ensaya el áspero donaire,
el modo de caer, la zancadilla.

Y el alegre trapiés sobre la cáscara,
estalla en pleno ruedo su equipaje
de chispas y petardos,
de sorpresas inútiles,
que de fulgor revisten su hermosura,
feliz señor de aquel lujoso incendio.

Recoge el resplandor sobre la frente
y mustio sale,
como un justo que deja los infiernos.

(“águilas humanas”)

En el espacio,
tres ángeles, tres alas, tres rumores,
guían mi corazón al sinsentido.

(domador)

Las fieras cumplen tu mandato, Capitán,
pero en incierto pánico
se ordenan desoladas
como leones rampantes de un escudo.

(marcha final)

Vuelve la ácida música,
con ella la razón, sus tristes cosas.
Algo queda en silencio,
un pañuelo, un papel, alguna rosa.
Oscurécese el circo. Los corazones
vuelcan la noche de sus lentas alas.

LA MIGRACIÓN DE INKARRÍ / Peter Elmore

Como si el azar hubiera coordinado esos hallazgos, en dos lugares distantes entre sí en la sierra sureña y sur-central del Perú —la comunidad de Q'ero en la provincia cuzqueña de Paucartambo y la pequeña ciudad ayacuchana de Puquio— se produjo casi al mismo tiempo el descubrimiento de versiones de un relato mítico cuyo protagonista era un personaje sobrenatural y autóctono: Inkarrí. Desde mediados de la década de 1950, ese héroe cultural o semidiós, cuya existencia conocían solo campesinos y artesanos quechuahablantes, inició una trayectoria que lo habría de llevar desde la clandestinidad de las tradiciones locales hasta el centro de la escena intelectual, política y artística del Perú. En las décadas siguientes, el mito y su protagonista cobraron una difusión y una importancia inusitadas, al punto de que no es excesivo afirmar que la figura de Inkarrí se transformó a la vez en un ícono cultural y en una clave simbólica. Su presencia más allá del círculo de los antropólogos así lo atestigua. El cuerpo desmembrado que, lento pero inexorablemente, se reintegra bajo la tierra y emergerá para marcar el fin de un tiempo injusto pasó a ser una metáfora del cambio radical y una prueba del carácter mesiánico de las mentalidades andinas.

Sin Inkarrí, los conceptos de mesianismo andino y utopía andina (que no son idénticos ni intercambiables) habrían perdido su componente más poderoso. Además, las alusiones o referencias directas al mito en la novela peruana y en el debate sobre la formación social y cultural andina son tan numerosas como frecuentes. La historia inicial de la recepción del mito —el cual, en rigor, conforma un ciclo con un amplio espectro de versiones, varias de las cuales no son mesiánicas— es la materia de este ensayo. En particular, interesa revelar cómo los usos y las interpretaciones del relato de Inkarrí fuera de sus contextos originales de circulación suelen sostenerse en lecturas sintomáticamente selectivas que privilegian la dimensión transformadora y la proyección hacia el futuro del personaje mítico.

En la crónica del conocimiento e inicial difusión del ciclo de Inkarrí hay dos años clave: 1955 y 1956. Fue en 1955 cuando se produjo el descubrimiento del mito durante una expedición a Q'ero auspiciada por el diario limeño La Prensa. Efraín Morote Best señala en el artículo "Un nuevo mito de fundación del imperio", publicado en 1958 en una publicación académica cuzqueña, *Revista del Instituto Americano de Arte*: "A mediados del año de 1955 efectuamos un viaje a Q'ero, un paraje situado en la vertiente oriental de la cordillera oriental de los Andes" (38). Entre los doce miembros del equipo estaban el gestor del proyecto, el antropólogo Óscar Núñez del Prado, un redactor del diario auspiciador y, notablemente, el etnomusicólogo Josafat Roel Pineda, cuyo papel en la historia del hallazgo de Inkarrí es clave. Roel Pineda acompañó un año después a José María Arguedas en el trabajo de campo en el cual se fundamenta uno de los textos antropológicos más importantes de este último: "Puquio, una cultura en proceso de cambio", que apareció en 1956 en *Revista del Museo Nacional*. Arguedas había vivido en Puquio durante su infancia y situó en ese pueblo su primera novela, *Yawar Fiesta* (1941), en la que los cuatro ayllus puquianos ejercen un protagonismo colectivo. A pesar de eso, la primera vez que escuchó hablar de Inkarrí fue cuando Roel Pineda le contó sobre el hallazgo de Q'ero. En 1952, durante una estadía previa en Puquio en la que Arguedas registró minuciosamente el culto a los wamanis (es decir, los dioses o señores montañas) y la fiesta del agua, nadie le había mencionado la existencia del mito. Sin las revelaciones de Q'ero, ni Roel Pineda ni Arguedas habrían tratado de indagar sobre Inkarrí en Puquio.

Los lectores de las publicaciones donde aparecieron los textos etnográficos de Arguedas, Morote y Núñez del Prado fueron, como era de esperarse, académicos afincados en los predios de la antropología y el estudio del folklore. La existencia de especialistas en esas disciplinas se debe, en gran medida, a los esfuerzos de Luis E. Valcárcel, que fue ministro de Educación durante el breve y convulso gobierno democrático del jurista José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948). En 1946 se fundó el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad de San Marcos, en Lima; en el Cuzco, la universidad San Antonio Abad comenzó a ofrecer también formación profesional en estas materias. A la producción de estudios monográficos sobre grupos tradicionalmente marginados y aislados, ya sea en los Andes o la Amazonía, se consagraron las primeras promociones de antropólogos peruanos. Los trabajos de Arguedas, Morote y Núñez del Prado se inscriben, previsiblemente, en ese molde.

De todas maneras, el secreto hasta entonces guardado por ancianos comuneros quechuahablantes no quedó encerrado en el ámbito académico. También supieron de él los contertulios de la peña Pancho Fierro, que desde 1936 hasta 1967 animó Alicia Bustamante, cuñada de José María Arguedas. Uno de esos concurrentes habituales era Emilio Adolfo Westphalen, el poeta de *Abolición de la muerte* y editor de la memorable *Las Moradas*, en cuyo cuarto número, el de abril de 1948, había publicado Arguedas un adelanto de *Los ríos profundos*, novela que habría de terminar recién en 1958, el año de su publicación. Westphalen vivía en Roma cuando Arguedas le envió "Puquio, una cultura en proceso de cambio", pero en los años 60 regresó por un tiempo al Perú y dirigió *Amaru*, una excepcional revista de arte y cultura patrocinada por la Universidad Nacional de Ingeniería que contó con una amplia circulación en los medios intelectuales del Perú y en América Latina durante la década del llamado *Boom* de la literatura latinoamericana. En *Amaru*, donde aparecerían también avances de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicó en 1967 Arguedas un artículo cuya resonancia fue muy amplia: "Mitos quechuas post-hispánicos". A pesar del título, en realidad se trata principalmente de una exposición de las versiones hasta entonces conocidas del mito de Inkarrí: tanto las ya publicadas (pero aún poco conocidas) de Q'ero y Puquio como la hasta entonces inédita de Quinoa (Ayacucho). Además, aparece un resumen del mito de Adaneva, recogido en Vicos (Áncash).

En "Puquio, una cultura en proceso de cambio", Arguedas publica tres versiones, en quechua y castellano, del mito. Los narradores orales son Mateo Garriazo y Viviano Wamancha, ancianos cabecillas del ayllu (o, para los mestizos y *mistis*, barrio) de Chaupi, así como Nieves Quispe, del ayllu de Qollana. "Pueblo indio" es el título del primer capítulo de *Yawar Fiesta* (1941). Del mismo modo se podía describir a Puquio en 1956: "Desde tiempos antiguos, la ciudad está dividida en ayllus: Qollana y Chaupi, Piqchachuri y Qayao. Hoy su población está calculada en 14,000 habitantes. El 70% es de indios. Los cuatro ayllus fueron reconocidos oficialmente como comunidades a partir de 1942" (*Obras completas* 7, 247). Los ayllus se dividen en dos pares hermanos: Qollana y Chaupi, por un lado, y Piqchapuri y Qayao, por el otro. Los informantes de Arguedas y Roel Pineda, como se puede notar, provienen de la primera de estas mitades. En estos dos ayllus, dice Arguedas, es más perceptible la presencia de una minoría mestiza y *misti*. Sin embargo, la trama de la economía y el ánimo al interior de cada población eran muy distintos: "Y mientras que en Qollana los indios parecen haber sido despojados de sus tie-

rras y convertidos en 'partidarios' o simples peones de los mestizos y mistis, en Chaupi han conservado mejor su independencia. Por esta causa, en Chaupi se ha creado una situación de armonía entre indios y mestizos, mientras que en Qollana existe un estado de rencor, de profundo resentimiento de los indios respecto de los mestizos; y entre los mestizos un estado de anarquía beligerante, entre ellos y con respecto a los indios" (248).

En el artículo de 1967, Arguedas no presenta los contrastes que diferencian a las comunidades ni los distintos tipos de relaciones que predominan al interior de cada una. De hecho, hasta los datos demográficos varían: "El mito de Puquio, pueblo éste donde la población monolingüe quechua era demográficamente dominante en el momento que hicimos el estudio —unos 4,800 frente a 500 mestizos y *mistis* de habla castellana— explica el origen y destino de la étnicamente dividida sociedad peruana" (505). Los lectores de *Amaru* que desconocían la monografía de 1956 podían fácilmente imaginar que Puquio era más bien homogéneo y que en él se mantenía el arraigo ancestral de las tradiciones. La impresión exactamente opuesta es la que emana de "Puquio, una cultura en proceso de cambio". Como se verá después, en el texto dedicado específicamente a Puquio las diferencias se extienden a la relación entre generaciones y, de modo crucial, a la actitud frente al mito de Inkarrí. Por el momento, conviene volver al artículo en *Amaru*.

Arguedas ofrece en 1967 una paráfrasis, basada en los relatos de tres campesinos quechuahablantes, de lo que él llama la versión "mesiánica" (508) del mito de Inkarrí. La cito en toda su extensión:

Los *wamanis* (montañas) son los segundos dioses. Ellos protegen al hombre. De ellos nace el agua que hace posible la vida. El primer dios es Inkarrí. Fue hijo del sol en una mujer salvaje. Él hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarró al sol en la cima del cerro Osqonta y encerró al viento para concluir su obra de creación. Luego decidió fundar la ciudad del Cuzco y lanzó una barreta de oro desde la cima de una montaña. Donde cayera la barreta construiría la ciudad (Puquio está a seiscientos kilómetros del Cuzco, a siete días de camino antes de la apertura de la carretera). Inkarrí fue apresado por el rey español; fue martirizado y decapitado. La cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo, él volverá, y ese día se hará el juicio final. Como prueba de que Inkarrí está en el Cuzco, los pájaros de la costa cantan: 'En el Cuzco el rey', 'Al Cuzco id'. (505)

A continuación, Arguedas presenta una síntesis de las versiones de Q'ero (que describe como "comunidad de hacienda en la provincia cuzqueña de Paucartambo", 505) recogidas por Morote Best y Núñez del Prado. En su glosa, resalta que la conquista española y la religión católica no aparecen en los relatos. Los pares son, así, otros: una primera humanidad nocturna (los *ñawpa machu* o Viejos de los Comienzos del Mundo), la mayoría de la cual fue destruida por el primer dios, Roal, que secó a casi todos los *ñawpa machu* con los rayos ardientes del sol; a esta la sigue una segunda humanidad, diurna, que aparece con la pareja formada por el varón Inkarrí y la mujer Qollarri. Inkarrí tiene una "aventura infausta" (505) y huye al Collao. Retorna con la tarea de fundar el Cuzco, que establece ahí donde se hunde su barreta de oro. El héroe fundador "puebla después el mundo con una humanidad sabia" (505). A los q'eros los distingue el privilegio de ser descendientes del primogénito de Inkarrí, que "al final de su paso por la tierra desaparece internándose en la gran selva, considerada hoy por las canciones folklóricas de la zona como la región de la muerte" (505).

Cabe notar que en una de las versiones de Q'ero, Qollarri es la mujer de Inkarrí. En otra aparece como hermano de Inkarrí. Arguedas dice, como ya había apuntado Morote Best, que entre los q'eros el relato "guarda el mito prehispánico de la aparición de los fundadores del imperio incaico" (505). En efecto, pertenece a la misma serie en que se inscriben el relato sobre la pareja fundadora formada por Manco Capac y Mama Ocllo o la historia de los hermanos Ayar. Notoriamente, Inkarrí no es aquí una figura proyectada hacia un futuro en el que ocurrirá un cataclismo transformador: la orientación del mito no es mesiánica. Arguedas subraya que los q'eros viven en el aislamiento y que en sus versiones se nota "la incontaminación hispánica" (506). Esto último no es del todo exacto, pues el nombre mismo del héroe es una fusión de una palabra quechua y una castellana. Así, apunta Morote Best a propósito de Qollarri e Inkarrí: "Inclusive, es muy probable que la propia denominación de los dos personajes básicos del fenómeno correspondiera a muy recientes combinaciones de vocablos castellanos y nativos. Resulta muy significativo que algunos informadores impriman una notable vibración de la r al pronunciar el nombre de Inkarrí y, también, que pongan cuidado —todos— en la (sic) énfasis de la sílaba final. La vibración de la r es fenómeno extraño a Q'ero y lo es más la (sic) énfasis de sílabas finales. Estaríamos pues en camino de demostrar que los dos nombres corresponden a superposiciones de vocablos

nativos y castellanos: Inka-Rey, Qolla-Rey” (“Un nuevo mito de fundación del imperio”, 42-43).

Hay otras apariciones de Inkarrí en Q'ero, incluyendo entre estas su presencia como motivo iconográfico en piezas textiles urdidas por mujeres locales. Por el momento, quiero sobre todo mostrar parte del proceso que lleva a la destilación del mito en un único y poderoso relato sobre las mentalidades populares en las Andes del Perú. En ese proceso, la inflexión mesiánica del relato se impuso hasta el extremo de que el resumen consensual hecho fuera de las comunidades originarias asume que dos elementos —la muerte y decapitación de Inkarrí, pero también su retorno— son episodios indispensables del ciclo: este sería no solo posthispánico, sino anticolonial (y, por extensión, antioligárquico) y reivindicativo.

LOS ORÍGENES Y LOS FINES

La recopilación de más versiones del ciclo mítico comenzó muy pronto, como lo demuestra el artículo de *Amaru*. Dos alumnos de Arguedas, Alejandro Ortiz Rescaniére y Hernando Núñez, proporcionarían versiones conseguidas en Vicos (Áncash) y Quinoa (Ayacucho). Antes de examinarlas, recalco que en los relatos de Q'ero recogidos en 1955 el mito no ilumina el final de los tiempos, sino que alumbró el origen de la cultura. Es, por ello, etiológico. En cambio, las versiones ayacuchanas subrayan la dimensión escatológica: la fundación mítica del Cuzco y la creación de los *runakuna* —los humanos del Ande— es importante en Puquio, pero no marca el clímax de la narración. Importa mucho más la promesa y la posibilidad de una resurrección que señalará el fin del orden establecido a partir de la conquista. Por lo demás, la dimensión ecológica y étnica se manifiesta en Q'ero con la pareja (de varones o de hombre y mujer) formada por Qollarí e Inkarrí. Esa relación de complementaria rivalidad entre el área quechua y la del Collao se ve más acusadamente en relatos o versiones dramatizadas que aparecen en la antología *Ideología mesiánica del mundo andino* (1973), de Juan Ossio, pero hay también que considerar otra oposición, esta sí antagonica: en Q'ero, se cuenta el desplazamiento y casi total destrucción de unos seres primigenios y gigantes (llamados *ñawpa machu*) que no conocían otra luz que la de la luna y a los que el dios creador Roal transformó en momias por medio del calor solar. Inkarrí y Qollarí no son hijos del sol, sino de Roal (o Ruwal, en otras transcripciones). Su misión es poblar la tierra con una nueva humanidad y, en

el caso de Inkarrí, llevar a cabo otras dos tareas importantes: marcar el sitio donde se levantará la gran ciudad del Cuzco y ser el primer ancestro de los q'eros. Cumplida su obra, se retira a la selva. La promesa del retorno no aparece, aunque hay que notar que la selva no es solo la región de la muerte, sino también el sitio donde se halla el legendario Gran Paititi en el que se habrían refugiado, protegiendo sus enormes riquezas, los últimos incas, a la espera de que llegara su *timpu* (es decir, tiempo) de volver. Esto último se lo contó en la década de 1970 un comunero quechuahablante de Sonqo, en el departamento del Cuzco, a una antropóloga estadounidense (Allen 186).

Arguedas observa que el mito de Q'ero no "está tocado por ningún elemento pos-hispánico" (*Obra antropológica* 7, 503). En cambio, las versiones del mito de Inkarrí en Puquio y Quinua, en Ayacucho, no solo incorporan como personajes a figuras bíblicas e hispánicas, sino que explican "el origen del orden implantado por la dominación española y profetizan acerca del destino final de la humanidad" (503).

Se entiende por qué los relatos de Q'ero, a pesar de su valor, quedaron en segundo plano. En ellos falta la historia posterior a la Conquista, aunque en la última sílaba del nombre del héroe se incruste la lengua de los invasores. Por eso mismo, no pronuncia un juicio sobre lo que significó el nuevo orden para los dominados ni afirma nada sobre las esperanzas de estos. Sin duda, ese juicio y esa afirmación interesaban en particular a los universitarios e intelectuales jóvenes que en los años 60 del siglo XX se inclinaron masivamente por una solución revolucionaria y popular a la ya larga crisis del poder oligárquico en el Perú. A fines de la década del 50 y en el primer lustro de la década del 60, una agitación sin precedentes había movilizado a comuneros y a colonos de hacienda en el campo: el sur andino y la sierra central fueron el epicentro de esas luchas que parecían confirmar las predicciones de José Carlos Mariátegui en los años 20 sobre el potencial revolucionario del campesinado.

En las versiones de Puquio, el vaticinio sobrenatural no se opone al movimiento retrospectivo que se plasma en los mitos de fundación: memoria y profecía se complementan en el gran arco cuyos extremos son el origen y el fin. Así, el hecho histórico de la formación del imperio incaico se transfigura fabulosamente en la imagen de un héroe que hunde su barra en la tierra prometida, pero más importante aún es que una transfiguración ocurrirá también, en clave escatológica, cuando el mismo héroe emerja de esa tumba fértil donde su cuerpo se reconstituye con tenaz paciencia. Aclaro que no pretendo decir, en absoluto, que así concibieran el mito quienes se lo narraron a Argue-

das y Roel Pineda. Intento más bien dar cuenta del entusiasmo que despertó y la seducción que ejerció el ciclo de Inkarrí entre los jóvenes intelectuales que llegaron a él a través de la lectura o de su propio trabajo de investigación. Destaco a dos estudiosos (y estudiantes) que Arguedas cita en el artículo de 1967: Alejandro Ortiz Rescaniére, que publicaría seis años más tarde el estudio y antología *De Adaneva a Inkarrí*, y Hernando Núñez, quien recogió otra versión de Inkarrí en Quinua, pueblo de artesanos mestizos y quechuahablantes a poca distancia de la ciudad de Ayacucho. A mediados de la década de 1960, cuando Hernando Núñez grabó una variante del mito que le contó el alfarero Moisés Aparicio, eran setecientos los habitantes de la localidad. Dice Arguedas: “Núñez había seguido con mucho interés un curso de quechua, pero no hablaba el idioma y no lo podía entender cuando su interlocutor era nativo. Hernando Núñez anhelaba recoger literatura oral, y estaba bajo el reciente hallazgo del mito de Adaneva, hecho por su compañero de clase, Ortiz Rescaniére, y tenía un interés muy especial en los mitos mesiánicos” (507). Aparte de etnólogo y pintor, Núñez escribió poesía y fue un amigo muy cercano de Antonio Cisneros, el más importante de los poetas de la llamada Generación del 60, que le dedica “El cementerio de Vilcashuamán”, uno de los mejores poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). Como Puquiuo y Quinua, Vilcashuamán está también en Ayacucho. Los versos finales del poema dicen: “Solo los viejos nombres de acuerdo a edad y peso, / solo las cruces verdes, las cruces azules, las cruces/amarillas. / No el arcángel del siglo XIX —la oferta y la demanda— y / las cenizas solas. / Abuelo Flores Azules de la Papa, Abuelo Adobe, Abuelo / Barriga del Venado. / ‘Moja este blanco sol, Abuelo Lluvia.’ / Mientras la tierra engorda” (*Propios como ajenos*, 60). Lugar de la memoria en un pueblo andino, el cementerio motiva tanto el reconocimiento de una tradición vigente como la apología de una mentalidad y un medio que no están sometidos a la lógica del mercado capitalista. Además, las imágenes del poema evocan la plasticidad de la artesanía popular y poseen la consistencia de figuras míticas y sagradas. Por último, es altamente significativa la alusión final a la fertilidad y el renacimiento, cifrados en el suelo grávido (*la tierra que engorda*) del camposanto.

Como las cruces de colores vivos en el cementerio serrano, también el relato del alfarero andino suscita entusiasmo y respeto en un viajero joven y contestatario: la cultura popular andina transmite y concentra una *verdad* que es, al mismo tiempo, material y simbólica. Por eso, ni el color local ni el detalle folclórico interesan realmente a Hernando Núñez, como entienden

bien Cisneros en su poema y, por cierto, Arguedas en el artículo publicado un año antes de que *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* obtuviera el entonces consagratorio premio Casa de las Américas en Cuba.

Cuando comenta la versión de Inkarrí que Núñez grabó en Quinua, Arguedas apunta que “este mito es la creación de un pueblo quechua con mayores elementos de ‘aculturación’ que el de Puquio. En este caso, además, Inkarrí es un dios creador andino —a él se deben las montañas, el agua y los humanos—, pero no es el fundador del Cuzco. Se ignora de quién es hijo y su muerte no se debe a las órdenes del rey de España, sino del mismo Dios católico. La escritura, que no aparece en las versiones de Puquio y Q’ero recogidas previamente, es un tema de la narración: los dioses intercambian mensajes —con quipus y letras— que no entienden. La cabeza de Inkarrí está viva y se conserva en el Palacio de Gobierno en Lima, pero ‘no tiene poder alguno porque está separada del cuerpo’” (508). Si el cuerpo despedazado del dios juntara sus partes, una contienda con el dios católico sería posible. Ese duelo escatológico no necesariamente concluirá con la victoria del dios creador de la humanidad india, pero al menos la reintegración del cuerpo sagrado abre una esperanza. Mucho peor sería que no lograra recomponerse: “Si la cabeza es arrojada sin posibilidad alguna de recuperar su potencia creadora y de lucha, el pueblo que de ella depende podrá perecer” (508).

La experiencia de un pueblo vencido es la condición que el mito elabora imaginariamente y, por lo tanto, la proximidad o la distancia con la cultura dominante impacta la visión del futuro de la población originaria. Dice Arguedas que los desenlaces en las versiones de Puquio y Quinua dependen del “grado de comunicación y relación con el pueblo vencedor” (508). Según Arguedas, en Puquio, donde lo que llama ‘aculturación’ es menor, el mito “es mesiánico” (508), mientras que en Quinua “es condicional; se abre la posibilidad de una derrota definitiva, de la extinción o de la reiniciación de la lucha” (508).

El Inkarrí de Q’ero no puede considerarse ni mesiánico ni condicional. Arguedas no lo caracteriza y se limita a situar social y geográficamente a quienes lo cuentan. Los comuneros “viven lejos de la residencia del patrón y en estado de gran aislamiento con respecto a otras comunidades y a todos los centros urbanos” (503). ¿La lejanía y el aislamiento explican por qué el mito no alude ni a la Conquista ni al futuro? Arguedas sugiere que el escaso o casi nulo “grado de comunicación y relación con el pueblo vencedor” (508) explica el silencio del mito sobre la situación abierta por la invasión europea y

la destrucción de un orden autónomo en los Andes. Se nota con facilidad que ese razonamiento es poco persuasivo. Teniendo en cuenta que los q'eros se consideran descendientes directos del primogénito de Inkarrí, el fundador del Cuzco, ¿cómo se puede entender la omisión del momento crucial en el que se invierte el orden de su mundo y se establece un nuevo tiempo?

Esa pregunta no se plantea en el texto y uno sospecha que, en caso de formularse, quedaría inevitablemente sin respuesta. Arguedas postula que el mito de Inkarrí en Q'ero se reduce al ámbito estrictamente local: la narración oral no se pronuncia sobre el destino que esperan los indios del Perú y, más bien, se limita a explicar fabulosamente de dónde vienen los miembros de una pequeña comunidad. Mientras Morote Best detecta nada menos que un nuevo mito de fundación del incario, Arguedas piensa que la resonancia del relato de Q'ero se atenúa por "la muy específica y circunscrita función a la que parece que estuvo destinado" (506).

OTRAS HUMANIDADES

En el artículo de *Amaru*, el único de los "mitos post-hispánicos" que no incluye en su reperto el nombre de Inkarrí es el de Adaneva, recopilado en la hacienda Vicos (Áncash) por Ortiz Rescaniére. Vicos fue la base de un singular experimento de antropología aplicada, el plan Perú-Cornell, que se extendió desde 1952 hasta 1966. El propósito del plan Perú-Cornell era crear un laboratorio vivo de modernización agrícola y promoción de prácticas democráticas en un lugar donde la población indígena estaba sometida a las formas más retrógradas de explotación precapitalista. También los campesinos de Q'ero eran colonos —es decir, campesinos sometidos a un régimen de servidumbre—, pero la autonomía cultural de los comuneros cuzqueños contrasta con la tortuosa aculturación que Arguedas percibe en Vicos. Situado en las antípodas de los relatos de Q'ero, el Adaneva de Vicos "no tiene ninguna relación formal con los mitos prehispánicos" (503). Además, el contraste con las versiones ayacuchanas es tajante, pues carece de todo elemento mesiánico. Hasta la década de 1930, señala Arguedas: "Vicos era considerado como un reducto de indios 'muy atrasados' y despreciables, no sólo por su condición de siervos sino por sus 'costumbres extrañas'" (506). Tanto la mención de la servidumbre como el status ínfimo de los colonos hacen pensar, inevita-

blemente, en el pongo que al llegar al Cuzco encuentra el niño Ernesto en *Los ríos profundos*, así como a otras presencias de esa novela: los colonos de Abancay a los que hace llorar con sus sermones en quechua el padre Linares. Se relacionan también con el protagonista de “El sueño del pongo”, ese cuento de origen oral que Arguedas escribió en quechua y castellano. Por cierto, al final de *Los ríos profundos* los colonos vencen el cerco que les impedía entrar a la ciudad de Abancay y reclaman que se celebre ahí una misa solemne contra la peste, que imaginan como un ser maligno y monstruoso: los de abajo, con la fuerza de sus convicciones mágicas y su confianza en las prácticas rituales, trastornan por un momento el orden que los relega y oprime. En “El sueño del pongo”, el paupérrimo y humillado personaje que le cuenta su subversivo sueño al patrón en el patio de la hacienda logra, al menos por un momento, trocar los roles impuestos por el régimen semifeudal: el terrateniente que se burlaba de él queda, al fin, burlado. Es cierto que no será en el futuro reino (o incario) de este mundo donde se verán exaltados quienes son en la actualidad oprimidos, pero insisto en que el gesto de rebeldía y la afirmación de una esperanza vindicativa se muestran a través de la acción de narrar en público: literalmente, el pongo toma la palabra. La importancia simbólica, moral y política de ese hecho es enorme. Basta recordar, como contrapunto, la angustia de Ernesto cuando en los primeros capítulos de *Los ríos profundos* llega a parecerle que los pongos y los colonos —tan distintos de los indios comuneros bajo cuyo amparo creció— han perdido casi por completo la facultad de hablar y, por eso mismo, están al borde de quedar fuera de la condición humana.

Aunque Ortiz Rescaniere ya había recogido en 1965, en Vicos, un relato que pertenece al ciclo de Inkarrí, Arguedas no lo registró en “Mitos quechuas pre-hispánicos”. Quedaría inédito hasta la publicación en 1973 de *De Adaneva a Inkarrí* y es refractario en espíritu y sentido a toda expectativa mesiánica. Curiosamente, el informante —un campesino ya anciano que se llamaba Juan Coletto— es el mismo que narra el mito de Adaneva, que sí se resume en el artículo de *Amaru*. ¿Cuál fue el motivo de la omisión? Imposible saberlo a ciencia cierta, pero puede uno conjeturar que en algo contribuyó la percepción del autor sobre los pobladores de la hacienda ancashina, a los que considera “resignados colonos cercados y segregados por la servidumbre y la hábil prédica colonial católica” (507).

La figura de Adaneva es la de un dios creador. Este hizo brotar a una primera humanidad cuyos miembros sabían hacer “caminar a las piedras con azotes” (506) y poseían una fortaleza titánica. Adaneva sedujo a la Virgen de

las Mercedes (Mamacha Mercedes), a la cual abandonó cuando esta quedó embarazada de quien sería el nuevo dios creador, Téete Mañuco (Padre Manuel). Téete Mañuco destruyó a la primera humanidad, cuyo parecido con los *ñawpa machu* de Q'ero es notable. Casi todos los gigantes fueron exterminados por una lluvia de fuego (que, ciertamente, puede ser considerada como un fenómeno solar). Resume Arguedas: “Extinguida la primera humanidad, Téete Mañuco hizo la actual y la dividió en dos clases: indios y mistis (‘blancos’, la casta dominante). Los indios para el servicio obligado de los mistis. Creó también el infierno y el cielo. No hay hombre exento de pecado. El cielo es exactamente igual que este mundo, con una sola diferencia: allí los indios se convierten en mistis y hacen trabajar por la fuerza, y hasta azotándolos, a quienes en este mundo fueron mistis” (506). La rencorosa esperanza del siervo se proyecta al más allá, porque en la tierra la división entre indios y mistis no puede cambiar. Así lo decreta Téete Mañuco. Este no es inmortal, pero sí eterno: cada año muere un viernes y resucita un sábado. Sus muertes y resurrecciones son tan inmutables como el orden que él ha establecido.

En *Nueva Crónica y buen gobierno*, Huaman Poma de Ayala nombra cinco “generaciones de indios”. La primera, la de los “Uari Uiracocharuna” (*I. Versión paleográfica*, 54), remonta su origen al arca de Noé, pero sus descendientes “perdieron la fe y esperansa de dios y la letra y mandamiento de todo perdieron y aci ellos se perdieron tambien aunque tubieron una sonbrilla de conocimiento del criador de los hombres y del mundo y del cielo y aci adoraron y llamaron a dios runacamac huiracocha” (55). A esta humanidad la siguen las de los Uari Runa, Purun Runa y Auca Runa. Todas preceden a la quinta y última edad de los Andes prehispánicos: la de los Inca Runa. El tiempo en el que vive Huaman Poma es otro. La conquista y la evangelización abren una nueva realidad, aquella donde —como deplora muchas veces el cronista— “no hay remedio” y el mundo “está al revés”. La compensación, para el devoto de san Bartolomé y de la Virgen de la Peña de Francia, es que el habitante de los Andes abraza la fe cristiana. Notoriamente, Huaman Poma trata en su crónica de reconciliar dos modelos de organización temporal: el autóctono y el occidental. Ambos tienen su sustento en concepciones míticas y sagradas, como lo prueba que las cinco edades del mundo (de Adán y Eva, del diluvio, de Abraham, de David y de Cristo) sean de naturaleza bíblica. Las distintas versiones de Inkarrí que presenta Arguedas dan versiones del pasado andino que tienen muy poco en común con la visión del cronista ayacuchano.

Aunque el mito de Q'ero no contiene elementos bíblicos y el de Vicos carece de toda referencia prehispánica, en ambos se refiere la creación de dos humanidades sucesivas. Arguedas, sin embargo, enfatiza en su decisivo artículo de resumen y divulgación la existencia de tres edades. Es el alfarero Moisés Aparicio, de Quinua, quien le relató a Hernando Núñez “en una entrevista grabada, cuya transcripción cubre apenas cuatro páginas” (*Obras completas* 7, 509) un relato que según Arguedas refleja “toda la concepción mítica de un pueblo acerca del tema que hemos expuesto en los títulos de este ensayo. El Padre Eterno habría sido el creador de los “gentiles”, que se multiplicaron al punto de que para alimentarse tuvieron que recurrir al canibalismo. Luego de la extinción de esos primeros humanos, hijos de Dios Padre, el creador de la humanidad actual fue Dios hijo, que a su vez “señaló a Inkarrí” (510). Núñez, dice Arguedas, “pregunta audazmente” (510) a su informante cuándo y cómo llegará el mundo del Espíritu Santo. Luego de reservas y vacilaciones, el alfarero de Quinua afirma que cuando desaparezca la humanidad actual ha de aparecer una nueva, en la que los hombres y las mujeres serán capaces de volar. En esa tercera edad, los humanos serán alados, “como la paloma que representa al Dios que ha de crearla, y no podrá ser alcanzada por el pecado” (511).

Esa versión ayacuchana de la edad del Padre, del Hijo y de una última edad aún por venir, la del Espíritu Santo, hace pensar inevitablemente en la escatología tripartita y milenarista del abad calabrés Joaquín de Fiore, iniciador de un modelo temporal cuyo influjo fue duradero y profundo en el orbe cristiano. Inspirados por el joaquinismo que había animado por varios siglos a no pocos miembros de su orden estaban, como es bien sabido, los doce franciscanos que recibió Hernán Cortés en México para que ahí propagaran la fe católica. También al virreinato del Perú llegaron esas ideas heterodoxas y proféticas, que parecen haber sido reelaboradas a lo largo del tiempo en el contacto con las prácticas y las creencias de la grey autóctona.

Para entender el proceso a través del cual se formó la imagen de lo que a partir de los años 70 del siglo XX se conoce como “mundo andino”, es preciso detenerse en las expectativas y el ánimo de los intelectuales y artistas que se interesaron en registrar —o, para emplear la palabra más usada, “rescatar”— los relatos míticos y las prácticas simbólicas existentes en pueblos y aldeas de los Andes. El mito de Inkarrí despertó, más que simple curiosidad e interés, un intenso entusiasmo. Escribe Alberto Flores Galindo: “Inkarrí pasa de la cultura popular a los medios urbanos y académicos. Los antropólogos

difunden el mito. Cuando a partir de 1968 irrumpe en la escena política peruana un gobierno militar nacionalista, Inkarrí dará nombre a un festival, será motivo para artesanías, tema obligado en afiches, hasta figurará en carátulas de libros. Para un pintor contestatario, Armando Williams, Inkarrí es un fardo funerario a punto de desatarse; en la imaginación de otro plástico, Juan Javier Salazar, es el grabado de un microbús (ese peculiar medio de transporte limeño) descendiendo desde los Andes bajo el marco incendiario de una caja de fósforos. Los intelectuales leyeron en el mito el anuncio de una revolución violenta” (*Buscando un Inca*, 30).

Al migrar a las ciudades y los centros universitarios, Inkarrí se transforma: en un presente marcado por el fin del orden oligárquico y una fuerte crisis de hegemonía, el dios decapitado se convertiría para muchos —sobre todo, para jóvenes nacidos a la vida política durante las décadas del 60, 70 y 80— en la prueba de que también los pobres del campo en la sierra del Perú anhelaban un gran cataclismo renovador y una apoteosis revolucionaria. El mismo impulso haría que la palabra *pachacuti* —identificada por muchos como la contraparte andina del concepto de revolución— se extendiera como una clave para la comprensión del llamado “pensamiento andino”.

EL MITO Y LA PARADOJA DEL ENTUSIASMO

Resulta iluminadora la escena de comunicación entre un intelectual y un poblador quechuahablante que se registra en “Mitos quechuas posthispanicos”: en ella, como en un cuadro o un tablado, vemos un encuentro que produce un conocimiento nuevo y reorienta el sentido de un saber tradicional. Arguedas, cuyo rigor no se confundía con la rigidez, no deja de señalar que la versión de Quinua —aquella que le permite hablar de las “tres humanidades”— fue obtenida sin respetar del todo los protocolos del trabajo de campo. Sin embargo, el defecto acabó por ser una virtud. Hernando Núñez, que “anhelaba recoger literatura oral” (507) y “tenía un interés muy especial en los mitos mesiánicos” (507), halla en Quinua a Moisés Aparicio, “un viejo alfarero quechua” (507). Este le narra el mito de Inkarrí y “un relato denso” (509), que no es otro que el de las tres humanidades. En la opinión del autor de *Los ríos profundos*, el alfarero emplea un estilo que “alcanza el grado que

podríamos llamar trascendental o bíblico” (509). ¿Es forzado asumir que para Arguedas el tono y la dicción del informante tienen un carácter mesiánico? En todo caso, el evento y su registro no habrían ocurrido sin el espontáneo atrevimiento —que es la contracara de la seriedad profesional— del estudioso: “La audacia, en cierta forma ‘inadmisibles’ en un investigador universitario, con que Hernando Núñez pregunta en castellano a su informante sobre asuntos tan complejos, se hace posible y da buenos resultados gracias a dos circunstancias: por la forma rica en contenido con que el alfarero responde a sus primeras interrogaciones sobre el mito de Inkarrí y por la inquietud del joven estudiante de sacar todo el jugo a la oportunidad que se le presenta; esta inquietud está alimentada por el recuerdo constante de los mitos de Inkarrí, de Puquio, y de Adaneva, de Vicos” (509).

