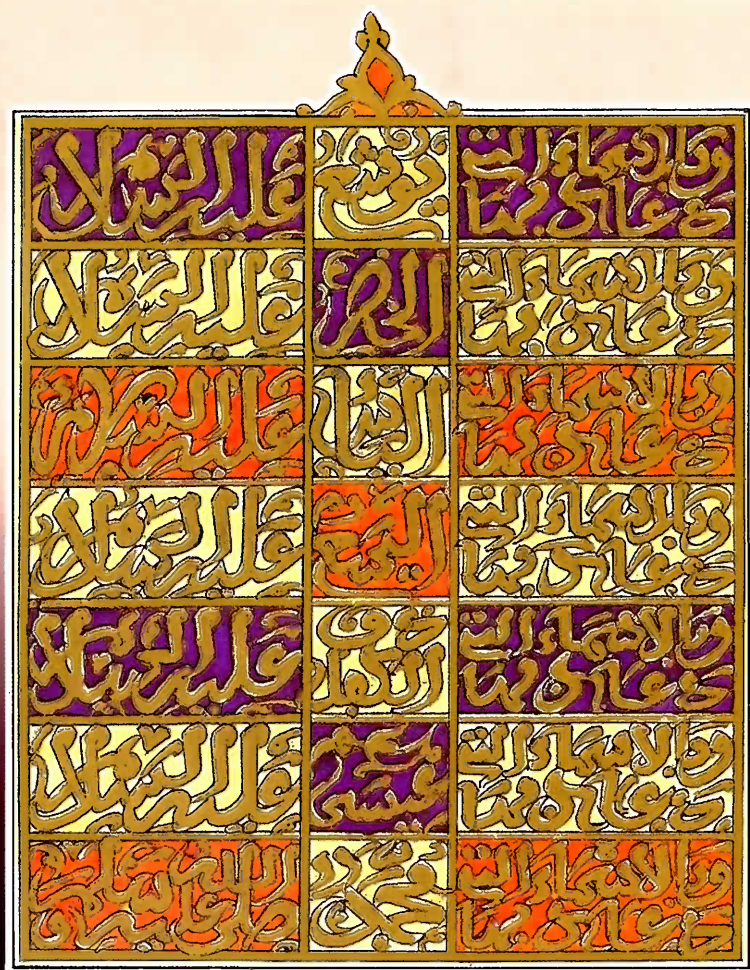


hueso húmero

56

Desde el árabe:





Universidad Ricardo Palma

Formamos seres humanos para una cultura de paz



Imágenes del Perú /
Images of Peru



DAVID SOBREVILLA

ESTÉTICA
DE LA
ANTIGÜEDAD
OCCIDENTAL

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

BESTIA
Luis Enrique Tord
CELESTIAL

Editorial Universitaria

RELATOS

Editorial Universitaria



EDITORIAL UNIVERSITARIA

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

Teléfono: 708-0000 Anx. 8009 / E-mail: editorial@urp.edu.pe

Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198, Miraflores Cel: 995-762778

y en las principales librerías de Lima y provincias



Proniño

211,661 vidas transformadas

Este año, seguiremos contribuyendo a la prevención y erradicación progresiva del trabajo infantil a través de la escolarización sostenida y de calidad de 211,661 niñas, niños y adolescentes en Latinoamérica. En el Perú, Proniño beneficia a más de 38,000 niños en 207 escuelas de zonas rurales y urbano marginales.

www.fundacion.telefonica.com.pe

Telefonía



Fundación
Banco Continental

Para que nuestro futuro siga
ganando necesitamos tu ayuda.



Leer es estar adelante es un programa que trabaja con miles de niños y profesores a nivel nacional para fomentar la comprensión de lectura y hacer del Perú un país más grande, pero para lograrlo necesitamos el esfuerzo de todos.

Únete a la causa ingresando a www.leer.pe y en nuestro perfil en **facebook**.



Gran Premio
Creatividad Empresarial 2010



Creatividad Empresarial 2010
Categoría Educación



Premio RPP Integración y Solidaridad
Categoría Empresa

UNMSM

No te conformes, adelante.

hueso húmero

No. 56

diciembre

U. N. M. S. M.

2010

SUMARIO

OUMAMA AOUAD LAHRECH / Arenas paralelas	3
ABDEL WAHAB EL BALLATI / Poemas	14
ABDEL WAHAB EL BALLATI / Mi experiencia poética. Los años de formación	24
FADWA TUCAN / Palabras a mi patria	34
FATEMA MERNISSI / Memorias de una niña del harén	39
NIZAR KABBANI / Apuntes en el cuaderno de la nueva derrota	49
YUSUF IDRIS / El graduado escolar	56
MALIKA EL ASSIMI / Poemas	62
YAMAL AL-GITANI / Cristal	65
TAHA ADNAM / Poemas	70
ABDELLATIF LAABI / Fragmentos de una génesis olvidada	75
ABDEL FATTAH KILITO / Las Noches, ¿un libro molesto?	78
YASIN ADNAM / Intensa calma	85
TRES POETAS ÁRABES / Versiones libres	89
JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / Cortázar - Godard, Godard - Cortázar	94
VICTORIA GUERRERO / Poemas	142
CARLOS PADRÓN / Hacia una ontología del viaje	147
RÓMULO ACURIO / Seis mitos sobre la identidad y el racismo en el Perú	154
LUIS HERNÁN CASTAÑEDA / Círculos de artistas en la novela latinoamericana	165