Tres veces dice Arguedas que Núñez mostró “audacia” en su trabajo de campo. Inkarrí no compromete únicamente su curiosidad intelectual: el tema lo involucra de una manera muy intensa, al punto de que suscita en él emociones —deseo, pasión, entusiasmo— que no solo lo mueven al estudio, sino que lo conmueven y agitan. Para el alumno de Arguedas, Inkarrí es mucho más que un objeto de conocimiento académico. En el fondo, lo que busca el joven estudiante es comprobar la existencia de un horizonte compartido con los pobres de la sierra: también ellos, piensa, imaginan y desean un orden totalmente distinto del actual.

Por su parte, Alejandro Ortiz Rescaniére escribiría unos años más tarde, en el prólogo de su *De Adaneva a Inkarrí* (1973): “Espero contribuir a que el militante, el revolucionario, logre encontrar un lenguaje que lo lleve a enseñar y a aprender del andino, tan pleno de humanidad y sabiduría” (4).

Al menos idealmente, el militante se nos presenta aquí como un cierto tipo de intelectual, aquel que busca plasmar la teoría en una praxis destinada a la transformación de la sociedad. José Carlos Mariátegui es el ejemplo peruano por excelencia. Añado que en esos años el ethos (y el aura) de la militancia tienen su manifestación más depurada en la figura del Che Guevara, muerto en un paraje andino el año de 1967 y transfigurado, con su sacrificio, en icono revolucionario. Nada ilustra mejor las resonancias mesiánicas de la figura del Che en la literatura peruana que la última página de la segunda parte de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969), de José María Arguedas, en la que el sacerdote mexicano-americano Michael Cardozo lee la epístola de San Pablo a los Corintios (aquella en la cual dice el apóstol de los gentiles que “ahora vemos las cosas en forma confusa, como reflejos borrosos en un espejo; pero

entonces las veremos con toda claridad”, 195). Bajo el vidrio de la mesa sobre la cual reposa la Biblia del sacerdote había “un pequeño retrato del Che y un crucifijo” (*Obras completas V*, 194).

Para entablar un diálogo fecundo con el interlocutor andino, aconseja Ortiz Rescaneire, es indispensable respetarlo y estar interesado en su mensaje. Vuelvo ahora a “Puquio, una cultura en proceso de cambio” (1956), escrito once años antes de “Mitos quechuas post-hispánicos”. Claramente, Arguedas ve en el anciano comunero Mateo Garriazo, cabecilla del ayllu de Chaupi, a un hombre “pleno de humanidad y sabiduría”. De hecho, dice que es “el más sabio indio viejo de Puquio” (*Obra antropológica 4*, 251). Es él quien cuenta: “El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde. Dicen que solo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces, volverá Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo” (253). Ese pasaje ha resonado como pocos otros en la cultura peruana de la segunda mitad del siglo XX. Paradójicamente, en 1956 ya no tenía eco entre los comuneros jóvenes de Puquio: “Los viejos indios de los cuatro ayllus se quejan del cambio de costumbres de los indios jóvenes, especialmente de los que vuelven de la costa luego de una permanencia relativamente no muy prolongada. Se quejan también de los indios de las nuevas generaciones: *quepa ñeqen*. Tres ancianos muy lúcidos, cabecillas de tres ayllus, convinieron en que los *quepa ñeqen* declaran que los viejos ‘hablan un lenguaje que ellos ya no entienden’” (250).

La barrera a la cual hacen referencia los ancianos —entre los cuales está Mateo Garriazo— no es lingüística, sino generacional e ideológica. En 1956, el quechua es el idioma de todos los indios y mestizos en Puquio, al margen de sus edades. ¿Cuál es, entonces, el lenguaje que no les dice nada a los jóvenes? Es, sin duda, el de la tradición. No se trata solamente de creencias, sino de la misma noción de autoridad y poder dentro de la comunidad. Declara Mateo Garriazo: “Ellos —los *quepa ñeqen*— no quieren que asistamos ni a los cabildos. Ustedes hablan de otro modo, que no entendemos, nos dicen. No nos quieren dar ni agua de riego. Ya son muy distintos, todos” (250).

Otros jóvenes —estudiantes universitarios con ideas de izquierda y un conocimiento incipiente del quechua— viajaron a la sierra una década más tarde buscando con avidez más versiones de Inkarrí. No se sintieron defraudados, pero ciertamente sus interlocutores no eran esos *quepa ñeqen* que ya desde la década de 1950 llevaban las riendas de sus comunidades y tenían una visión escéptica del saber mítico. La identidad de sus informantes —hombres

mayores pero que no se sentían honrados y respetados por las nuevas generaciones— revela algo que José María Arguedas ya anotaba con perspicacia y pena en 1956 pero que deja en las sombras en 1967: cuando el mito de Inkarrí se comienza a divulgar entre la *intelligentsia* urbana, estaba ya en peligro de extinguirse y se había convertido en parte de un acervo residual entre los mismos indios quechuahablantes de una de las zonas de mayor concentración indígena del Perú. En “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, Arguedas dice que el pueblo en que conviven los vecinos mistis con los cuatro ayllus se ha convertido “rápidamente, en veinte años, en un centro comercial de economía activa, de haber sido la capital de una zona agropecuaria anticuada, de tipo predominante colonial” (*Obra antropológica 4*, 290). El capitalismo y la economía de mercado han removido los cimientos del viejo orden, pero sus efectos han sido ambivalentes: “En lo que se refiere a los naturales, observamos que este proceso va encaminado a la independencia respecto del despotismo tradicional que sobre ellos ejercían y aún ejercen las clases señorial y mestiza; pero al mismo tiempo, el proceso está descarnando a los naturales de las bases en que se sustenta su cultura tradicional, sin que los elementos que han de sustituirlos aparezcan aún con nitidez” (290). Un panorama muy distinto y mucho más positivo se advierte en un trabajo escrito casi al mismo tiempo: “Evolución de las comunidades indígenas”, publicado en 1957, donde estudia el caso del valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo. En esta última, escribirá Arguedas, a la vez que se siente “el ritmo de la ciudad moderna” (*Obra antropológica 4*, 348), el mestizo y el indio quechuahablantes podrán “sentarse a la mesa, cerca o al lado de un alto funcionario oficial, de un agente viajero o del propio prefecto del departamento, y libres, en todo momento, de que alguien blanda un látigo sobre sus cabezas” (349). Las velocidades y las rutas de la modernización en los Andes no son iguales: para Arguedas, el valle del Mantaro era el posible modelo de una modernidad serrana, mientras que el sur andino fue, sobre todo en su ficción y en su imaginación, el escenario por excelencia de un largo ciclo colonial del Perú que se extiende hasta el presente en el cual se suicidará el autor. En el “¿Ultimo Diario?”, de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, expresa el deseo de que con su muerte se abra un nuevo ciclo y se cierre otro, el “de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘alzamientos’, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos” (*Obras completas 5*, 198).

Aunque en este ensayo no me centro en la obra literaria de Arguedas posterior al encuentro de este con el mito de Inkarrí, sí quiero apuntar que

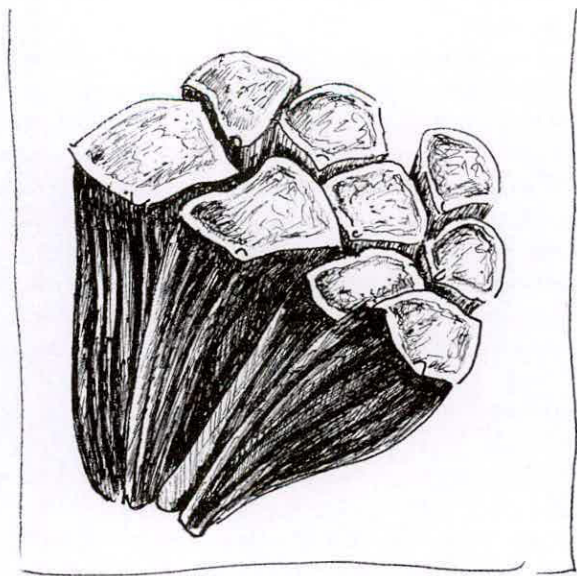
es considerable el efecto del hallazgo en su obra de ficción, desde *Los ríos profundos* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y en su poesía, sobre todo en “A nuestro padre creador, Túpac Amaru”. En relación a la cita previa, es obvio que ni Puquio ni Huancayo (para no hablar ya de Chimbote, el escenario de la novela póstuma) encajan realmente en esa visión del ciclo que Arguedas desea —con desgarrado y patético voluntarismo— cerrar para que se abra, por fin, una era definida por la libertad y la revolución. Si de edades o eras se trata, en la despedida de Arguedas aparecen dos: la actual de la calandria consoladora y el Dios que infunde temor, por una parte, y la futura de “la calandria de fuego y el dios liberador” (198), por el otro. Los linderos entre ambas se marcan con una muerte voluntaria, un sacrificio de sí mismo. Así, el modelo mítico y el tropo mesiánico abarcan, dramáticamente, la historia peruana y la existencia personal: el efecto es, literalmente, estremecedor.

Curiosamente, al término de “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, luego de referirse al peso cada vez mayor de los “mestizos escépticos” (*Obra antropológica* 4, 289) y los incrédulos comuneros jóvenes en la localidad, José María Arguedas había escrito: “Inkarrí vuelve, y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualismos quizás irremediabilmente desarrollados. Salvo que detenga al Sol, amarrándolo de nuevo, con cinchos de hierro, sobre la cima del Osqonta y modifique a los hombres; que todo es posible tratándose de una criatura tan sabia y tan resistente” (290). El tono amablemente irónico del párrafo es totalmente inusual en Arguedas, como si el mismo autor tomara distancia de su propia esperanza y de una afirmación enfática (“Inkarrí vuelve”) que su propia exposición había refutado. Más que de un retorno al lugar de origen, cabría en todo caso hablar de una migración que le significó una nueva vida. Quien la propició fue, entre otros, el mismo Arguedas. Cuando su destino parecía ser el olvido, Inkarrí encontró hospitalidad y reconocimiento en los medios intelectuales, políticos y artísticos de la costa peruana y, especialmente, en la capital del país.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Catherine. *The Hold Life Has. Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Segunda edición. Washington: Smithsonian Institution Press, 2002.
- Arguedas, José María. “Puquio, una cultura en proceso de cambio”. En: *Obra antropológica*, tomo 4. Lima: Editorial Horizonte, 2012: 245-291.

- _____. "Evolución de las comunidades indígenas". En: *Obra antropológica*, tomo 4. Lima: Editorial Horizonte, 2012: 293-355.
- _____. "Mitos quechuas post-hispánicos". En: *Obra antropológica*, tomo 7. Lima: Editorial Horizonte, 2012: 503-511.
- _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Obras completas*, tomo V. Lima: Editorial Horizonte, 1983.
- Cisneros, Antonio. *Propios como ajenos. Antología personal*. Lima: Peisa, 2007.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca*. México: Grijalbo, 1993 (primera edición, 1983).
- Ortiz Rescaniére, Alejandro. *De Adaneva a Inkarrí (una visión indígena del Perú)*. Lima: Retablo de Papel ediciones, 1973.
- Ossio, Juan. *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.
- Huaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno, I. Versión paleográfica del códice original*. Edición de Carlos Aranibar. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2015.
- Núñez del Prado, Óscar. "Versión del mito de Inkarrí en Qeros". En: Juan Ossio, *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973. 277-280.
- Morote Best, Efraín. "Un nuevo mito de fundación del imperio". *Revista del Instituto Americano de Arte* 8 (1958): 38-58.



OTTO / Fernando La Rosa

¿Podrías tú enderezar la sombra de un árbol torcido?

NAGUIB MAFUZ

Cada tanto llegaba un viento fuerte que lo llamaban terral, la ciudad se llenaba de polvo y la gente corría tapándose la nariz y agarrándose el sombrero. Fue el día de un terral que yo cumplí seis años. Después del almuerzo mi madre me llevó a la calle y me compró un helado, luego me dijo que íbamos a visitar a su hermano de quien nunca antes había oído hablar. Supongo que pregunté cómo se llamaba. *Su nombre es Otto...* Otto, repitió y yo seguí repitiéndolo porque hasta el día de hoy el nombre me suena raro.

Primero me dijo que mi tío vivía en una casa muy grande, luego cuando estábamos en camino me dijo: *Tu tío Otto es un hombre muy enfermo, por eso vive en esa casona donde hay mucha gente que cuida de él.* Yo juraría que no dije nada. Mis ojos estaban concentrados en los pies de mi madre, en sus zapatos con taco gordo y huequito en la punta con deditos tratando de salir. Ella llevaba un vestido de flores azules y cartera negra, yo llevaba pantalones cortos y un suéter marrón con dos raquetas de tenis cruzadas por el mango. Recuerdo mi pelo mojado, la calle con un pequeño parque, una tienda, dos hombres parados en la puerta que nos miraban. Recuerdo el paso de mi madre, ¿estábamos apurados? No sé. Ella caminaba en silencio. Cada tanto sentía involuntarios movimientos en su mano. Cuando buscaba sus ojos, ella no respondía mi mirada. Por su expresión parecía que hablaba con alguien; tenía una ceja levantada y su boca estaba torcida y sus ojos estaban clavados en la calle. Conté cuatro cuadras y doblamos a la izquierda. Desembocamos en una avenida enorme llena de árboles grandes y frondosos con sombras profundas. Nos detuvimos en la esquina. Mi madre me apretaba la mano con fuerza. No solo sentía el sudor entre nuestras manos, sino que me gustaba la sensación, mi palma contra la suya a modo de ventosa. Me di cuenta de que a ella no le

gustaba porque inmediatamente la separaba, lo cual yo tomaba como efectos de desamor. Cruzamos la calle y caminamos bajo los árboles. En la acera se proyectaban pequeños puntos de luz y yo me imaginaba que las sombras eran huecos y saltaba tratando de pisar la luz. Mi madre me dio un jalón y caí en el hueco.

—Hijito, sé cariñoso con tu tío Otto, cuando lo veas, dale un beso... Es un hombre buenísimo... Ay hijo, qué pena... pero no te olvides... está muy solo.

Me imagino que me asaltaron innumerables preguntas. Yo conocía a muchos de mis tíos pero no a este. Por otro lado, su nombre era gracioso: “Otto, Otto, cara de poto, Otto, Otto, nariz de poroto, Otto, Otto, está roto”. Mi madre interrumpió mi cantaleta.

—Hijito, si tu padre pregunta adónde fuimos, le decimos que fuimos a la casa de tu tía Marta. ¿Me entiendes?

Asentí.

Al final de la avenida había una calle transversal y al otro lado una enorme casa amarilla. Cuando cruzamos la calle pregunté si esa era la casa de mi tío Otto.

—Si hijo, aquí es.

Nunca había visto una casa tan grande. Ella se detuvo, abrió su cartera con movimientos rápidos y nerviosos, sacó algo que no pude ver y lo mantuvo en la mano cerrada. Ella estaba nerviosa y yo me comencé a asustar. Algo inminente flotaba en el aire. La imagen de mi tío Otto se llenó de sombra.

Cruzamos la entrada y caminamos en diagonal hacia un patio gigantesco. Había muchas personas que caminaban muy despacio. A veces sus pasos eran exageradamente lentos, como cuando con mis hermanos fingíamos estar muy cansados. Cerca de nosotros pasó un hombre viejo vestido con una bata blanca con rayitas azules. Yo lo miré y él me miró. Tenía unas cejas bien peludas. Recuerdo que volteé a mirarlo y él también lo hizo. Sentí el jalón de mi madre. Seguimos cruzando el patio. Mi madre seguía una ruta invisible para mí, giraba hacia a la izquierda o derecha sin dar explicaciones. Creo que trataba de evitar encuentros con la gente que deambulaba por el patio. Subimos unas cuantas escaleras y avanzamos por un corredor con techo abovedado; por entre las puertas vi gente sentada en bancas; vi un viejo en una silla con ruedas, estaba dormido y babeaba, la baba había formado un charquito en el brazo de la silla, su brazo colgaba.

Mi madre se detuvo. Detrás de ella vi otro patio enorme.

—Bien, ahora vamos a verlo... Recuerda lo que te dije...

Sus manos tocaban mi cara, arreglaban mi pelo, yo la miraba mirarme, me tomó de la mano y caminamos por el portal alrededor del patio. Más allá, en la misma dirección, vi un hombre que nos miraba. Estaba parado al costado de una columna, llevaba un terno marrón con rayas, chaleco y corbata, tenía poco pelo y era bien flaco. Antes que mi madre dijera nada, yo supe que era mi tío Otto.

—Ahí está tu tío Otto... recuerda —susurró.

Él estaba inmóvil, tenía un aire ausente. Cuando nos acercamos ella soltó mi mano y dio un paso hacia adelante.

—Ay, Otto...

Vi sus brazos levantarse hasta la altura de su cabeza. Mi tío levantó sus brazos y abrió ligeramente las piernas, los brazos de mi madre se cerraron sobre él. Miré el patio, escuché el beso de mi madre.

—Otto, este es mi hijo, tú lo viste cuando cuando era un bebé.

Él se puso en cuclillas y colocó sus manos en mis costados, yo avancé para besarlo, un olor desconocido me atravesó. Era una mezcla de vinagre y tabaco. Lo besé en la mejilla, las puntas de su barba me hincaron los labios, me besó en la frente, su olor, esta vez, inundó mis sentidos.

—Ya eres un hombrecito... ¿Vas al colegio?

Yo le miraba el cuello de su camisa, las puntas estaban dobladas hacia arriba. Los dedos en su mano derecha tenían una mancha anaranjada y sus uñas estaban muy sucias. Pesadamente se levantó, vi la mano de mi madre agarrar su mano y poner algo en ella, él lo puso en el bolsillo. Los tres caminamos a través del patio hacia un jardín, él me llevaba de la mano. Sus zapatos eran viejos y estaban rajados en el medio, me soltó la mano y me agarró por la cabeza atrayéndola hacia sí.

Nos sentamos en una banca mientras ellos hablaban de algo que era difícil de entender. Oí el nombre de mi padre. Otto hacía todas las preguntas y mi madre naufragaba en ellas.

—Ay Otto, qué quieres que haga... Ay Otto, está más allá de mí. Otto, déjame ver qué puedo hacer... ¡Otto, es tu culpa, tu culpa!

La despedida fue corta y abrupta. Mi madre se levantó y me ofreció su mano, yo miré a mi tío; él me sonrió. Ese instante me estremeció. Al día

siguiente, cuando mi bote de plástico se hundía en la piscina, me acordé de él, me acordé de la premonitoria sonrisa sin dientes. Él caminó con nosotros por un instante y se detuvo, mi madre dijo: *Adiós, Otto...* No hubo respuesta. Yo volteé a mirarlo y mientras caminaba seguí mirándolo. Él estaba parado, sin expresión, y su cuerpo se hizo cada vez más y más pequeño...

Años más tarde, por pura coincidencia, escuché a mi padre mencionar el nombre de mi tío Otto. Pregunté qué había de él, si tenían noticias. *Acabamos de enterarnos de que murió seis meses atrás*, dijo sin levantar la vista del periódico. Aunque solo lo había visto una vez, su sonrisa sin dientes y mi bote naufragando regresaron de golpe, juntos, unidos por la misma sensación.

En los días sucesivos la imagen de su rostro reaparecía constantemente. Una infinita curiosidad creció en mí acerca de este hombre que en realidad nunca conocí. Para ese entonces yo ya sabía que había sido un borracho empedernido. Según mi padre: *Un pobre desgraciado*; según mi madre: *Un hombre buenísimo, víctima de una mujer. Un hombre muy débil*, de acuerdo con una tía. Para mí, en mi único recuerdo, era un hombre bien flaco con una sonrisa desdentada.

Días después se me ocurrió echarle una mirada al álbum de fotos de mi madre. Solo encontré tres fotos de mi tío Otto y un amarillento recorte de periódico. Los puse en un sobre, lo guardé en mi habitación y salí a dar una vuelta. Me detuve en un café, me senté en una mesa cerca a la puerta desde donde podía mirar la calle y pedí una cerveza.

Quería obstinadamente crear un orden en la vida de este sujeto, quería encontrar detalles que fueran significativos y le dieran sentido a la imagen que mi memoria tercamente conservaba: su caída y su anónima muerte. Recuerdo haber pensado mucho en él durante mi infancia. Me imaginaba a mi madre y a Otto, de mi misma edad, jugando. El amor que yo tenía por mi madre se extendía de una manera natural hacia él y quizá por eso sentía que una parte de él habitaba en mí. Su desgracia era de alguna manera también mía. Su muerte no solo lo hacía desaparecer para mí, sino mi persona desaparecía para él.

El ruido de la gente y el tráfico en la calle creaban una sorda pared que permitía ensimismarme. Solo un par de veces fui distraído por las piernas insolentes de una mujer pasando por la calle. De alguna manera me resistía a ver las fotos por miedo a no encontrar nada. Finalmente, pagué la cuenta y regresé a mi casa.

Me senté en mi cama y puse las tres fotos sobre la mesa de noche. Las coloqué en un aparente orden cronológico. Las fotos tenían los bordes aserrados, medían 6 x 9 centímetros. En la primera, tres muchachos posaban para siempre. Los tres estaban bien vestidos. Otto estaba en el centro, sus brazos los tenía alrededor de los hombros de los otros dos, tenía las piernas ligeramente arqueadas y el pie derecho doblado sobre el costado. Vestía chaqueta, corbata, y el pantalón era probablemente de diferente color. Su mano izquierda estaba en el bolsillo, sonreía. Parecía que todo iba bien. Estaba en el centro del grupo, se le veía muy cómodo, dueño de sí. Instintivamente miré el cuello de su camisa, las puntas estaban bien planchadas. Con la ayuda de una lupa pude ver su cara con más detalle, los ojos tenían una expresión muy tierna. En la boca mostraba un gesto particular, semejante al que afirma algo. Era difícil de precisar el lugar. En el lado izquierdo había una pared que probablemente se extendía por unos doce metros, en el lado derecho se veía un niño corriendo hacia el marco de la foto. Parecía un club social o una escuela. Yo diría que la foto fue tomada alrededor de las cuatro o cinco de la tarde, la luz era del atardecer, venía en diagonal.

En la segunda foto, el grupo era más grande. Tres mujeres, cinco hombres. Todos rigurosamente bien vestidos posando en un semicírculo. Sin duda era una fiesta a todo dar, se veía mucha gente en la parte de atrás del salón. Otto estaba sentado en el extremo izquierdo y su cuerpo estaba orientado hacia el centro de la imagen. A su lado y un poco hacia atrás, un hombre con la mano derecha en el bolsillo, dos mujeres sucesivas que sonríen, un hombre con su mano derecha sobre la rodilla de la mujer más próxima, su mirada intensa en el lente, a su lado, una muchacha, y al lado, un hombre mirándole las piernas. Atrás del grupo, otro sujeto, con las manos apoyadas en el sofá, elabora una sonrisa mientras sostiene un cigarrillo en la boca. Otto tiene las piernas cruzadas, parece ser el único ausente del grupo. Su mirada está perdida en el suelo, entre el fotógrafo y el grupo; su sombra se proyecta ligeramente sobre el cuerpo de la mujer junto a él.

En la tercera foto Otto está al lado de una mujer posando para la cámara. Ella tiene pelo negro, ojos vivaces, una sonrisa abierta de dientes tan blancos como las diminutas perlas que cuelgan de su vestido negro. Su risa parece ser con alguien que está a su derecha. Sus ojos, girados ligeramente, están enfocados en esa persona invisible. Otto, que parece ignorar esa mini intriga, está mirando al fotógrafo, tiene el ademán del que sabe cómo posar y ensaya una sonrisa; el ademán es torpe. Su cuerpo ligeramente doblado en

tres cuartos hacia ella, parece incómodo. Otras dos personas están sentadas en la misma mesa, al lado de cada uno de ellos, y ambas hablan hacia los bordes de la foto. Ella sin duda era la pareja de Otto. Están posando juntos, sentados en la misma mesa y, sin embargo, hay algo indescriptible que no corresponde, algo que los hace indefinidos el uno para el otro. Si cortara la foto en el medio y mirara la mitad donde está ella, nadie extrañaría la ausencia de mi tío. Con la otra mitad, la sensación era la de una amputación. Todo faltaba, nada funcionaba, la posición del cuerpo de Otto reclamaba el cuerpo de una mujer.

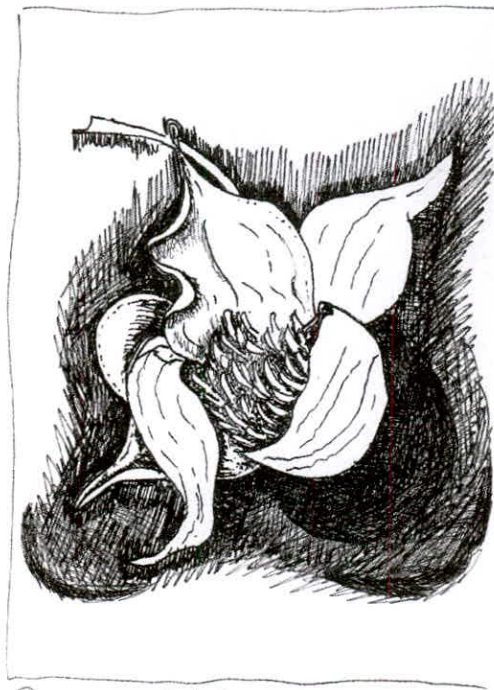
El recorte de periódico no reveló nada de interés. Es cierto que Otto estaba en la foto, pero el texto no lo mencionaba. Se le veía parado de perfil, casi dando la espalda a una pareja que sonreía a la cámara. Vestía un terno blanco, tenía un vaso en la mano y miraba Dios sabe qué.

Salí de la casa y deambulé por las calles, mirando detalles en las paredes, veredas, en las grietas, en los papeles arrugados. Un pesado e indefinible sentimiento me abarcaba. En un instante mi vieja ciudad se volvió extraña, desconocida lo mismo que sus habitantes. ¿Quiénes eran toda esta gente, a dónde iba y que hacía? Miré a la gente con la misma mirada con que miré las fotos de Otto. El lente de mis ojos estaba pegado a mi cerebro y miraba todo desde atrás, desde el lugar donde uno reconoce las pérdidas, desde el fondo de mí. Todo parecía estar en el mismo plano, las formas se interponían unas a otras y cambiaban constantemente mi percepción del lugar. Imperceptibles cambios se borraban sin dejar rastros del anterior. Cada instante era modificado por cosas, personas, luz. Las fotos, me dije, solo sirven a la memoria. Una instantánea revela más por lo que no muestra que por lo que muestra. Todos los objetos del mundo flotan en un espacio atemporal, son como verbos invisibles, jamás adjetivos.

Un hombre mayor se cruzó en mi campo de visión, se detuvo para cruzar la calle. Me dio tiempo suficiente para mirarlo con detenimiento. Tenía un sombrero con una mancha donde el dedo gordo se había posado interminables veces. Su ropa, que había perdido la rigidez de los primeros días, colgaba sin gracia siguiendo su adivinable cuerpo; sus zapatos habían adquirido una forma peculiar que delataba la manera de caminar, el peso, el uso y las calles por donde habían transitado. Su labio inferior colgaba como una mano que espera una limosna, sus ojos descansaban en el fondo de su órbita y casi no se movían. Sin quererlo lo identifiqué con mi tío y traté de saber cosas de él con solo mirarlo. De Otto pasé a verme a mí mismo, viejo, vencido por el tiempo,

parado en una esquina con mi labio inferior colgando, lleno de sentimientos que nadie podría ver, ni siquiera adivinar, esperando una luz.

Toda especulación devino absurda. La historia de un hombre se parece a la historia de todos, me dije. Es durante nuestra vida que nos volvemos incomprensibles para los demás. Perdiéndolo todo adquirimos lo único que nos hace interesantes. La muerte nos hace misteriosos. Todos somos seres únicos, irreversibles, terriblemente oscuros, terriblemente solos, me dije.



Blossom, Adelaide

en el corazón de una sociedad en ciernes donde reinan las
(condiciones modernas de producción
las filas se hicieron largas

tras años de esperar un pulmón de plomo
un primate homínido, miembro promedio de la tribu Hominini
—ni más ni menos capacidad cerebral—
reconoce como extensión de su mínima ánima
la piedra
contra
piedra

en actitud semierecta, de las tribus, las naciones
y de los hombres, las máquinas

el proceso del gran simio es lento todo está cuantificado
dos pulgares siete millones de años
descubierto el fuego, se entrega a la venta de su fuerza productiva
descubierto el hierro, se entrega al comercio de mercancías
carnes rojas pieles sintéticas
en el corazón de una sociedad
compuesta principalmente cualitativamente por metal y melancolía, el
hombre racional piensa
su triunfo sobre la manufactura:

frente al contacto entre pares,
un plato de asado carne de perro producto de
las fronteras
frente a la economía preindustrial el hombre postguerra
y sus leyes y su sexo y sus sanatorios
en el corazón de una sociedad obsesionada con la reconstrucción
nacional
y al nacer por sus cumbres
el sol
un hombre racional piensa en el hambre
comprende que el proceso de los cerdos es lento nada se

desperdicia
en grandes contenedores entrañas nervios
estómagos

de las grandes colas en recesión
colas patas hocicos estómagos lúcidos estómagos
en un contenedor
en un caldo (primigenio)

en el corazón de una sociedad obsesionada con los asuntos limítrofes
con las estadísticas con las tendencias hedonistas
competitivas y a veces cooperativas
de sus individuos —agonizando— camino a las mandíbulas
del gran capital

walking into to the jaws of hell
un hombre racional piensa su estrategia contra el fenómeno industrial

cada cosa está milimétricamente pensada articulada
diseñada

para seguir en su lugar
y sin embargo,

qué sentido tiene
en el desarrollo de la humanidad
esta reducción de la mayor parte al trabajo abstracto
no quiso usted
la propiedad del suelo completa, libre, enajenable

no es inmoral acaso el engaño mediante el secreto

hasta cuándo mantener abstinencia

cómo hemos podido ser tan despistados
para no haber descubierto todo esto nosotros mismos
hace mucho tiempo

en silencio

luego de años esperando un hombre racional hace su cama lava sus
dientes enumera sus pertenencias llaves condones linternas una a una
parte a la fábrica cierra sus ojos

de los hombres, las máquinas
de las máquinas, la carne procesada

en el corazón de su miseria, se ha rendido.

metal y melancolía en magnos
monumentos al pie del acantilado donde corre el agua

donde yace la patria
que es otra manera de hacer
interesante
la propaganda postguerra

es decir, el hambre los idiotas que construyeron magnos monumentos
de papel

magnos monumentos de papel y melancolía
milk and honey donde corre el agua
blood and tears donde corre el agua donde

hay
pactos de no-agresión y hay
sociedades feudales
blood and tears donde hay sociedades semif feudales
sociedades capitalistas

sociedades por acción
 sociedades que
 comen arroz blanco y otras no
 sociedades que
 siembran arroz blanco y otras no
 es decir sociedades colonizadoras y colonizadas
 es decir inversión en las arcas destinadas a los idiotas que
 llenarán sus patas tal vez durante los próximos
 setecientos años tal vez hablando de los campos de
 arroz
 acechados por la lúdica manía de las estructuras es decir,
the discourse
 al pie del acantilado
 monumentos como arcas nacionales destinadas
 a los idiotas que hablaron durante los últimos setecientos años
 de sociedades que se construyeron
 al margen de las leyes históricas y los campos de arroz
 y otras que no
 sociedades obsesionadas con el fascismo y otras también
 sociedades de papel y melancolía
 prodigios de la ingeniería
 moderna hitos evolutivos
 entre los escombros
 al pie del acantilado
 magnos monumentos
 de barro
 donde yacen las sociedades
 las costumbres
 los culpables y de los mártires
 los fascismos
 los -ismos
 el estado
 (mínimo estado)
 y la máquina de vapor

magnos monumentos de estiércol desbarrancados oxidados
abandonados

donde corre el agua
donde yace la patria

donde yace
un hombrecito
abriendo su boca grito o bostezo
abriendo su boca hambre o fatiga
abriendo su boca
prodigio de la especie, hijos de puta

EL UNIVERSO EN EXPANSION DE GERARDO CHÁVEZ / Daniel Lefort

Cualquier intento de trazar la trayectoria de un artista a través de su obra, poniendo hitos significativos e identificando las obligadas etapas, transforma una vida en destino. Destino construido por nuestra mirada retrospectiva que recoge el hilo de las Parcas desde la rueca, desenrollándolo de nuevo para hacerlo vibrar al ritmo de los acontecimientos que dieron sus inflexiones a esta vida y por la necesidad impuesta por un proyecto, formado más o menos temprano, pero cuya existencia es el sello distintivo de cualquier gran creador. Esto se vuelve probablemente una ficción, pero una ficción que permite entender el enfoque del artista en el movimiento mismo que lo lleva a *inventar* formas.

Entre las certezas de su vocación y las incertidumbres de la creación, Chávez supo dar a su carrera artística una línea directriz de una firmeza excepcional, sin duda marcada por periodos distintos cuyas principales rupturas coincidieron con evoluciones temáticas y modificaciones de técnica que no son ajenas ni a los eventos de la vida emocional ni a los descubrimientos decisivos —a través de viajes y encuentros—, pero que la mirada retrospectiva identifica claramente como la creación de un universo en expansión. De los cuadros llenos de figuras y objetos de sus primeros años en París a la dispersión de los elementos del cuadro (*Los de afuera*) en las paredes de la galería en 2010, acudimos a una explosión extendida en el tiempo, al igual que nuestro universo, como si el universo plástico de Chávez se identificara con el mundo, desde el *big bang* inicial hasta su dispersión sin fin en el espacio.

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE

“El artista del pueblo”

De los acontecimientos de la primera infancia de Gerardo Chávez, un solo hecho surge, conmovedor y de largo alcance en la constitución de su personalidad. En 1942, la madre de Gerardo, Rosa Estela López López —“Stella”— desaparece. Su padre lleva el niño al pueblo de Paiján: se trata de una doble ruptura. Comienza la escuela primaria y, apurado por una pasión infantil y el placer de respirar el olor, ejecutó sus primeras pinturas de oficio —puertas, señales— y se hace conocer como “el artista del pueblo” antes de regresar a Trujillo, su ciudad natal, en 1947. Allí sigue pintando puertas y casas, letreros y pancartas publicitarias —siempre cuando pasa el circo ambulante y el carrusel de ferias—, placas de matrícula para automóviles y taxis. Trabaja también con un carpintero para dibujar los nombres sobre la cruz para los ataúdes. En Trujillo acude al colegio público, de donde saca la idea de pintar a los héroes de la historia del Perú, los conquistadores —que encontrará muchos años después en uno de los cuadros más significativos del arte de su hermano Ángel Chávez, *Los conquistadores* (1963). Él siente un amor por el aprendizaje, un gusto alimentado por una insaciable curiosidad por todo lo que le rodea, gusto que también se nutre de sus frustraciones de niño pobre. Ganando unos centavos por su trabajo de menor importancia, no tiene lo suficiente para darse el lujo de montar en los caballos del carrusel, algo de que se acordará medio siglo después, pintando la serie de *Caballitos de Amador*.

¿Qué recordar de todo esto? ¿Qué impulsará el trabajo del futuro artista? Primero, de todos los trabajos de los artesanos de la pintura, lo importante es el dibujo, la aplicación con pincel, el gusto por la materia prima —la tierra, el cartón, la madera natural— después el cuidado para juntar la artesanía al arte (Chávez fabricará él mismo mucho más tarde sus marcos para la serie *Fabulaciones* y montará sus propias exposiciones), y también los motivos extraídos de la cultura popular y sus manifestaciones colectivas: la procesión religiosa, la feria. Conservará un interés especial por el mundo de la infancia: el juguete, el caballito de madera, el carrusel, el tobogán. En resumen, los rudimentos de un oficio y los motivos de una inspiración.

BAJO LAS ALAS DE ÁNGEL

En 1951, Gerardo tenía catorce años. Hizo su primer viaje de joven provinciano a la capital, de Trujillo a Lima, para trabajar en el taller de su hermano Ángel, quien será su primer maestro. Nacido en 1928, Ángel vive en esta época una fase de conquista y afirmación de su arte. Fue expulsado de la escuela de Bellas Artes y se comprometió con su espíritu rebelde en un camino muy personal que encuentra la herencia indigenista revisada y corregida por el mexicano Rufino Tamayo. ¿Qué lecciones Gerardo recibe en el taller del maestro? En primer lugar, la de cualquier aprendiz cerca de un mayor que ya está luchando con su vocación: el uso de las herramientas del oficio, la elección de los materiales, el dominio del tema y la composición formal del cuadro. A continuación, la seducción de un estilo y el ejemplo de un compromiso estético. La elección que Chávez ha hecho de las obras de su hermano para enriquecer su colección personal expuesta en una sala particular del Museo de Arte Moderno de Trujillo a partir de 2006 es un indicador valioso de su percepción de la producción pictórica de Ángel. *El bardo, A contra luz, El sueño del matador, El dictador, Pachamama, La ración, Rostros petrificados de Yungay, El conquistador*, son mayormente trabajos de los años 70, donde la filiación con el muralismo mexicano, por un lado, con Rufino Tamayo, por otro lado, es un elemento mayor de su trabajo artístico. Además, los temas relacionados con la vida cotidiana andina, asociada a determinada visión política, denotan también un parentesco intelectual que redobla el reconocimiento afectuoso de Gerardo hacia su hermano mayor. En 1953, Ángel gana su primera recompensa, el segundo premio de la Alcaldía de Lima, con su *Autorretrato* —que Gerardo recordará para ejecutar su propio autorretrato en 1959: misma preocupación rafaeliana por la delicadeza de las arrugas y la fidelidad de la camisa blanca, misma actitud firme del sujeto alumbrado por la luz que viene de frente al cuadro. Este éxito aleja a Gerardo del taller de su hermano. Él mismo lo explica en una entrevista dada a la revista *Arkinka*:

Fue un acontecimiento muy importante, yo aproveché para irme de casa, como que no lo soporté. (...) Como tenía miedo de verlo pintar a Ángel (porque yo me decía, nunca voy a pintar como él), entonces, entre miedos y celos, efectivamente aproveché esa especie de triunfo nacional que Ángel había tenido, y me fui. Como no quería ser su sombra, quería cambiar.¹

1 *Arkinka*, nro. 31, junio de 1988, p. 88.