EN LA MASMÉDULA

RACHID BENLABBAH / Sobre el arte caligráfico islámico	185
JULIO ORTEGA / Conversaciones con Picón Salas	191
FRANCES DE LA ROSA / , komma	196
RENATO SANDOVAL BACIGALUPO / Con las manos vacías. Lengua, poesía y traducción	198
PETER ELMORE / Thomas Ward perdido en los Andes	204
JOSÉ LÓPEZ LUJÁN / Apostillas a <i>Contra el sueño de los justos</i>	210

LIBROS

RAMÓN MUJICA PINILLA / La comida peruana en las artes visuales: un texto de Mirko Lauer	214
EDUARDO CHIRINOS / Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque	223

UNMSM

ALONSO CUETO / <i>El Anticuario</i> de Gustavo Faverón	232
LUIS ALVARADO / Reivindicación del murmullo	235
PETER ELMORE / El delirio telúrico	240
ENRIQUE BRUCE / Haciéndose y diciéndose: avatares de la voz poética en <i>Entre líneas púdicas</i> , de Alberto Valdivia Baselli	244
MAX HERNÁNDEZ / Un libro 'de autor'	255
EN ESTE NÚMERO	259

TAPA : PÁGINA DEL MANUSCRITO *GUÍA Y LUCES HACIA EL PROFETA*, DEL MÍSTICO MARROQUÍ AL-JAZULI (s. XV), QUE SE CONSERVA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MARRUECOS.

LAYOUT : JESÚS RUIZ DURAND

VIÑETAS : TOMADAS DE LA CALIGRAFÍA ÁRABE.

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor (†)

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

www.perucultural.org.pe

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

ARENAS PARARELAS. Una conversación con Oumama Aouad Lahrech

HUESO HÚMERO: ¿Es el desierto lo que de manera más evidente une las realidades marroquí y peruana?

OUMAMA AOUAD: El desierto es efectivamente una de tantas similitudes entre las realidades de nuestros países. En el plano geográfico es sin duda la más visible para quien conoce el desierto peruano, sobre todo el del norte del Perú y el desierto del sur de Marruecos, y todo el Sahara. En realidad toda la franja costera peruana guarda un gran parecido con los páramos del Atlántico marroquí. Pero nuestros desiertos se parecen hasta cierto punto. Es interesante empezar esta conversación con el tema del desierto porque este es significativo y emblemático no solo de los parecidos, sino también de las diferencias entre nuestras regiones, sean geográficas, culturales, políticas o socio-económicas. Cuando llegué al Perú me hablaron mucho del desierto de Sechura y tuve ganas de conocerlo. He viajado bastante por toda la zona, pero siempre me pareció que no es idéntico al desierto interior nuestro que es el desierto absoluto, porque en Sechura, o en cualquier zona desértica del Perú, siempre hay agua que aflora, hay alguna que otra vegetación, cosa que en el Sahara interior no es así, porque fuera de los oasis solo se ve inmensos espacios totalmente áridos, un mar de arena con dunas altísimas.

HH: ¿Y qué sensación te da mirar, desde una experiencia de una vida de desierto absoluto, este desierto relativo, lo sientes menos desierto, un falso desierto o un desierto más amable?

OA: Percibo el desierto peruano como parecido y distinto al nuestro. Y esto me pasa con muchas cosas que encuentro en el Perú, o en América Latina, y que me recuerdan mi país. Percibo un aire de familia sin que haya identidad, y esto es lo que me interesa: explorar lo que nos une y también lo que nos separa. Reconocer lo propio en lo ajeno y descu-

brir las diferencias, lo novedoso para nosotros. Viendo el desierto de Sechura con sus bellísimas playas reconozco el grandioso paisaje del sur de Marruecos, pero al mismo tiempo veo que son distintos. Para mí el Perú es un país con una geografía envidiable, porque tiene agua.

HH: Si tuvieran nuestro desierto ya tendrían un bosque para depredar como se hace en Sechura.

OA: Lo que he visto son tentativas de poblar o repoblar el desierto piurano, con el algarrobo. A mí me impresionó, porque también es un árbol muy nuestro, cuyos frutos además como para ustedes tienen virtudes medicinales. Pero me parece que en Marruecos está desapareciendo y a mí me interesó ver cómo aquí se está sembrando algarrobos en las desérticas playas piuranas. Me pareció una experiencia interesante para exportarla a Marruecos. El algarrobo, además de servir para controlar el avance de las dunas de arena, es conocido por sus numerosas virtudes medicinales. Estos beneficios son conocidos en nuestras regiones y también aquí, desde antes de la llegada de los españoles porque el árbol que tiene un nombre árabe [viene del árabe al-harruba, 'vaina de legumbre'], existía en estas tierras y en quechua me parece que se llama 'tacco'. En su obra *El Perú* el científico italiano Antonio Raimondi habla de la importancia del algarrobo o tacco en la medicina de los quechuas. Lo que pasa es que se usa la palabra española algarrobo, de origen árabe. Lo que me hace recordar que las lenguas que hablamos, el castellano y el árabe, son también un puente que nos une.

HH: Marruecos tiene, más o menos, unos 700 mil kilómetros cuadrados de extensión, pero el área de agua que tiene es 0.056% del territorio. El Perú tiene un poco menos que el doble de territorio pero tenemos 0.41% de agua, y básicamente el mismo número de habitantes. Por lo tanto, sí es una experiencia distinta de desierto la de Marruecos sin duda, es mucho más ese desierto absoluto.

OA: Claro, mucho más, o sea que aquí también lo que es impresionante es que el 70%, si no me equivoco, del territorio peruano es selvático; la selva para mí, por ejemplo, es el gran descubrimiento. Con ciertos paisajes de los Andes, significa la experiencia más novedosa.

HH: Hay un texto en que Roger Callois expresa su horror frente a la selva más radical amazónica, dice; porque allí nada puede morir, nada puede desaparecer: un árbol cae e inmediatamente hay una vida que comienza en torno de los animalitos, los animales mueren y hay algo viviendo ya dentro de ellos. Esto es muy angustiante –dice– es casi el otro lado del desierto

OA: La selva fue una experiencia vital muy corta pero tan vital, como lo es la del desierto absoluto. Selva y desierto son espacios antinómicos: abundancia, exuberancia y hasta exceso de vida como tú dices versus la escasez, la nada, el vacío. Por eso a mí lo que me fascinó en la selva es la ausencia de silencio, un espacio muy sonoro, con una presencia permanente de todo tipo de ruidos, de la fauna, de la flora, cuando empieza a llover, cuando deja de llover, estos ruidos que tú no puedes identificar. Con la selva se aprende también a vivir al ritmo de la naturaleza, para mí fue una experiencia fascinante, totalmente distinta de mis vivencias anteriores.

HH: Estamos entendiendo que el puente entre nuestros países no es por lo tanto realmente geográfico, ¿es histórico más bien?

OA: Sí, yo creo que el puente que nos une es fundamentalmente de origen histórico, pero en la geografía siempre podemos encontrar algunos parecidos. La diferencia entre el registro geográfico y el de índole cultural es que en el primer caso conviene hablar más de analogías y en el segundo, de legado común. Me explico: la semejanza de la que acabamos de hablar, el desierto por ejemplo, no es el resultado de una transferencia de un país a otro o de una región a otra, es sencillamente una coincidencia natural entre nuestras geografías, coincidencia que por cierto nos acerca. Mientras que en el caso de las afinidades culturales que nos hermanan, muchas de ellas no son el resultado de una pura casualidad sino de una causalidad, derivada de unos hechos históricos que dejaron huellas que vienen a ser un patrimonio común. En el caso concreto del Perú y Marruecos, y en general de América Latina y el mundo árabe, este legado común que nos hermana tanto tiene un nombre es al-Andalus, la España hispano-musulmana, historia remota por cierto, que duró ocho siglos, y que ha dejado unas huellas muy importantes y vivaces tanto en

las dos riberas del Mediterráneo, como aquí en el mundo iberoamericano. Sin saberlo, y a pesar suyo, los conquistadores españoles eran portadores de la civilización musulmana que se había fusionado con la española. Fuera de algunas coincidencias de nuestras naturalezas y de esta formidable memoria compartida hispano-árabe, hay, por otro lado, situaciones actuales o de una historia más reciente de países del sur, ex colonizados, que hace que vivamos casi las mismas dificultades para desarrollarnos, los mismos desafíos, las mismas expectativas y las mismas esperanzas.

HH: ¿Y dónde están esos puentes en la historia entre el mundo árabe y un país de la costa pacífica?

OA: Con sus espléndidos balcones y sus numerosas casonas y conventos inspirados en los patios árabes, las celosías y arabescos, Lima para mí es quizás la capital latinoamericana más árabe.

HH: Bueno, se le llama una versión de Sevilla, para comenzar.

OA: En Lima, y en el Perú en general, la arquitectura árabe está muy presente, y no solo data del primer siglo de la colonización española sino que es posterior, verbigracia el palacio de Torre Tagle, bellísimo edificio del siglo XVIII, que une el estilo barroco y el mudéjar tardío. El arte, o mejor dicho el estilo, llamado mudéjar se ha proyectado en el continente americano con mucho éxito. Los elementos mudéjares, o sea una mezcla de cristianismo e islamismo, se han fusionado con la estética barroca, la gótica, la románica. Hay un ejemplo de cómo lo mudéjar se ha fusionado en la arquitectura peruana, incluso la religiosa: es la Iglesia Parroquial de Andahuaylillas, en Cusco, en la que confluyen varios estilos: el estilo cusqueño, prehispánico, el barroco y el mudéjar, visible este último en el asombroso techo de vigas, que se inspira de los artesonados mudéjares, con sus dibujos geométricos, en vez de figuras humanas.

HH: No solo del siglo XVIII. Héctor Velarde, uno de los ilustres arquitectos de la primera mitad del siglo XX tiene dos o tres casas mudéjares con una influencia árabe total: la casa que está frente al Seguro Social en la Av. Salaverry es absolutamente agarena, digamos, y eso se ha mantenido como algo importante. Y qué pasa con lo arqueológico, por-

que la crónica cuenta, y esto lo recoge y lo transmite Antonio del Busto, que el primer hombre que pisa tierra en lo que va a ser el Perú es el griego Pedro de Candia y que cuando él regresa con el pequeño equipo de haber visto un pequeño pueblo, caserío, en lo que sería Tumbes, su relato es la descripción de una ciudad árabe con gente con jilabas, con casas de tierra, y casi seguramente se le va la imaginación. Más allá de lo que ha visto está lo que él recordaba y, aquí ya entramos más en materia, su único referente, y eso iba a preguntar, tú decías la arquitectura, la colonia, lo mudéjar, pero ¿y en la arqueología?, ¿ciudades como Chan-Chan y otras ciudades de tierra de la costa norte te dicen cosas?

OA: La semejanza entre la arquitectura de barro ilustra lo que decíamos antes: circunstancias geográficas y climatologías parecidas de nuestros desiertos van a determinar una arquitectura parecida.