Él dejó el domicilio de Ángel para irse a vivir con otro hermano, un pintor de edificios, como si por decisión y voluntad abandonara una tutela artística que se había vuelto un freno después de que le dio un formidable impulso.

LA FORMACIÓN ACADÉMICA

Está claro que en este año 1953 la vocación de Chávez se ha convertido en una necesidad absoluta, pero se necesitará toda la energía y el apoyo de su hermana Teresa para que, en 1955, él ingrese como becado en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lima.

Sus profesores en la Escuela son los primeros grandes nombres del arte contemporáneo en el Perú, justo después de los fundadores como José Sabogal: Carlos Quizpez Asín, Ricardo Grau, Carlos Aitor Castillo, Sabino Springett, Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Pero también, en estos años de formación, descubre a los grandes contemporáneos de América Latina a través de sus maestros —el argentino Pettoruti, el mexicano Tamayo— y los norteamericanos como Jackson Pollock. Él guardará unas impresiones profundas de sus predecesores, hasta citarlos, como *Los perros* de Tamayo cuyo motivo intimidante se encuentra en *Orígenes*, en los años 2000. De Pollock hay pocas huellas en la obra de Chávez ejecutadas en los años 50, al momento en que la fama del pintor norteamericano alcanza cumbres y se introduce en la Escuela de Bellas Artes de Lima, mientras que uno no puede dejar de asombrarse por las similitudes entre las rutas de cada uno de los artistas: familia pobre y numerosa, interés por el arte de los autóctonos y sus formas populares, frecuentación intelectual de los artistas que están renovando el muralismo mexicano —para Pollock: Orozco y Siqueiros—, gusto por los materiales y la experimentación. Habrá que esperar hasta las serigrafías tiradas de la serie de *Carruseles* en los años 90 para notar el uso del derrame y del *dripping* en una reunión probablemente fortuita, o más probablemente inconsciente, con la invención del maestro norteamericano.

En esta época, las pinturas al óleo de Gerardo Chávez se abren camino entre herencias cubistas y legados de Cézanne (*Bodegón*, de 1957-1958) y rápidamente toman los motivos y el estilo de Tamayo revisitados por Ángel Chávez con el trato monumental de los personajes, colores cálidos y oscuros,

planos audaces y perspectivas. 1959 es el año en que Chávez extrae sus personajes de la realidad cotidiana para realizar varias obras: *La bohemia*, *La tamalera*, *Amantes*.

LOS AÑOS MATTA (1960-1968)

Florenxia, Roma, París

En 1960, Gerardo Chávez zarpa para Europa desde el puerto del Callao con Tilsa Tsuchiya, Alfredo González Bazarco y Rodolfo Vera. El viaje de este pequeño grupo de egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes retoma el camino abierto ya desde el siglo XIX por muchos intelectuales y artistas, seguidos por los poetas César Vallejo y César Moro en los años 20 y el pintor Fernando de Szyszlo al final de los 40. Chávez viaja con destino a París, pero, pasando por Italia, sucumbe al deslumbramiento de Florenxia durante un año antes de residir en Roma y de llegar a la Ciudad Luz en 1962.

Florenxia es la experiencia de la vida bohemia —toca la guitarra para sobrevivir— y la gracia de momentos inolvidables —como el eclipse total del 15 de febrero de 1961 que transforma la ciudad en una *urbe* imaginaria bajo un sol negro— y especialmente el hechizo de los maestros del Renacimiento. Allí organizó su primera muestra europea en la galería Lo Sprone. Pero Roma representa una nueva etapa: su amigo el pintor libanés Aref Rayes organiza allí su primera exposición. Chávez coloca algunos cuadros en varias galerías, como El Obelisco, donde, en el verano de 1962, Matta descubre dos obras del peruano: *La vaca* y *Los caballos*.

El encuentro de Gerardo Chávez y Roberto Matta depende de estas conjunciones casi astrales que convierten el azar en destino. En 1962, Matta tiene un poco más de cincuenta años, Chávez veinticinco: es suficiente para establecer una relación de maestro y discípulo. Pero curiosamente no es la pintura de Matta ni su ejemplo artístico lo que marcará primero Chávez —al menos en el momento de su encuentro—, sino su palabra prodigiosa, su estilo incomparable para hacer surgir las ideas y las metáforas, su facultad para comunicar su dinamismo tónico y, sobre todo, para alentar la vocación del joven pintor. Matta le aconseja leer a los poetas franceses —Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Baudelaire, Éluard— y más específicamente salir de Italia para insta-

larse en la capital internacional del arte que sigue siendo, especialmente para los latinoamericanos, París.

Matta —personalidad volcánica, artista de renombre internacional, mentor intelectual y patrocinador generoso— será su introductor en los círculos artísticos parisinos —lo presenta a Cecilia Ayala y Max Clarac, que dirigen la Galerie du Dragon. Será también su iniciador en el surrealismo. Al igual que tantos otros poetas y artistas que entraban en la esfera magnética del surrealismo, Chávez espera encontrarse con el gran *adoubeur* de talentos que fue André Breton. Prepara su encuentro con un libro de dibujos inspirados por su lectura de *Los cantos de Maldoror*. Pero estamos en los últimos tiempos de la vida de Breton —muere en París el 28 de septiembre de 1966. Chávez se perdió el encuentro que probablemente habría marcado al joven artista que no tenía treinta años, pero este no habría aportado mucho ni a su imaginario ni a su relación con el surrealismo para el cual, como Matta, estaba *predestinado*. Su contacto con el surrealismo histórico tiene menos importancia que sus relaciones de amistad con los surrealistas de la última generación, en particular con Joyce Mansour, con quien hará el hermoso libro *Trous noirs*, publicado por las ediciones La Pierre d'Alun, en 1986. *Trous noirs* es una recopilación de trece poemas de Joyce Mansour interpolados con diecisiete dibujos que Chávez sacó de los cuadernos de trabajo para la serie *Mitología del futuro*: personajes antropomorfos que mezclan hombres corriendo a toda velocidad con bestias en movimiento con una técnica de contornos plumeados, evocando la cruel precisión de Hans Bellmer.

El nuevo hombre y la creación

En todo caso, es bajo la luz de Matta que, en los años 1960-66, Chávez se entregó a una actividad intensa con óleos sobre lienzo de formato más y más grande, utilizando el tríptico —*La Fiesta del Sol*— para desarrollar su tema en vastos paisajes llenos de formas y figuras en movimiento. Él tiene por primera vez el hilo de una expresión personal, donde se unen unos temas extraídos de la cultura popular del Perú —*Cabeza del Diablo* y *Fiesta del Sol* refieren uno a la diablada de Puno y otro al Inti Raymi celebrado cada año en el Cusco—, los ecos de la etapa abstracta de su formación —las *Composiciones* de 1963 y 1964—, las referencias explícitas a su compromiso pro revolucionario cuando

la victoria de la Revolución en Cuba en 1959 puso en efervescencia a la juventud —*Cuba sí, La creación del hombre nuevo* (1964)— y las incursiones en las profundidades de su imaginación a la luz del surrealismo: *El otro lado de la noche, Cementerio del cristal, Poder de la naturaleza, Fuegos voladores*.

Cabeza del Diablo, hecho en 1962 en un formato medio (105cm x 136cm), concentra todas las características de este primer período de afirmación: monumentalidad de los motivos, relleno de figuras con elementos disociados, crueldad sugerida por los cuernos de la cabeza, brillo oscuro de los colores dominados por el rojo, brillos traslúcidos pintados con disparos de toques blancos sobre toda la superficie del cuadro. Carece, sin embargo, del enjambre de objetos, del rellenar de formas hondas por múltiples figuras —a menudo feroces y animales—, del amontonamiento de bandas y velas, flexibles y sinuosas, que dan a la *Creación del nuevo hombre* (1965) su extraordinario dinamismo, desplegado en gran formato (195cm x 250cm) como si entrásemos en estos universos de ciencia—ficción donde los coches lanzados a toda velocidad surcan los espacios atestados de edificios altísimos. Alain Bosquet dio una definición acertada de las pinturas de este período:

Una monumentalidad de intención se desprende de estos frescos, donde podemos adivinar la apariencia del gesto de la concentración poética. Del mismo modo, los seres desconocidos que lo habitan están en diferentes escalas: uno tiene la sensación de estar en lo infinitamente grande, a pesar de que las moléculas del universo se agitan al mismo tiempo. Las zonas de tránsito se instalan, se amplían o se reducen, entre los reinos conocidos, como si el complejo astral fuera también complejos minerales, animales, vegetales. El magma se vuelve escaso, se vuelve más denso y de repente empieza a escasearse. Los seres no son todavía muy diversos, ya que es más importante dar la sensación de un aliento, un torbellino, un inextricable devenir.²

Moléculas del universo, magma, aliento, torbellino: estas son las palabras para describir el nacimiento del mundo y uno puede calificar este período inicial del arte de Chávez de *big bang* si asimilamos su trayectoria artística a la de un universo en expansión. En efecto, a partir de esta serie de observaciones, parece que la acumulación de años de aprendizaje y maduración, en contacto con las obras de los grandes maestros de la pintura occidental, el encuentro con Matta y el descubrimiento decisivo del surrealismo y de los artistas latinoamericanos en París hicieron saltar en Chávez la chispa que iba a

2 Alain Bosquet, *Chávez*. París: Musée de poche, 1976, p. 30.

prender fuego a la pólvora de su creación, actuar como una revelación y hacer explotar su energía en cuadros donde, por primera vez, su dominio del óleo sobre lienzo está al servicio de su expresión personal y acertada.

El año 1966

El año 1966 marca un giro en la vida personal y la carrera profesional del pintor. El 1° de enero, conoce a Katia Foucault y poco después realiza un retrato fascinante: *Katia de la noche*. En este cuadro de pequeño tamaño (46cm x 38cm), todo está hecho para representar una belleza altanera pero matizada por lo sensual: la nariz recta, la boca pulposa pero con las esquinas bajadas para alejar la sonrisa, las cejas acentuadas y más que eso el ojo, el izquierdo, ojo fijo, el mismo que veremos tres o cuatro décadas más tarde en *El ojo de la tierra*, en la frente de *El Ekeko*, en *María de los Andes*, en la figura central de *Orígenes* y finalmente llevado en triunfo en la cima de una pirámide humana en *La Justicia en su laberinto*.

Sin embargo, la fuerza del desdén y del deseo confundiendo aquí se nimba de misterio: el faldón cortando abruptamente la oreja izquierda, los toques traslúcidos que ocultan la mitad derecha de la frente y el ojo derecho y que comen ligeramente la mejilla, son todos elementos que alteran la percepción y enfocan la mirada de la modelo en un intimidante cara a cara con el espectador. La sensualidad que se desprende del cuadro no es ajena al erotismo poderoso que pronto se convertirá en la marca de los años 70, sobre todo después del paso a la técnica del pastel graso. *Toca la vida*, contemporáneo del retrato de Katia, es en este sentido una apoteosis del falo, con sus proliferaciones de bellotas agrietadas que recuerdan las campanas y los boliches de Magritte, a quien Chávez dedicará su *Homenaje a Magritte* en 1967.

En 1966, Chávez tuvo su primer reconocimiento internacional por participar en la XXXIIIa Bienal de Venecia —que se realiza del 18 de junio hasta el 16 de octubre— con *Estrella del amanecer* (350cm x 280cm). Esta obra es a la vez la culminación de los años anteriores y un anuncio de los futuros trabajos por venir con la serie *Metamorfosis del agua*. La energía se convierte en potencia, la velocidad desapareció a favor de la moción de la masa, masa de los elementos —estelas extrañas, barcos fantasmales o personaje erecto como una estatua rompiendo sus cadenas en las extremidades de sus brazos levantados. El cuadro se llena de formas fluidas en la apertura de una cueva sobre

aguas estancadas; un marrón uniforme reina con transparencias azuladas y rojas; unas casas esquemáticas en un plano lejano dibujan una perspectiva distante, profundizan el espacio y acentúan la monumentalidad de las piedras verticales. El título se refiere tanto a la estrella que lucían los revolucionarios cubanos como a los actores de los movimientos de protesta peruanos de la época. Chávez hace aquí la síntesis de sus adelantos plásticos y de su compromiso político.

Pero de nuevo, en 1968, cuando Matta conoce una consagración parisina con su gran exposición en el Musée d'art moderne de la ville de Paris, repitiendo su salida del taller de su hermano Ángel, Chávez se libera de cualquier posible influencia y —sin abandonar su arraigamiento en París, donde conserva su taller— comienza un regreso a sus raíces peruanas. ¿La exposición de Matta sería, con el fracaso del movimiento de Mayo del 68 que el joven admirador de la revolución cubana no podía seguir sin interés, una de las razones para que regresara al Perú? El final de los años Matta se acerca, pero Chávez mantendrá una amistad profunda y duradera con el artista chileno que será para toda la vida una referencia y una figura tutelar. Esta relación dará lugar a varias producciones significativas tanto para uno como para el otro. Ya en 1967, Matta le escribió directamente en francés un breve prefacio al catálogo de su exposición en la galería Jacques Desbrières de París:

Quando poco a poco toma forma el arte revolucionario, veremos salir “el arte moderno”, la nueva materia del pensamiento poético.

El motivo del arte no será más de distraer, decorar o mostrar “el discurso del otro”, pero... en el momento de una mirada el objeto saldrá de la oscuridad del lenguaje para servir a la insurrección del sujeto.

La “significación subversiva” pasa como un hilo conductor atravesando la experiencia cotidiana, la búsqueda, el acuerdo sobre una morfología de lo subversivo y lo represivo en el significado de cada experiencia. Tal vez un largo despertar.

Con Chávez hay una morfología —significa insurrección propia de los hombres del Perú actual.

Esto es un dinamismo.

Años más tarde, en 2003, Chávez ejecutará el gran cuadro *Maria de los Andes* a partir de la fantasía cosmogónica de Matta llamada *Verbo América* que él le había comunicado en la siguiente carta:

Esta es una carta donde te cuento un cuento del verbo América, que

tú también cuentas y yo cuento con que tú cuentes como María de los Andes.

Matta se expresa sobre el *Verbo América* en los años 80 con dos lienzos de grandes dimensiones (200cm x 300cm) —*Verbo América* y *El Mediterráneo es el verbo América* (1981)— y varios textos deslumbrantes de agosto 1983 y 1987³ que informan de la continuidad de esta meditación poética y plástica. En un lenguaje caótico pero lleno de hallazgos y divagaciones, Matta realiza innumerables cortocircuitos geográficos y culturales para dibujar la visión de un arte universal:

Si la palabra verbo es conjugar los juegos de tiempo, el verbo América es la historia y los juegos que allí se juegan entre el Mediterráneo y lo que Europa llama América.

Vínculos y culturas del Mediterráneo, que es Asia, África y Europa con las culturas araucanas, patagónicas, quechas, incaicas, tahumaras, hopi, zuni, haída, esquimales y miles de otras del extremo occidente del Pacífico (rusas, coreanas, japonesas, chinas, indias, malayas, sepic, maorí, pascuenses, etc.) porque el Océano Pacífico será el futuro Mediterráneo y las Américas su puente de tierra con Europa.

De esta visión global se puede inferir el sentido general del proyecto artístico de Gerardo Chávez, quien continuamente puebla sus lienzos de formas y personajes de los más diversos campos del arte y de todos los lugares y épocas. La máxima expresión de esta relación espiritual y emocional con Matta será la exposición-homenaje *En el país de Roberto Matta* en el Museo de Artes Visuales de Santiago de Chile, entre noviembre de 2003 y enero de 2004, pocos meses después de la muerte del artista chileno.

Pero en 1968, en París, Chávez está todavía tomando posesión de su americanidad como del espíritu y de la letra del surrealismo, así como de sus representantes en Europa y América, comprobando él mismo lo que Fernando de Szyszlo apunta para muchos artistas latinoamericanos:

Es innegable que el pensamiento surrealista hizo un aporte capital a la manera grave como algunos hemos mirado el arte en el transcurso de este siglo [el siglo XX] (...). Creo que esta manera de mirar el arte encontró y encuentra un terreno fértil en América Latina.⁴

3 Revista *Pleine Marge* n°29, París, mayo de 1999, pp. 9-19. Estos textos están reproducidos en el álbum Matta: *Verbo América* publicado con motivo de la Exposición de Matta de Sevilla, en 1991, por la Junta de Andalucía, La Casa San Fernando, el Instituto Francés de Sevilla y la Asociación Francesa de Acción Artística.

4 Fernando de Szyszlo, *Miradas furtivas*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Después de Matta, Chávez va en entablar amistad con el otro gran artista sintetizador de las grandes tradiciones americana y de la modernidad europea, el cubano Wifredo Lam.

De regreso a Lima en el año 1968, Chávez marca inmediatamente su lugar en el panorama de la pintura peruana contemporánea con una exposición en la Galería Moncloa, bajo este título decididamente surrealista: *Él cierra los ojos, él ve*.

LA METAMORFOSIS DEL AGUA (1970-1973)

Los viajes iniciáticos

Nutrido de pintura latinoamericana contemporánea en sus años de juventud en Lima, impregnado por la pintura europea desde el Renacimiento italiano que ha estudiado a fondo en Florencia y Roma hasta los surrealistas, pasando por Bosch y Brueghel, Chávez dispone en los años 70 de una sólida cultura pictórica, al encuentro de dos mundos, lo que le ha permitido realizar algunas obras mayores y participar en uno de los acontecimientos más importantes del mercado del arte contemporáneo: la Bienal de Venecia.

Sin embargo, sigue queriendo ampliar su conocimiento del mundo y del arte. Durante sus años parisinos desarrolló una pasión por el arte africano que empezó a coleccionar, no tanto por el valor propio de los objetos, sino por el repertorio de formas que constituyen y que encontraremos en sus grandes composiciones de los años 2000. Se trata de un verdadero *inventario del mundo* para Chávez: él dibuja mucho y estos dibujos serán para toda su vida una fuente inagotable de motivos y transformaciones múltiples que poblarán su universo imaginario. Pero el uso de estos motivos en sus pinturas será a menudo postergado en el transcurso de los años, como si fuera necesario un período de asimilación y decantación, consciente o inconsciente, para que estas figuras acceden al estatuto de motivo. Es lo que no va a tardar en descubrir: los animales en el arte rupestre de Altamira, los guerreros desnudos y armados de lanzas del Tassili, los monolitos de la Isla de Pascua. No llenarán sus cuadros hasta los años 80, en el momento de su gran retorno al óleo sobre lienzo, cuando la invención de los fondos nocturnos le dará el espacio personal que el artista escogerá para asignarlos.

Con los grandes viajes que va a realizar en la primera mitad de los años 70, Chávez hace lo que los artistas hicieron antes, viajando del norte de Europa a Italia para descubrir allí las obras del Renacimiento, salvo que se trata aquí de rastrear las fuentes mismas del arte. Los tres viajes que hace responden a esta búsqueda que él descubrió en los surrealistas, y a través de ellos en los cubistas y en Picasso: encontrar en el “arte primitivo” la materia misma del arte más actual. Lo que los surrealistas buscaban en el arte africano, del Pacífico o de la Columbia Británica, Chávez lo encontrará en el arte prehistórico. En España, en 1970, tiene una revelación más emocionante en las cuevas de Altamira que en las salas del Museo del Prado o en las murallas de Toledo. Tres años más tarde visitó durante veinte días el Tassili en el sur de Argelia para contemplar las pinturas rupestres de los antiguos africanos. Mucho más tarde, en 1986, el recuerdo de los guerreros armados del arte rupestre invade las telas de la *Mitología del futuro* con multitudes combatientes. Finalmente, en 1975, viajó a la Isla de Pascua para descubrir las gigantescas estatuas tan enigmáticas por su historia, tan ricas en símbolos y enseñanza en cuanto a su perfección plástica.

El período 1966-1972 se inscribe en la línea de *La estrella del amanecer*, pero ya las formas se decantan. En *Première aube, clarté méchante* (1967) o *La Madone de la fontaine* (1970), las figuras son mucho más numerosas, un personaje o grupo principal aparece, que se convertirá en dominante y de pronto va a imponerse en el medio del cuadro. Un zócalo aparece con unos compartimientos, unas cajas, unos casilleros abiertos (*Désert, fenêtre*), a veces invertidos (*El pájaro rebelde*), todo un laberinto de paneles verticales dibujados en perspectiva sobre los cuales destacan unos cuerpos (*Desierto, La mosca*) —donde se abrazan salvajemente formas indistintas (*El primer acto*)— de los cuales surgen las formas en movimiento, agresivas y fantasmales como *El pájaro rebelde, La noche de los muertos vivientes, El nacimiento del Minotauro*, cuya ejecución se concentra en 1972. Al año siguiente, *Nep­tuno* sigue a *Una hermosa isla en verde* y a *Les proies de l'eau* para inaugurar la serie de *La metamorfosis del agua*. La imaginación que se despliega aquí privilegia las formas fluidas, la composición flexible donde las figuras —humanas o bestiales— se ablandan y culebrean y hormiguean en un medio acuático propicio a la germinación de cuerpos blancos, renacuajos y extraños espermatozoides que suben en columnas ascendentes hacia un cielo incierto. Los colores son pálidos, mezclando tonos azules, amarillos y rosado anaranjado, con toda una gama de beige-blanco-gris para dar a estos medios acuosos la

consistencia viscosa de un *caldo de cultivo* primordial, apto para metamorfosear el pez en batracio, el batracio en lagarto, el lagarto en mamífero. En este caldo orgánico de los principios, Chávez relaciona su propia creación con la creación de la vida en la tierra, donde el *antropos* ya está presente. Los títulos de los cuadros toman sus orígenes de otros comienzos, ya sea en la mitología griega y romana —*La caída de Ícaro, Neptuno, La Medusa, Zeus*—, ya sea con frases impregnadas de un misterio sagrado: *Suben del agua a recoger tributo, Ellos reptan únicamente en la oscuridad, La montaña de los agitados, Él estaba llorando del dolor de no ser el otro, Antes que el amor nos separe*. Es la época cuando Chávez lee con pasión las obras de Gaston Bachelard, donde el filósofo desarrolla, desde el psicoanálisis, sus reflexiones sugerentes sobre el significado de los elementos fundamentales —el fuego, el agua, el aire, la tierra— a través de “ensueños” filosóficos y poéticos que confirman, precisamente, la marcha de Chávez en su producción de la época, expresada por el cuadro emblemático de la serie: *La metamorfosis del agua*. Sobre un suelo sembrado de esqueletos como un desierto americano, unas columnas amarillentas, vagamente petrificadas, se elevan por encima de un lago. Unas formas humanas con cabezas de animales acuáticos, unos ovoides flagelados que son renacuajos o espermatozoides trepan por las rocas en filas apretadas hacia unas alturas desconocidas, perdidas en un cielo lívido. En el centro del cuadro, una figura estirada verticalmente tiende hacia la tierra una pezuña peluda y levanta hacia el cielo una cabeza amorfa, con ojos globulosos. Todo apunta a un mundo emergiendo del agua-madre en los primeros tiempos de la creación. La velocidad y la energía contenidas en los cuadros del período anterior dieron lugar a la lentitud de la germinación, a la química orgánica de la descomposición que permite la eflorescencia de formas nuevas, la creación de un mundo nuevo.

LOS PASTELES DE EROS (1973-1980)

De las máquinas eróticas a la pareja primordial

Constatamos que el aplacamiento del movimiento, la atenuación de los colores que han perdido su ardor para significar el mundo del agua y de las metamorfosis se traducirán, como por una evolución natural, por la transición entre el uso del óleo y lo del pastel graso sobre el lienzo que Chávez va a uti-

lizar en su revés —gris— y no en su parte blanca, para reducir el brillo. Pintar en el revés de la tela, usar el pastel y no el óleo es preferir la materia prima al soporte ya preparado, a la pintura químicamente elaborada, es decir, dar un paso inicial hacia las obras muy posteriores como *El otro Ekeko*, donde la búsqueda de un material natural —soporte y pigmentos— se llevará hasta su extremo. Chávez tiene la voluntad de convertirse en un “pintor muy barroco” y el pastel graso sobre lienzo le obliga a adoptar una precisión mayor en las líneas, una mejor definición —en el sentido fotográfico de la palabra— porque el pastel graso, a diferencia de la pintura al óleo, no permite el arrepentimiento: es imposible borrar o repasar o ir hacia atrás. Este cambio de técnica acompaña el traslado del imaginario del pintor a un erotismo exuberante. Chávez ha visto los dibujos de Bellmer, las pinturas de su amigo peruano Carlos Revilla, pero estas comparaciones destacan la originalidad de Chávez en esta nueva etapa de su trayectoria artística.

Después de la germinación acuática, el cuadro se convierte en un escenario donde se juegan dos series de cuadros, en el sentido teatral de la palabra. En la primera, las máquinas eróticas comienzan a funcionar, donde el falo es a menudo el elemento principal en la composición con las patas de los insectos o crustáceos (*Desde hace mucho tiempo*), o con formas humanas (*Dolidos de amor* y sobre todo *Mitad hombre, mitad sombra*, que pone el falo en escena, como con majestad, sobre las ruedas de un carro de la época romana pero con dos cabezas, una triunfalmente erecta, la otra a media asta, atravesada por un eje, en una oposición de imágenes como en una carta de juego para expresar la ambivalencia de la sexualidad entre fuerza y debilidad. En la segunda, el acoplamiento de dos figuras —una mujer desnuda arqueada hacia atrás en un espasmo de éxtasis y cuya cabeza se hunde en lo invisible, y un hombre con cabeza de pez o batracio absorbido por la violencia de su abrazo (*Los demonios de Dánica, El rabioso*)— se impone de pie en el centro del cuadro. Unas tropas de seres antropoides, en postura de sumisión colectiva o de aflicción común, se precipitan en el plano de atrás —prefigurando las avalanchas multitudinarias de las grandes composiciones que pronto llegarán a *El otro idolo* y, unos años más tarde, a *La procesión de la papa*. En torno a la pareja primordial, las multitudes orquestan, como en *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, la presencia de un coro antiguo virtual que genera, en una escena de resonancia ritual o sacrificadora, el aura ceremonial de lo sagrado. Porque se trata, por supuesto, de ceremonias bárbaras y refinadas, donde la flexibilidad del cuerpo femenino de una virgen o vestal se empareja en un

abrazo tántrico con el poder de un cuerpo masculino coronado como un dios egipcio o maya por una cabeza de animal cuyos dientes y colmillos exhiben un salvajismo terrible.

La invención de la rueda

Para dar a estas escenas turbadoras el movimiento que podía faltar, Chávez inventó la rueda. “Aquí empiezan a aparecer este tipo de ruedas muy orgánicas que tienen que ver con los pies, como si los dedos se estirarán en ruedas. (...) El pastel me dio una cierta paz. Así que traté de dar algo de movimiento, la ilusión del movimiento: no he encontrado nada mejor que la rueda.”⁵

Esto es en realidad la *idea* del movimiento, no su representación ya que las ruedas individualizadas están en posición fija como las figuras que llevan. *La rueda* es también el título de un gran pastel de 1975. Presente en muchos cuadros de este periodo, es uno de los elementos permanentes del repertorio de formas que ahora constituyen el vocabulario visual de Chávez.

De la abundante producción de pasteles, *Animal de medianoche* — obra en pastel y carboncillo sobre lienzo de gran tamaño (250cm x 320cm) que toma el título de *Ave nocturna* en el Museo de Trujillo— surgió en 1974 como una de las cumbres del arte de Chávez. Un ave —que recuerda *El pájaro rebelde* de 1970— lanza sus ojos múltiples de araña gigante por encima de sus alas extendidas de murciélago y agarra con sus patas y sus brazos delgados y sus dedos largos y finos unas nalgas femeninas ampliamente abiertas, en una postura tántrica. La violencia sexual se ha convertido en el colmo de la pesadilla nocturna, Eros ha revelado su rostro de terror con el cruce de las especies para engendrar un mundo nuevo. De ese mundo en gestación, *Cabeza* —un título que sucede a *Sin cuerpo*— anuncia al año siguiente la emergencia agresiva. Una cabeza de pez con dientes filosos —y conocemos la significación fálica de los peces en la obra de Chávez— sale del agua, arrastrando en su movimiento figuras femeninas que se convierten en dedos. La cabeza-falo con mujeres-dedos goteando es un emblema particularmente sugestivo de esta etapa de la creación que se concreta en el apareamiento.

5 Entrevista personal (18 de junio de 2008).

EL NEGRO Y LA MITOLOGÍA DEL FUTURO (1980-1990)

Chávez y sus obras en negro

Es difícil saber cuándo Chávez abandona el pastel graso para volver al óleo sobre lienzo, pero está claro que este paso es un proceso rápido del cual *El último ídolo* (1979-80) y *Mamá* (1980) son los cuadros más representativos, incluso si hay que esperar hasta 1981 para ver a Chávez agotar la serie de los pasteles con varias obras importantes: *Los músicos del silencio*, *Hombres de papel*, *Fauno*, *Cómplices del lugar*, *Los infortunios* y especialmente *Rapto* —que hace eco a *El primer acto* de 1968— y *Hechicero de Clermont*, que anuncia, de lejos, la monumentalidad frontal de *El otro Ekeko* y, con su palo de brujo, el pajarero de *Los pájaros de papel*, dos obras de 1990 y 1991 respectivamente.

Volver al óleo no significa para Chávez retroceder a lo que había abandonado alrededor de 1973. Las realizaciones con el pastel, con sus contornos afilados, la exactitud de las figuras y la centralidad de los personajes sobre el lienzo se encontrarán en las pinturas, así como la sutileza en el uso del color y la fuerza del motivo que se imponen desde las primeras pinturas parisinas. La novedad consiste en el uso fascinante del color negro, la simplificación de las formas y la reducción de los colores dominantes. Podemos hablar de las *obras en negro* de Chávez a partir de 1980, como se habla de las “obras negras” de Odilon Redon, incluso si el acercamiento es un poco arriesgado entre los carbonillos del artista francés del siglo XIX y las pinturas del peruano un siglo después; sin embargo, se trata de dos pintores de lo imaginario que hicieron del uso del color negro un medio para representar sus universos oníricos.

Pero no se trata en realidad de un “negro negro”. Chávez describe así la complejidad pictórica de estas obras:

Hay un fondo oscuro, como si fuera de noche. No es negro, pero es oscuro, porque por debajo, al fondo, hay un color siena, tierra quemada, con un azul ultramarino que da la oscuridad y al mismo tiempo permite obtener unas ciertas transparencias.

El último ídolo (250cm x 280cm) inaugura un nuevo modelo de composición. El primer ejemplo precursor es *El hechicero de Clermont*; el segundo, la figura con brazos extendidos de *La ronda* —uno de los últimos pasteles de 1981—, pero este modelo sobrevivirá hasta *La Justicia en su laberinto*

treinta años después. *El último ídolo* despliega una figura central inspirada en los *cuchimilcos* Chancay en una pausa crística —los brazos abiertos y la cabeza eludida— llevada por una horda de seres antropoides con cabeza de peces carnívoros. La multitud de la procesión adquirirá gran importancia en la pintura de Chávez. Encuentra aquí su representación inaugural en el primer plano del cuadro, después de haber vivido mucho tiempo en la parte del fondo de las obras de los años anteriores. Las formas están modeladas en gris-blanco en el primer plano con muchos reflejos coloreados por un fuego venido de las profundidades por debajo del cuadro, donde remojan sus pies ahorquillados. En la pierna-tronco del ídolo vemos un falo a media asta, un triángulo en curva que será también en otras obras un cuarto de luna, de cielo o de sol (especialmente en la serie *Mitología del futuro*). Aquí y allá hay algunas formas emblemáticas de Chávez: el hocico de la bestia, la máscara de pájaro, los dedos dislocados, la flecha y la serpentina. La horda baja rodando una pendiente invisible, en la luz blanquecina que infunden los cuerpos en el primer plano. En la sombra terrosa del segundo plano, los personajes observan unas actitudes afligidas. ¿Se llevan el ídolo a su última morada? ¿Él está en la hoguera sin llamas del sacrificio? Todos los colores de la combustión alfombran la parte inferior del cuadro: azul gas, verde brillante, rojo brasas, amarillo azufre.

Mamá puede aparecer como una de las mejores pinturas de este período. La figura central, inspirada también en los *cuchimilcos*, toma una dimensión monumental que Chávez renovará diez años más tarde con *El otro Ekeko*. *Mamá* tiene un doble significado: una referencia a la madre que el pequeño perdió en su niñez, y otra a la figura Chancay que es la madre de una parte importante de su obra. La generosidad maternal del personaje da forma a la abundancia de su carne y a la multiplicación de sus pechos. Treinta años más tarde, Chávez pintará un retrato de Ingrid Iribaren en *topless*, diciendo: “Su seno alimenta mis personajes”.

1980-81 marca una ruptura similar a la de 1966 con la combinación de una nueva etapa en su vida íntima y otra en su trayectoria de pintor. Después de su separación de Katia Foucault encuentra a Bibiana Maza, psicóloga peruana que comparte su vida desde hace más de tres décadas y que será, diez años más tarde, la madre de su tercer hijo: Gerardo Amador. En cuanto a su carrera artística, 1981 es el año de su gran retrospectiva, *Chávez: 25 años de pintura*, presentada del 13 de octubre hasta el 13 de noviembre en el Museo de Arte Italiano de Lima.

En 1982 *El perro* ofrece una gran continuidad con *El último ídolo*. La figura central del perro con su hocico armado de dientes tentaculares —que lo asemejan al topo americano de nariz estrellada llamado *Condylura cristata*—, sus patas terminadas con muñones, en la luz gris-blanca que rodea este monstruo arcimbolés habitado por cuerpos androides con cabeza de fiera, todo este conjunto despeja la agresividad de los perros cimarrones de Lautréamont, bajo la uña de color azul en media luna (¿el azul eléctrico de la muerte?) y la proyección de sombras en un cielo negro, oscuro, en el que adivinamos el serpiente emblemático.

Mitologías del futuro

Este período de las obras en negro culminó en 1986-87 con la serie *Mitologías del futuro*, que conlleva ocho pinturas de gran formato (250cm x 200cm): *Ternura*, *Equinoccio*, *Superstición*, *Saudade*, *Laberinto*, *Océano*, *Quimera*, *El otro lado*. Llama la atención sobre la diversidad de referencias contenidas en palabras aisladas, sin relación aparente entre ellas pero que significan los grandes movimientos de la naturaleza (*Equinoccio*, *Océano*) o unos estados de la sensibilidad (*Ternura*, *Superstición*, *Saudade*) o la orientación hacia el imaginario (*Laberinto*, *Quimera*, *El otro lado*). Édouard Glissant ha descrito magníficamente las características comunes a estos cuadros:

El salto mágico del guerrero inca, la lanza del hoplita griego, el ojo pacífico de la guatuzá, los enmarañamientos de los toros frente a la luna y de gnomos benéficos: este mundo está suspendido en un plasma donde ni un cuerpo cae, todos en equilibrio en una velocidad primordial, en un acoplamiento original, en una mezcla de órganos en gestación. Tenemos memoria de nuestros nacimientos por venir.⁶

Sin embargo, se le ha escapado la evocación de la noche, esta noche oscura en el fondo del cuadro que reemplaza al agua-madre de la *Metamorfosis* y a los desiertos encantados de los pasteles por un vacío sideral donde solo la escena central puede determinar el sentido del cuadro. Por lo tanto,

6 Texto de presentación en los catálogos de la exposición *Mitología del futuro* (Sao Paulo, Santo Domingo, Quito).

Termura debe su título al suave movimiento del personaje que sostiene el codo del amante inclinado sobre la mujer placentera a la que penetra; *Equinoccio* hace serpentear una frisa de cuerpos marrones y blancos alrededor de un sol rojo y un pico nevado; *Superstición* rodea una pirámide humana con personajes cuerpo a cuerpo, entrelazados; *Saudade* superpone tres personajes que son estados simbólicos: una silueta blanca en reposo en la parte inferior del cuadro, una mujer en una postura semejante a la de Cristo y un cuerpo azul llevado en procesión; *Laberinto* desparrama sus figuras en la batalla detrás de una mujer blanca, llevando con ostentación un círculo blanco (¿una hostia?) y un cuerpo azul atravesado por una lanza; *Océano* acuesta un guerrero con las armas en la mano sobre el vientre de un personaje oculto; *Quimera* y *El otro lado* añaden al frenesí bélico una dimensión lúdica —aquí, en *Quimera*, dos homúnculos en un balancín de jardín de niños o un músico con flauta doble, allí, en *El otro lado*, un trapequista en la esquina izquierda y un obelisco al cual se ha colgado un acróbata en la esquina derecha—, que acentúan los ángulos y las medialunas de color. Vemos que el título es solo una aproximación, una etiqueta verbal colgada al cuadro: estos nombres significan más una pendiente del ensueño que una descripción de los motivos. En su conjunto, estas ocho pinturas representan variaciones sobre un mismo tema: la dispersión en el vacío del espacio interestelar de un mundo de seres creados, mitad humano y mitad animal, que —liberados de la gravedad terrestre— continúan dedicándose a sus ocupaciones milenarias: el combate, el juego, el acoplamiento. Del mismo modo, si acercamos los cuadros borde con borde, sobresale alguna continuidad entre ellos, continuidad que Chávez expresará en seis paneles pintados como una sola tela cerca de veinte años más tarde con *La procesión de la papa*. En comparación con las obras anteriores, *Mitología del futuro* abre el camino a la simplificación de las formas que se aligeran de su relieve corporal para ser reducidas al estado de siluetas, a menudo articuladas en las juntas de los brazos y de las piernas. Las cabezas casi desaparecieron por completo, los cuerpos son estilizados al extremo. Alrededor de dos o tres figuras centrales, los personajes se multiplican y se individualizan: no crecen más las masas indiferenciadas que habitan los pasteles y las pinturas del primer período parisino. Un mundo nuevo aparece: es la matriz de las obras por venir.

Esta etapa es decisiva en la evolución del arte de Chávez. También marca un nuevo paso en su carrera pública con la exposición personal celebrada en París en la Galerie du Dragon en febrero-marzo de 1987. Una fotografía del artista con el rostro enmascarado por una cabeza de toro anuncia la

muestra: es la primera prefiguración del *Guardián*, el minotauro singular que ahora vela la entrada del Museo de Arte Moderno de Trujillo. Luego, con esta serie Chávez representará al Perú en la 19a Bienal Internacional de Sao Paulo del 2 de octubre al 13 de diciembre de 1987. Esta proyección internacional se extiende en 1989 y 1990 con la muestra retrospectiva e itinerante de unas veinte obras por varias capitales de América Latina y el Caribe (Quito, Buenos Aires, Montevideo, Santo Domingo).

LA TIERRA, DEL ORIGEN AL INFINITO

Una escultura sobre lienzo

En el año 1990 se produce una nueva ruptura profunda, tanto en la inspiración y los motivos como en la técnica de Chávez. La vena de *Mitología* se agota y el negro sideral no ejerce la misma fascinación sobre el pintor. Los dos cuadros más llamativos de este fin de período son también los cuadros donde, como para tranquilizarse, Chávez busca su inspiración en su entorno cercano. *Boulevard* y *El Olivar de San Isidro* son dos lugares que el pintor cruza cada día, el primero en París, donde tiene su taller; el segundo en Lima, para ir de su casa a su taller limeño. *Boulevard* es una de sus últimas producciones de la serie de “negros” donde el universo en expansión se desarticula en una caída libre y desordenada de seres y objetos en medio del espacio vacío. Asistimos a una fragmentación de los motivos que se vuelven más realistas: casas, edificios, automóviles, bicicletas son fantaseados gracias a la incorporación de elementos humanos: ojos, piernas, brazos. Es un caos con brillos de color donde domina el azul eléctrico. Al año siguiente, en *El Olivar de San Isidro*, Chávez usa el color verde, que utiliza poco y que él considera el más difícil de dominar. Es un conglomerado de formas y de hojas de los árboles donde la firmeza del negro se diluye en una luz incierta. Estos dos últimos cuadros parecen impregnados de una cierta duda —el movimiento carece de poder; los colores, incluso los más brillosos, disminuyen su intensidad; la mano es menos firme en el contorno de las figuras que tienden a una simplificación en el trazo y en la sutileza del relieve, los árboles son esquemáticos: Chávez está al borde de un cambio profundo. Igual que antes —en 1973 o 1980—, este se traducirá por la adopción de una técnica inédita que le permite dar una nueva dirección a su arte, mientras que va a arraigarse en una tradición andina y

popular completamente reinterpretada. Una vez más, la ruptura inaugural no escapa al gusto constante que tiene Chávez por el desafío y la desmesura: será *El otro Ekeko*.

El otro Ekeko tiene un formato muy grande (446cm x 446cm) ejecutado sobre una tela hecha de sacos de yute cosidos entre sí, estirada sobre un marco de madera, recubierta a mano de barro arcilloso mezclado con cola, sobre la cual el pintor dibujó con carboncillo unas formas imbricadas con múltiples accesorios y que realzó con pintura blanca y toques de colores naturales. Chávez acaba de descubrir un soporte y unos materiales que revolucionan su arte. Es una conversión completa de su gesto de pintor que se acerca —¿o se confunde?— con la del escultor, como si el *Ekeko* fuera una escultura lisa, y le permite regresar a la infancia:

Yute: es la superficie más sensual que he encontrado. Me remite a los costales de papas y camotes que descubrí a muy corta edad, los cuales eran cosidos y descosidos según la necesidad. Recordé que en mi niñez las habitaciones eran divididas con yute revistado con barro y papel periódico. Esa imagen en mi memoria me llevó a adoptar esta tela como el mejor soporte de mis cuadros.⁷

El uso de soportes rústicos —aquí la tela de bolsa, ayer el panel de desechos de cartón aglomerado para la serie de doce *Fabulaciones*⁸ o los papeles hechos a mano de *Enigma* — da a las composiciones de Chávez este aspecto “primitivo” que pronto recuerda a las épocas antiguas cuando el artista de la prehistoria, limitado por lo que encontraba en su entorno, recogía los pigmentos de la tierra, el carbón, la arcilla, el sílex para inscribir sobre la roca las figuras de su imaginario.

Expuesto poco después de su finalización en la galería Camino Brent, *El otro Ekeko* sorprendió al visitante por su amplitud: él cubría una pared entera de la galería hasta el techo. Una de las mejores ideas plásticas, la más genial del artista, fue haber cortado el *Ekeko* a la altura de las rodillas para hacerlo parecer aún más alto y dar al espectador la impresión de estar sometido al poder y la grandeza de este gigante portador de fetiches.

Con *El otro Ekeko*, Chávez da por primera vez a una de sus creaciones, de manera consciente y voluntaria, la figura de una deidad descendiente del

7 Catálogo de la exposición *La Justicia en su laberinto*, Museo Pedro de Osma, Lima, 2010.

8 Expuestas por primera vez en la galería *l'Imaginaire*, Alianza Francesa, Lima, 1990.

panteón de la civilización aymara, no con una ambición folklorista cualquiera, sino para recargar el mito de todo su poderío emocional. En realidad, Chávez hace remontar al Ekeko todo el camino por donde el dios Tanapa, dueño del rayo y del poder fertilizante de la luz, bajó de las riberas del lago Titicaca a lo largo de los siglos para convertirse en este pequeño hombrecito rechoncho y popular, figura de papel maché recubierta con los signos de la opulencia material, barrigón y jovial tal como lo describe Diez de Medina: “una barriga voluminosa, una joroba saliente, unas mandíbulas espesas donde habita el placer y la sonrisa burlona, y no le falta nada de las cualidades de su distinta y única persona”. Contrarrestando la figura del pequeño dios, Chávez restaura la estatura imponente de los ídolos de piedra con sus poderes reencontrados, su sexo firme, su poder fecundante, su presencia evidente y benevolente. En la ruma de residuos de un mundo en migajas, donde las fuerzas malsanas tienden a la aniquilación de los individuos y a la desintegración de las cosas, el artista puede ser el que hace obra de recuperación. En los escombros todavía hay valores para sacar de su ganga y limpiar de su polvo: Chávez encuentra aquí, en los restos del naufragio de la cultura aymara, al Ekeko, pero también a Polifemo, el ciclope de la *Odisea*, a la hora en que la civilización greco-latina se hunde a toda velocidad en el olvido.

De hecho, se trata de toda una panoplia de referencias la que enarbola *El otro Ekeko*: referencias a los trabajos anteriores donde se amontonan hasta la obsesión seres y objetos fetiches, referencias a las obras de otros pintores —Bosch, Picasso, pero también Matta, otro creador de ídolos. Pero *El otro Ekeko* indica un cambio de signo en la obra de Chávez: lo que fue marcado antes por la violencia y el instinto de muerte se encuentra aquí rebosante de generosidad y humor en un lienzo donde el gusto por el juego se manifiesta primero, por el placer de vivir.

Una rama lúdica: Los caballitos de Amador

En 1990 nació el tercer hijo de Chávez: Gerardo Amador. La pasión del padre por su hijo se traduce plásticamente por unos fuegos artificiales lúdicos sobre la tela que se llaman *El tobogán*, *El acróbata I y II* o *El caballo juguete* y el admirable *Pájaro de papel*. Estas obras son testimonios de una continuación de la técnica de los “negros” con motivos infantiles que pronto darán lugar a la serie de *Los caballitos de Amador*, también llamados *Los carruseles*, a partir de 1993.

Los caballitos de Amador es el título de la exposición personal organizada del 15 de noviembre al 3 de diciembre de 1994 en la galería Camino Brent, en homenaje a Malvina Lemor, que dio a Chávez un apoyo constante desde la fundación de la galería en 1975. En el catálogo, Enrique Tinman recuerda las circunstancias, lejanas y próximas, que abrieron las compuertas de la inspiración:

Al pequeño pueblo de Paiján, en las cercanías de Trujillo, donde pasó Gerardo sus primeros años de vida, llegaba de vez en cuando un pequeño conjunto de juegos mecánicos. Él nunca tenía los cinco centavos que costaba el boleto para darse una vuelta en el carrusel y las veces que trataba de colarse era descubierto. Solo había logrado montar un caballito de madera en sus sueños infantiles.

Chávez recordaba siempre ese pequeño episodio y llevaba a su hijo Amador con exagerada frecuencia a todos los juegos mecánicos que llegaban al lugar donde se encontraba. Brotó de su subconsciente la obsesión de expresar con su mágico pincel estos sueños, solo realizados a través de su hijo.

De hecho, las pinturas de la serie mencionan a menudo la nostalgia de los años de la infancia, con títulos a veces explícitos: *Caballitos de otoño*, *Nostalgias de Huachipa*. Entre los cuadros expuestos en la galería Camino Brent, hay uno que evoca directamente estos recuerdos de la infancia: *Niño de Paiján*. Por encima de la profusión roja de personajes esquemáticos montados en los caballos con ruedas, entre las astas del carrusel bajadas como lanzas de los caballeros medievales, un caballo blanco se aleja en su carro de madera, ensillado como para una cabalgata, montado por un jinete-niño, lanza en el puño, llevando sobre su espalda una cara redonda como un escudo. ¿A qué batallas legendarias, a qué fabulosos torneos se va? No lo sabremos, aunque uno se puede imaginar cuántos sueños ha vivido el pequeño Gerardo cuando abría su libro de historia en la escuela y después en casa pintaba a los conquistadores.

El catálogo inserta discretamente en su penúltima página la reproducción de un curioso pastel que, alrededor de una vela de cumpleaños, erecta en frente a una paloma volando, recita en una caligrafía donde los números y letras de *50 veces Malvina* se embestían. Este tipo de trabajo íntimo, que Chávez reserva a su familia y sus amigos, es un equivalente plástico de los delicados objetos poéticos que escribieron tanto Stéphane Mallarmé como Rubén Darío: *Las frases para abanico*.

Si la vena de *Los caballitos* encontró su fuente en el paraíso de las pasiones infantiles, esta también se alimentó de las caminatas de Chávez con Amador en el París de los años 90, en el jardín de las Tullerías donde se encuentra cada fin de año una verbena, cerca de la estatua de Juana de Arco, del otro lado de la rue de Rivoli, en la *fête du Trône*, plaza de la Nación o más bien en Vincennes frente a los juguetes y las máquinas de fuego del entonces Museo de Artes y Tradiciones Populares. Son testimonios de estas deambulaciones encantadas los azules hermosos de *Juana de Arco* y *Amador en París*. Esa serie se volvió muy atractiva, tuvo éxito con los coleccionistas y permitió a Chávez dar muchas brillantes variaciones sobre el tema en los comienzos, antes de dejarse invadir por sus monstruos más íntimos en adelante. Tan abruptamente como había aparecido, esta inspiración se apaga a principios del año 2000, durante un viaje de Chávez a San Francisco, donde va a ceder por primera vez a la tentación de subirse al caballo blanco de un bello carrusel antiguo y, al haber cumplido su sueño, perder la emoción creativa que le permitió pintar estos motivos.

Es cierto que, en el ínterin, Chávez no ha dejado de pensar en el camino abierto por *El otro Ekeko* y ahí es donde quería volver. Por eso podemos considerar la serie de los *Carruseles* menos como un desarrollo mayor de su trayectoria artística que como un entretenimiento, sin duda muy rico en hallazgos plásticos particularmente sugestivos y abundante en obras, pero que deja la impresión de una larga, bonita y brillante diversión, un bandazo en la felicidad, algo así como una irrupción de la vida real en el sueño, al contrario del poeta Gérard de Nerval, que narra el derramamiento del sueño en la vida real.

El retorno a sus preocupaciones fundamentales sucedió pronto con el acontecimiento doloroso que fue la muerte de Ángel Chávez, su hermano y primer maestro en pintura, en febrero de 1995. Esa desaparición provocó un vaciamiento de su energía durante algunos meses hasta que recobró con nuevas fuerzas su imaginación creadora con un proyecto descomunal: *La procesión de la papa*.

Esta obra es, sin duda, la más ambiciosa emprendida por Gerardo Chávez. Por sus dimensiones y su riqueza temática, da una visión global sobre el mundo del artista y ocupa un lugar central en su producción por su tema, su técnica y su formato. Después de ocho meses de desamparo, Chávez regresa febrilmente al trabajo para realizar en dos meses, antes del fin del año 1995, esta obra monumental en todos sus aspectos.

Si cada uno de los seis paneles de 250cm x 200cm que la componen puede ser individualizado, el conjunto constituye un todo orgánico, perfectamente legible de la izquierda a la derecha, con sus principios y sus resultados.

Primer panel. En el corazón de la ciudad, entre las casas que se acumulan, los personajes cobran vida y empiezan a caminar. Un hombre está por pasar el umbral de su casa en la esquina inferior, otros ya están en marcha, la pierna hacia adelante, con un paso decidido —algunos animales los acompañan— bajo un sol ya muy alto en el cielo.

Segundo panel. La procesión se estremece en un feliz desorden. Los flautistas ponen manos a la obra detrás de un personaje —vestido totalmente con un fustán y un gorro con rayas negras— que entrechoca enérgicamente sus címbalos. En el medio de la multitud emerge la cabeza de un caballo escapado de los *Carruseles*. Tres palomas se colocan en las cabezas de los fieles en camino y un mono entró en el desfile.

Tercer panel. ¡Suenan flautas y trompetas! ¡Resuenan tambores y platillos! La fanfarria hizo su alboroto y la fiesta continúa. El bombo enérgico y el personaje panzudo dominan el tumulto y la estridencia de los cobres.

Cuarto panel. Los cuerpos desnudos se aprietan, se empujan, juegan con el palo; el caballo está montado al revés. En el sudor y la sofocación de la muchedumbre, el carnaval no está lejos y el impulso del deseo salvaje, invisible en la acumulación de los cuerpos, habla de repente por el ojo oblicuo del espeso jabalí que se levanta por encima de las cabezas para echar un vistazo turbio hacia el cuerpo desnudo de una mujer ofrecida en la parte inferior.

Quinto panel. La multitud de cuerpos blancos es aún más densa y más ahogada. Parece bajar rodando por el peso de la papa gigantesca que corona un cuerpecito minúsculo de mujer. A lo largo de la procesión, las cabras alargan un paso mecánico, precedidas por un curioso animal con cabeza en forma de llave de juguete mecánico. Abajo, como en el limbo, unos personajes de pie miran el paso del cortejo mientras que a otros, en lo alto del cuadro, solo se les ve las piernas que caminan en la dirección opuesta.

Sexto y último panel. Frente a la *papa* llevada en triunfo, un toro mecánico montado sobre ruedas lleva una pareja hacia la figura brillante y terminal del portador de soles. Este personaje, del que solo vemos las piernas separadas sobre patines con ruedas, lleva unas escaleras que tal vez sirven para colocar el lienzo del pintor. Uno puede adivinar que los soles multicolores que él lleva son en realidad fuegos artificiales giratorios, apoteosis de la fiesta donde el acróbata malabarista se lanza al espacio.

La quemadura de cada uno de los soles parece haber sido tan intensa que su centro carbonizado ha sido parchado con un círculo de lona ennegrecida. ¿Cuál es la naturaleza exacta de dicho portador de soles? ¿Figura dionisiaca? ¿Mago del fuego, de la luz o del resplandor? ¿Grandes sueños del elucubrador? ¿Malabarista que transforma las ruedas del toro mecánico en soles gigantescos? ¿Doble, triple figura del artista, a quien la papa fuera obsequiada por una multitud en delirio como una mujer al soberano? No hay que olvidar que la papa es a la vez tubérculo y vulva en la cultura popular del Perú.

La hipnosis que nace en los ojos del toro y del acróbata, en los círculos de colores, en el centro de los soles quemados y en las bolas colgadas en la barra del trapecio, termina en una confusión festiva que evoca a la vez la ver-bena, el circo y los fuegos artificiales. Pero es antes que nada una procesión, al igual que la del grande cuerpo azul de *Saudade* y la del Cristo morado —a quien Chávez se refiere explícitamente— o del cortejo fúnebre, pero no sin alegría, que lleva el artista a su última morada.

Esta obra capital fue presentada al público inmediatamente después de su terminación en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Usando la técnica de la arcilla con pigmentos naturales subrayados por el carboncillo y extendidos sobre el lienzo de bolsas de yute cosidas como *El otro Ekeko*, *La procesión de la papa* reconstruye la mayoría de los motivos de la obra del pintor y se sitúa a medio camino entre el *Ekeko* y dos obras importantes de gran formato —*Orígenes* (400cm x 700cm) y *María de los Andes* realizadas en el año 2000. Paralelamente, Chávez hace una serie de dibujos sobre papel de pequeño formato hecho a mano, llamada *Ænigma*, cuyo soporte es el más cercano a la superficie de la roca, rugoso y color arena, y una serie de pinturas al óleo: las *Cinco estaciones* —entrelazando las diversas técnicas comprobadas que acompañan la exploración de nuevos modos de expresión. Los tres conjuntos se exhibieron en la galería Cecilia González de Lima, a fines del 2000.

Orígenes es en todos los sentidos de la palabra un origen: origen del nuevo siglo y del nuevo milenio, primera reunión de todas las figuras y formas inventadas por el artista, invención de personajes y animales que en realidad tienen sus raíces en el entorno familiar de Chávez y que pueblan su residencia y sus talleres: las estatuillas africanas y el caballo indio de su apartamento en Lima, uno de los perros de la pintura de Tamayo que adorna su casa en Trujillo se vuelven parte de las formas plásticas vertidas en *Orígenes*. También incluye la mayoría de los elementos de su vocabulario pictórico: los animales

—además del caballo y del perro hay el mono, el ave, el pez, la cabra (herencia de Picasso) y el toro—, los objetos —la rueda, la lanza del guerrero, el serpentino—, los aspectos de la naturaleza —el cuarto de luna, el sol— y detalles humanos: el ojo (del Cíclope o en triangulo masónico) y el rostro redondo del flautista. Solo faltan la casa y el pequeño carro de *El otro Ekeko*. Sin embargo, lo que podría parecer disperso y vagamente anecdótico toma, bajo los dedos del artista, una dimensión mítica, un significado profundo en relación con las raíces del arte de Chávez, inspirado por las diversas artes del mundo —antiguo y nuevo, lejano o cercano en el tiempo y en el espacio—, la recuperación de las formas y la transformación de las referencias múltiples en elementos de un vocabulario plástico absolutamente personal.

Entre 2005 y 2008, *Los hombres de Chan Chan* desarrollan poco a poco sus líneas de batalla en tres paneles (200cm x 250cm) como tres partes de un friso superpoblado. Diez años después de *La procesión de la papa*, este conjunto traspone los efectos de la multitud de la procesión turbulenta en una carga belicosa de soldados de la ciudadela precolombina: es una gran narración en pintura, una epopeya pictórica. Chávez se compromete ahora con un nuevo modo de construcción de la obra: un trabajo en progreso, es decir, una obra abierta que, de acuerdo a su inspiración, recibe desarrollos nuevos, a veces después de pausas más o menos largas, a veces por continuidad. Es así que la realización de *Los hombres de Chan Chan* se extendió por más de tres años, dejando los intervalos para otras producciones. Pero se trata otra vez de proseguir en una vía creativa muy fértil, la de grandes frescos de tierra y carbón sobre lienzo de yute que dará en 2006 *La señora de Cao*, en 2008 *La comparsa*, y sobre todo la impresionante *Justicia en su laberinto*, más ambiciosa todavía que *El otro Ekeko* por su formato (500cm x 600cm) y su extraordinaria fertilidad en hallazgos temáticos y plásticos.

La composición de este tríptico se analiza como una formidable sá-tira de la justicia, de su *decorum* y de sus errancias. En medio del cuadro se impone una mujer con la cara vendada, que sostiene en su mano derecha una espada y en la izquierda la tradicional balanza. De hecho, es la representación alegórica de la Justicia, pero insidiosamente subvertida: se observa la postura hierática usual de la estatua, pero ella está desnuda y se parece más a un Cristo femenino o a un *cuchimilco* Chancay que a la alegoría de nuestros Palacios de Justicia. Ella blande su espada amenazante, pero justo en frente de la paloma que lleva en su pico un mensaje (¿de paz?). Sostiene la balanza en un equilibrio perfecto y sin embargo sobre cada copa se halla representada una

de las máscaras emblemáticas del teatro —la comedia y la tragedia—, lo que tiene aquí un sentido irónico y burlón. A la izquierda, la mirada del espectador descubre una fila de cinco jueces con gorro cuadrado, cuyos rostros grotescos parecen salir directamente de las caricaturas de Daumier. Ellos vigilan la procesión de un gran cuerpo acostado encima de un ariete medieval que llevan unos poderosos atletas hacia no se sabe qué asalto final más allá del lienzo. Más abajo, en el sentido contrario, una fila de personajes también desfila corriendo, la pierna levantada en alto, como los tiradores de cuerda o como una parodia de desfile militar. A la derecha, una pirámide humana lleva en una bandeja, en un nivel inferior, la cabeza cortada —como la de San Juan Bautista o de Holofernes— del famoso *Degollador* de Sipán y, en un nivel superior, un personaje con la mano ganchuda y un hombre con cabeza de león que quieren agarrar el ojo omnipresente de la verdad. En caso de que uno tenga dudas aún sobre la significación de esta obra, la presencia de un mono agarrado del hombro de la Justicia, el pez que planea por encima, el pájaro azul aferrado a un monstruo articulado a la izquierda o posado sobre la planta de un pie a la derecha y, en general, la danza frenética que sacude todos los personajes, todo indica que Chávez ha dado con este impresionante mural de tela una representación feroz e intransigente de la justicia de su país y de nuestro mundo, entre crueldad y vanidad, en un carnaval universal. A la extrema derecha, en la esquina inferior, un personaje amarillento —que Chávez identifica como el filósofo griego— inclina la cabeza en el costado y levanta sus brazos en un gesto entre fastidio e impotencia, como diciendo: “¿Qué hacer?”. Es comprensible, después de una lectura minuciosa del cuadro, que esta pieza, encargada por el Palacio de Justicia de Lima, permanezca en la colección personal del artista. Finalizada en diciembre de 2008, fue presentada en el Museo Pedro de Osma a partir de septiembre de 2009.

Aun si *La Justicia* está en línea con las obras anteriores con la misma técnica y la misma ambición de llenar el espacio de la tela con un mundo de seres y objetos organizados en una representación significativa, indica una nueva etapa en la trayectoria del pintor. Los colores uniformes —blanco, ocre, negro— individualizan cada vez más los elementos que tienden a ser percibidos en su superposición, como si estuvieran a punto de saltar del cuadro. Ya en 2004, Chávez se involucró en un primer intento —que va a conocer un desarrollo inédito— con *La aurora*.

Más allá del cuadro

Con *La aurora*, la novedad no radica en la técnica —que sigue siendo la de la tierra, del carbón y de los pigmentos naturales sobre tela de yute—, pero sí en el estallido del cuadro. La tela, con un fondo azul ultramarino, despliega como antes sus personajes en blanco y marrón, pero esta vez la figura de un hombre blanco empuja su pierna afuera, a la derecha del cuadro. La pierna es una placa de madera revestida de yute y pintada con los mismos pigmentos que los del lienzo. En su extremo se encara como pieza de rompecabezas un diablillo con cara simiesca. Del mismo modo, en sentido contrario, un monstruo antropoide mete su pie en la tela por encima del cuadro. Alrededor tres elementos están literalmente fuera de los bordes para llevar una vida independiente: una máscara con cuernos, un pájaro-quimera y un ser con piernas dobles. La pared de la sala de exposición se convierte en un soporte nuevo, una extensión de la tela. Las figuras parecen liberarse del recinto cerrado del cuadro —que era hasta ahora el espacio del universo— para ampliar de una vez este espacio hasta otro espacio ilimitado, como si quisiera dejar escaparse a los personajes, los objetos y todo ese mundo salido de la imaginación del pintor, lleno hasta la asfixia que uno siente en las grandes composiciones con personajes múltiples desde *La procesión de la papa*. Este cambio radical de perspectiva lleva la obra de Chávez a otra dimensión, confirmada dos años más tarde por un nuevo trabajo: *Los cautivos*.

De inmediato, *Los cautivos* se caracteriza como trabajo en progreso⁹, en un nuevo avance en la liberación de los personajes, dando total independencia a las figuras que componen el directorio plástico de Chávez en una composición infinitamente modificable y renovable. Cada personaje está cortado en un panel de madera cubierto con tela de yute pegada en ambos lados, uno pintado en blanco o en color, otro con redescubrimiento de tierra natural donde queda solo el dibujo. Cada uno de los elementos es así reversible y móvil, los planos se modifican dependiendo de que una pieza se superponga a otra o que su cara expuesta sea blanca o coloreada o de color tierra. El conjunto incluye varias decenas de piezas, un número y una composición que el artista puede aumentar o disminuir según su voluntad y que el espectador tiene la libertad de organizar como él quiere. El trabajo se convirtió en un jue-

9 "En constante evolución", Gerardo Chávez, en la colección Maestros de la Pintura Peruana, editada por *El Comercio*, Lima, 2010.

go de figuras movibles al infinito, una reserva inagotable de miles de millares de cuadros —como en poesía los *Cientos de miles de millares de poemas*, de Raymond Queneau— o de composiciones variables como, por ejemplo, la torre de personajes de 350cm que Chávez levanta en 2011 bajo el título *Elogio al mito*. Lo no acabado es consustancial a la obra, pero todo estado de su organización es en sí una obra terminada, claramente precaria pero fijada en el instante por la mirada o la fotografía. Chávez explica su investigación como “una forma divertida de jugar con los personajes, como un juego de marioneta, un pequeño teatro. Quisiera hacer a partir de ella una pequeña capilla”¹⁰. Detrás de esta explicación distanciada —y voluntariamente irónica como el título, *Los cautivos*, que designa contradictoriamente la libertad que finalmente tienen sus figuras— se esconde una ambición artística de primer orden. Teatro y capilla, juego y sagrado: el arte de Chávez se despliega entre estos polos, no exento de una tensión creadora entre la tradición artística de los Andes y la modernidad.

Después de *Los invisibles*, *Los cautivos* y *Los olvidados* —títulos que generalizan las creaciones de Chávez en un sentido multitudinario—, *Los de afuera* (2009) desarrolla *La aurora* con el desbordamiento más sistemático de las figuras más allá de los límites de la tela y la aparición de nuevos personajes alegremente pintados en tonos francos que incorporan el acrílico a los pigmentos naturales. Una primera presentación se hizo con la exposición personal en el Museo de Osma en 2009, pero es con la muestra de Houston, inaugurada el 3 de abril de 2010, que esta aventura pictórica halla su culminación. Las paredes de la Redbud Gallery se cubren de madera natural, con sus venas y jaspeadas, que sirven de soporte para la dispersión de las figuras como si el espacio entero de la galería se hubiera convertido en una creación del pintor. Así las figuras y los elementos han ganado su independencia; las formas, su simplificación; y los personajes, su transformación en juguetes mecánicos, articulados como en un teatro de títeres que es una nueva representación del teatro del mundo. Todos los personajes que Chávez ha creado como figuras individualizadas entran en composiciones libres donde el artista y el espectador pueden intercambiar sus roles, componer y descomponer una obra en perpetuo movimiento.

En resumen, la trayectoria de Chávez, con sus extensiones en paralelo y sus ricas desviaciones, nunca ha cambiado y la visión que podemos tener de ella es de una claridad excepcional. La imagen del big bang original —

10 Entrevista personal con el artista (28 de junio de 2008).

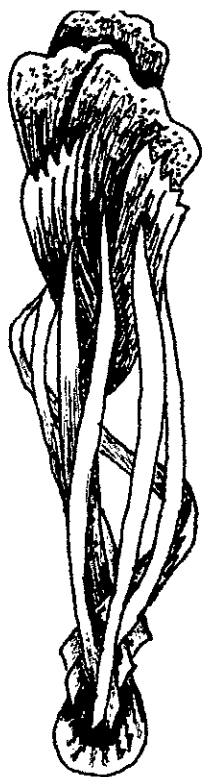
motor de un universo en expansión— es perfectamente representativa de la dinámica creativa de Chávez. Percibimos claramente el dominio progresivo del artista sobre su universo, primero poblado por los monstruos salidos de su imaginación y directamente conectados con las fuentes de sus impulsos y de su inconsciente, que se convierte luego en una verdadera creación por el juego consciente con las formas donde la figura blanca rodeada por una línea color negro se adorna con atributos coloreados, juguetones y alegres. Eso traduce una evolución —desde las figuras invasoras del inconsciente hasta el dominio de un vocabulario de formas, siempre en poder de transformación, pero ahora catalogado— que hace del artista no más el objeto de una toma de posesión por las imágenes, sino el sujeto creando su universo, desencarnándolo en la marioneta que se aleja del parecer físico en beneficio de una representación hecha de fragmentos de madera y de cartón. ¿Desmitificación? Sin duda, pero sin perder de vista la búsqueda del sentido.

Paralelamente a su itinerario artístico, Chávez se dedicó a promover el arte contemporáneo en Trujillo, su ciudad natal, anclada en la historia, pero durante largo tiempo al margen del arte moderno. Esta ambición lo llevó a crear la Bienal de Arte contemporáneo, que tuvo tres ediciones de 1983 a 1987, y tres instituciones culturales: el Espacio Cultural Angelmira, el Museo del Juguete y el Museo de Arte Moderno, a partir de sus colecciones personales.

La creación del Museo de Arte Moderno es, sin duda, la gran obra de Chávez. Diseñado de acuerdo con los criterios de la arquitectura de los museos más actuales, encarna la visión del artista con su inscripción en el panorama del arte contemporáneo y alberga la colección personal del artista, “los Chávez de Chávez” como hay en París “los Picasso de Picasso”. En la entrada del Museo él puso una de sus más bellas realizaciones, *El guardián*, que traspone por fin en una auténtica escultura la tensión monumental de las grandes telas de los últimos veinte años. *El guardián* proclama con orgullo su relación con el Minotauro antiguo y picassiano, pero por una serie de detalles sutiles Chávez ha hecho de él una nueva criatura mitológica de extraordinaria ambigüedad. Está armado con cuernos, pero sinuosos, echados hacia atrás, lejos de cualquier agresividad. La cabeza es de toro, pero podría ser también de pez. El cuello es grueso como el de un hombre; los hombros y el pecho son estrechos como de una mujer. El animal blande un falo enorme, diseñado como la hoja del arado; los testículos son planos y delgados, como los labios grandes del sexo femenino. La pierna derecha termina en un pie humano; el

pie izquierdo está partido como el de una vaca o una cabra. Chávez hace bailar su *Guardián* andrógino en círculos sobre el área pavimentada para dar la bienvenida al visitante, no para amenazarlo.

Más allá de la proliferación de las figuras de *Los de afuera* que han emprendido la conquista del mundo, *El guardián* es el mensajero del humanismo de Chávez.



POEMA DE NATIVIDAD / Álvaro L. Urrutia

I

mucho santos hay allá
acá en la iglesia no hay muchos
pero en bolivia muuuucho santos
 llena la iglesia está
yo vine en el ochentaitrés
 pero siempre era que yo me iba
venía a la caña a tucumán
después venía a la uva de mendoza
a salta veníamos a cosechar tabaco...

alguien venía y te decía
 en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así...

II

mamá vivía en ledesma de donde el azúcar
seenfermó no sé qué es lo que tenía
le dolía acá
 donde es los riñones
en seis meses se murió nomás
cuarenta y tres años tenía
antes los doctores no eran tan profesionales
 antes no había los análisis
yo nunca escuchaba nunca sabía de los análisis

III

ahora en sucre me hicieron la tomografía
acá no no me hicieron lo que es nada
apenas me dieron los calmantitos
me llevaron a bahía a mí no me dijo el doctor
parece que le dijo al ambulenciero
que no era nada
hasta que fui a bolivia
me curaron con un poco de yuyo
me hicieron un poco de vapor
un naturista me bañó con eso

alguien venía y te decía
en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así...

IV

en enero me fui
digo me voy todo el dinero junté y me fui

me mira y me dice qué tenés
me duele me duele me duele y no doy más
no me dice pero vos te agarró una vez ese relámpago
me acuerdo que me había agarrado un relámpago
en el campo
seguro que me cayó
porque viste que cuando te caye
qué sé yo si es cierto
si no te vio nadie te forma también eso
cuando te ve alguien morís
no te tiene que ver nadie
ni siquiera el pajarito te tiene que ver
yo me acuerdo fue a las once de la mañana
teníamos mucha cabra nosotros
fui a arrear las cabras

cuando yo me levanté de ahíí
eran las tres cuatro de la tarde
entonces según ellos
capaz que has estado muerta esas hora

me curo con secreto nomás
me curo así
con los remedios mucho vapor también
con puro yuyo nomás todo yuyo de campo nomás
y con eeso se me fue
entonces qué va a saber el doctor si no era eso

alguien venía y te decía
en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así...

V

eeera de no recordar
era dolor dolor total
ahora me duele un poco nomás
pero debe ser por las chagas
ninguno de mis hijos tiene
acá no había naddda naddda de trabajo
en bahía me agarró la vinchuca me picó
no tiene ninguno de ellos
a no ser que lo haya picado
cuando los llevé al horno conmigo

alguien venía y te decía
en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así...

VI

yo vine a ledesma después vine a salta después a jujuy
después vine a buenos aires ahí hice frutillas
con los chicos vine
mi marido estaba en mendoza
siempre estuve sola

vine con un conocido le escondía la panza
porque no iba a dar trabajo
me le escondía un poco con los chicos
nueve surcos trabajamos de frutilla
tenes que desyuyar regar y cosechar también
el treinta por ciento te dan a vos
de cien cajas treinta son para mí
le embalé y todo el treinta por ciento nomás

VII

estábamos en una finca
alguien venía y te decía
en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así sucesivamente
y me voy y me voy me voy

VIII

mi hijos nacieron acá allá en jujuy
el mayor mi hermana me ayudó
así tenés que tener así
y ahí lo tuve
yo vi cómo lo hizo al bebé
después yo me preparaba
no quiero que me vea nadie viste
agarro caliente mucha agua
ahí porque yo ya siento que me duele me duele

entonces
cuando vos tenés en la casa
vos te lo podés curar con la misma sangre
en el hospital te retan
con la misma sangre del bebé la placenta
te curás con todo eso
al mes no tenés nada

X

con la más chica
no me limpié
como ocho meses estuve
con la cara toda manchada
a mi marido no le importaba nada
a pedro luro me fui al hospital
yo fui ese día a trabajar al campo
se me cortó
llegué con mucho dolor
el tema es que yo no tenía fuerza
no tenía valor parecía
me sentí incapaz sentí que no lo iba a tener
se me pasó el dolor
justo entró mi cuñada y me asusté ayy
mi mamá decía siempre
que no vaya nadie porque se le va el dolor decía
y así parece que es
se me fue la contracción hasta el día siguiente

alguien venía y te decía
en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así...

XI

tuve cinco uno murió en mendoza
lo tengo allá

no sé pasa que yo sufrí mucho en el embarazo
dicen que hay que ser feliz en el embarazo
todos los embarazos tuve triste
él me embarazaba y se iba me embarazaba y se iba

alguien venía y te decía
en tales lugares se está ganando bien
y todos se iban para allá y así...