Es interesante subrayar la paradoja que tú señalas: los conquistadores cristianos, que en las primeras crónicas describen los templos indígenas como "mezquitas" y llaman a los indios "moros", perpetúan sin saberlo la memoria de los musulmanes a los que acaban de vencer y expulsar. Los españoles no pueden dejar de comparar el enemigo vencido, el moro, con el enemigo por vencer, el indio. En su imaginario ambos están vinculados. Este tema ha sido muy bien analizado por Tzvevan Todorov en uno de sus primeros libros: "La conquista de América".

HH: Hay, en efecto, parecidos con el mundo árabe en la arqueología prehispánica. En lo posthispánico hay varias teorías históricas ahora según las cuales diversos estilos se religan con lo árabe, y también son vistos como cosas anteriores a la llegada de los españoles. Pablo Macera y otros historiadores han planteado la tesis de la rearcaización: cuando estos estilos y estas formas llegan a un lugar donde las estructuras sociales y políticas no tienen la modernidad del imperio español, se ven obligados, por así decirlo, a moverse hacia estructuras antiguas y entonces se produce esta rearcaización, y la gente empieza en algún lugar de su interior a pensar, moverse, sentir y ver como antes.

OA: Eso parece muy borgiano. Sí, yo creo que aquí tenemos temas apasionantes que hay que seguir explorando, estas convergencias y diver-

gencias, y la verdad es que no hemos terminado de entender ni aquí ni allá el beneficio de un mayor acercamiento en torno a todas nuestras afinidades. Además a veces resulta difícil disociar la coincidencia con el legado común. Los españoles llegan a América con una cultura altamente mestizada, y este mestizaje esencialmente hispano-árabe se va a fusionar con el otro mestizaje de las múltiples culturas y civilizaciones indígenas.

HH: Pero si la historia tiene la intensidad con la que tú la estás presentando, ¿esto querría decir que la presencia sublimine de lo árabe en América a estas alturas es más intensa que en España?, ¿que a lo árabe le ha sido más fácil aclimatarse en un país como Perú que en una España con el sable desenvainado por la reconquista? ¿O en estos últimos siglos por el sentimiento europeo?

OA: Puede ser, si estás hablando por ejemplo de Cataluña o del País Vasco o de lo más profundo de Castilla, La Rioja, entonces sí. No es el caso en Andalucía ni Extremadura, por ser las más herederas de lo árabe. Aquí, en el Perú, hay algo que ha favorecido precisamente esta fusión de elementos árabes dentro de la cultura indígena. El ejemplo emblemático de la tapada limeña podría ser una perfecta ilustración de esta teoría. Esta costumbre, ícono del virreinato del Perú —donde se dio con exclusión de ningún otro país de América—, se extendió fuera de la ciudad de los Reyes y se quedó vigente hasta bien entrada la República (desde 1560 hasta 1860), ello pese a las prohibiciones y censura del arzobispo y de las Cortes. Nada pudo disuadir a las mujeres de vestirse a esta usanza árabe. Sobre el significado del velo, hay mucho que decir. Dicho sea de paso, con este referente histórico, ustedes los peruanos pueden entender que el velo no se debe interpretar como un signo exclusivamente religioso. Sus connotaciones van más allá, y el uso del velo es parte de un juego de coquetería y seducción, e incluso de libertad femenina.

HH: ¿Y dónde encuentras este legado, entre la gente más que en las cosas?

OA: Lo invisible, claro, los valores, la forma de portarse, la forma de relacionarse la gente, las relaciones sociales, es muy evidente. Somos pueblos muy emocionales, muy sensibles a la mirada del otro...

HH: Regresemos al tema de la lengua, no solo en términos de relaciones etimológicas, porque sabemos que por lo menos un 30% de léxico español proviene de raíces y de formas árabes, sino el problema, o la experiencia, del multilingüismo en el Perú y en Marruecos. Marruecos es nativamente bereber, pero la lengua oficial sin embargo es la lengua árabe y al mismo tiempo la presencia francesa es fuerte. ¿Cómo es esta experiencia? Abdelkabir Khatibi, por ejemplo, siente que esto es un problema y lo manifiesta. ¿Cuál es tu experiencia del plurilingüismo en Marruecos?

OA: Hablando primero de la presencia de los arabismos en la lengua española, hay un lingüista y filólogo mexicano, Antonio Alatorre, autor de un libro que se titula *Los 1001 años de la lengua española*, que afirma que cerca de 40% de los términos del español hablado en México son de origen árabe. La proporción debe ser equivalente en el Perú porque en América muchos de los arcaísmos de origen árabe se han perdido en la Península. La terminología arquitectónica está muy marcada por los arabismos, los oficios, así como la gastronomía, algunas ramas científicas.

En cuanto al plurilingüismo en Marruecos, lo veo como la experiencia de una riqueza, pero también de una dificultad. Tenemos dos lenguas autóctonas: el bereber y el árabe, siendo esta última la lengua nacional, que tiene además dos variantes: el árabe clásico y el dialectal. Esta poliglosia, como aquí en el Perú, complica a veces las políticas de alfabetización y educación que se deben adaptar a las múltiples especificidades lingüísticas de la población marroquí. La presencia de un pluralismo lingüístico nacional autóctono favorece también la apertura hacia otras lenguas. Las lenguas extranjeras que más se hablan son el francés y el español, como herencia de los estrechos vínculos geográficos e históricos que tenemos con ambos países. En la facultad donde he dictado clases hasta venir aquí hay de todo: además de los departamentos de inglés, alemán, de un Instituto Confucio, se enseña hasta coreano, japonés, hebreo, italiano, etc. Todo esto hace que a semejanza de otros países donde prevalece el multilingüismo, en Marruecos la gente tenga más facilidad para aprender y hablar las lenguas extranjeras, por haber entrenado su oído, y su sistema fonético, desde una edad temprana.