LO PASTORAL EN MARIÁTEGUI / Jorge Capriata

En un sentido lato, lo pastoral es esencialmente bucólico, pero para William Empson,¹ la literatura "proletaria" sugiere lo pastoral: algo que parece pastoral sin serlo. Empson nos habla de un sentido más amplio que abarca varias acepciones:² entre ellas, lo pseudo-pastoral, lo pastoral heroico y lo proletario, propiamente dicho, que se encuentra en el relato de las presuntas relaciones sociales pseudopastorales, y que refiere relaciones de clase no conflictivas reflejadas en innumerables autores de variadas tendencias literarias. Sus ejemplos abarcan desde Shakespeare (Soneto 94, "Aquellos que podrían herir y no lo hacen...") a Lewis Carroll, pasando por un desopilante análisis de la Ópera de los mendigos, de John Gay, más conocida su trama por la adaptación de Brecht y Weil como la *Ópera de tres centavos*. Sus ejemplos ocasionales incluyen, además, a una gran variedad de autores como Fielding, Pope y Swift, entre otros.

Una característica de lo pastoral es la de ser literatura popular, escrita sobre el pueblo, pero no por ni para el pueblo. El noble y el villano, el aristócrata y el campesino pueden trocar roles y con ello hacer más borrosas las diferencias sociales, preservando el concepto de desigualdad. Según Empson, lo pastoral abarca contenidos míticos, pero también cristianos. Un villano simpático puede evocar tanto a Cristo como a un chivo expiatorio, o al trágico héroe sacrificado, normalmente marginal a la sociedad.³ Y si bien la clase social de origen del texto pueda estar definida como burguesa o proletaria, lo que caracteriza lo pastoral es el ocultamiento de la percepción del conflicto de clases y estamentos. Así, podríamos visualizar sociedades pseu-

1 William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New Directions, 1974; de aquí en adelante citado como SVP. Primera edición: 1935.

2 SVP, p. 6.

3 SVP, pp. 16-17.

dopastorales esencialmente estáticas donde cada individuo “ocupa su lugar” y trabaja para el bien común. Empson nos da un fascinante ejemplo al analizar un póster de propaganda del partido conservador (Tory) inglés, que representa a un aguerrido trabajador cockney “con mucho del genuino y curioso refinamiento de una clase media-baja inglesa” y cuya aceptación “hace sentir que las habilidades de un trabajador calificado y la naturaleza de sus intereses están atados a su posición en el sistema de clases”.⁴ Creo que hay aquí una sugerencia de acercamiento de clases, desde polos opuestos, hacia el centro del espectro, que ciertamente disimula el verdadero carácter de sus diferencias. Por otra parte, el arte pastoral-proletario busca simplificar lo complejo e inclusive mitificarlo, como ocurre en la propaganda comunista de Gorki⁵, con audibles ecos sorelianos, cuando dice que una interpretación “romántica de la realidad” puede constituir la base de los *mitos* que facilitan el surgimiento de una actitud revolucionaria frente a la realidad, “una actitud que prácticamente puede cambiar el mundo”.

Empson concibe una literatura “proletaria” cuya definición ostensiva se encuentra en el desarrollo de *Some Versions of Pastoral* (Cap. I, Proletarian Literature). No es que en esa literatura proletaria que analiza Empson no existan clases, sino que reina una armonía aceptada por todos, cada uno actuando dentro de los límites del orden establecido. En el extremo de esta aceptación, el autor John Gay, cuya quiebra personal se atribuye a la abrupta caída de unos bonos de los mares del sur (The South Sea Bubble), especula sobre la inconveniencia de recuperar la fortuna perdida, pues ello sólo acarrearía “perder la excusa de su pobreza” e impedirle continuar como un parásito de la nobleza.⁶ Hay en ello una similitud con un personaje de la *Opera de tres centavos* que tiene la oportunidad de cambiar su estatus social (de maleante a gentilhomme) y que concluye que esta preferencia sería su ruina. La movilidad social ascendente o descendente es algo indeseable en lo proletario-pastoral.

4 SVP, p. 15.

5 Congreso de escritores soviéticos, 1934, citado por Empson, SVP, p. 17.

6 SVP, p. 205. Una experiencia personal replica el espíritu de esta reflexión en VES Lima: en una visita guiada acompañado por el alcalde, señalé algunas construcciones que parecían demostrar cierta movilidad social y algo de acumulación de capital. El entonces alcalde de VES me señaló, algo airadamente, que no estaba en lo cierto, que en VES los que aparentaban riqueza también eran pobres, como todos.

En palabras de Empson⁷:

esos cruciales logros literarios probablemente busquen reducir algunos conflictos entre los sectores sociales. La literatura es un proceso social, pero también un intento por reconciliar los conflictos individuales que reflejan los de su sociedad. (La creencia de que las ideas humanas son exclusivamente el producto de su situación social es tan fatua como la creencia de que son totalmente independientes de ella.)

No podemos tratar al discurso ideológico de Mariátegui con la misma libertad que lo haríamos si sus escritos fueran exclusivamente literarios. Sin embargo, así como Empson encuentra vestigios ocultos del discurso pastoral en la propaganda y en la producción artística soviéticas, incluido el cine de preguerra,⁸ podemos acercarnos a los textos de Mariátegui con una lectura más cercana, para develar componentes de lo pastoral explícito y encubierto. Su discurso quiere ser, en cierto sentido, explícitamente proletario, pero no *del* pueblo; sus idealizaciones y conceptualizaciones contienen elementos pastorales, incluyendo elementos míticos y religiosos,⁹ que lo alejan de sus propios postulados, y ciertamente de los de Marx. Hay algo en su *Defensa del marxismo* que subvierte sus propias intenciones.

Releer la obra de Mariátegui desde esta perspectiva nos hace posible darle unidad en torno a temas que no necesariamente aparecen como centrales en su obra, y despejar aparentes contradicciones producto de análisis alternativos desde ópticas más tradicionales. La visión indigenista compartida en parte por Mariátegui (las relaciones sociales comunitarias en el trabajo rural) y su concepto ennoblecedor del trabajo industrial capitalista (Gobetti) se encuadrarían dentro de esta misma perspectiva. Que dichas representaciones fueran mitos es un hecho reconocido por Mariátegui, y utilizado dentro de una concepción soreliana del mito. En breve, necesarios instrumentos de propaganda, incluyendo sus manifestaciones en la literatura y el cine para la búsqueda de una meta “final” en permanente mutación. Según Mariátegui,¹⁰ “Bernstein aconsejaba a los socialistas preocuparse del movimiento y no del fin”, siendo esas palabras más profundas de lo que él creyera. Para Mariáte-

7 SVP, p. 19.

8 SVP, p. 6.

9 Para una visión integral de la religiosidad de Mariátegui ver Flavia Pierina Ferreti, *Del misticismo decadentista a la religiosidad revolucionaria*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2015.

10 *Defensa del marxismo*, p. 53.

gui, el camino revolucionario es una movilización heroica y de características religiosas: "Sabemos que una revolución es siempre religiosa"¹¹.

Existen dos espacios notorios en los que el carácter pastoral emerge en la obra de Mariátegui. El primero es aquel en que traza un retrato histórico del incanato, donde destaca un sistema de comunidades campesinas anterior al Estado incaico, pero que subsisten durante el período imperial, ignorando el posible carácter conflictivo de las relaciones intercomunales.¹² Las comunidades son la base de la organización social de la producción, y están caracterizadas por su producción comunitaria, su propiedad comunitaria de la tierra, y sus cercanas relaciones de parentesco y personales. Para Mariátegui, la llegada del poder imperial implica no la desaparición de las comunidades, sino su reemplazo por un benevolente sistema de utilización del trabajo excedente frecuentemente empleado en obras públicas (canales, senderos, graneros, etcétera)¹³ pero también en el sostenimiento de varios grupos de estatus liberados, total o parcialmente, del trabajo manual, como los administradores del Estado incaico, los sacerdotes, los educadores (o sabios) y la nobleza incaica. Mariátegui elude el problema de una no muy velada coerción en el trabajo y de la inevitable existencia del trabajo excedente en el imperio.

El argumento se torna más complejo cuando Mariátegui quiere creer que las comunidades sobreviven también al orden colonial. La visión de Mariátegui es bastante curiosa pues su fuente para esta creencia (Castro Pozo) hablaba de la declinación de las comunidades y no de su persistencia en el tiempo. Y un conjunto de otros factores volvían imposible su creencia. El mayor de ellos es el colapso demográfico¹⁴, que en su mayor dimensión afirma que en el momento de la conquista el territorio peruano tenía 9 millones de habitantes y en 1650 no llegaba a 600 mil. Una combinación de alta mortalidad

11 *Defensa del marxismo*, p. 228.

12 Las evidencias arqueológicas contemporáneas, continuamente ratifican las hipótesis de una segmentación social y de conflictos intercomunales. Pero Mariátegui pudo esbozar otra hipótesis basado simplemente en cronistas como Polo de Ondegardo.

13 Capriata, Jorge op cit., pp. 32, 50 y ss.

14 Newson, Linda, "The Demographic Collapse of Native Peoples of the Americas, 1492-1650", p. 253. Citando a Cook, 1981, en *Proceedings of the British Academy*, 81, 247-288.

infantil y baja fertilidad acompañó la devastación, agravada por el impacto de las enfermedades europeas en el bajo sistema inmune de las poblaciones locales. Esto, aunado a la redistribución espacial de la población y a los sistemas de explotación laboral, hubiera hecho imposible el sueño de Mariátegui. Aun reconociendo que la información disponible no tuviera la precisión de la actual, basta leer el texto de Castro Pozo¹⁵ para saber que el efecto de estos fenómenos ya era conocido en su tiempo. Que ciertos hábitos de cooperación sobrevivieran no quiere decir que sobrevivieran las comunidades, salvo en algunas pocas zonas de refugio, marginadas de los sistemas de comunicación y transporte de bienes. La realidad geográfica y su examen arqueológico contemporáneo nos hablan de una fragmentación social, ya sea en los valles interandinos ya en los de la costa peruana, en los cuales las estructuras de parentesco y la jerarquización de relaciones intercomunales generan sociedades de dominio territorial compartido y potenciales generadoras de conflictos. La visión de la subsistencia de las comunidades indígenas se vuelve así mítica y pseudopastoral.

La segunda esfera del tratamiento pastoral aparece en la visión de las relaciones laborales derivadas de la ética protestante, e indirectamente de conceptos freudianos¹⁶ transferidos explícitamente al trabajo fabril o urbano. Cuando hablamos de influencias y derivaciones en la obra de Mariátegui, estamos pensando en ideas que le llegan directa o indirectamente, como omnívoro lector que fuera, o coincidencias que se derivan de su propio espíritu creador, pero que reflejan la presencia de ideas de su época.

El pensamiento que nos lleva a la concepción del trabajo de Mariátegui refleja, sin duda, la influencia de Gobetti, quien introduce el aura pastoral en el trabajo fabril en su versión de la ética protestante y su relación con el desarrollo del capitalismo. Sin el sentido ético del trabajo, no hay desarrollo capitalista. Mariátegui ve en Gobetti una argumentación para devolverle el equilibrio espiritual al trabajador industrial. En palabras de Gobetti, "Lutero

15 Castro Pozo, Hildebrando, "Social and Ecomic-Political Evolution of the Communities of Central Perú", en *Handbook of South American Indians*, Washington D.C., 1946, II, pp. 483-500.

16 Estas ideas afines a Freud llegan a Mariátegui a través de Sorel.

y Calvino son los portaestandartes de la moral del trabajo de las nacientes democracias productoras... el espíritu de las democracias protestantes se identifica con la moral libelista (sic) del capitalismo y con la pasión libertaria de las masas. La fábrica da la noción precisa de la coexistencia de los intereses sociales... quien vive en una usina tiene la dignidad del trabajo, el hábito del sacrificio y de la fatiga... Estas virtudes del capitalismo se resienten de un ascetismo casi árido".¹⁷ Mariátegui expresa claramente estas ideas: "El protestantismo aparece... como... la levadura espiritual del proceso capitalista. La reforma protestante contenía la esencia, el germen del estado liberal".¹⁸ Al mismo tiempo, presupone sociedades inmovilistas, donde cada persona ocupa un lugar predestinado, y cuyo destino es desempeñar el papel que le toca para lograr el bienestar colectivo, que realiza la voluntad divina. En palabras de Max Weber: "La perseverancia del individuo en el lugar y dentro de los límites que Dios le asignara es un deber religioso".¹⁹ Pero este pensamiento tiene también raíces laicas, desde Bentham con su concepción de lo utilitario y de la "identidad de intereses", que buscaba el mismo resultado proponiendo que toda la sociedad debería trabajar (cada uno en su lugar) para maximizar la eficiencia y productividad para el logro del bien común, hasta la conocida apoteosis de la división del trabajo de Adam Smith, donde la especialización ocupacional lleva al desarrollo de habilidades, y al incremento cuantitativo y cualitativo de la producción, que equipara al bien común con el bienestar de las mayorías.²⁰

Freud, por su parte, en su *Civilización y sus descontentos*²¹ imagina el trabajo como una forma ascética de diferir las pulsiones, impuesta por la sociedad, y lograr el trabajo eficiente y productivo para el desarrollo humano que nos lleva a una concepción igualmente estática de las sociedades, al plantear la imposibilidad de renunciar al trabajo alienado. Las ideas de Freud sobre el trabajo tienen, evidentemente, raíces bíblicas (Génesis 3:19) pero más cercanamente una afinidad con el utilitarismo de Bentham.

17 "Nuestro protestantismo", *Amauta* III, no. 24, p. 13.

18 *Defensa...* p. 154.

19 Weber, Max, *The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism*, Scribner's, 1958, p. 160. Edición alemana original de 1904-5. En adelante citado como Proethic.

20 Proethic, p. 161.

21 Freud, Sigmund, *Civilization and its Discontents*, Norton, 1961. Edición original en alemán: 1930.

Quizás el análisis más completo del pensamiento de Freud sobre este tema lo realizara Herbert Marcuse en su *Eros and Civilization*.²² Marcuse apunta que Freud, al justificar la noción del trabajo productivo y eficiente para el desarrollo de la civilización, nos está hablando de la convergencia de la eficiencia con la represión y que, al hacerlo, nos habla también de la postergación indeseable de las pulsiones, lo que nos lleva necesariamente a la noción de la “represión excedente”. De esto se colige la imposibilidad de organizar la producción, en cualquier tipo de sociedad, para escapar de esa represión resultante del trabajo alienado. Es por ello que la libertad creativa y la realización diferida de las pulsiones solo se pueden hallar fuera de la esfera del trabajo. “La correlación de Freud ‘represión de las pulsiones-trabajo socialmente útil-civilización...’ debería ser reemplazada por la de ‘liberación de las pulsiones-trabajo socialmente útil-civilización’... la liberación del Eros podría generar nuevas y duraderas relaciones de trabajo.”²³ Resulta interesante señalar que las ideas de Freud coinciden parcialmente con las de Sorel²⁴ y estas, a su vez, son recogidas por Mariátegui. De allí la afinidad de Mariátegui con Freud, en cuanto al carácter ascético y pulsionalmente represivo del proceso civilizatorio reflejado en la frase de Sorel: “El mundo será más justo cuanto más casto sea”.²⁵

Tampoco podía escapar Mariátegui a la realidad de las necesidades económicas y de industrialización de la Unión Soviética en esa época, que sin duda influyen también en su propia concepción. Primero, la imperiosa necesidad del desarrollo económico torna formas de trabajo forzoso para el Estado soviético como per se éticas y hasta benévolas, ratificando el componente “pastoral”, desde el campo hasta la industria en lo que Marcuse llamó el “principio de realidad” de la ideología soviética. El contexto histórico del desarrollo soviético necesariamente tiene que haber influido en el pensamiento de Mariátegui.

Hacia 1926 la economía soviética continuaba siendo tan aplastantemente rural (82%) como en 1913, y solo el 7,5 % de la población trabajaba

22 Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*. New York, Vintage, 1962. Abreviado como EC.

23 EC, pp. 127-143.

24 Es inútil especular sobre la posible influencia de uno sobre el otro, cronológicamente, Sorel muere en 1922, y Freud publica su obra *Civilization and its Discontents* originalmente en alemán en 1930.

25 Cita de Mariátegui en *El alma matinal*, p. 217.

fuera de la agricultura.²⁶ En esta coyuntura, Stalin se decidió por el desarrollo de una economía industrial que, en las circunstancias, no podía ser otra cosa que despiadada. Así la industrialización acelerada se produce a tasas desconocidas hasta entonces, bajo el manto del totalitarismo y de la explotación desembozada del trabajador rural. El trabajo en la economía soviética es trabajo alienado y represivo. Marcuse nos dice que el amor por el trabajo se convirtió “en uno de los mayores principios de la ética soviética”. El trabajo fue declarado “uno de los principales factores en el desarrollo de las cualidades morales”. Se volvía imposible distinguir entre el trabajo alienado y el trabajo liberador. Trabajar para el Estado soviético era per se ético. El Estado soviético se veía a sí mismo como el precursor de las lejanas condiciones de libertad, debido a su situación de subdesarrollo industrial. Se imponía así la “necesidad” de no hablar de trabajo alienado, y de evitar toda crítica al “principio de realidad” de la sociedad soviética.²⁷ El estajanovismo representó una excepción a este cuadro laboral: a cambio de mejoras salariales, propuso un aumento de la productividad que llegó al 82% en el segundo plan quinquenal. La diferencia clave entre la realidad soviética y la concepción ennoblecedora del trabajo de Mariátegui estriba en la justificación del trabajo alienado, que en Mariátegui tiene raíces religiosas y éticas, y en Marx sería un mal inevitable hasta culminar la etapa del desarrollo capitalista.

En la visión de Mariátegui sobre las comunidades indígenas y su potencial papel revolucionario se da otro ámbito donde claramente aflora lo mítico y lo pastoral. Los antecedentes de esta visión sobre la naturaleza de las sociedades campesinas como primera simiente del mundo futuro y su potencial revolucionario se encuentran abundantemente en el siglo XIX. Weber nos dice que la noción de un mundo comunal agrario como el principio de la civilización era, en su tiempo, propiedad común de los académicos.²⁸

La reflexión sobre el potencial revolucionario de las masas campesinas aparece en Rusia hacia mediados del XIX, con el movimiento Narodnik, que en sus aspiraciones de cambio social, tras la abolición de la servidumbre y

26 Hosbawm, Eric, “The Age of Extremes”, *Real Socialism*, 1994, pp. 372 y ss.

27 Marcuse, Herbert, *Soviet Marxism*, pp. 218-222.

28 Weber, Max, *General Economic History*, New York, Collier, 1961, pp. 21 y ss.

el carácter abrumadoramente campesino de la población soviética (más de 80%), busca en la movilización del campesinado la clave para el cambio revolucionario. El fracaso Narodniki es histórico en muchos sentidos, pero se refiere esencialmente a la incapacidad de los sectores medios de avanzada modernista para comunicarse con el campesinado. Culturalmente, el choque era inevitable. Las comunas Narodniki prefiguraron el feminismo y la igualdad de géneros, y se crearon comunas con igualdad de género en medio de sociedades detenidas en el tiempo. El rechazo fue absoluto. Quedó para la historia la noción de que el campesinado podía ser el pueblo que condujera la revolución. Eventualmente el movimiento Narodnik modificaría su ideología e influiría ideológicamente en el pensamiento revolucionario de comienzos del siglo XX, pero sin lograr librarse del sambenito de narodniki, que el PC le atribuye a Mariátegui, en una reunión realizada en Buenos Aires, en 1929.

Mariátegui desarrollo su visión de ese comunismo primitivo, desde otras raíces, las de las obras de Valcárcel y Castro Pozo, hasta la decisiva de Sorel. De allí que su afán haya sido el de construir un mito pseudopastoral como bandera revolucionaria contradiciendo las propias versiones de sus fuentes. El relato de Castro Pozo hablaba del proceso desintegrador de las comunidades a través de la historia, desde los Incas hasta la República, mientras Mariátegui lo utiliza para afirmar la supervivencia de las mismas. Es difícil imaginar que la construcción de un mito pastoral no fuera deliberada, y es evidente la influencia de Sorel: el mito no permite el análisis racional, es irrefutable, y puede, según Mariátegui, conducir las masas campesinas a la revolución. Su caracterización del Imperio es particularmente pastoral, pues parecen reinar un orden y una ética del trabajo que ignoran la existencia de conflictos de todo tipo (regionales e imperiales) y la existencia del trabajo excedente en el tributo pagado al Estado incaico. Valcárcel lo dice en otros términos, el comunismo incaico es “para las clases menos privilegiadas”²⁹. Los impuestos en el imperio se cobraban como trabajo agrícola, según qué tierras se cultivaran,³⁰ y al reconocer la existencia de sectores exonerados era claro que estos sectores no compartían el trabajo excedente del resto de la población trabajadora. Por el contrario, la visión marxista del “comunismo primitivo” lo concebía como un orden social caracterizado por la propiedad comunal, la inmediatez de las relaciones sociales (que eran siempre personales antes que

29 Valcárcel, Luis E., *Del ayllu al imperio*, Editorial Garcilaso, 1925, p. 168. Capriata, op. cit., pp. 15-18.

30 Moore, Sally Falk, *Power and Property in Inca Perú*, Columbia University Press, 1958.

relaciones entre los productos del trabajo), una división “natural” del trabajo y la ausencia del trabajo excedente, es decir que no estaba determinado por las demandas del mercado, sino por las necesidades sociales de las comunidades. En Marx, una estructura como la incaica se acercaría al modo asiático de producción, inclusive con un sistema esclavista de trabajos forzados.

En el pensamiento de Mariátegui —derivado de la ética protestante, de su concepción soreliana de una revolución prefigurada por una sucesión de mitos renovables y de sus ideas pseudopastorales sobre lo social— se da una convergencia de ideas que conjugan el utilitarismo de Bentham, la ética protestante de Weber, la noción de una privación ascética y una visión monástico-freudiana que resultan en una imagen pastoral y estática de la sociedad, al diferir indefinidamente el logro de un mito final. A pesar de esto, Mariátegui cree posible devolverles cierto equilibrio espiritual a los trabajadores en distintos contextos históricos.

La concepción de Marx sobre el trabajo alienado, por el contrario, parece rechazar toda posibilidad de un elemento ennoblecedor y espiritual en el trabajo dentro del sistema capitalista: “¿En qué consiste el trabajo alienado? En primer lugar, en ser ajeno al trabajador, no parte de su naturaleza, y por lo tanto no lo satisface ni lo hace sentirse realizado, más bien se siente privado, tiene un sentimiento de angustia, no de bienestar, no le permite desarrollarse libremente, ni mental ni físicamente, por el contrario se siente físicamente exhausto y desprovisto de toda energía mental. El trabajador se siente bien sólo en sus horas de ocio... su trabajo no es voluntario sino *forzado*. *No representa la satisfacción* de una necesidad, sino tan solo un medio para satisfacer una necesidad. Su carácter alienado se demuestra claramente cuando en ausencia de alguna compulsión física, o de otro orden, se evita como la plaga”.³¹

Y, más adelante en *El capital*, III, pp.873- 874, nos dice:

El reino de la libertad se inicia, de hecho, cuando el trabajo determinado por la necesidad y factores externos cesa... cuando el intercambio con la naturaleza deja de estar sometido a un poder ciego y pueda completar sus tareas con el mínimo de esfuerzo necesario y en condiciones dignas para cualquier ser humano... pero este no deja de ser el reino de las necesidades. Solo más allá se inicia... el reino de la libertad, que solo puede florecer teniendo como fundamento el

31 Marx, Karl, *Manuscritos económicos y filosóficos*, pp. 85-86, citado por Bottomore y Rubel, *Selected Writings*, pp. 177-78.

reino de la necesidad. El requisito fundamental es la reducción de la jornada laboral.

Visión ciertamente profética (y entonces utópica) de Marx, pero lejana al pensamiento de Mariátegui. Era precisamente el desarrollo histórico del capitalismo, con todos sus traspiés, el que nos lleva a visualizar una liberación del trabajo excedente y a tener, encarnada en el vértigo del desarrollo tecnológico, una visión libertaria del trabajo humano.

La noción de la superación del trabajo alienado no se encuentra en la obra de Mariátegui, y de allí su indignación con personajes como Lafargue, que insinúan esta posibilidad. Su relato pseudopastoral no le ha permitido superar profundas divergencias con el pensamiento original de Marx. Para él, los escritos de Marx no podían ser consultados “como si fueran las memorias de una pitonisa”. Las desviaciones de esa realidad futura no podrían ser consideradas como pronósticos fallidos.

Ausente de estas reflexiones estarían las nociones de los mercados de trabajo y de la movilidad social. En Marx, esta noción se convierte en el fetichismo de las “commodities” o mercancías. El producto del trabajo es una objetivación externa al trabajador y por tanto un mercado de la cosificación del trabajo excedente y no un mercado de competitividad y movilidad social. Las características del trabajo alienado, y del mercadeo de dichas commodities, lo convierten en un mercado laboral de la alienación. Quienes concurren a esos mercados son, sin embargo, individuos y no colectivos.

Se podría pensar, que algún asomo de la noción de movilidad social aparecería ya en Weber. Sin embargo, lo que enfatiza Weber es el concepto de estatus como grupos de afinidades culturales y religiosas relativamente impermeables. Entre tanto, la “situación de estatus” refleja un “respeto de estatus” que significa la valoración negativa o positiva de los componentes de su sino vital. Esto significa la conformidad con un estilo de vida caracterizado por privilegios y restricciones “de la mano con los ideales, el monopolio de los bienes materiales y de las oportunidades”.³²

Veamos, por otro lado, lo que dice del término “clase” que se refiere a “cualquier grupo de personas... que tienen la misma posibilidad de acceso a

32 Bendix, Reinhard, *Max Weber*, Doubleday, 1960, pp. 85-87.

bienes, condiciones de vida, y experiencias vitales, siempre que estas posibilidades estén determinadas por el poder... de disponer de bienes o habilidades a cambio de ingresos en un determinado orden económico... situación de clase es, en este sentido, situación de mercado".³³ El nexo entre clase y movilidad social está implícito en esta conceptualización de Weber, pero no en el contexto de una sociedad dinámica.

El desarrollo del pensamiento sobre los mercados laborales fue una de las últimas creaciones de las economías de libre mercado en entrar a funcionar. En Inglaterra este fue literalmente impedido, entre 1795 y 1834, por la llamada ley de Speenhamland, que, en sus términos más simples, establecía que cualquier persona cuyos ingresos familiares cayeran por debajo de cierto nivel, aun estando empleada, recibía un subsidio establecido en función del precio del pan, de tal forma que un ingreso mínimo fuera asegurado a los más pobres.

Según Karl Polanyi,³⁴ Marx y Engels no estudiaron las leyes de subsidio a la pobreza (*poor laws*), pues si lo hubieran hecho no habrían perdido la oportunidad de demostrar su pseudohumanitarismo ni la depresión de los salarios reales de los trabajadores, que resultaría en un impedimento para el desarrollo del mercado laboral. Sin embargo, sí se convencieron de que la reforma de esas leyes era un prerequisite indispensable para el desarrollo capitalista. Y allí, necesariamente, debieron visualizar el impacto que esto tendría sobre la movilidad laboral del trabajador.

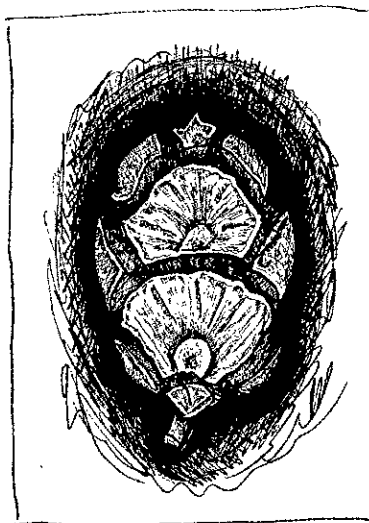
En todas estas visiones de la sociedad, y en especial en las de Weber, Freud, Mariátegui y los textos analizados por Empson, lo pastoral lleva a una concepción estática del orden social. Por un lado, se conciben los estratos sociales, ya sea económicos o de estatus, como hieráticos entes inmóviles e impermeables. Por otro lado, está ausente de ellas el concepto y la percepción de la movilidad social. Las razones son muy diversas, pero no por ello dejan de ser pastorales, en variantes del sentido que le diera Empson: lo religioso pastoral, lo represivo pastoral en Freud, lo pseudopastoral como consecuencia del ocultamiento del trabajo alienado (imperios, Estados totalitarios modernos y construcciones de sociedades idealizadas como fuentes de mitos). La noción de la movilidad social permanece oculta tras argumentos diversos, pero todos incluyen la disfunción de los mercados de trabajo.

33 *Ibid.*

34 Polanyi, Karl, *The Great Transformation*, Beacon, 1957.

Durante largo tiempo se ha debatido sobre la heterodoxia marxista de Mariátegui. Quizás ese debate haya sido algo estéril. A pesar de sus propias declaraciones, como el hombre culto que era, Mariátegui recibió muchas influencias, incluyendo las de Marx, Weber, Freud, Sorel y Croce, entre otros autores. La visión pastoral de Marx, sin embargo, se fundaba en la desaparición del trabajo alienado en la era posthistórica,³⁵ mientras que Mariátegui parece creer en la posibilidad de que el trabajador recupere su “equilibrio espiritual” aun cuando subsista el trabajo excedente.

Según John O’Neill, la única justificación de Marx para el carácter antipolítico y antiético de la historia humana se da en la realización libertaria de la posthistoria.³⁶ El socialismo pastoral de Mariátegui, al ignorar el carácter alienado del trabajo excedente, sacrifica el carácter teleológico del marxismo —la visión de la historia como un camino hacia la liberación del trabajo alienado— en aras de una ética de lucha heroica y privación ascética, elevada a la categoría de una meta final indefinidamente postergada.³⁷



Pieve come . Adelaude

35 Marx habla de la era posterior al establecimiento de una sociedad comunista como “posthistoria”.

36 O’Neill, John, “Alienation, Class Struggle and Marxian Anti-politics”, *The Review of Metaphysics*, XVII, 1964, p. 469.

37 Capriata, Jorge, *Marxism and Mythology in the Political Philosophy of José Carlos Mariátegui*. M. A. Thesis, Stanford University, 1964.

DIÁLOGO DEL DESEOSO / José López Luján

madre

nijo

Las partículas de madre
han empezado a alejarse
de las de hijo
ante tus ojos,
hace milenios
unos segundos.

La distancia
entre ellos
permite
la ilusión
de continuidad del papel
ante tus ojos
las partículas
papel
se alejan se aproximan
así:

pape l

nanal
pape l

Infinidad
de neutrinos
te peinan
cada mañana

tras cruzar
el núcleo de la tierra, del sol, de algún agujero negro
en la suela de tu zapato.

Dile adiós
a tu tiempo
de escolar(*)
Acá se queda
allá se va, eso es el tiempo: ilusión
de cambio, de movimiento en la inmovilidad
de las aproximaciones.
Todo el universo, un laberinto
de un solo giro.

(*) (Parado en formación, bajo el sol,
anheloso de nube,
la joven profesora
y el recuerdo de sus muslos entreabriéndose
allá cerca
acá lejos
la inminencia de una ascensión de azul maravilloso en tus
venas)

Allá se queda

ese tiempo
acá se va.
Ese púber
escolar eres ! no
 ! no fuiste
eres ? fuiste
tú ? i
 serás serás ; (**)

Una línea
de tu cerebro
ha copulado a otra
luego la ha abandonado
en una conexión sináptica
y se alejó

a

con el a neutr i n
o
rumbo al cielo que el sol mira
con ensoñación
arriba,
más allá de sus pies
más allá del patio de su colegio
que yo enciendo.

(**) (Acurrucado
por la hija de la dueña de casa
jugando a esconderse tras los setos
que mi padre ha podado.

La luna que iluminaba los setos,
espejo de un sol agónico,
tensaba en nuestros flancos
algo como una acidulación de fruto joven,
la saliva de sus labios frescos,
el frenesí y las demás estrellas.

Un punto de luz de esa luna
y una mota de polvo desde su cabello ya sosegado
empezaron a caer hacia mi ojo
y llegaron juntos)

Pero esa cópula vive
envejece, morirá con las estrellas
en la mente de algún otro
que lea esto, lo ignore,
lo entienda, lo olvide,
perdido, abandonado,
enterrado bajo el polvo de una lápida inhallable,
llorado por los ojos de su padre,
tú mismo
que ha olvidado su promesa de ser
como la nada que fue
a la nada que fue.

Solo una palabra, esta palabra

He nacido

NÉSTOR SÁNCHEZ: UN ESCRITOR DESAPARECIDO¹ / Julio Ortega

Nadie encendía un cigarillo con la colilla del que fumaba como lo hacían Jean Paul Belmondo, en *A bout de soufflé*, y Néstor Sánchez (Buenos Aires, 1935-2003) los meses que pasó en Lima con la Beba. A Néstor no le gustó nada que Emir Rodríguez Monegal (Melo, Uruguay, 1921-New Haven, 1985) hubiese caracterizado *Nosotros dos* (1960), su primera y celebrada novela, como novedosa flor del tango. Para matizar a Emir escribí un artículo en que la hacía venir del *nouveau roman* y la *nouvelle vague*, entusiasmos nuestros de ese comienzo de los años 60. Emir, a su modo montevideano (una economía de la sutileza), acusó el guante (ensayaba la esgrima del oficio crítico) y me dijo, después de no leer mi extenso recorrido de las novelas de Néstor, que lo mejor suyo era *Nosotros dos* porque el tango era su oficio mayor. Veíamos una película de Rita Hayworth en la tele, en su piso de New Haven, seguramente en homenaje a Manuel Puig, que estaba por venir a Yale, cuya *Traición de Rita Hayworth* lo traía entusiasmado. Yo lo estaba menos, aunque algunas de las suyas que vinieron luego me interesaron más. De pronto, Emir empezó a cabecear y le echó la culpa a Carpentier, a quien consideraba el narrador más soporífero de la lengua. Lo de Néstor y el tango venía, más que de la novela, de la biografía: Néstor había trabajado de pareja en los tangómetros. Era impecable navegando a una señora en la pista de baile.

Su fe en la poesía, su pasión por el espiritualismo y la práctica de Gourdieff lo mantenían en un estado contemplativo y tolerante, pero vulne-

1 De la *Comedia Literaria. Memorias de la literatura latinoamericana global*.

rable y, por eso, tenso. Todo lo que sé de Néstor Sánchez lo supe por otros viajeros argentinos. Y nunca he podido verificar si, en efecto, su madre fue una psiquiatra que lo abandonó de niño porque no creía en él. Parece que se lo dijo cuando salió su primer libro: "Nunca he creído en ti". Según otra versión, menos porteña, Néstor había trabajado de sparring en un ring de barrio, gracias a que tenía pinta de boxeador ducho. Debe haber inspirado respeto porque era reposado y morocho, y hablaba en un bajo profundo, de barrio o barra, que presumía autoridad. El hecho es que en su estancia limeña nos veíamos casi a diario para compartir no lecturas sino devociones. Concidíamos plenamente en la noción, tópica del momento, de que la vida refrenda a la obra a tal punto que muy pocos buenos escritores merecen la suya. Los escritores rendidos o vencidos eran aquellos que tenían una vida cotidiana obligatoria. Naturalmente, Cortázar era nuestro gurú, y no solo porque se había reconocido como el padre putativo de Néstor, sino porque había dicho en alguna parte que su prosa le interesaba por su textura musical, casi semejante a una inspirada improvisación de jazz. Nos habíamos apropiado de las lecciones del mago, aunque detestábamos a todo escritor que lo llamara "el cronopio mayor". ¡Si los cronopios se llamaran a sí mismos cronopios pasarían a ser meras famas! Asumimos, en cambio, el "estado de disponibilidad" y reconocíamos a los pocos "con capacidad de asombro".

Néstor llevaba un ejemplar de *Nosotros dos* subrayado y anotado hasta volverlo ilegible. Yo le dije que esa notación era el borrador futuro de la novela y, como siempre que uno decía alguna barbaridad, se paseaba en redondo, iluminado y en voz alta. "¡Eso es puro Macedonio o, mejor aun, Macedonio puro!", tronaba. Compartíamos, claro, la fácil admiración por Borges, el agobio del *nouveau roman*, el pudor ante el bosque de Faulkner. Le debo el habla fluvial de Juan L. Ortiz, el ABC de Macedonio y el tenebroso de Onetti. Como todo escritor argentino, no se demoraba en sus contemporáneos. Su libro de cabecera era *El monte análogo* de Daumal. No compartí, en cambio, la pausa de la mariguana, ni mucho menos su entrega a Gurdieff y el arte de la carpintería como disciplina espiritual. En esa deriva mística no lo acompañé y supongo que, al final, terminó apartándonos. Una noche la policía hizo una redada en la casa que compartía con otros exploradores del subconsciente y Néstor y sus amigos pasaron la noche en la cárcel. En una crisis de nervios, aterrado por la miseria de una prisión peruana, volvió pitando a Buenos Aires, temeroso de otra noche vallejana.

Con todo, dábamos la vida por una palabra. Y seguramente nuestra

amistad se definió la tarde en que el embajador argentino en Lima nos convidó a charlar en su despacho. Era un tipo elegante, de buena pinta y perfectamente superficial. Salimos en abrumado silencio, vencidos por el lenguaje del suntuoso personaje, y de pronto dije: “Qué tipo pornográfico...”. Néstor se detuvo, alzó las manos, y exclamó: “Pero sí...”. Reímos, aliviados. Se hizo parte de nuestro vocabulario.