HH: ¿Pero es cierto que la clase intelectual marroquí le debe mucho más a Francia que a España?

OA: Sí es cierto. ¿A quién le debe la peruana hoy?

HH: ¿Hoy? A los Estados Unidos...

OA: Tradicionalmente la elite marroquí tuvo una formación francesa, pero eso está cambiando ahora. Junto a la red de institutos y escuelas franceses, ahora hay una excelente red de escuelas españolas en Marruecos, y hay cada vez más estudiantes marroquíes en España. Los vínculos académicos siguen siendo sólidos con Francia, pero se fortalecen con España y el mundo ibérico.

HH: Volviendo a al-Ándalus, ¿cuán vigente está hoy en el mundo árabe la idea de la reconstrucción del Califato de Córdoba y la recuperación de al-Ándalus? ¿Es una leyenda urbana? ¿O es un programa político de un dirigente radical? ¿O solo flota en el ambiente la nostalgia?

OA: Al-Ándalus es un mito muy presente en la conciencia árabe. Para la inmensa mayoría de los árabes, se evoca la España musulmana como un "paraíso perdido" (Al Firdaus al mafkud). Es difícil erradicar este mito de la expulsión del edén que es al-Ándalus a los ojos de los árabes. Esta visión nostálgica, algo mítica, tan arraigada en la mente árabe, impide ver este pasado con más lucidez. Ha llegado el momento de dejar de lamentarse por la pérdida de nuestra época dorada y de tratar de sacar lecciones de este fabuloso periodo de la civilización árabe-musulmana. Una de estas lecciones es que este pasado nos une con otros pueblos, no solo árabes, no solo mediterráneos, sino también de América Latina, donde al-Ándalus ha tenido una tan prolongada proyección. A mí y a otros intelectuales árabes, españoles o latinoamericanos, lo que nos interesa de este pasado es la lectura que nos depara del presente.

HH: ¿Es también un tema literario?

OA: Es un tema literario muy fecundo. Pero felizmente empieza a cambiar la percepción del legado andalusí, para todos sus herederos. Desde la perspectiva árabe, ya dejamos de llorar la pérdida de al-Ándalus,

de llorar por haber sido expulsados, y empieza a prevalecer una visión más solidaria, más lúcida del legado común a tantos pueblos. Tratamos de destacar también la modernidad, este legado intercultural, mestizo. En vez de reinventarse como los únicos artífices de la civilización andalusí, nace la conciencia de que la construcción de lo mejor de este periodo se debe a la coexistencia de varias culturas y religiones. Si hemos sido capaces de convivir durante tantos siglos entre comunidades plurales, ¿por qué no seremos capaces de hacerlo hoy? Esta es la idea que nos interesa subrayar y que nos permite luchar contra los estereotipos y la exclusión del otro.

HH: ¿Qué le dio la España de entonces al mundo árabe?

OA: Lo que les faltaba a los árabes, que venían de zonas desérticas y que les va a fascinar, el bien máspreciado para construir su brillante civilización: el agua. La presencia del agua les va a fascinar tanto que van a imaginar su arquitectura en torno a las fuentes, al sonido del agua (véase la Alhambra) y van a crear un sofisticado sistema de riego. En España, los árabes encontraron un territorio geográficamente fértil, no ha sido un mero receptáculo, porque lo que han traído los árabes no lo traían así ya empaquetado y lo pusieron, sino que lo construyeron poquito a poco, e insisto en que no lo construyeron solos. Quizás sí con unos principios y unos valores nuevos, pero en España fueron inventando también poquito a poco la realidad. Lo mejor que hicieron fue también no hacer tabla rasa de lo que encontraron. No hay que olvidar que gracias a la labor de los pensadores y filósofos andalusíes, Occidente ha recuperado la memoria olvidada del legado filosófico griego. Es Averroes quien ha rescatado del olvido la obra de Aristóteles y de Platón, y los ha devuelto a los europeos, traducéndolos al árabe, luego al hebreo, y enriqueciéndolos con comentarios personales. Son los sabios árabes y judíos los que han permitido la transmisión del saber filosófico griego.

HH: ¿Y la visión de América Latina en el mundo árabe? ¿Existe América Latina en el imaginario, en la conciencia, en la curiosidad de esos pueblos?

OA: Entra tardíamente en la conciencia pública, pero cuando entra suscita muchísimo interés y mucha pasión.

HH: ¿Cómo entra?

OA: Entra por la vía de la literatura, García Márquez, Vargas Llosa o Borges, por ejemplo, son escritores admirados, leídos, estudiados e incluso imitados. América Latina no entra a través de estos referentes comunes de los que estamos hablando, esto se percibe más tarde.

HH: Lo cual de alguna manera nos devuelve al tema del desierto, ahora en la literatura...

OA: Ese es un tópico muy vigente en la literatura árabe preislámica y posislámica. El enamorado cuando pierde a la enamorada entonces describe cómo el campamento se queda vacío, o sea el auténtico desierto. El tema del desierto se asocia casi siempre en la poesía amorosa árabe al de la pérdida.

HH: Pero antes de seguir, ¿se pierde muy a menudo la enamorada en esos mundos del desierto?