La Beba decidió marcharse. Yo le tenía espanto a las confesiones pero Néstor se limitó a confirmar que ella volvía a Buenos Aires. Los invité a comer en casa pero ocurrió que nos sirvieron un caldo de mariscos que llevaba, en cada plato, un gigantesco cangrejo rojo. Néstor quedó lívido. “¡No me atrevo! —exclamó—. ¡Habría que estar dispuesto a acostarse con su madre...!” La Beba, sonriendo al fondo de su gran cabello revuelto, diseccionó el bicho y lo devoró con venganza.

Muchísimos años después contesté el teléfono en mi despacho, en Providence, y una voz cautelosa me dijo: “¿Julio? Soy la Beba. ¿Te acuerdas de mí? Estoy en el Kennedy de paso a Italia. Quería saludarte. ¿A qué distancia estás, che?”. Prometió visitarme la próxima vez, y se despidió: “Qué lindo que me recuerdes”. No me extrañó que su tiempo limeño siguiera en su agenda.

Me había tocado compartir el proceso de escritura y el impacto público de algunos escritores amigos, pero con Néstor me tocó, más bien, asistir a la progresiva desaparición de quien yo creí era uno de los mejores narradores nuevos. No tengo explicación para el feroz olvido de Néstor, aunque a veces creo que él mismo se propuso no dejar huella y correr la suerte de sus propios libros. Y me he convencido de que su fugacidad declara la feliz naturaleza de la mejor vanguardia. Me consuela esa promesa que asoma en cualquier desconsuelo. Quienes creímos que el “boom” de la nueva novela latinoamericana sostenía una innovación de las estrategias del relato no contamos con que el Mercado se apoderaría de la novela para simplificar sus formas en nombre del consumo.

En enero de 1969 estaba yo en Pittsburgh, gracias a Guillermo Sucre, uno de los grandes ensayistas literarios que frecuenté. Yo había colaborado con él en la revista *Imagen*, que dirigió en Caracas, y donde acogió mi ensayo sobre la obra de Néstor. Y gracias a su empeño, mi primer libro de crítica, *La contemplación y la fiesta*, que había salido en Lima el 68, se publicó al año siguiente en Monte Ávila. Me habían contratado en Pittsburgh por un semestre para dictar un par de cursos, pero los tres meses se convirtieron en un año. El primer día, el jefe del Departamento, el profesor argentino Alfredo

Roggiano, me recibió en su oficina y me soltó la noticia predecible de que él también era poeta, como Guillermo y, tal vez, como yo. Me contó, triunfal, que él era el poeta desconocido que le ganó a Julio Cortázar, cuando ambos coincidieron como maestros de escuela en Chivilcoy, el concurso de poesía que se haría famoso por el perdedor. Me leyó, para mi bochorno, unos sonetos de pie forzadísimo. Después me enteré de que sometía a ese ritual a todo profesor visitante. El bibliotecario latinoamericanista, Eduardo Lozano, era un poeta argentino de mucho valor, que se había refugiado en el anonimato, aunque en Buenos Aires había sido colaborador de *Sur*. Nos frecuentábamos con fervor literario, hasta que logré que me pasara uno de sus libros. Leerlo era saldar en algo su dignidad herida. Eduardo vivía en ese tranquilo olvido del mundo, dedicado a pulir los huesos de su obra, en la que asomaban los paisajes espejeantes de Juan L. Ortiz y la torcedura sintáctica de Vallejo. Guillermo, en cambio, lo encontraba demasiado agonista, tal vez incomodado por su marginalidad. Pero yo no veía nada melodramático en su renuncia aunque tuve que leerle varios textos míos para que se animara a leerme algunos suyos. Me contó que cuando Paz estuvo en Pittsburgh insistió tanto en conocer sus últimos poemas que no tuvo más remedio que decirle: "Pero Octavio, la frase que me dedicabas en tu ensayo sobre poesía desapareció cuando lo incluíste en tu libro...". Octavio excusó con elocuencia el error de la imprenta y prometió restituir el elogio y ampliarlo. Reconozco en ese retrato oral a ambos. Eduardo era un poeta de San Juan, donde pasó buena parte de su juventud. Construyó su casa él mismo, en torno a su biblioteca, ordenó sus libros y con Billie, su mujer, se marchó a Pittsburgh para no volver nunca. Aunque se las había arreglado para ser marginal incluso en *Sur*, donde le publicaron algunos poemas. Son hechos de su biografía porteña la amistad con Enrique Pezzoni y su admiración por Daniel Devoto. No pudo refugiarse del peronismo y debió mudarse a las nieves de Pittsburgh. Como bibliotecario buscó reconstruir la biblioteca que había perdido. Guillermo, en cambio, era descendiente del general Sucre, había vivido en París y cultivaba la gramaticalidad francesa. Eligió la soledad de Pittsburgh para evitar una Caracas chabacana. Su exilio era un gesto aristocrático, un exorcismo del populismo permisible. Debatíamos, una y otra vez, las opiniones de Octavio Paz, reprochándole el cenáculo y su gusto por el énfasis. Admiraba y hasta quería a Paz, pero se quejaba sin tregua de su figura pública y su ardor polemista. "¡Quiere ser Sartre!", protestaba, agotando los argumentos. Sartre encarnaba todo lo que Guillermo detestaba, la presunción del escritor tribunicio que quiere encarnar la verdad, pero terminaba sus filípicas con una risotada de alivio. "Octavio Paz no se ocupará de

mi”, escribió Heberto Padilla. “Agradece que no lo haga”, añadía Guillermo. Con él uno tomaba lecciones de larga distancia irónica. Yo había coleccionado “anti-libros” en Lima, algunos deliciosamente monstruosos, y la categoría competía por nuestra atención. Los de Neruda podían ser mapas inmensos; los de Borges, en cambio, eran los más elegantes. Hacíamos una lista de “dudosos” (otra categoría crítica suya, casi peor que la de “pobettero”), cuando me sentí obligado a defender a un poeta; pero ya sin argumentos, solo atiné a la última línea defensiva: es amigo mío, aduje. “Me temo”, sentenció él, “que tienes demasiados amigos.”

Sus figuras tutelares eran Valéry y Borges. Celebrábamos, entre whiskeys, las *boutades* de Borges, como si fueran nuestras. “Ese medio hermano que la madre patria me ha dado”, dijo Borges de Guillermo de Torre, que era sordo, gracias a lo cual, “él no me oye y yo no lo veo”. “Niños, dijo Nora en la mesa, ¡no se sorbe la sopa! Pero papá lo hace, protestaron ellos. Papá es español”, explicó ella. La paliza mensual de nuevos libros sobre Borges nos hacía evocar la quema de libros en el *Quijote* como una de las artes de la defensa de Borges. “¡Sólo un cretino podría haber escrito semejante interpretación de la sexualidad de Georgie!”, tronaba. “La sexualidad dudosa es la del miserable autor”, sentenciaba. Pasábamos rápidamente de la crítica al asesinato.

Néstor Sánchez postuló toda la vida a la beca Guggenheim, pero antes de pedirle a Guillermo una carta apoyándolo logré interesarlo por la prosa de *Nosotros dos*. Llamábamos a la beca “La lotería de Babilonia”, y me gustaría estar seguro de que al menos un par de veces coincidimos en apoyar a algún becado feliz. Uno de esos días feroces de frío y nieve, recibí de Buenos Aires una carta elocuente: “Ortega, necesito la Gugg. Recomiéndame”. Se la mostré a Guillermo y ya no me sorprendió su respuesta: “Se ve que es un gran prosista. Hay que apoyarlo”. Me sorprendió, en cambio, que él hubiese decidido solicitarla; naturalmente, la obtuvo. Gracias a la beca pasó con Julieta un verano en una playa italiana. Naturalmente, Néstor volvió a perderla, a pesar de nuestro apoyo. Pero por entonces se había hecho popular entre los escritores latinoamericanos el Writers Program de la Universidad de Iowa (¿cómo alguien se puede llamar escritor latinoamericano?, se burlaba Guillermo, glosando a Borges, que había dicho: “Nunca he conocido a un escritor latinoamericano, sólo a mexicanos, argentinos...”), a cuyas becas postuló medio mundo. Recibí una ráfaga de cartas demandando urgente recomendación. Por una vez, Néstor Sánchez ganó una beca: un año pagado para sólo escribir. Ese año de 1969 los latinoamericanos becados incluían a Luisa Valenzuela, Carlos Germán Belli,

Fernando Arbeláez, Juan Sánchez Peláez, Nicolás Suescún y Fernando del Paso. La ciudad tenía unas cinco calles y un solo bar. El My Flower, el edificio de los escritores de medio mundo, sembraba un hospital soviético.

La primera alarma fue de Carlos Germán. Me habló largo y a su modo pausado, lleno de sobrentendidos recónditos que no era fácil poner en limpio. Me contó que lo había recogido del aeropuerto un chileno chiflado que quería recitarle sus poemas y, distraído, se subía al parterre, daba marcha atrás sobre el grass y ponía primera en las aceras. Aterrado, Carlos Germán concluyó que era un chileno antiperuano que quería prolongar la derrota del Perú cobrando una víctima más. Mientras lo mataba, sin embargo, el poeta chileno le iba recitando sus poemas de memoria, desoyendo los gritos de pánico peruano cuando el chileno se saltaba otra luz roja. Bajando la voz en el fono, con una lógica peruana familiar, sentenció: “Me parece que está loco”. Por fin, libre en su piso, el mayor poeta peruano vivo recuperó el aliento. Con no menos implacable lógica, adelantó: “Me persigue la mala suerte”. Pero el poeta chileno no se dio por vencido: apareció al día siguiente con una caja de utensilios, que le prestaba para su instalación. Ahora parecía cuerdo, pero la lógica peruana se impuso: “Creo que es de la otra profesión”, me confesó, en un susurro. Una mañana muy temprano Carlos Germán me habló más largo y más bajo, y no entendí nada, aunque era evidente que daba tumbos en otro conflicto con el chileno. Mencionó unos platos rotos a medianoche, unas velas y música... Por fin, armé el puzzle: el chileno había cocinado para Carlos Germán una cena de bienvenida y había invitado a sus amigos a la fiesta. Carlos avanzó una excusa inverosímil y no fue al piso del otro. Pero no contaba con que la admiración no tiene límites: el chileno y su cohorte se mudaron al piso del enmudecido peruano. No por mucho, sin embargo, porque Carlos Germán, que es muy pacífico y tolerante pero puede ser visitado por las Furias, decidió romper sobre el piso los platos del invasor, poseído por una locura santa. Los otros huyeron aterrorizados. En todo caso, eso es lo que yo deduje del monólogo de Belli. Ciertamente, nunca busqué esclarecer los hechos, que entraron a formar parte del enigma peruano de la poesía.

Néstor Sánchez, más mundano, se aburrió inmediatamente. Se fue apartando, hosco y burlón, y solo iba a las fiestas para perfeccionar su escepticismo. Cuando desafiando las nieves tomé un bus para visitarlos, no pude evitar un frío del alma al atravesar los largos pasillos de los escritores becados, que escribían encerrados en sus piezas. Mis pasos resonaban ominosamente, pero se imponía el voluntarioso tecleo de los escritores que, en

efecto, escribían. ¿Qué concierto sería ese que usaba la máquina de escribir como instrumento? Parecía un hospital para escritores, imaginado por Nabokov. El director del Centro era un poeta norteamericano de cierto renombre, Paul Engle, experto en poesía asiática y casado con una china. Tendría que haber anunciado mi visita y pasar a saludarlo, como autor anual de recomendaciones de todo pelaje. Pero el remordimiento pudo más, y lo olvidé. Engle solía invitar a su casa a pequeños grupos de escritores, con los que bebía hasta tarde sin inmutarse. Una noche invitó a los latinoamericanos. Parece que cultivaba los lugares comunes porque en esa fiesta le dijo a Fernando del Paso: “Tú que eres mexicano, ¿por qué no cantas una ranchera?”. Y a Néstor: “Tú que eres argentino, ¿podrías bailar un tango?”. Fernando cantó aplicadamente, pero Néstor sacó a bailar a la mujer de Engle y la hizo girar, saltar y, por fin, cayó de rodillas ante ella. Paul dio por terminada la fiesta. Felizmente yo no estuve porque Paul habría sido capaz de pedirme: tú, como peruano, ¿por qué no lloras un poco?

Cuando llegué, dos pretendientes de Luisa se habían desafiado a los puños, arrebatados por los celos, y se decía que uno había roto su puerta.

Juan Sánchez Peláez, en cambio, fue el poeta más pacífico en esa llanura borrascosa. Venezolano, había vivido en París sus mejores años y era capaz de una sostenida nostalgia, solo aliviada por el Old Parr. Era capaz de sentarse toda la tarde a conversar, compartir poemas y glosar la errabundez de su tribu poética. Juan y Malena me visitaron en New Haven, nos volvimos a encontrar varias veces en Caracas y fueron después a Providence. Solíamos hablar por teléfono, al menos una hora, entre Caracas y cualquier ciudad que me tocaba. Solía explicar que gastaba en llamadas lo que no gastaba en viajar. Fue el último surrealista, leía con cuidado y con pasión, y era un sabio de la dicción poética. Discutíamos por teléfono el lugar de una palabra en un verso suyo, cuando aceptó reunir sus poemas para una editorial de Barcelona. Varias veces cambiaba de opinión y terminaba eliminando el verso. Su revisión era fervorosa y dudosa: entendí que para él ningún poema estaba acabado, que se seguía escribiendo en el torbellino del idioma. Me pidió escribir el prólogo de su gran libro y agoniqué en la respuesta: Juan se sabía de memoria todos sus poemas pero rehusaba tener una biografía. Intenté, para situarlo, una biografía literaria brevisima a partir de su par de años de joven exiliado en Chile, donde compartió el grupo parasurrealista de Braulio Arenas. Juan me llamó, alarmado y más dudoso. No creía, por primera vez, haber sido parte del surrealismo austral, y tampoco se sumaba a los herederos de Huidobro. Guillermo también

estuvo exiliado en Santiago, muy joven. Parece que el dictador Pérez Jiménez detestaba a los poetas. Juan estaba más cerca del surrealista peruano César Moro, cuyo lenguaje recorría una y otra vez buscando una ruta en el bosque. Mi muestra de la obra de Moro había aparecido en Monte Ávila cuando Juan fungía de director literario. Lo primero que descubrió fue que el manuscrito de mi edición había sido robado por un loco que frecuentaba la editorial para leer poesía. Cuando lo visitaron en su celda del manicomio, entregó el manuscrito sin chistar. Pero cuando finalmente el libro salió de la imprenta, a Juan la carátula le pareció indigna del poeta y demandó que imprimieran otra, más sobria. Tenemos que vencer, me dijo Juan, la maldición que pesa sobre la obra de Moro.

Juan, naturalmente, era un poeta sin C.V. Cada versión de los hechos que yo le enviaba, lo hundía más en la duda sobre sí mismo, hasta que me confesó, triunfal, que carecía de biografía, aparte de sus dos hijas y Malenita. Su bio no daba para una solapa. Decidimos, para alivio mutuo, no incluir un prólogo. Ya habíamos acordado no mencionar al grupo chileno de la Madrágora, cuando Juan recordó la importancia del anarquismo en su juventud, pero a poco desistió de definirse por esas amistades... Por fin recibió el libro, en cuya edición seguramente la poeta Ana Nuño, hija del agudísimo Juan Nuño, pensador español acogido en Venezuela, debe haber tenido que ver. La larga agonía de sus poemas reunidos, algunos revisados y unos pocos inéditos, concluía por fin, para horror de Juan y alarma de sus amigos. Su vida de refugiado de la vida, de pronto se hacía pública en un breve y bello tomo producido por Lumen. En otra visita a Caracas me quedé con Juan y Malena en su nuevo departamento, y aunque más achacoso, se animaba con mis noticias y los temas de simple: el silencio de Guillermo Sucre, la sobrevivencia de Rafael Cadenas, felizmente acogido en la Universidad, el valor de Paul Eluard, la rara grandeza de la poesía en el Perú (Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Blanca Varela, Carlos Germán Belli... recitaba esos nombres como un conjuro). Con Cadenas, al menos dos veces al año se hablaban por teléfono. No podré reproducir ese diálogo, solo evocar lo:

—¿Rafael? Soy Juan.

Larga pausa.

—¿Juan?

Otra pausa.

—Sí, Rafael, Juan.

La respiración pesada de Rafael seguía a murmullos de palabras que no acababan de enunciarse.

—¿Cómo está Ud., Rafael?

—Pues... ¿Y usted?

—Peor que usted.

(Larguísima pausa.)

—Encantado de conversar un rato, Rafael.

Me acordé de Joyce y Beckett, que aparentemente intercambiaban largos silencios.

Gracias al Zen, Rafael se tomó demasiada confianza con el mutismo. Juan cultivaba la conversación deshilvanada aunque hospitalaria. Pero cuando Guillermo volvió a Caracas se encerró para evitar la cháchara compatriota, hecha en el énfasis y la convicción. Me contó Antonio López Ortega que lo vio paseando a su perro en un parque vecino. A diferencia de Juan, Guillermo no necesitaba llamar a nadie.

Juan recibió su libro y no volvió a hablar más del mismo. Creí entender que Juan Sánchez Peláez no solo carecía de biografía sino que no había cómo documentarla. Se decía que de joven se había sumado a una protesta contra el tirano de turno y, con ayuda de su padre, se embarcó a Chile. Luego vivió quizá un par de años en París aunque, más bien, los pasó en la misma mesa de un café sin nombre. Había conocido a Eluard pero no recordaba nada de esa conversación. En Nueva York se casó con la madre sus dos hijas, se divorció más tarde, y fue amigo del poeta y diplomático chileno Humberto Díaz Casanueva, con quien compartía las tardes y el whiskey. Cuando se casó con Malena Coelho, que tenía un buen pasar gracias a su destreza con la traducción, se recluyó en su sillón en el patio frondoso de una casa de Altamira. Me contó Guillermo que Juan había sido secretario en la embajada de Venezuela en Bogotá, y que su tarea era compilar un informe sobre las malas relaciones entre ambos países. Por error, Juan habría enviado el informe, colorido de mutuos descalificativos, no a su cancillería sino a la bogotana. Lo devolvieron a Caracas y se olvidaron de él. Su vida estaba en sus pocos y delgados libros, que no terminaba de corregir. Una coma, en un poema publicado hace veinte años, no lo dejaba dormir. No me extrañó que, al recibir el tomo de su obra reunida, enfermara. Poco después, luego de una visita al hospital, murió. Aunque en su caso habría que decir que se marchó sin despedirse. Decir que se murió es casi abuso del lenguaje.

UN PERUANO EN NUEVA YORK / Alejandro Sustis

i. m. J. González

Compartía una habitación en un asilo en Brighton Beach, a unas pocas cuadras de una playa que daba a la bahía del río Hudson. Para ir a verlo, mi mujer y yo tuvimos que tomar la línea naranja del metro hasta llegar a la última estación. En el camino, atravesamos todo Brooklyn lo cual es ya decir mucho: a nuestro paso, a lo largo de la vía férrea, surgieron los grafitis, los patios alineados de las casas y sus tendedores, las lápidas y cruces de un cementerio abandonado, las mallas de los patios de las fábricas hasta que finalmente apareció la costa extendida frente a la desembocadura del río. Abandonamos el vagón para descender por las escaleras que levantaba la maciza estructura de la estación y nos adentramos por un barrio de inmigrantes. A lo largo de la ancha avenida pasamos al lado de las tiendas de comestibles, gasolineras y los condominios con sus estacionamientos semivacíos. Por esas calles ya no se hablaba inglés sino ruso —me lo había advertido él, en la última conversación que habíamos tenido por el teléfono.

Había pasado ya la barrera de los ochenta años. Después de un silencio de una década durante el cual pensamos que se había muerto, supimos que había sufrido un accidente en su pequeño departamento hasta el día en que lo encontré tendido en el piso la dueña del edificio, una rusa para la que trabajaba. Como no tenía sus papeles en regla —nunca los tuvo desde que llegó a Nueva York— la mujer logró que lo internaran en un asilo de Brooklyn.

Pero la historia, en realidad, comienza mucho antes. Para mí, al menos, en General Suárez, en Lima, en el departamento en el que vivía con sus padres, mis abuelos. Él trabajaba en la Universidad Agraria —en donde era decano de la Facultad de Economía— y era colega de José María Arguedas, a quien incluso —decía mi abuela— le había conseguido trabajo en esa universidad en donde, al año siguiente, se suicidaría el escritor. En esa época coleccionaba artesanías, huacos, tapices, máscaras y pinturas que colmaban

cada rincón de la casa: frente a la mesa del comedor colgaba un gran óleo de la Feria de Huancayo; en la sala, un grabado de Espinoza Dueñas y, en el corredor que conducía a las habitaciones, una pintura de Szyszlo. Años antes había sido becario de la Universidad La Sorbona en París, el único intelectual en una familia cuyos hombres en su mayoría se habían dedicado a la vida militar y entre los cuales, incluso, había un héroe de la guerra del Pacífico, mi tatarabuelo. Por eso a nadie pareció sorprenderle que partiera nuevamente al exterior para continuar sus estudios de doctorado en una universidad americana. Desde ese día su habitación permaneció clausurada y yo alguna vez me atreví a entrar en ella a escondidas para pasearme por entre sus libros y objetos, y contemplar a través de los cristales del librero los tomos de la colección de La Pléiade —entre los que estaban los siete volúmenes de *La recherche du temps perdu* de Proust o las obras completas de Marx en francés—, una veintena de ejemplares de Historia del Arte y las primeras ediciones de las novelas de Arguedas y Vargas Llosa.

En los ochenta, invitado por un amigo a su matrimonio en Miami, fui a visitarlo. Recuerdo cómo las carreteras, las calles y los centros comerciales se extendían por espacios inconmensurables y los días transcurrían velozmente como los miles de automóviles que se desplazaban por el impecable pavimento de las pistas. El aire enrarecido y el sopor del clima producían la sensación de una sauna, que desaparecía en el interior de las casas y tiendas a causa del aire acondicionado. Tras una noche de borrachera, desperté a bordo de un velero acoderado sobre el canal que daba a la parte posterior de la casa de mi amigo. El resto de esa corta semana lo pasé en hoteles, discotecas y bares hasta el punto en que perdí toda noción del tiempo hasta el día en que lo llamé por teléfono, más por cumplir un encargo de mi madre que por saludarlo: habían transcurrido casi veinte años desde su partida del Perú y su voz desde el otro lado de la línea me sonó irreconocible. Mi abuelo había muerto, mi abuela era ya una anciana y las esporádicas llamadas de mi tío no habían hecho más que agrandar el profundo abismo que nos separaba. Yo sabía que una década antes había abandonado su carrera de exitoso ingeniero agrónomo para convertirse en un anónimo vendedor de la Enciclopedia Británica. La noticia, por supuesto, pescó a la familia por sorpresa: de un porrazo, el hijo pródigo, el elegido del destino se había deshecho para siempre de su pasado a cambio de una silenciosa y anónima existencia en la ciudad más grande del planeta. Esa vez por el teléfono me propuso pagarme el boleto a Nueva York para ir a visitarlo. A decir verdad, la idea de conocer la ciudad me atraía más que la de volver a verlo.

El avión empezó a descender mucho antes del aterrizaje: por las ventanillas se divisaron los primeros edificios de las afueras de la ciudad que confundí con los rascacielos de la isla de Manhattan. El artefacto se inclinó y tomó contacto con la pista. En el aeropuerto, a través de los ventanales de la aduana podía ver el perfil remoto de los rascacielos. De pronto me asaltó la idea de que me resultaría imposible reconocerlo en medio de la multitud de pasajeros; sin embargo, al llegar a la sala de equipaje distinguí la figura de un hombre con bigote, semicalvo y de mediana estatura que me sonreía casi con tristeza y tuve la certeza de que era él.

Emprendimos el largo viaje hacia Manhattan a bordo de su viejo Datsun atiborrado de libros en el asiento trasero y a través del tráfico infernal de la hora punta. Manejaba lentamente. En el camino, al principio hablamos de las trivialidades propias de quienes visitan por primera vez Nueva York: el tamaño de los edificios, la cantidad de automóviles, la eficiencia del transporte público y otras banalidades. Nos detuvimos en Queens en la oficina en la que trabajaba, pues tenía que cerrar unos asuntos —me dijo—. El local tenía la apariencia de un almacén más que la de una editorial. Allí conocí a algunos de sus colegas, la mayoría de ellos latinoamericanos, todos vendedores de enciclopedias a domicilio. Fue entonces que me enteré de que lo llamaban con un nombre diferente al que yo le conocía. La zona era francamente fea: no se veía un alma por las calles y daba la impresión de haber sido en el pasado un distrito industrial.

Cuando ya casi oscurecía, salimos en dirección a su casa, un pequeño departamento situado en las primeras cuadras de la Segunda Avenida, cerca de Washington Square. Conforme nos íbamos acercando a la isla, el tráfico se hacía más lento. Pronto la conversación derivó hacia otros temas mientras surgía el paisaje del East River y la presencia de los rascacielos se hacía cada vez más imponente. Sus recuerdos del país eran los de alguien que había perdido todo contacto con él: Lima, Miraflores, la casa de General Suárez y mis padres surgían con la imagen de una época antigua y remota. Hablamos de la situación política que él conocía muy bien por las noticias que le llegaban por los periódicos y la televisión, hasta que no sé por qué recordamos juntos un cuento de Julio Ramón Ribeyro y comentó que el “Perú era un país muy atrasado”, afirmación que, por lo demás, me resultó banal. La frase, no obstante, se me quedó grabada en la memoria quizás por el hecho de haberla escuchado en boca de él que pertenecía a otra generación, pero también como si se tratara de una justificación por su ausencia de todos esos años. Con ella parecía

decirme que había optado por no continuar viviendo en un país que probablemente no cambiaría nunca o que, al menos, no lo haría por el resto de su vida, lo cual en cierto modo me entristeció. Yo sabía muy bien que muchos de quienes habían optado por el camino del exilio lo habían hecho para apartarse de los prejuicios y las taras de una sociedad en la que había poco lugar para la disidencia política o de cualquier tipo. En parte yo también había conocido el clima de murmuraciones, envidias y peleas que caracterizaba sobre todo a la clase media de la cual formaba parte mi familia, pero aun así me resultaba difícil entender hasta qué punto todo eso hubiera podido influir en su decisión.

Pronunciada en medio del paisaje de viaductos y rascacielos tan distinto a la desértica y apática ciudad semivirreinal que era Lima, expuesta a su vez a todo tipo de terremotos —y no solo los terrestres—, la frase se me hacía aún más enfática. A pesar de que en cierto modo resultaba injusto hablar así del país a miles de kilómetros de él, me di cuenta de que yo también había optado por la misma actitud. Y recordé que desde muy temprano su voluntad había intercedido en mi propia vida desde el día en que había convencido a mis padres de que me matricularan en un colegio francófono en el que entraría en contacto con una serie de estímulos que, a la postre, resultarían decisivos en mi formación. Comprendí, además, que si bien en su gesto había algo de egoísmo también lo había de heroísmo, pues el solo acto de desarraigarse de la manera en que lo había hecho había implicado enfrentarse a la más absoluta soledad y exponerse a los maltratos que sufren los que se proponen inventarse una nueva identidad en un mundo ajeno. En buena cuenta, podía jactarse de haberse violentamente desprendido de su pasado y sobrevivido a todas las consecuencias que ello había traído consigo. Pero todo eso lo comprendí más tarde.

Nada había de superfluo en su pequeño departamento. Tres ambientes se comunicaban entre sí sin paredes medianeras: en el primero, sobre una cama, pendía un retrato de San Martín de Porres que, según él, había comprado en una tienda de antigüedades; el segundo era una salita con un sillón reclinable más algunos estantes repletos de libros y una pequeña mesa que hacía las veces de escritorio y comedor; y, por último, en el tercero, reinaba la desproporcionada forma de una bañera antigua al lado de una cocina de dos hornillas. Su rutina consistía en levantarse muy temprano para ir a trabajar y regresar tarde por la noche, lo cual incluía los domingos, el mejor día para vender enciclopedias.

La mayor parte del tiempo lo pasé solo, con absoluta libertad para conocer la ciudad, cosa que hice provisto de un plano. Al comienzo me sentí algo abrumado por el miedo de perderme: me interesaba visitar los museos más famosos, pasear por el Central Park o divisar la Estatua de la Libertad desde Battery Park, pero cada vez que salía a la calle me asaltaba la sensación de que tendría que hacer un esfuerzo sobrehumano para llegar a todos esos lugares, aun cuando me ciñera fielmente a sus consejos. El primer día me perdí irremediablemente pero el asombro de estar rodeado de rascacielos y por una marea humana me ayudó a sobrellevar cualquier percance. En medio de esas calles, empequeñecido por la altura de los edificios, me sentía literalmente una hormiga que intentaba orientarse a través de sus palpos, sumergida entre un mar de cabezas y de pasos apretados. Era verano y yo calzaba unas sandalias. Caminaba incansablemente guiado por la brújula de mis intuiciones. Me adentraba por calles y avenidas por las nunca había estado y probablemente nunca más volvería a recorrer. Me sentía atravesando el mapa de la isla a la caza de un tesoro cuya forma apenas vislumbraba. Una energía misteriosa me impulsaba a cubrir distancias que en mi propia ciudad me hubieran parecido imposibles. Al cruzar Times Square, me enfrenté a una multitud que se retorció por las ramificaciones que dictaban los dibujos de la calle. Desde lo alto de ese escenario babélico, los paneles electrónicos arrojaban fuegos vertiginosos de violetas, turquesas, fucsias y ámbares mientras sobre sus monturas dos guardias encasquetados y con oscuras gafas observaban indiferentes el tumulto. Creía observar los infinitos brillos y opacidades de tiempos y espacios paralelos, impulsado por entre las arterias de un cuerpo cuya forma y tamaño desconocía. Voces, vibraciones y ecos se desplazaban por el aire lanzadas desde algún colapso muy antiguo: labios silabeaban lenguas que desconocía, ojos inyectados de una vida anónima asomaban tras las cámaras de los edificios y en ese estado de alucinación que producían en mí el cansancio y el hambre sentí que sería devorado y deglutido por el esófago de la ciudad para ser excretado por sus intestinos.

Al siguiente día, desde el Brooklyn Bridge pude distinguir perdida en la distancia la Estatua de la Libertad, rodeada por la verde pradera que surcaban los *ferries*, aguas por las que alguna vez habían arribado cientos de miles de inmigrantes que habían renunciado a su propia historia para comenzar aquella otra que trazaban por las calles de esa brutal y fantasmal ciudad. El puente latía en cada uno de sus millones de cables y en cada uno de sus arcos, trazando la trayectoria de un tiempo que venía a detenerse a mis pies; se bañaba en la líquida caricia del viento, eterno como el vuelo de los pájaros,

ofreciéndome la perspectiva de quienes alguna vez contemplaran desde allí la inconmensurable distancia que separa al hombre de la nada y haciéndome sentir insignificante, rodeado por la turbulencia de un presente siempre inconcluso.

Días después recorrimos juntos una feria en la Segunda Avenida y me invitó a un restaurante tailandés. Fue allí que me atreví a hacerle las preguntas que nunca habían podido responder mis padres. Me contó del lejano día en que llegó a la ciudad y fue testigo de una marcha de protesta contra de la guerra de Vietnam: hombres y mujeres marchaban por las calles acompañados de tambores cantando al unísono sus consignas. Había sido testigo de la ola que en todo el país había amenazado con llevarse por delante el sueño americano, pero el latido del movimiento contracultural más importante de la mitad del siglo veinte había terminado por desvanecerse para dar paso a la indiferencia. Me contó que su viaje había sido financiado con el dinero de la universidad en la que trabajaba en Lima, razón por la cual había firmado un compromiso de retorno. Antes de partir, las desavenencias con sus colegas se habían hecho cada vez más profundas y una sensación de hartazgo había empezado a adueñarse de sus actos. Sin embargo, al establecerse en Nueva York, sintió que se renovaba el entusiasmo por el proyecto que había diseñado pacientemente y que le había permitido conseguir la beca. Pero pronto se halló nuevamente desmotivado y cansado de todo, al punto de tomar la decisión de abandonar definitivamente los estudios cuando solo le quedaba dar el último paso: presentar la tesis ante el jurado.

Sintió culpa de haber engañado a todos quienes lo conocían: a sus colegas de la universidad, quienes abiertamente habían expresado su admiración por él; a sus padres, que habían aceptado casi con resignación su interés por la vida académica, el arte, los libros. Pero él ya lo había decidido: no regresaría más. De allí en adelante sería un inmigrante más, un desconocido entre las multitudes que, como él, habían optado por dejar atrás su pasado. América, finalmente, era eso: la tierra largamente prometida por los libertadores de aquellas naciones que al sur del continente se habían debatido por siglos entre el hambre y la pobreza. Pero él, a diferencia del resto de los inmigrantes, no había llegado a esa nueva tierra para enriquecerse, sino para encontrarse consigo mismo, para sentirse, al fin, libre.

Más adelante en su relato apareció su padre, mi abuelo, y la forma cómo había hecho sufrir a cada uno de sus hijos a lo largo de su vida: el día en que decidió dejar de trabajar para refugiarse en una habitación al fondo del jardín de la casa, de la cual no salió sino para alimentarse, lo que lo obligó a él, el hijo mayor, a buscar trabajo cuando era apenas un adolescente. Y apareció la figura de mis padres, a cuyo matrimonio mi abuelo optó por no asistir debido a los celos que sentía por mi padre, un chileno apátrida que había llegado al Perú impulsado por la crisis económica de su país. Pero la última y la más rotunda revelación fue aquella en que mi abuela se convirtió en una muchacha desprotegida, la hija natural de un hombre adinerado, dueño de unas minas de oro al sur del país.

Si en un inicio había imaginado que el objetivo de ese viaje había sido conocer la ciudad más fantástica del planeta y divertirme yo en ella, todo ello se redujo a un ridículo deseo a comparación del carácter de las revelaciones de mi tío. Sentí como si todo el tiempo transcurrido desde su partida del Perú hubiera servido expresamente para prepararme a escuchar lo que tenía que decirme. Descubrí, además, que de no haber sido por ese viaje yo nunca me hubiera enterado de las cosas que él me había contado, pues resultaba evidente que nadie en mi familia había estado dispuesto en todos esos años a tocar esos temas dolorosos. Entendí no solo el silencio que en toda familia se cierne sobre ciertos acontecimientos sino, sobre todo, las consecuencias de formar parte de una sociedad en la que siempre es preferible guardar las apariencias a desencadenar el escándalo de las revelaciones. Por último, sentí un profundo resentimiento hacia los míos, pero también pena por su incapacidad de asumir las consecuencias de sus actos. En cierto modo, comprendí mejor aquello que comúnmente llamamos la “naturaleza humana” y que en realidad consiste en la incapacidad del ser humano para ser, precisamente, “humano”.

El día de la despedida nos abrazamos en el aeropuerto con la certeza de que no nos volveríamos a ver por muchos años —cosa que recién ocurrió esa mañana en el asilo de Brighton Beach, un año antes de su muerte—. Esa vez —la última que lo vi—, después de conocer el pequeño dormitorio que compartía con otro anciano y recordar las pocas anécdotas que habíamos compartido a lo largo de nuestras vidas, al salir con mi mujer rumbo al malecón —detrás del cual se extendía el azul profundo del Océano Atlántico— se nos acercaron un par de niñas rusas que nos ofrecieron un llavero de mostacillas de colores hecho con sus propias manos. Hasta hoy lo conservo.

“TÚ NO TIENES UN CUADRO MÍO” Y OTROS RECUERDOS / Carlos Bernasconi

SÉRVULO

Sabogal y el indigenismo salían de la Escuela de Bellas Artes. El turno era para Grau, Quispez Asín y Ugarte Eléspuru, que traían de Europa un cambio total. En la escuela solo quedaba Camilo Blas como representante de lo vernáculo. Los alumnos pisábamos dos terrenos: uno que se hundía y otro que emergía.

En la Exposición Amazónica del 46 o 47 se exhibió el cuadro *Los Andes* de Sérvulo Gutiérrez, que, en cierta forma, participa de la temática indigenista pero con la técnica europea. Y que es un importante hito en nuestra plástica. Se hacía presente una nueva personalidad. Me llegó la fama del pintor bohemio, boxeador amateur y su trajinar por París y Buenos Aires. Sentía un respeto temeroso por la leyenda que se empezaba a tejer sobre su agresividad. Lo conocí en el Negro Negro y confirmé, en parte, lo que se decía de él.

Coincidió en Ica con un Sérvulo dominador de la ciudad. Ahí empecé a percibir su calidad humana y constante pasión por el arte que, delirante, se mostraba en telas, paredes, páginas o servilletas con colores puros, espontáneos y expresivos. Creo que su obra enriqueció nuestro arte por su personalidad. Ahí están sus excelentes retratos y sus encendidos paisajes.

La última vez que lo vi, cruzaba la Galería Boza a las once de la mañana, sentí que me llamaban, al voltear, Sérvulo salía de un bar y corría a mi encuentro. Me conmovió, comprendí que luchaba contra la soledad.