OA: Se pierde muchas enamoradas. Es un tema muy literario, todo el amor cortés que cantan los trovadores podría venir de allí. Una teoría, muy interesante, sostiene que el amor moderno nace precisamente con el amor cortés que vendría de este amor loco, de esta pasión amorosa que cantan los poetas del desierto.

HH: Es un desafío a la teoría de la mariolatría en las cruzadas como origen y consecuencia del amor galante.

OA: Claro, y también es un amor desinteresado, una pasión que lleva a la muerte, es un neoplatonismo. Pero no sabemos si es una realidad social que se dio en las cortes de Provenza o es pura invención poética. Pero lo que sí parece cierto es que en la concepción cortesana del amor ha influido la poesía árabe, a través de dos canales de transmisión: las cruzadas y al-Ándalus.

HH: ¿Cuáles serían para un latinoamericano las mejores puertas de entrada al mundo árabe de hoy?

OA: Hay varias. Yo creo que los textos que aparecen en esta revista son otras tantas puertas, o ventanas, sobre la cultura, el pensamiento y literatura árabe contemporánea. Hay varios autores y textos que merecen ser conocidos. De forma arbitraria, quizás, o más bien subjetiva, citaré al pensador argelino, recién fallecido, Mohammed Arkoun, uno de los mejores islamólogos. Citaré al gran filósofo marroquí Mohamed Abdel Jabri, autor de un admirable libro, *Crítica de la razón árabe*, que analiza con toda lucidez las razones de la decadencia del pensamiento árabe; al tunecino Abdelwahed Meddeb, etc., etc. Entre los novelistas, hay Assia Jebbar, Amin Maalouf, Tahar Benjelloun, todos traducidos al español.

HH: El poeta egipcio al-Shahawi, que hace poesía amorosa erótica, tiene una fatwa en su contra. Entre el fundamentalismo y la liberalidad al momento de la expresión literaria ¿hay una tensión?

OA: Sí, hay que decir la verdad, la poesía clásica árabe es mucho más irreverente, mucho más libre, no cabe la menor duda.

HH: ¿Qué quiere decir clásico en el mundo árabe? Pues el ensayista Kilito nos deja con esa curiosidad cuando habla de lo clásico.

OA: Usted tiene razón, porque en rigor no existe el concepto de obras clásicas en la percepción que tenemos los árabes de nuestra literatura. Yo me refería a la poesía anteislámica y a la de los primeros siglos del Islam. Esta es una pregunta esencial, y una pregunta que atraviesa casi toda la obra ensayística de Kilito, que explica cómo los árabes a diferencia de otros pueblos no se identifican con un libro, o unos autores considerados como íconos: Cervantes para España, Dante para Italia, Shakespeare para Gran Bretaña. Ustedes los peruanos tienen un Garcilaso de la Vega. Nosotros los árabes tenemos innumerables y admirables poetas y textos literarios pero ninguno destaca como emblemático de nuestra cultura. Quizás para la percepción de Occidente, el más emblemático sería *Las mil y una noches*. Kilito explica cómo, paradójicamente, los árabes no lo consideran como una obra maestra.

Hilo de humo soy, tablilla de barro
donde fueron grabados, conjuros y oraciones
y todas las fiestas del año,
las elegías por las ciudades muertas de Oriente.
Ay, ¿qué le diré al cantor
cuando en la noche relinchen los caballos
al pie de las murallas?
Cuando los Magos del tiempo venidero hagan sonar
 los timbales
y tornen vencidos del destierro al destierro
y revestida de sacerdotal túnica
Astarté ascienda llorando del bajo mundo hacia la luz.
Cuando se oigan las trompetas y no despierten los muertos
ni brille nunca más la claridad.
Ay, ¿qué le diré al cantor
cuando en las ruinas del Ur alce su grito el gallo?
Mas yo reuniré mis semillas y ofrendas,
mis miembros dispersos por el sacerdote
a lo largo del tiempo.

DESCENSO DE ORFEO A LOS INFIERNOS

Resuenan las plegarias del viento en Asiria
cuando el jinete invicto en la guerra muere
revestido aún de su coraza
y sus restos y cenizas bajo el muro de la noche
se esparcen por las criptas subterráneas.
Vuela el toro alado acorneando el disco solar
que en el techo de la vida había colgado el sacerdote

y los rapsodas aportan su testimonio y se prosternan
ante las llamas que en el horizonte prendieron los pastores.
Ciudades hay que nacen en el destierro o en el lecho del mar
y otras descienden hacia el fondo de la noche:
sus pobladores insepultos duermen al amanecer,
cual pájaros en los cables del tendido eléctrico.
Mas yo les llevo en mi frente a través de los siglos
y visto sus mismos harapos,
con la flauta de la vida entre mis labios.
Te desangraste hasta la muerte por todas las heridas
en la aurora de las estirpes, en la era de los hielos:
¿Por qué estás solo en la caverna,
grabando a fuego en sus paredes el toro legendario,
envuelto en los desgarrados atavíos del proscrito?
¿Por qué conservas una trenza de la cabellera
de ese sol al que lloras,
de ese imposible por quien descanso gimes,
soñando en las noches con el largo viaje,
con las playas del tiempo donde el hombre nace de nuevo?
¿Por qué estás con la muerte y las hojas de otoño
flanqueando tu destierro?
Vistes sus mismos harapos,
renaces en todas las épocas
buscando enfebrecido en el pajar la aguja:
Fugitivo eterno.
Tu corona es de espinas: Tus sandalias, de hielo.
Clamas en vano: la noche es larga
y el paso de las horas en ciudades de hormigas
semeja un incendio.