TILSA

Pasó por la vida asomando su personalidad de artista invaluable a través de las brumas grisáceas de nuestro humano paisaje. Su magnífica conjugación del pretérito mitológico con el empequeñecido presente es como el diseño polícromo de una rosa náutica. Se mezclan: el sol naciente con los crepúsculos lunares, las elevadas montañas con los espumosos mares, el puma de las alturas con el sensual pez de las profundidades, el oscuro cóndor con el albo pelicano.

Su sensibilidad captó, poetizando, la matizada neblina de nuestra costa de la que emerge la stirpe de sus personajes vinculados a los mitos del amor y del agua. Definitivamente, fue única en su vida y obra. Ajena a los afanes de figuración, sin poses, sin la desesperante ansiedad de ser, de estar en la noticia y el lucro.

MACEDONIO

Sabía de su fama antes de conocerlo. Fue en la ANEA, en los años cincuenta, donde por primera vez nos hablamos. Participaba, como vocal, en la Directiva; a mí me habían encargado administrar la sala de exposiciones.

Entonces, la ANEA era el epicentro del movimiento intelectual. Con frecuencia se reunían poetas, narradores, artistas plásticos, músicos, actores y todos los que de alguna manera compartían el interés por la cultura y el arte. Por cierto, la prédica política no estaba ausente, el país soportaba la dictadura de Odría. El amplio y bien situado local de la ANEA era, con frecuencia, escenario de conferencias, recitales y exposiciones. Sus diversos ámbitos estaban siempre concurridos.

Por los sesenta años, delgado, de corta estatura, luciendo un peinado lateral para disimular la calvicie, con nerviosa y elocuente personalidad, Macedonio era un asiduo personaje en los salones de la ANEA. Prodigaba su trato con cálida espontaneidad. En una época en que para tutearse había que superar un largo proceso; él se dirigía al recién conocido con un tú que aparentaba una añeja amistad.

Conversé muchas veces con él, antes de considerarlo mi amigo, y siempre sobre pintura. Luego me convencería de que la pasión por su arte lo

hacía soslayar cualquier otro tema. Fue el único pintor peruano, que he conocido, que vivía pensando en la pintura y sus problemas en forma permanente

No supe nunca si había permanecido algún tiempo en nuestra selva; me habló varias veces de su tierra, Trujillo, y de sus avatares europeos. Pero creo que, como nadie, ha representado la enmarañada trama de las lianas amazónicas, utilizando grandes espacios o la superficie de pequeñas losetas, en las que con vibrantes grafitis de color ha dejado la huella de su temperamento.

Le fascinaba explicar sus conceptos y técnica con un fervor contagioso. En una oportunidad, que transitaba por el jirón de La Unión, cruzó la calzada para convencerme tenaz de acompañarlo a su taller para mostrarme lo último de su producción. En un edificio en el centro de Lima, había que subir algunas escaleras para llegar al taller. Ahí, sin dejar de hablar mientras abría la puerta, ingresamos a su recinto de trabajo lleno de bastidores y objetos extraños. Uno por uno explicaba los cuadros que colgaban de los muros, reposaban en un par de caballetes o se recostaban sobre el ángulo entre el piso y la pared. Esa colorida maraña la describía disfrutando. Sus palabras se atropellaban. Con frecuencia acomodaba la montura de sus lentes para obtener una mejor visión. Gozaba con cada una de sus obras y su discurso trataba de transmitir al espectador ese placer.

Las veces que me crucé con él no pude negarme a aceptar su persistente invitación a conducirme a su taller. Pero recuerdo especialmente una oportunidad en la que me dijo:

—No puedes dejar de ver las nuevas cosas que estoy produciendo.

Me cogió del brazo, repitiéndome que estas últimas creaciones me iban a complacer. Macedonio no empleaba solamente los materiales tradicionales de la pintura; le agradaba experimentar con nuevos elementos. En esa oportunidad me sorprendió con huesos, su taller era un verdadero osario. Poseído por este nuevo material, su entusiasmo era sorprendente. Fue el primer artista que, en nuestro medio, introdujo en la plástica el uso de materiales inéditos.

Recuerdo que me presionó reiteradamente para que una señora, que había elaborado una serie de composiciones con fragmentos de vajilla, presentara una muestra en la galería de la ANEA, que llamó “de lo inútil a lo útil”. Se pasó, las dos semanas que duró la exhibición, como guía explicando a los espectadores los méritos de la presentación.

Perteneció a esa escasa legión de artistas desinteresados por la publicidad, sin pretensiones de fama, que encuentran plena realización en la obsesión

del trabajo. No tuvo jamás espacio para la envidia y el resentimiento. Vivió feliz atrapado en la policroma maleza de su pintura.

TÚ NO TIENES UN CUADRO MÍO

Al abrir la puerta de mi taller para ir a comprar cigarrillos, me di con su sorpresiva presencia en actitud de llamar; no hubo saludos, solo su mirada y un inesperado: “Tú no tienes un cuadro mío... Te lo voy a pintar”. Lo invité a pasar, movió la cabeza y se alejó dialogando, como siempre, con sus amigos los genios del arte. Contemplé cómo su solitaria figura se empequeñecía al final de la calle, mientras mis recuerdos volvían a los claustros de la Escuela de Bellas Artes. Lo veía en su grueso mandil, frunciendo el ceño meditativo o riendo ruidosamente, convertido siempre en personaje, forjando, desde entonces, su mundo plástico. Durante años lo encontré en cafés, galerías de arte o merodeando por los teatros y solo cruzábamos saludos; lo visité una vez en su alojamiento comprometiéndolo para una muestra colectiva sobre el paisaje urbano de Lima; allí, en el desorden de la habitación, desplegaba su trabajo ante la mirada de la exuberante Marilyn desde su afiche. Ahora, reconocido como pintor y cargado de anécdotas tocaba a mi puerta para prometerme un cuadro. Lo consideré insólito, no le creí. Sin embargo, a los pocos días estaba nuevamente ante la puerta con un hermoso paisaje, aún fresco, y el boceto a carbón. Vi el entusiasmo y su húmeda sonrisa cuando recibí y admiré su obra: un aspecto de las viejas, ruinosas calles del Rímac, plasmadas en esa atmósfera gris, sucia y sórdida, plena de una triste, nostálgica poesía, que solo su sensibilidad lograba con eficiencia.

Pasarían tres o cuatro años para que nos volviéramos a encontrar, esta vez en la galería Trapecio. Al verme me dijo: “Tú tienes un cuadro mío. ¿Podría verlo?”. Tras mi respuesta afirmativa, extrajo del bolsillo de su saco una voluminosa agenda en la que anotó: “Viernes a las 10 am”. Y partió, en esa calurosa mañana, enfundado en pesado y flojo terno de tres piezas.

Aquel viernes lo llevé a casa. Durante dos horas contempló su paisaje entre entusiastas exclamaciones: “¡Qué tal pintor!”, “Cómo pudiera pintar así ahora”, “Qué belleza”, “Qué buena pintura”, etcétera. Fascinaba la escena del

reencuentro entre el artista y su obra. Abandonó la casa sereno, confortado.

No hace mucho un amigo se impresionó con el paisaje. Al cabo de algunos días me contó que había encontrado a Humareda en La Tiendecita Blanca y que le había dicho: "Maestro, he visto un hermoso cuadro suyo en la casa de Bernasconi". El pintor, ya sin voz, escribió en un papel: "Es un buen cuadro... Salúdelo".

Se pasó la vida pintando, su producción es abundante y dispersa; como no se introdujo nunca en el circuito de las galerías será difícil tener una visión de conjunto de su obra. Carente de ambiciones, usaba sus cuadros como medio para cubrir sus necesidades, sin afán de atesorar. He visto lienzos suyos: retratos, arlequines, músicos, prostitutas, toreros, mendigos y trashumantes, en casas modestas, y sé que, en los últimos tiempos, anduvo al reencuentro de esas visiones. Decir que este provinciano descendió del Altiplano para convertirse en el "último bohemio" de la capital no me parece acertado.

Humareda se comportó, al rehuir las galerías de comercio del arte, como un trabajador informal de la pintura y fue el mejor intérprete de ese mundo manchado con los colores de la miseria y la angustia que desde la periferia ha ido estrangulando a la vieja Lima, y que él anhelaba, en sus recorridos, ver siempre una y otra vez.



UNMSM

“MI MÚSICA NO ES COMO NINGUNA OTRA”: GALINA USTVÓLSKAYA / Clara Petrozzi

Junto con Sofia Gubaidúlina, se considera actualmente a Galina Ustvólskaya (1919-2006) como la mujer compositora más importante de Rusia, dudoso reconocimiento a una compositora que no estaba de acuerdo con los festivales de “música de compositoras mujeres”, por juzgarlos humillantes, y que consideraba su música como un arte puramente espiritual.

VIDA

Galina Ivánovna Ustvólskaya nació y murió en San Petersburgo, Rusia, y toda su vida estuvo ligada cercanamente a esta ciudad. Cuando ella nació, el 17 de junio de 1919, la ciudad se llamaba Petrogrado, nombre que le fue dado por el gobierno de Rusia al romper la Primera Guerra Mundial, en 1914. La Revolución Rusa triunfó solo dos años antes de nacer la compositora, y la Unión Soviética fue formada cuando ella cumplía tres años, en 1922. Después de la muerte de Lenin su ciudad natal se llamó Leningrado hasta 1991, año en que la ciudad recobró el nombre de San Petersburgo después de una votación de sus ciudadanos. En esta misma ciudad murió Galina el 22 de diciembre de 2006.

Ustvólskaya estudió desde 1937 hasta 1947 en la universidad asociada al Conservatorio de San Petersburgo. Seguidamente continuó los estudios de posgrado y pasó a enseñar composición en la universidad, al ser aceptada como miembro de la Unión de Compositores. Su profesor de composición, Dmitri Shostakóvich, que rara vez felicitaba a sus estudiantes, dijo de ella: “Estoy convencido de que la música de Galina Ustvólskaya conseguirá renombre mundial, y será valorada por todos aquellos que perciben que la verdad en la música tiene importancia de primer orden”. Shostakóvich le envió a ella algunos de sus trabajos propios, algunos aún inacabados, pues daba

gran valor a los comentarios que ella hiciese. Algunas de estas piezas contienen incluso citas extraídas de las composiciones de su pupila; por ejemplo, empleó el segundo tema del Finale del trío de clarinete de Ustválskaya a lo largo de su quinto cuarteto de cuerdas y en su *Suite Michelangelo*. La relación entre ambos tuvo un final aparentemente abrupto, sin que la compositora haya dado nunca explicaciones sobre ello. En cambio, se sentía muy ofendida por el hecho de que hasta los 80, el haber sido alumna de Shostakóvich fuera lo más relevante sobre ella para muchas personas que se negaban a escuchar su música por ella misma y a reconocerle una existencia independiente. Ello la llevó a declarar amargamente sobre su antiguo profesor y sobre la música de este en el libro escrito por Olga Gladkova *Music as Bewitchment*. Esta autora igualmente afirma que Ustválskaya no es “la heredera de Shostakóvich sino su antítesis, no solo musicalmente sino lingüísticamente”.¹ Ustválskaya retuvo muy poca influencia de Shostakóvich y se fue alejando cada vez más de este, haciendo público su desagrado tanto sobre el hombre como sobre su música. Esto ha sido reiterado por su viudo Konstantin Bagrenin en el sitio web oficial sobre la compositora.²

Ustválskaya enseñó composición en el Conservatorio Rimsky-Korsakov de Leningrado hasta 1977. Realizó pocas presentaciones públicas, después de ciertos éxitos con sus primeros estrenos; luego estrenó obras con poca frecuencia, y al parecer no estaba muy satisfecha con el nivel general de la interpretación de las mismas. Fue aislándose poco a poco ya que no le gustaba tener actividades de sociedad ni políticas. Hasta la caída de la Unión Soviética, solo la sonata para violín de 1952 había sido tocada con cierta frecuencia. En los años 50 la extrema pobreza en que vivía la hizo aceptar algunos encargos de música incidental para el partido oficial y para cine, pero luego ella misma eliminó estas obras de su catálogo, y desde los años 1960, a pesar de las difíciles condiciones en que se encontraba, se dedicó exclusivamente a su arte. A finales de los 80, Elmer Schönberger, musicólogo holandés, escuchó obras de Ustválskaya en un concierto en Leningrado, y quedó impresionado por su música. Schönberger organizó varios conciertos en Amsterdam desde 1995, y posteriormente en otros lugares de Europa. La editorial Sikorski adquirió los derechos de las composiciones de Ustválskaya, quien se negó sin embargo a abandonar su ciudad natal, solamente asistió a algunos de los festivales en los cuales se interpretaron obras suyas. Desde entonces su mú-

1 <http://ustvolskaya.org/eng/dsch.php>

2 <http://ustvolskaya.org/eng/>

sica se ha visto programada con cada vez mayor regularidad en conciertos y festivales en Europa y Estados Unidos.

OBRA

El catálogo oficial de Ustválskaya, del cual quitó todas las obras encargadas por instituciones oficiales soviéticas, tales como cantatas o música para cine y música incidental, comprende 21 obras. Incluye 5 sinfonías, 6 sonatas para piano y varias otras para diferentes agrupaciones. La compositora consideraba toda su música como orquestal en su acepción, sin importar la instrumentación o el tamaño de la agrupación. Insistió en que sus piezas no son “solamente” música de cámara, inclusive en el caso de una sinfonía que tiene cuatro músicos, un solo movimiento y dura ocho minutos.³ Sus obras incluyen generalmente un número bastante pequeño de intérpretes⁴. Tampoco comparte la opinión de quienes relacionan su música con Webern o con los minimalistas. Es posible que un motivo para escoger estos grupos instrumentales pequeños haya sido una mayor —o absoluta— posibilidad de escuchar sus obras. La notación de sus obras muchas veces carece de barras de compás, se indican solamente los *tempi* máximos, y la dinámica tiene carácter extremo, pudiendo llegar a los 6 o 7 *f*. La instrumentación de sus obras incluye generalmente piano, percusión o ambos.

Aunque ella afirmaba que su música siendo espiritual no es religiosa, utilizó en sus obras muchos nombres que parten de la religiosidad cristiana y católica como *Dona nobis pacem*, *Dies irae* y *Benedictus* (que son los subtítulos de sus obras tituladas *Composiciones número 1, 2 y 3* para distintos grupos instrumentales) o las sinfonías número 2 (*Dicha eterna y verdadera*), número 3 (*¡Jesús Mesías, sálvanos!*), número 4 (*Oración*) y número 5 (*Amén*), con texto del Padrenuestro. También consideró que su música podría ser tocada en iglesias, donde sería apreciada mejor en su verdadero sentido. Los textos que elige para sus sinfonías 2, 3 y 4 son de Hermannus Contractus, un monje alemán del siglo XI que estaba casi totalmente paralizado y casi no podía hablar. Este extremismo tal vez habla de un complejo de víctima en la compositora, que en una de las entrevistas que se le realizaron al final de su vida dice que

3 Curiosa opinión sobre la música de cámara que tal vez la relacione con la música de salón.

4 <http://ustvolskaya.org/eng/creativity.php>, visitada el 18.09.2017.

sigue sintiéndose y estando sola: “Es triste, sí, pero es mi vida”⁵.

El tema fundamental de su obra parece ser, pues, el sufrimiento humano, en una especie de grito primordial. Su música no es impersonal, como algunos han sugerido, sino extremadamente personal, ya que parte del individuo y de su angustia existencial, del ser que se siente solo y que le pide a Dios que lo escuche; es una música, como ella dice, espiritual pero no religiosa, refiriéndose como el espíritu a “aquello que queda cuando a la persona se le quita todo lo demás”.

La música de Ustvólskaya tiene motivos cortos fácilmente identificables y, al contrario que otros compositores modernistas, no tiene reparos en repetirlos, inclusive en el mismo registro y sin ninguna variación. Sus obras han sido descritas como “sorprendentes construcciones polifónicas asimétricas”. Los desarrollos dinámicos consisten casi puramente en terrazas y contrastes extremos. El resultado es música estricta. Según ella misma, difícil de escuchar y de interpretar, y según los críticos, es música que da fe de un espíritu independiente, estricto, de una voluntad inexorable y de una gran profundidad. Su música está basada grandemente en conceptos de tensión y densidad.

Ustvólskaya desarrolló un estilo propio muy personal: “No hay el menor vínculo entre mi música y la de cualquier otro compositor, vivo o muerto”. Entre las características de su estilo están: el uso de repetidos bloques de sonidos homofónicos, lo cual indujo al crítico Elmer Schönberger a apodararla “la dama con el martillo”, nombre ciertamente atractivo para la publicidad, pero que a ella le parecía limitante; inusuales combinaciones de instrumentos (por ejemplo, ocho contrabajos, piano y percusión para la Composición N° 2); uso considerable de dinámicas extremas (como en su Sonata para piano N° 6); empleo de grupos de instrumentos con el propósito de introducir *clusters*; y el uso de piano o percusión para desarmar ritmos inmutables regulares.

Su música no fue “vanguardista” en el sentido comúnmente aceptado de la palabra, y por esta razón no fue abiertamente censurada en la Unión Soviética. Sin embargo, fue acusada de no querer comunicarse y de “estrechez” y “obstinación”. Es solo en los últimos tiempos cuando sus críticos han comenzados a entender que estas supuestas deficiencias eran en realidad las cualidades distinguibles de su música. El compositor Boris Tishchenko ha

5 Ustvolskaya: Scream into Space. <https://www.youtube.com/watch?v=ninHa6Tqg-qM&t=5s>, minuto 32:22. Visitada el 18.09.2017.

comparado oportunamente la “estrechez” de su estilo con la luz concentrada de un rayo láser capaz de perforar metal.

Sus trabajos de los años cuarenta y cincuenta suenan a veces como si hubieran sido compuestos hoy. Su idealismo específico era mantenido por una determinación casi fanática, que debe interpretarse no solo como un rasgo típicamente ruso, sino además —en palabras de Dostoievsky— como un rasgo “sanpeterburgués”, una voz que se alza desde el “agujero negro” de Leningrado, la ciudad que sufrió terriblemente los horrores de la guerra y del terror. Así, a la vez que es una música totalmente espiritual sin intereses materiales, sociales o políticos, es también la suya una música de un brutalismo físico, cuyos insistentes golpes tienen un eco real en el cuerpo de los oyentes.

La producción de Ustvólskaya es reducida en número, pero de una intensidad expresiva concentradísima. Su originalidad en la instrumentación contribuye a la sensación de extrañeza que despierta en el oyente, pero a la vez causa una catarsis purificadora al revelar tan directamente este dolor humano.

COMENTARIOS

“Todo lo que hace la compositora está ligado a la intimidad de una confesión”, son palabras de Andrej Petrov; este autor afirma que su música es independiente de las estructuras sociales, y por eso ella, con o sin comunismo, no cambia su estilo.

Víctor Suslin dice que la música de Ustvólskaya es rusa por su biografía, porque tiene que ver con Dostoyevski, tiene que ver con la Rusia del siglo XX, con San Petersburgo, por su estilo de vida. Para Suslin, el siglo XX fue para la cultura rusa una catástrofe, y Ustvólskaya encarna esta catástrofe.

Aleksandr Belonenko, musicólogo, afirma que Ustvólskaya es una de las más grandes compositoras rusas de la segunda mitad del siglo XX por su originalidad; tiene una visión del mundo que no es compartida por nadie más y tiene un lenguaje musical propio. Ella encuentra su propia forma musical sin prestar nada de nadie.

El director y pianista holandés Reinbert de Leeuw, quien colaboró en varias interpretaciones de las obras de Ustvólskaya en Holanda, dice que esta música es extrema y hay que tocarla de manera extrema, ya que tiene muchos *ff*; no es demasiado fuerte pero siempre es explosiva, una especie de grito primario, con una enorme expresión y carga.

IMPRESIONES

Galina Ustválskaya escribió que quisiera que su música no fuera analizada sino escuchada de una nueva manera, poniendo todo el ser en ello, así como ella ponía el suyo en componer. Este sería seguramente el deseo de muchos compositores, y por cierto debería ser la actitud del escucha; aquí comparto algunas impresiones subjetivas sobre ciertas obras de la autora, con el deseo de despertar un afán por escucharlas.

Los doce preludios para piano de 1953 fueron la primera obra de Ustválskaya que conocí. Ellos impresionaron mi oído por su pureza, simpleza y concisión. Si bien su estética es modernista y su armonía no sigue una lógica tonal, los preludios son de una sencillez cristalina que llevan al escucha a concentrarse con fruición en cada nota. La repetición de ciertos elementos y la similitud de las frases contribuyen a construir la forma de la pieza. Por ejemplo, el Preludio n° 1 tiene una pequeña cadencia de una sexta descendente que vuelve a subir, que se repite al final de cada frase terminando en un calderón, y consta de elementos muy simples como fragmentos de escalas. Las melodías y los intervalos consonantes no están ausentes de esta música.

La Composición Nro. 2 tiene una extraña instrumentación: ocho contrabajos, un piano y una caja de madera que se golpea con dos mazos. La obra presenta un pulso casi ininterrumpido de notas iguales que le da una sensación de ritual o mantra, o de marcha inexorable hacia algo hacia lo que nos resistimos, pero donde sabemos que acabaremos cayendo. El piano hace de una especie de sacerdote nefasto introduciendo sus acordes, los contrabajos tocan en unísono rítmico y su color peculiar unido a ese ritmo constante de notas iguales da una impresión de queja o de jadeo. Algo de amenazante, tal vez correspondiendo a su subtítulo, *Dies irae* o la ira de Dios. Esta sensación de lo fatídico continúa hasta el final de la pieza, que no da al oyente ninguna sensación de resolución ni de alivio.

El Gran Duetto para chelo y piano que ha sido grabado por Rostropovich y Lubimov es de gran expresividad, incluyendo pasajes de repetición frenética, otros de dulce lirismo en el piano acompañado de trinos en el chelo, en el cual el intervalo de segunda menor tiene predominancia, y otros pasajes de polifonía, que alternan de manera que logran mantener la tensión dramática durante los veintitrés minutos de duración de la obra, sin que la intensidad baje. Solamente esto último ya es un logro considerable. El estilo es reconocible y sin embargo cada obra tiene una identidad propia, creando en mí un deseo de conocer las demás.

Mucho depende de lo que pensemos que su música nos quiere decir. Ella trató de disuadir a todos de su análisis y exhortó a abstenerse de teorizar sobre ella, lo cual es un indicio de que para ella el impacto emocional de su música era lo más importante. En esto marca una diferencia con la vanguardia europea de los 50, tal vez sobre todo con Boulez, mientras que su filosofía y método de componer la diferencian de otros grandes nombres de aquella época, como Stockhausen y Cage.

Además, dijo que su música se oye mejor si se toca en una iglesia, y aquella definitivamente tiene un elemento ritualista dado entre otras cosas por la repetición. Lo estático (extático) se consigue en ciertos lugares al permanecer las alturas de las notas inamovibles, mientras que el ritmo se diversifica.

FUENTES

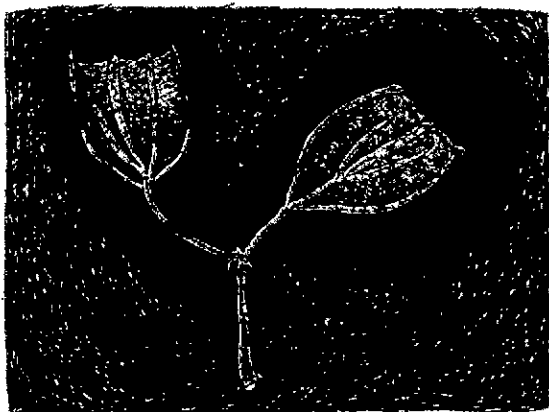
Catálogo cronológico y discografía: http://www.sikorski.de/media/files/1/12/190/251/358/9863/ustwolskaja_werkverzeichnis.pdf

MacDonald, Ian. *Music Under Soviet Rule*. "The Lady with the Hammer. The music of Galina Ustválskaya". Recuperado en: web <http://www.siu.edu/~aho/musov/ust/ust.html>

----- *Music Under Soviet Rule*. Cronología de Galina Ustválskaya, en la cual aparecen también las cantatas, poemas sinfónicos y otras obras que no incluye en su catálogo. Recuperado en: <http://www.siu.edu/~aho/musov/ust/ustchron.html>,

Ustválskaya, Galina. <http://ustvolskaya.org/eng/>

Voormans, José, dir. (2005). *Scream into Space*. VPOR, Holanda.



Many to find this pod on U.S. Melbourne Campus

LIN SHU, AUTOR DEL QUIJOTE / Mikaël Gómez Guthart

China es uno de esos singulares indicadores que al parecer nadie aborda impunemente: pocos autores saben tratarla sin exhibir sus fantasías más íntimas; en ese sentido quien habla de la China habla de sí.

SIMON LEYS

El nombre de Lin Shu les resulta sin lugar a dudas totalmente extraño. Sin embargo, debería figurar desde hace muchísimo tiempo en todos los manuales de historia de la literatura. Originario de la región de Fujian al sudeste de China, este gran erudito autodidacta proveniente de la dinastía Qing, la última en haber reinado en el Imperio Chino, era pintor, calígrafo, novelista, cuentista, poeta, ensayista y traductor. Es en efecto el autor, desde fines del siglo XIX, de las primeras traducciones literarias en China, cuyas bibliotecas estaban, por así decirlo, desprovistas —estando la tradición china constituida desde hacía siglos por comentarios de textos chinos antiguos y no de importaciones. De este modo, Lin Shu ha vastamente contribuido a llevar al conocimiento de los lectores chinos autores y obras extremadamente exóticas, principalmente provenientes de Inglaterra en un primer tiempo, luego desde Francia, Estados Unidos, Suecia y Alemania. No obstante, este último no hablaba ni leía ninguna lengua extranjera. Primero, se hacía leer en voz alta los textos por un asistente-traductor que dominara, al menos en teoría, la lengua de origen y que pudiera arriesgarse sin demasiadas desavenencias a una interpretación en mandarín oral; según los dichos de sus más finos exégetas —poco numerosos, por cierto—, Lin Shu reescribía todo en mandarín clásico intentando tanto como le fuera posible pegarse a la partitura. A saber, privilegiando la trama del relato antes que su melodía, su ritmo o su estilo. Lin Shu, autorizándose a sí mismo, gozaba de la sorprendente facultad que consiste en poder leer cualquier lengua a través de los ojos de un otro.

Ayudado por diecinueve asistentes sucesivos, ha traducido, o más precisamente reescrito, cerca de doscientos clásicos de la literatura occidental, entre ellos Balzac, Shakespeare, Dumas padre e hijo, Tolstói, Dickens, Goethe, Stevenson, Ibsen, Montesquieu, Hugo, Chejov o Loti. Algunas de sus adaptaciones se han vuelto incluso verdaderos best-sellers en China a comienzos del siglo XX, tales como *La dama de las camelias*, rebautizada para la ocasión *La herencia de la dama parisina de las camelias*. Resulta aún más fascinante y misterioso que una cincuentena de sus traducciones no publicadas serían textos que nadie ha sido capaz de identificar hasta el día de hoy ni el autor ni la lengua de origen. Entre sus manuscritos perdidos se encuentran obras maestras, las cuales ignoramos por completo.

Los libros a menudo toman un atajo y otros *senderos que se bifurcan* para franquear las fronteras y llegar allí donde no se los espera. A la historia de la literatura, incluso de la escritura, no le faltan ejemplos en la materia. El joven Bashevis Singer —traductor de Knut Hamsun, Romain Rolland o de Gabriele d'Annunzio al idish—, no tenía, al parecer, la más mínima noción de noruego, de francés o de italiano; había operado a partir de traducciones alemanas que circulaban en la Polonia de la preguerra. Witold Gombrowicz es otro ejemplo famoso, al reescribir él mismo en Argentina su *Ferdydurke* al español, con la ayuda de Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, dos escritores cubanos que no habían escuchado jamás una sola palabra de polaco, y luego retraduciendo esta versión al francés, con la ayuda de un profesor de la Alianza Francesa de Buenos Aires para desembocar en lo que sería la primera edición francesa de *Ferdydurke* publicada por Maurice Nadeau en 1958.

En 1921 Lin Shu decide abocarse al *Quijote* a partir de una traducción inglesa que databa de 1885. Su asistente Chen Jialin, habiendo seguido una parte de su formación universitaria en Inglaterra, parecía estar a la altura de hacerle la lectura, según una técnica bien afinada. Sin embargo, sólo ofreció una versión parcial, no solamente rellena de agregados de diálogos inéditos, sino también amputada de numerosos capítulos, entre ellos su célebre prólogo: o sea, un total de 285 páginas correspondientes a la primera parte de la obra maestra de Miguel de Cervantes, lo cual nos permite recordar la empresa secreta de un tal Pierre Ménard que, según Jorge Luis Borges, ambicionaba justamente reescribir el primer libro del *Quijote*.

Esta *Biografía del caballero loco* (o *Vida del caballero embrujado* según las traducciones) fue publicada en 1922 en Shanghai, mercado fuerte de la industria del libro chino, entonces apodado el París del Oriente, con sus

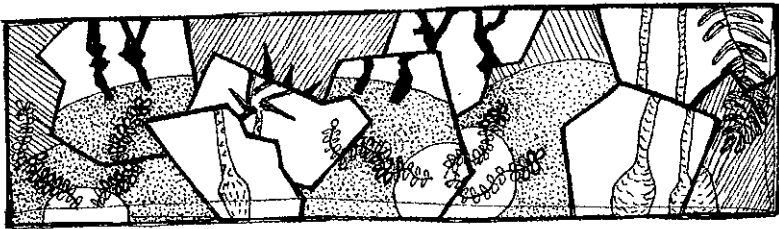
editores, sus imprentas y sus cafés literarios. Lin Shun, deteriorado por una enfermedad, muere dos años más tarde y tira la toalla con este medio-Quijote.

No resulta anodino recordar que *Don Quijote de la Mancha* cuenta precisamente las peripecias de un anciano enfermo enamorado de las novelas de caballería y que estas serían una traducción del árabe de un texto que Cervantes atribuye sagazmente a un historiador musulmán. El subterfugio del falso traductor era un juego de manos recurrente en la literatura caballeresca del siglo XIV, donde los autores a menudo pretendían que sus escritos fueran en realidad traducciones del toscano, del tártaro, del florentino, del griego, del húngaro, incluso de lenguas no identificadas. La modernidad literaria se abre entonces en 1605 con una obra que sería una traducción y cuyo protagonista es un lector de novelas. El círculo está bellamente cerrado.

Una traducción, en tanto que reescritura, por más fiel que sea, no equivale en absoluto a la obra de origen. José Ortega y Gasset señalaba a este respecto que se trata, en el mejor de los casos, de *un camino* hacia esta. La increíble cabalgata romanesca del ingenioso Lin Shu, secundado por su fiel asistente Chen Jialin, lejos de traer una desilusión, es muy por el contrario una desconcertante ilustración.

Paris, 2017

Traducido por Debora Babiszenko.



DEL MODERNISMO A LA NARRATIVA DE VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA: DOS VISIONES DE CONJUNTO / Alonso Rabí Do Carmo

Enrique Bruce, *Estantes oscuros. El mal como estética en el modernismo y la literatura fantástica en Latinoamérica (siglos XIX y XX)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017.

Luis Hernán Castañeda, *Comunidades efímeras. Grupos de vanguardia y posvanguardia en la novela hispanoamericana del siglo XX*. New York: Peter Lang, 2015.

No es frecuente contar con estudios críticos que propongan miradas de conjunto sobre los diversos problemas que pueden suscitar la lectura y el examen de la tradición literaria hispanoamericana. Esta afirmación me sirve de pretexto para ocuparme de dos libros escritos por dos críticos peruanos que hacen gala no solo de una notoria amplitud territorial, sino también de una singular ambición interpretativa al constituir, en cada ámbito temático abordado, lecturas cuya intención globalizante no queda en duda. Me refiero a *Estantes oscuros* (2017), de Enrique Bruce, una aguda exploración en la idea del mal como principio estético del modernismo hispanoamericano y los nexos que establece con algunos autores del corpus narrativo fantástico de la región; y a *Comunidades efímeras* (2015), de Luis Hernán Castañeda, que cala con brillantez en las formas en que nuestra novelística ha representado a los grupos o círculos de artistas y cómo estos constituyen microsociedades alternas, sociedades secretas y otras formas asociativas que complejizan sus relaciones con el entorno social inmediato, además de contribuir al repertorio de un subgénero que descende del *bildungsroman* o novela de formación: el llamado *künstelroman*.

EL NUEVO SENTIDO DEL MAL

Durante siglos el estudio del mal estuvo circunscrito a los predios de la discusión teológica. Sin embargo, desde los albores del siglo XIX, la categoría fue ganando autonomía y pasó a formar parte del imaginario romántico, heredado luego por el modernismo hispanoamericano. En los dos casos el mal

es vestido de nuevas significaciones: la trasgresión, más allá del pecado, es un acto cuyo valor radica en la sensualidad y en la singularidad de la persona que la pone en práctica (sin distinguir necesariamente discurso o creación y conducta), esto es, el artista.

Bruce relata puntillosamente el origen de esta tradición y la enmarca en un grupo de autores que dictarían su canon ficcional: Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant o Barbey d'Aurevilly, entre otros, dan cuenta de un fenómeno fundamentalmente urbano (muy necesaria resulta entonces la mención al *flaneurismo*) y que se relaciona con las distintas crisis de la subjetividad que acompañan a la modernidad: "La ciudad dorada del mal (y la metáfora del mal como ciudad será siempre exacta)" (p. 13) configura un escenario en el que la exotización del otro se torna metonimia y diversos objetos que provienen del mundo "bárbaro" o "salvaje" que circulan en salones europeos terminan siendo representación misma de ese otro desconocido y temido ciegamente, algo que está en la fuente misma del mal como material del modernismo hispanoamericano.

El mal y la violencia, su poder enajenante, fascinan a un notable grupo de escritores hispanoamericanos que se moverán en distintas direcciones: la condena cultural de los espacios situados fuera de las urbes "civilizadas", el esteticismo antiburgués, el dandismo, la analogía del sufrimiento con el martirologio cristiano y otros tópicos en los que Bruce detecta la formación del género fantástico latinoamericano.

El primer capítulo de su libro lo dedica Bruce al análisis de dos textos cruciales en la formación nacional argentina: *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, y *El matadero* (1838-40), de Esteban Echeverría, textos ambos en los que el mal se vincula con la práctica política, teniendo como trasfondo la ignominiosa dictadura de Rosas.

Los restantes cinco capítulos aluden de manera más clara al meollo sensorial que acompaña a las distintas representaciones del mal y a relatar, con claridad, cómo esta noción del mal se desplaza de la estética modernista hacia la(s) escritura(s) de lo fantástico.

Así, el capítulo 2 hurga en la crueldad y otras imágenes mórbidas presentes en la literatura de varios autores, como los cubanos Julián del Casal y José Martí, el nicaragüense Rubén Darío y el narrador peruano Clemente Palma, entre los más notorios. Esta "poética de la crueldad", como la llama con acierto Bruce, es consecuencia directa de la apropiación y asimilación creativa del tedio, la melancolía y el *spleen* europeo, más precisamente fran-

cés, lo que explica, de paso, una relación ineludible con el ideario simbolista.

El capítulo 3 es una radiografía de la secularización que opera en las sociedades latinoamericanas a lo largo del siglo XIX. Consecuencia lógica de este proceso no es solo una suerte de autonomía moral del discurso artístico, sino además el surgimiento de la confrontación entre el arte y la religión como un territorio de relación marcadamente tensa.

El cuarto capítulo nos coloca en el escenario urbano adornado esta vez por un prodigio técnico: la iluminación, que hará más visible al dandi, pero también dará notoriedad a otras criaturas de los márgenes urbanos, como criminales y prostitutas. La luz artificial y el contexto nocturno tendrán como consecuencia una intensificación de lo sensorial, campo en el que la sexualidad jugaría un rol central.

En el siguiente capítulo Bruce se interna ya en las derivaciones de todo este archivo modernista y su reconversión en la poética del fantástico latinoamericano, sobre todo a partir de la crisis del “yo” y del rompimiento gradual de ciertas literaturas nacionales (en especial las rioplatenses) con la matriz peninsular que había alimentado secularmente las diversas tradiciones hispanoamericanas.

El último capítulo que conforma este libro ofrece una mirada sobre la poética de César Vallejo, útil para intentar entender el lugar de la literatura y el del escritor en el espectro social y síntesis, a la vez, de los problemas analizados en los capítulos precedentes: el asombro por la contemplación del mundo pero también su crítica, así como el dolor y el sufrimiento del hombre, fundados en su alienación, convergen en la formidable voz fundadora del poeta de Santiago de Chuco.

OTRAS POLÍTICAS DE LA ESCRITURA

Por su parte, el escritor peruano Luis Hernán Castañeda es autor de un estudio crítico de sumo interés: *Comunidades efímeras. Grupos de vanguardia y neovanguardia en la novela hispanoamericana del siglo XX* (New York: Peter Lang, 2015). Como su título adelanta, se trata del examen de una forma alterna y a escala de organización social y vital: el círculo o grupo de artistas.

El corpus que analiza Castañeda revela un ámbito geográfico amplio y una preocupación compartida por tradiciones diversas, aunque marcadas por la misma lengua. Detalle importante, sobre todo para cuestionar los varios

esencialismos que ha querido ver cierta crítica en el desarrollo de la literatura latinoamericana. El tema puede ser el mismo, las inflexiones, las miradas o acentos sobre él ofrecen en cambio aristas distintas.