Pero cuando te llame Ishtar desde el sepulcro
y hacia ti su mano tienda,
se fundirá el hielo en torno tuyo
y en un instante cesará la sucesión del tiempo:
Se desplomarán entonces la noche y todas las barreras
y los cadáveres amortajados gritarán como niños
recién nacidos que los sacerdotes bendicen
entre hogazas de pan y agua purificadora.
¡Ay, qué solitarias mis noches junto a los muros de Asur,
junto a la muerte y las hojas de otoño!
Subo de los infiernos hacia la luz y el alba lejano,
espectro que a la vida vuelvo revestido aún de mi coraza.
¡Toro alado que vuelas sobre el humo de las grandes
ciudades!
¡Luz, testigo nuestro!
Clamas en vano: el mundo muere en las cosas,
en las piedras, en la carne.
Mueren mariposas y doncellas,
telarañas, culturas.
En vano intentas sujetar el hilo de luz
que cruza todas las épocas,
buscando enfebrecido en el pajar la aguja:
Fugitivo eterno.

POEMAS DE AMOR A ISHTAR

I
Vierte el ciprés en la noche lágrimas de amante,
al relámpago abre su pecho:

A sus pies, cubierto el rostro de nieve silvestre,
se prosterna el augur de las estaciones
desnudo y aterido
y araña la tierra y la desnuda
y muere,
dejando una gota de luz entre sus pequeños pechos,
en su vientre un temblor de volcán que despierta.
Allí donde germinan las semillas
ofreciendo el calor de los abismos
como leche materna
y las raíces se propagan
para devolver la sangre a los veneros,
el agua del río al inmenso mar,
las mariposas al prado florido.
¿Cuándo volverá Ishtar a nuestra casa,
escortada por la luz y los pájaros?

II

Me nacieron alas
mientras de destierro en destierro llevaba
el dolor de las noches lluviosas,
flores de cementerio,
amuletos de monarcas hechiceros:
Como el agua del río bajo los puentes del mundo
cargado de odio, alcancé a ciegas las riberas sombrías
y desgarrándome el cuerpo te llamé en nombre de la palabra.
Buscando tu pequeño rostro dulce
en tiempos de terror y asesinatos,

de magia y muerte de los dioses.
Te deseé en mi última hora y al nace de nuevo.
En las fiestas de muerte de los pobres
preguntaba por ti, suplicaba,
besaba los sepulcros de los santos
y el polvo del más ilustre enamorado.
Pero tras un millar de oraciones,
llovieron los cielos nieve y sangre
y mujeres fantasmales, ciegas muñecas de barro,
no vieron la aurora de mi alma
ni la noche de llanto en mi rostro.
¿Cuándo aparecerá Ishtar como la estrella del crepúsculo
y llegará hasta nosotros?
Igual que aquella tarde vino el rey del amor
para recitar a los difuntos del Eclesiastés
y con mano piadosa cubrir mi rostro
y mi vida atormentada.

III

En el contraluz de la ventana
aleteó un pájaro cantando
y una rosa ardiente me ofreció como saludo,
brasa trémula que cayó en mis brazos
cuando envuelto en la soga de la horca dormía.
La rosa se hizo niña
y la niña hembra enamorada
que ansiaba la luna de nieve y el fulgor del rayo.

IV

Me rechazaron las sendas del amor, me cansaron
los caminos
mientras recorría Babilonia buscando una trenza de mujer
que dejó prendida el viento en la tapia del huerto del ocaso.
Buscando inscripciones y escritos en el barro,
restos de incendio por donde pasó ella:
mas en estas ruinas borrosas
me acosaron las maldiciones de los dioses
y los lobos hambrientos,
mientras recitaba el Eclesiastés al amado
que muerto volvió del cautiverio
con los secretos de los monarcas hechiceros
para contemplar su aldea agonizante,
noticia que al viento narra el canto de la alondra,
polvo que el vendaval depositó en los conventos
sobre el rostro de los derviches de las cuatro estaciones.

V

¡Quién pudiera, con el alma hambrienta,
degustar la dulzura del vino,
los verdes cerros del continente,
el caucho y el marfil!
¡El sabor del jengibre,
el aroma de las rosas al fuego del crepúsculo!
¡Quién pudiera ver a Dios con sus ojos
sin ningún intercesor!
Que yo, en la vela y el sueño de esto y aquello probé,
cuando descendió Ishtar a la tierra como un ángel.

VI

Una rosa trémula llevó el viento
desde la tierra de las leyendas hasta el café,
hasta la muerte de las aceras.
Para que allí en silencio cantara
a las verdes colinas del sueño,
a las hojas muertas del otoño.

VII

Pasé hambre en el huerto de este mundo
cargado de flores y frutos diversos,
lleno de amor.
Tuve hambre hasta morir en todas las épocas de espera,
me fui, día a día, desgarrando lentamente.
Aguanté los embates del destino
y en las fiestas de muerte de los pobres
besé los sepulcros de los santos
y el polvo del más ilustre enamorado.
¿Por qué siguieron girando los alacranes de las horas
cuando sobre el hambriento derramó Ishtar sus frutos?

VIII

Tus ojos tienen el color del relámpago
en los muros de Babilonia,
fulgor de espejos y antorchas,
pueblos y tribus que saquearon el mundo
cuando iluminó Babilonia el misterio de los astros.
Tus ojos tienen el color de las praderas
donde fueron destruidos los ejércitos de los pobres,

UNMSM

mundo de violencia y terror en nombre de la palabra,
invasores de la tierra de las leyendas
y la tenebrosa orilla del tiempo.