Las novelas sometidas a examen en este libro son: *Los siete locos y Los lanzallamas* (1929 y 1931), de Roberto Arlt (1900-1942); *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal (1900-1970); *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984); *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005); *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso (1935-), y, finalmente, *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño (1953-2003).

Una primera observación, ya insinuada arriba, tiene que ver con la vastedad geográfica que abarca este conjunto de novelas: el Río de la Plata, México y el Caribe, tres tradiciones singulares y poderosas. Una segunda anotación tendría que ver con la temporalidad asociada al tema, que no se agota en un periodo histórico determinado sino que se expande por todo el siglo XX, al compás, con frecuencia, de procesos de modernización o de momentos de enorme convulsión.

Dos son las categorías que sirven para guiar el análisis que emprende Castañeda en este estudio: círculo de artistas y comunidad efímera. En ambos casos la idea de una organización grupal está presente y desciende directamente de distintas experiencias de la vanguardia europea, referencia ineludible. Como bien señala Castañeda, “la vanguardia pone en crisis la noción de obra y la convierte en acción y en gesto grupales, colaborativos”, y citando a José Miguel Oviedo añade que su accionar era “una actividad casi conspirativa, una acción simultánea en muchos campos que exigía la participación colectiva de sus miembros” (p. 3).

Con matices y diferencias que irán apareciendo en cada una de las novelas del corpus elegido por Castañeda, la idea de círculo de artistas se ceñiría en primer término a una cuestión ideológica (entendida la ideología según los parámetros de Althusser, es decir, un conjunto de prácticas cuya observancia obliga a los miembros del círculo, dejando de lado su individualidad y considerando su aceptación de los códigos propios del grupo).

Por otra parte, esta obligación vinculante constituye el núcleo de una manera alterna de organizar socialmente a los individuos que cobra sentido con categorías como la de “familia artificial” pensada por Edward Said (p. 5). Sin embargo, una distinción de estos círculos de artistas en el contexto hispanoamericano es la ironía con que se les representa respecto a sus modelos europeos y al *kunstlerroman*, el género tributario de la novela formativa

al que pertenecerían. Así, mientras Mallarmé definía la idea de grupo “como un colectivo abierto al porvenir, cuyos miembros se encuentran *ad portas* de su realización y de la producción de sus obras mayores”, los círculos representados en el corpus de Castañeda están “formados por jóvenes artistas sin obra o en vías de realizarla; a pesar de ello, su aventura literaria y vital puede ser vista como más agónica y nostálgica que inminente y prospectiva” (p. 5).

La frustración del proyecto vanguardista se asocia también a su incapacidad de lograr una transformación social de envergadura; sin embargo, como anota el autor citando a Burger, esa circunstancia “no convierte a los círculos de artistas en defensores de un modelo estéril” (p. 9), así como tampoco socava su singularidad, que nace del hecho de que estos círculos suelen auto-percibirse como grupos experimentales, como reservas utópicas que algún día podrían ser aplicadas programáticamente sobre el tejido social.

El capítulo primero es dedicado al escritor argentino Roberto Arlt y dos celebradas novelas suyas: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), culminación del díptico. Aunque la crítica ha pretendido dividir estos relatos en relación con sus protagonistas (Erdosain y el Astrólogo), la lectura de Castañeda descree de esa posibilidad y plantea, aludiendo a Piglia, que el protagonista es en realidad colectivo y está representado en la figura de la sociedad secreta, “un reducido cenáculo de revolucionarios altamente violentos y radicales cuyo objetivo es destruir la sociedad capitalista moderna” (p. 37). La radicalidad de la propuesta es ilusoria, ya que de acuerdo a Castañeda el proyecto revolucionario de estas novelas es, sobre todas las cosas, un simulacro.

En el siguiente apartado Castañeda ensaya una lectura de otra novela argentina: *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal. Aquí aparece la figura de círculo de escritores y artistas que es profundamente desigual, conformado tanto por defensores del criollismo (entre ellos inmigrantes y su descendencia) como por “los hijos de una oligarquía hispanófila” (p. 63). Los dos primeros capítulos tienen una estrecha vinculación, no solamente explicable por transcurrir en el mismo espacio geográfico, sino por fracasar en su intento de transformar la sociedad en la que les ha tocado desplegar su arte.

Seguidamente el texto entra en una dinámica comparatista, poniendo en relación dos novelas canónicas del llamado *boom* latinoamericano: *Rayuela* (1963), de otro argentino, Julio Cortázar, y *Tres tristes tigres* (1965 y 1967), del cubano Guillermo Cabrera Infante. Ambas novelas comparten un ánimo experimental, asumen la poética de la obra abierta (estimulan la activa

participación del lector en la construcción del sentido, que no es determinado únicamente por el autor), pero se diferencian en la representación del grupo: mientras en *Rayuela* el Club de la Serpiente se supera la idea de un grupo limitado por la frontera de lo nacional, en *Tres tristes tigres* el grupo, sin tener conciencia de serlo, se orienta hacia una estrategia de preservar un modo de vida marcado por el espectáculo y la nostalgia.

El libro finaliza con la lectura de otras dos grandes novelas: *Palinuro de México* (1977), del mexicano Fernando del Paso, y *Los detectives salvajes* (1998), del chileno Roberto Bolaño. Ambas presentan, nuevamente, representaciones de grupos que desde diversas ópticas se relacionan con la práctica artística y con la reflexión crítica sobre el mundo social, respectivamente. Todos los casos analizados se enfrentan a un dilema paradójico: su duración, que nunca es de naturaleza prolongada, lo que contribuye a crear un efecto irónico desde el título: lo efímero es, finalmente, lo que mejor define a estas agrupaciones, que terminarán irremediablemente disueltas.

LA ESPLÉNDIDA FUERZA DE GRAVEDAD /

Rossella Di Paolo

Mariela Dreyfus, *Gravedad (Poemas reunidos)*. Nueva York: Artepoética Press, 2017.

Nos hallamos ante un consistente, bello y cuidado volumen que reúne la obra entera hasta el momento de Mariela Dreyfus (Lima, 1960), esto es, seis poemarios y uno en proceso, y cuyo poderoso título englobante, *Gravedad (Poemas reunidos)*, parece tender un cable a tierra a los títulos que, uno tras otro, apuntaban hacia instancias inasibles o flotantes. Recordemos, si no, lo que sugieren nombres como *Memorias de Electra*, *Placer fantasma*, *Ónix*, *Pez*, *Morir es un arte*, *Cuaderno músico* y, por último, *La edad ligera*. Este recuento del contenido nos permite ver que palabras como “memorias”, “fantasma”, “pez”, “músico”, “morir”, “arte”, “ligera” e incluso ese “ónix”, originado en gases volcánicos, apuntan a mundos ingravidos que el término “gravedad” parece reunir y organizar en la danza tenaz y armoniosa de la ley gravitacional. Un hallazgo desde ya.

Doctorada en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Columbia, Dreyfus vive en Estados Unidos desde hace tres décadas, y es docente en la Universidad de Nueva York. Como se recordará, en Lima fue fundadora junto con Roger Santiviáñez del movimiento *Kloaka*, cuya fuerza *underground* marcó la poesía peruana de los años ochenta; años convulsos en lo político y económico; años que también vieron surgir a un grupo numeroso de poetas mujeres entre las que se cuentan Carmen Ollé, Giovanna Pollarolo, Rocío Silva Santisteban, Patricia Alba, Ana María Gazzolo, Marcela Robles, Dalmacia Ruiz Rosas y Doris Moromisato.

Como investigadora literaria, Dreyfus publicó *Soberanía y transgresión: César Moro* (Lima, 2008). Con Rocío Silva Santisteban coeditó *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (Lima, 2007), y con Bethsabé Huamán Andía y Rocío Silva Santisteban: *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (Lima, 2016). Asimismo, con la poeta uruguaya Silvia Guerra ha reeditado *Poesía completa de Juan Parra del Riego* (Sevilla, 2014). Son conocidas también sus finas traducciones de Allen Ginsberg, Sylvia Plath, Edward Dorn, AI, Diane Wakoski y Daniel Thomas Moran.

Desde nuestros jóvenes años de estudiantes de literatura, compartimos recitales entre San Marcos, la Católica y las Ferias de Libro. Cómo no recordar las muchas batallas cuestionando el membrete con tufillo segregacionista de “poesía femenina” o “poesía erótica” o “poesía del cuerpo”. Imposible que se vayan de la memoria afectiva las presentaciones de libros y las kilométricas cartas de papel que fueron luego mails y skypes entre Lima y Estados Unidos, y los litros de café e incakola que corrieron durante nuestros intercambios sobre este u otro poemario, película o pieza teatral. Año tras año las fotografías de sus hijos Gabriel y Martín, que se encaminaban firme y risueñamente a la juventud; y ya que hablamos de fotografías, cómo no mencionar las que aparecen en varias carátulas de sus poemarios, incluido *Gravedad*, y que brotan del experto ojo/lente de quien fue su compañero y padre de sus hijos, Jorge Ochoa.

Desde el primer poema hasta el último, *Gravedad* es un volumen exquisito, y, como ocurre con este tipo de publicaciones, los más jóvenes podrán encontrarse con libros que ya no se hallaban en nuestras librerías. Un plus lo da el hecho de estar acompañado por acuciosos y cálidos comentarios de Roger Santiviáñez y Enrique Winter, así como de Javier Sologuren y Lila Zemborain.

En los años ochenta, *Memorias de Electra* (Lima, 1984) nos sacó de los moldes con una poesía lúcida y determinada para llamar a las cosas por su nombre; y si se trataba del amor, pues con su nombre; y si del sexo, con su nombre todavía y siempre. *Como todas las potrancas de este mundo / cabalga me encabrito y al borde de la noche / cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste* (“Equinos”). Desde esa primera entrega, los entreveros del amor rebelde, las imágenes del grupo familiar y los compañeros de ruta nunca dejarán de estar presentes en sus obras.

Casi una década después, *Placer fantasma* (Lima, 1993) obtuvo el prestigioso Premio Asociación Peruano Japonesa, cuyo jurado calificador estuvo conformado por Javier Sologuren, Blanca Varela, José Watanabe, Marco Martos y Carlos López Degregori. El poemario nos enfrentó a la angustiada sensación de que el amor o el deseo lo son por poco tiempo. La desrealización actuaba desde muchos ángulos: la decepción, el reflejo en el espejo, el tiempo que pasa, la enfermedad y la muerte. *Ante quién los dientes la prisa y el asombro / El umbral es de polvo y tu cuerpo no existe* (“Devant qui”). Como escribió Francisco de Quevedo: *A todas partes que me vuelvo veo / las amenazas de la llama ardiente, / y en cualquier lugar tengo presente/ tormento esquivo / burlador deseo* (XLVIII).

Esa posición existencial y estética se apreció también en *Ónix* (Lima, 2001), donde todo parecía desestabilizarse por causa de una ruptura amorosa, pero también por el deterioro físico, lo que quizá explique la presencia de una sección dedicada a Santa Teresa de Jesús, quien cambió lo pasajero por lo eterno, como se aprecia en estos versos admirables de “En este muro asomó el ángel”: *Abomino del mundo / como quien se desprende / de una azarosa piel: // Se abandonan el nombre y la memoria / el contar de monedas contra el tiempo / entornados los ojos difuminan / el contorno preciso de los seres.*

En los libros de Dreyfus, el entramado de hierro y piedra que son las ciudades plantean un sugestivo contrapunto con las evanescentes figuras humanas, esos seres fantasmales que deambulan por habitaciones, calles, puentes y plazas desflecados por el deseo o el delirio. Si reparamos en las palabras que más se presentan en sus obras: “niebla”, “extravío”, “fiebre”, “noche”, “abismo”, “sueño”, “imagen”, “luna”, “espejo”, “sombra”, “reflejo”... confirmamos la idea de una poética fundada en la desasosegante conciencia de la fuga, de lo que aparece y desaparece casi de inmediato, de allí la recurrente imagen de la enfermedad amorosa o física.

Con la publicación de *Pez* (Lima, 2005, y Nueva Delhi, 2014), la angustia de la destrucción encuentra una imagen incontrovertible en la caída de las Torres Gemelas, hecho que Dreyfus contrasta con la gestación de su segundo hijo. Dos edificios que se desploman entre el fuego, y un niño que se forma y brota entre las limpias aguas iniciales. La vida, aunque amenazada, vence a la zozobra y la muerte.

Pero la muerte se hace presente una vez más en *Morir es un arte* (Lima, 2010 y 2014; Madrid, 2015), donde la ausencia de la “Reina del corazón”, es decir, la madre (*Te fuiste por delante, como una reina*) pone en movimiento imágenes de la nostalgia, de la infancia, de la cotidiana tarea de alimentar los cuerpos y enterrarlos años después en familia.

Cuaderno músico (Madrid, 2015) es una recuperación emocionada de la familia, los amigos de generación, de poetas tutelares como Oquendo de Amat o Juan Parra del Riego, o de la coreógrafa Pina Bausch, o del Afro-Peruvian Sextet... siempre enlazados en la musicalidad de los versos que se decantan por largas estrofas acompañadas: *Esta es una danza tú y yo / viajamos unidos como almejas / como percebes negros pegados / a la roca más grande más precaria* (“¿Quién hace brotar la lluvia? Pina Bausch”).

Gravedad se cierra con dos secciones: *Poemas aparte*, manojito de poemas inéditos y otros que fueron recogidos en revistas literarias, y *La edad ligera (libro en proceso)* en el que catorce poemas registran individual y afectivamente a los miembros de un grupo de amigos limeños, una pandilla inolvidable entre la aventura juvenil de descubrir el mundo, escribir, pintar o hacer música, como leemos en el poema 7: *Roy empieza a loquearse con los seis siempre / buscando alianzas sorpresivas un sitio que / nos garezca a todos un empireo de palabras*.

Los poemarios que conforman este volumen nos permiten apreciar de manera orgánica un lenguaje límpido y afilado que abona en favor de su brío y tensión de cable. La musicalidad marca cada verso, cada estrofa, de un modo que no tiene que ver con rimas, sino con un sutil sentido de las aliteraciones, la métrica y los ritmos, como en estos versos de *Pez*, en los que se siente una pausa luego de contar 7 y 5 sílabas: *Del albumen al tallo de la letra a la línea el sentido se trama y su sonido // Venas que son sintagmas nervios que se entrelazan como en la sinalefa o la sinapsis...* Podría decirse que, como en las pinturas de Leonardo, el rigor es fuente de gracia. Con maestría, incorpora reflexiones y ansias en una corriente que nos envuelve de arriba abajo y que no nos suelta hasta el final, poniéndonos de cara ante aspectos problemáticos

o graves (otra acepción para comprender el título general) como el amor, la vocación artística, la amistad, la maternidad, la violencia política, el paso de los años, la muerte. Estamos ante una obra que —como una fiera elegante e indómita— acecha con fuerza y a la vez con delicadeza, en pliegues y repliegues emotivos y lúcidos. Una danza extraña que nos persuade de que el estado febril es el más racional de todos.

La obra de Mariela Dreyfus lo aúna todo en una armonía y madurez poética poco frecuentes y que señala quizá otro posible significado del título: el de gravidez; la gravidez de quien sostiene/aúpa el mundo familiar que se prolonga desde los abuelos hasta los hijos de Dreyfus, pasando por sus padres y hermanas; desde los amigos de juventud hasta los de hoy; desde Lima y sus barrios entrañables y caóticos hasta la gran metrópoli anónima que es Nueva York y otros centros culturales. El amor a la escritura y la disciplina estética que ello implica son el centro gravitacional que sostiene la experiencia vital e intelectual de quien interroga, demanda o celebra el mundo. Un libro joven y a la vez maduro. Un libro vigoroso, inteligente y lleno de riesgo desde el primer poemario publicado a los veinticuatro años, hasta el que se encuentra en proceso, tres décadas después. Imposible soltarse de sus páginas. La gravedad ejerce su terco y maravilloso derecho.

UNA OBRA PARA CUESTIONAR PARADIGMAS / Marcos Javier González

François Rastier, *La creación artística: la imagen, el lenguaje y lo virtual*. Madrid: Editorial Casimiro, 2017.

En su más reciente obra el semiólogo francés François Rastier, nos ofrece un intenso e ineludible ensayo crítico sobre la estética del siglo XXI, una sacudida ideológica hoy requerida ante el caótico ensimismamiento de los discursos sociales que han invadido el escenario artístico y creativo, cuyas producciones y apreciaciones siguen atrapadas en cada uno de los nichos de la barbarie neoliberal y postindustrial, provocando la ira de un Cronos que devora y consume de prisa los despojos de una individualidad global doliente y famélica incapaz de afianzarse en la trascendencia histórica de su propia

identidad. Un ciudadano que reclama su lugar en el mundo hipercomunicado y en la trama existencial de una vida cada vez más virtualizada y teatralizada donde las nociones de lo violento, lo grotesco y lo efímero han adquirido nomenclaturas estéticas y políticamente aceptables.

A lo largo de 200 puntillosas y estrujantes páginas, Rastier nos conduce al resultado lógico de una serie de descripciones histórico-culturales superpuestas que reclaman una voz valerosa que cumplimente las sentencias finales de los ejercicios más ásperos del discurso social: la crítica. El autor inicia con una discursividad determinante y objetiva, resguardando meticulosamente cualquier juicio que pueda adelantarse al más serio análisis estético; y de pronto, esperando que el referente transmita toda la fuerza simbólica del lenguaje, el también escritor de las obras: *Saussure au futur*, 2015 (traducción española: *Ferdinand de Saussure de ahora en adelante*, México, Paidós, 2016) y *Naufrage d'un prophète. Heidegger aujourd'hui* (París, Presses Universitaires de France, 2015), libera toda la carga ideológica que acompañaba al objeto de estudio, convirtiendo al fenómeno artístico en uno sustancialmente meta-comunicativo, permitiéndole al lector reconocer y mirar(se) en el problema moral de fondo cuando ya se han despojado todos los artificios conceptuales: “El arte se hace entonces muy fácil de comprender [...]. Por una tautología especular, la sociedad de consumo se mira a sí misma y pone precio a sus reflejos”, explica el autor con sobrada sencillez. De ahí que el libro, en breves partes, tiene también un enfoque didáctico y axiológico —elementos desprestigiados por la “alta cultura”—, rasgos que lo convierten en una herramienta imprescindible para el estudio de la sociedad actual.

Con un estilo clásico y aplicando un riesgoso arnés de tres capítulos, Rastier nos revela que el hombre, a pesar de contar con infinidad de instrumentos de análisis, así como otros modelos rigurosos como los provenientes de la semiótica (a la que él considera un método plural y flexible), para confrontar a un antiguo enemigo de la discusión estética —el prejuicio— requiere de una actitud temeraria pero sólida, basada en una crítica histórica y en una habilidosa referencialidad contemporánea. Dicho ensayo es introducido por las “ocho tesis reconocidas sobre la creación estética”, un recorrido indispensable que por sí mismo enarbola un debate esencial para nuestro siglo. De esta forma el autor enciende la llama de la renovación discursiva sobre los temas clásicos que más causaron agitación y animadversión a filósofos y a artistas, como el llamado espíritu indomable del arte o como la inmanencia de la voluntad creadora o como el carácter positivo de la *poiesis*. Por ejemplo, en su

apertura el autor lanza lo siguiente: “La fetichización del arte y la idolatría del artista llegaron a su apogeo en el romanticismo tardío del que apenas nos alejamos; pero, paradójicamente, aún se repite que el arte, las artes en general, están en crisis”. En terminos concretos, Rastier aviva y dirige la mirada hacia la problematización del arte: revelar las falsas premisas y desmitificar el carácter impermeable de la estética convencionalizada.

Más adelante, en el capítulo uno, el autor nos invita a revalorizar el sentido de la representación artística y su relación ontológica clásica frente a los discursos estéticos y sociales contemporáneos, así como del ámbito que denomina “web semántica” y de los entornos hipertextual y digital. Cuestiona el desgastado modelo creación-obra-recipiente y apunta hacia un nuevo entendimiento sobre aquellas “entidades” artísticas que fluyen agresivamente hacia sus receptores, amparadas por el discurso mercantil, donde el consumo justifica la ausencia de la ética. Por otra parte, un aspecto notorio en la disertación del autor es el cuestionamiento a las convenciones artísticas, en especial a la conceptualización misma de la palabra obra, que en los últimos años, a juicio del autor, ha sufrido graves alteraciones semánticas y procedimentales. Este ejercicio intelectual también coloca al ensayo en el marco de una discusión técnica sobre el arte en general. Es por ello que la naturaleza polisémica del texto coincide con el proyecto interdisciplinario de la casa editora que lo aloja: Editorial Casimiro, en cuyo catálogo figuran obras puntuales sobre arte y estética, aspecto que no exige ni condiciona un acercamiento especializado de parte de sus lectores.

En los capítulos siguientes —y reservando para el lector las aristas de una crítica ideológica—, el semiólogo delinea el campo productor de sentidos, revisando lo que hoy día significan el papel del lenguaje en la legitimación de los marcos normativos del arte y los mecanismos de la validación estética de los discursos sociales. Revisa exhaustivamente el papel de la escritura y la poesía en la confección de modelos apreciativos. En su última parte, no menos importante, el autor paradójicamente incorpora una actitud más liberadora ante el esquema tradicional de la exposición semiótica, donde suele participarse como comentarista apasionado de la cultura o como frío espectador de la tragicomedia social. En este caso, Rastier no se limita a esto, ya que a lo largo del ensayo, su enunciación ofrece la solidez integral de la discusión semiótica: describe, teoriza y aplica su modelo a casos concretos. Pero además nos ofrece propuestas y alternativas para franquear o contrarrestar los discursos de enajenación estética desde cualquier bastión intelectual: ya sea práctico

o teórico. Tal vez por esta y otras riesgosas cualidades es que la semiótica aún lucha contra los muros de la exigencia positivista, promovidos por élites científicas y gubernamentales.

De tal forma que, para enfrentar falacias convertidas en principios artísticos y fanatismos elevados a conductas estéticas, el semiólogo recurre a un plurirrelato, ubicando al arte y al espectador como si fuesen personajes de una novela clásica de espionaje, en la que sabemos bien quién es el asesino o el agente del mal, importándonos poco su desenlace debido a la excesiva representación del crimen; y en esa trama todos participamos. Además, en el texto se observa la valiente actitud del autor en emplear un pasaje cruento del sistema de justicia noruego y a su vez declararse como firmante en un manifiesto contra quien justificó la validez del pensamiento neonazi como argumento literario contemporáneo. “Se ha pretendido que los criminales de masa pueden pasar por ser los verdaderos artistas de hoy”, sentencia el autor y, si no tuviéramos que ser estrictos con los términos, abandona por momentos su investidura semiológica para emplear una mordaz crítica sociológica. Es válido cuando de posturas ciudadanas se refiere. En esta estructura ensayística se deposita la carga moral y ética de un “lector global” con referentes aparentemente universales que, en el afluente de la discursividad, adquirirá distintas intensidades gracias a la técnica argumentativa del autor, que por momentos adquiere tonalidades enérgicas al referirse a hechos absurdos y deleznable. De ahí la sensación de percibir un discurso anecdótico, cuando en realidad se trata de un estilo plural que retoma por momentos lo periodístico, lo filosófico y lo teórico, pero sin llegar a excesos academicistas ni a la engorrosa y mezuquina actitud dogmática.

La creación artística..., publicada originalmente en el idioma francés en el año 2016, fue traducida al español por el reconocido estudioso del lenguaje Enrique Ballón Aguirre, otrora puente intelectual hacia autores ampliamente conocidos como Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés, por ejemplo, y hacia obras cúlpe como *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, entre otras importantes referencias. Esto refuerza la garantía editorial para los hispanohablantes al recibir en el idioma español un texto que no solo refleja la naturaleza misma del pensamiento rastierano sino que además es pulimentado por el traductor para lograr ese nivel de la comprensión de sentido muchas veces desarticulado de las transferencias ostentosamente etiquetadas como “puras”. La difusión activa de la pragmática local y regional en una traducción expresa la naturaleza dinámica y viviente del lenguaje.

En definitiva, *La creación artística: la imagen, el lenguaje y lo virtual* nos ofrece un sintético y provocador retrato de los fenómenos más representativos de la estética del siglo XXI y a su vez un tratado sobre la interpretación simbólica que los nuevos soportes psicoemocionales del arte provocan en la sociedad. Las descripciones sistemáticas y precisas sobre los casos más azarosos, patéticos y atrevidos del arte globalizado y la participación del usuario de la virtualidad como portador de nuevos canales artísticos de identificación ideológica y política son —entre otras temáticas— arriesgados contenidos de esta obra que reclama de igual forma lectores comprometidos y audaces.

LOS LIBROS DEL HOMBRE DE ARENA /

Jorge Wiese Rebagliati

Alexander Sandman, *Horas sin nombre*. Lima: Trashumantes, 2017.

En algún punto de la *Apostilla a "Horas sin nombre"* (p. 88), Alexander Sandman confiesa su "vocación por el anonimato", a su juicio, "la única forma de originalidad" que queda en estos tiempos. Esta especie de desprendimiento, de suprema y aristocrática dejadez, le otorga a su autor la licencia de poder terminar un manuscrito en un año, o en treinta, o en no acabarlo (p. 88).

Se trata, en realidad, de una declaración de libertad, y también de gratitud, que se manifiesta a lo largo del texto de *Horas sin nombre*. ¿Cómo no entender así el epígrafe de Emily Dickinson que abre el libro?:

How dreary to be somebody!

How public [...]!

[¡Qué monótono —o qué melancólico— ser alguien!

¡Qué público [...]!]]

¿O la cita de Thomas de Quincey que identifica autoría y juego de máscaras?:

[...] I know your masks, both

the true ones and the false, like the one You are
now sporting...

[Conozco tus máscaras, tanto
las verdaderas como las falsas, como la que Tú
estás vistiendo ahora ...

¿O la de personajes —¿refracciones del yo lírico?— que asumen el protagonismo de los poemas?: “El Señor de la Noche” (p. 20), “el Cántaro que guarda todas las cosas” (p. 21), “Ossyan, el anciano que cuenta” (p. 25), “Ossyan, el anciano que sabe” (p. 25), “un trujamán de la Historia” (p. 30), “un Navegante que, infatigable e iluminado, vuela en el espacio infinito de la razón y la locura” (p. 30), “el juglar de nuestro villorrio” (p. 59), “el viejo mandarín” (p. 63).

La libertad guía también el juego verbal, actividad que le gustaba practicar a Raúl Rebagliati, el abuelo médico de Alexander Forsyth, amigo cercano (casi un padre) de Alexander Sandman:

Solo un perro lamiéndose
o, lamiendo: sé solo un perro
—no lo sé

(p. 66)

Y se muestra gráficamente en los juegos visuales que se aproximan a los caligramas de Apollinaire; por ejemplo, en el poema *El acto verbal y la cuestión oral* (pp. 52-52), donde lo gráfico parece anular a lo lingüístico, y donde mediante la disposición de palabras y de restos de palabras —sílabas— y de énfasis —subrayados, espaciados— se sugieren los indicios de una erótica tipográfica. O en *Canto de las potencias elementales del cielo nocturno* (p. 20), donde la idea de la expansión que remata el poema se expresa gráficamente mediante las letras espaciadas en intervalos cada vez mayores, como era costumbre en los poemas vanguardistas.

No deberían sorprender mucho estos juegos libres de alguien —Sandman, quien en esto parecería querer copiar a Forsyth— que admite haber pasado de la pintura a la poesía a través del diseño gráfico. Y cuya inspiración —es inevitable recordar aquí a Raymond Quenau y su idea de que las constriccio-

nes favorecen la creación— fueron los límites fijos y rigurosos de la caja de la página, límites que lo obligaron, primero, a modificar la estructura de los textos de otros autores para que cupieran elegantemente en la caja y, luego, a diseñar para sí un ejercicio que consistía en “copiar y pegar un párrafo recién escrito y, conservando la versión inicial, modificando la copia tratando de decir lo mismo con menos palabras y, luego, de un modo diferente, “en otras palabras”, como reza el dicho [...] (p. 84). De ahí al decir esencial de la poesía hay solo un paso.

Por supuesto, y tal como lo manifiesta el propio Alexander Sandman, la expresión y la disposición de estas poesías presentan las mismas arbitrariedades e inconsecuencias y la misma condición fragmentaria como signo de libertad. Y es que en la *Apostilla* Sandman admite que *Horas sin nombre* es un poemario construido en parte con los restos de otro: *Breve crónica del Reino*. Cito al Hombre de Arena:

Decía que llegué a tener un proyecto coherente, uno que fue la proto-versión del presente libro. Su título era *Breve crónica del Reino*, y pretendió ser mi visión de la historia del mundo en clave poética, sobre cómo este conecta con el Símbolo, al que aludo como el “Reino”. Dicha crónica —cuyo desarrollo no emplearía hechos ni personajes históricos narrados en forma cronológica, sino que lo haría de forma indirecta mediante escenas o cuadros sugeridos, algo que aún puede apreciarse— mostraría el deterioro histórico del espíritu, hasta alcanzar el Kali Yuga o “Edad de la Discordia” de nuestros tiempos. (p. 82)

Lo más curioso de la unidad que muestran *Horas sin nombre* y su apostilla es la irrupción de otro autor, Gaspar Ruiz de Castilla, que aparentemente es el original, y que ya se había manifestado antes, en *Bar de la Mancha* (un libro que eleva los grafitis de los baños de un bar a la categoría de género literario). Ruiz de Castilla escribe otro texto —la *Breve crónica*— y otro *Proemio*.

Sin embargo, el juego es increíblemente serio: no es poca cosa haber dedicado la vida a crear libros bellos, libros que por el talento del editor remiten al Renacimiento italiano: a Manuzio, a Giolito. Una opción tan radical por la belleza solo puede asumirse con ascetismo, quemando naves:

Las naves que partieron del Ática arden solitarias a la deriva...

(III, *Sentir la mirada ajena*, p. 64)

Y aunque toda esta libertad que he tratado de hacer notar, como se

sugiere en el último poema de *Horas sin nombre*, no sería sino la máscara de un secreto determinismo borgiano (“En travieso silencio, el primero tomo de sus / *Obras completas* ha dirigido mis manos con certeza / hacia el estante en que me esperaba”, p. 73), el poeta juega sus cartas con el heroísmo de quien se coge al verbo como su última tabla de salvación. Es un juego, por cierto, pero un juego en el que se va la vida (es inevitable la urgencia):

¿Podrán mis pasos escribir mi nombre
antes de que la marea se lleve la barca? (p. 69)

Que ese nombre sea Alexander Sandman o Alexander Forsyth importa poco. Que quede para siempre un poema como el siguiente (es el sentido último de *Horas sin nombre*, la afirmación de un futuro, *Apostillas*, p. 92) lo justifica todo:

Encuentro de espacios imaginados

VIENES A MÍ como tenue luz que anuncia:
“Será de día”, dices, y sé que nos alcanzará la noche.

Así verás nuestra tablilla quieta y completa.

Luego vendrás como llega el invierno:
sigilosa arropada gris con nombres

[que nunca serán.

¿Cómo nombrarte? A la hora del pan
compones versos con llanto y sangre densa.

(Laborioso oficio el de amasar harinas de huesos
de seres que no escuchan.)

Durante el día, ¿cómo recordarte?

En las noches del lecho, ¿cómo convocarte?
Si vienes, ¿qué decirte?

Habrás de venir, sin duda, pero no vengas aún.
Palabras quietas cuidarán la harina el candil la mortaja

Pero cuidado grandes lenguas de fuego
marcarán las horas inciertas
y tu nombre será cristalino pero distinto.

Ven entonces con ojos entornados,
pronuncien tus labios el salmo oculto
medita camina sueña.

“Será de día”, dices, y sé que traerás la noche
y dejarás tu lágrima y tu virtud intactas.

¿Será así, como lo veo?
Y si no, ¿a qué ley obedeces?

Consulto el rumor de las hojas y proceden
el desconcierto el laberinto la higuera
y dirás que vine y creeré que estuve
y que muerdo...

EN ESTE NÚMERO

JOHN ASHBERRY, poeta y catedrático estadounidense, falleció en setiembre último. La traducción de los tres poemas suyos que publicamos son un homenaje a su obra y su trayectoria. A fines de este año murió también el fotógrafo peruano FERNANDO LA ROSA, con quien, en sus días finales, sostuvimos un diálogo que apareció en nuestro número anterior. “Otto” es parte del conjunto de relatos que integra su legado artístico. Del poeta, dramaturgo, narrador, ensayista y periodista SEBASTIÁN SALAZAR BONDY (Lima, 1924-1965) aparecerá en París, en los primeros días de 2018, la traducción francesa de *Lima la horrible*.

EL MUSEO DE ARTE DE LIMA celebró, con una retrospectiva de su obra, los 80 años del pintor peruano Gerardo Chávez, sobre quien escribe aquí DANIEL LEFORT, ensayista y especialista en literatura comparada francesa y latinoamericana, coeditor de la *Obra poética completa* de César Moro publicada por la Colección Archivos. Lefort fue diplomático cultural de Francia en el Perú de 1986 a 1990. MIGUEL DE AZAMBUJA, nacido en Lima, es miembro de la Asociación Psicoanalítica de Francia y vive en París. El más reciente libro de JULIO ORTEGA es *Nuevo relato mexicano* (Lima, Peisa, 2017); su próximo será *La Comedia Literaria. Memoria de la literatura latinoamericana global*.

OSWALDO CHANOVE proyecta publicar en su blog El Motor de Combustión Interna su nueva colección de poemas. Actualmente trabaja en un libro que reunirá textos muy cortos: *El drama cósmico de lo insignificante*. Los textos del artista plástico CARLOS BERNASCONI integran una colección de recuerdos que el autor aún no se decide a publicar en forma de libro. El trabajo de PETER ELMORE sobre Inkarrí pertenece a un libro en proceso: *Los juicios finales. La visión de los Andes y la cultura peruana moderna*. JORGE CAPRIATA se doctoró en Stanford con una tesis sobre José Carlos Mariátegui. En la actualidad trabaja sobre la poesía isabelina y explora las ideas políticas de Shakespeare (cuyos sonetos ha traducido) y reúne también sus propios poemas para una antología.

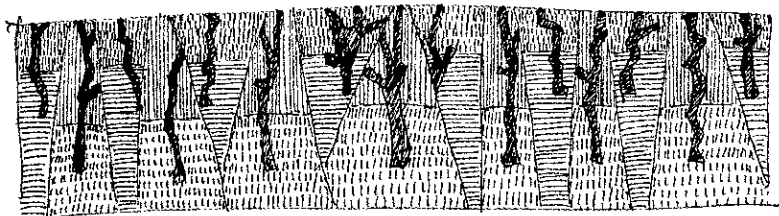
VALERIA ROMÁN (Arequipa, 1999) estudia Filosofía en la UNMSM y acaba de ganar el Premio José Watanabe, en la categoría de Poesía, con el poemario *Matrioska*. En 2016 publicó *Feedback*, su primer poemario. ÁLVARO URRUTIA nació en Villalonga, provincia de Buenos Aires, estudió Filosofía en Bahía Blanca y ha publicado tres libros de poemas. El más reciente se titula *Épicas bastardas* (2017). Se desempeña como profesor rural. El año pasado Peisa publicó el quinto poemario de ROSSELLA DI PAOLO: *La silla en el mar*, este año Paracaídas editores ha publicado la segunda edición de su primer libro: *Prueba de galera*. ALONSO RABÍ DO CARMO es profesor de la Universidad de Lima; tiene en preparación un libro de entrevistas a escritores latinoamericanos y otro de ensayos sobre narrativa.

El texto del poeta, narrador, investigador literario y cantautor ALEJANDRO SUSTI es parte de un libro de relatos —*La luz del tiempo*— que aparecerá el próximo año. CLARA PETROZZI es una violinista, violista, compositora y musicóloga peruana radicada

en Finlandia, donde desempeña labores académicas y de instrumentista.

JORGE WIESSE REBAGLIATI ha publicado recientemente *La contemplación de la Trinidad* (Instituto de Cultura Italiana de Lima y Universidad Sedes Sapientiae), un comentario al objeto artístico del mismo nombre creado por Ricardo Wiese en 2007. MIKAËL GÓMEZ GUTHART (Montevideo, 1981) reside en París, es crítico y traductor. MARCOS JAVIER GONZÁLEZ trabaja actualmente en la revisión de los manuscritos de Ferdinand de Saussure. Como periodista cultural se especializa en temas de cultura y política latinoamericanas y colabora en publicaciones de México, su país, y del exterior. Antiguo colaborador de esta revista, el poeta limeño JOSÉ LÓPEZ LUJÁN no se decide aún a reunir su poesía en un volumen.

La pintora peruana MARIELLA AGOIS prepara una amplia retrospectiva de su obra (con catálogo completo) que se exhibirá en el ICPNA a principios de 2019. FRANCES DE LA ROSA, viuda de Fernando La Rosa, es profesora de pintura en el Wesleyan College (Georgia, USA). En 2012 expuso en Lima, en el ICPNA, bajo el título de *Komma*, una muestra de su trabajo plástico; el texto que la acompañó fue publicado en el N° 56 de esta revista.



Escucha
poesía peruana
donde tú quieras

WWW.ENCUENTRATUPOEMA.PE