IX

Niña, hembra prometedora
nacida de la espuma del mar y del fuego eterno del sol
que si un día muere, renace,
se alza de la muerte y de nuevo surge:
Eres el Ave Fénix de todas las culturas,
hembra de Prometeo por siempre.

X

Las olas del mar mueren al besarse unas a otras.
Cordilleras, siglos,
cavernas hastiadas de silencio y lunas de barro
giran sin cesar mientras escribo en el agua mis palabras,
mientras escribo lo que dijo Ishtar:
"Que mi amor nunca te apacigüe:
dime algo en lo que pueda creer,
algo inmortal.
¡No poseas mi cuerpo con usura, porque tiene los días
contados!
¡Conviértelo en una hoguera, porque anhelarás mañana
en otros brazos
y otro pecho de mujer!
¿Por qué gimes, si también yo te deseo?
Hambrientos y desnudos, entre renovados besos,
carguemos con el sol de desierto en desierto.

Contigo, ídolo de oro en cuyo vientre se oculta
el sacerdote de los páramos estrellados.
Aquel que hacia mí se inclinó, sosteniendo en el puño
la extinguida llama de una vela
y la sed sació en mis labios:
Mi cuerpo se hizo rosa,
en la luz desnudo y solo”.

XI

Alzamos las ciudades de Dios sobre la tierra,
construimos una Caaba a través de los mares
y ante el *mihrab* del día nos prosternamos.
¡Ay, amor que con amor das vida a los desiertos!
A tus puertas llamo ahora,
recién llegado de la tierra yerma.
¡No perderé mis flores en ningún umbral
sin antes donar los frutos a mi amado!

[Traducción de Federico Arbos]

MI EXPERIENCIA POÉTICA. LOS AÑOS DE FORMACIÓN / Abdel Wahab El Ballati

No quiero dar una definición de poesía ni me propongo decir cuál es el sitio que tiene en el mundo o en nuestra época: lo que quiero es fijar qué sitio ocupa para mí! Cuando empecé a tratar la palabra, intentando con ella expresar mi impresión del mundo, no fue la poesía la primera forma de escritura que probé. Escribí cuentos, muchos diálogos breves, y también poemas; pero algo porfiaba para que yo lo expresase, algo que me rondaba y que nació cuando –por vez primera– empecé a vivir en Bagdad.

Yo venía del campo, donde había vivido, y volviendo y viniendo de él me estuve hasta que en 1944, año en que ingresé en la Escuela Superior de Magisterio, experimenté el primer choque al descubrir la realidad de la ciudad. Era una ciudad falseada, que de pronto se alzaba y se imponía a nosotros, y que no tenía de verdadera ciudad otra cosa que un parecido bufonesco, como un payaso que se pegase a la ropa los colores o andrajos que fuera encontrando. Pero la entraña de la verdadera ciudad, la que tantos siglos había vivido a orillas del Tigris engendrando y acompañando en el tiempo a grandes civilizaciones, yo sentía que había muerto y que se había escondido ya para siempre. Y no deseaba su vuelta; lo que yo deseaba era que se dilatase como un río que nace y va a dar a la mar que lo abraza, fundiéndose en ella. De aquí que rebelarse contra la ciudad fuese rechazar la forma con la que se erguía. No era un rechazo sentimental; era el germen de una rebeldía que engendraría la revolución.

Igual que nuestra bufonesca ciudad, nuestra generación mendigaba trajes prestados a todas las épocas, hasta perder su personalidad y su verdadera voz. No había conexión entre lo que estudiábamos y nuestras necesidades espirituales y materiales. Esta disociación engendró el

sentimiento de que había una contradicción entre el pensamiento dominante y la realidad que se alzaba ante nosotros. Y ese sentimiento no se levantaba sobre el vacío, sino sobre un agudo sentimiento de clase previo, que no era rencor, sino sensación de que se había perdido la justicia y de que las cosas se hallaban trastocadas. Eso no exigía una acción individual basada en el rencor. Necesitábamos una llama que ardiera para quemar y purificar esta realidad, pero yo aún no había desentrañado cómo ardería esa llama ni cuál sería la forma de futuro que vendría después. Por eso me refugiaba, con los sentidos en ascuas, en los libros de historia, en los cuales buscaba inspiración por ver si así encontraba escape a una realidad tan despreciable. En esa misma época nuestra generación gozó de la oportunidad de una mayor libertad de prensa, debido a la guerra antifascista. Ante nosotros se abrieron las puertas de múltiples culturas y nuestras mentes se encontraron con sus obras revolucionarias, y con las más humanas y capaces de afrontar los problemas del ser humano, brindándonos una solución. Conocimos a Gorki y a los grandes escritores clásicos rusos anteriores a él: Tolstoi, Chéjov, Dostoievsky, concretamente, y también a diversos escritores de Occidente. Recuerdo, sí, cómo prendían en mis sentimientos entonces los escritos y versos de Auden, con esa musicalidad realista que nos llegó antes que Eliot. Los escritores que expresaban la crisis no fueron los únicos que conocíamos; también conocimos a Byron, Shelley, Keats, Baudelaire, Rimbaud y Víctor Hugo, así como múltiples tipos de creación artística, y pasamos la etapa de la influencia de Madeleine y otras obras literarias románticas.

Ninguno de los poetas árabes de entonces podía llamar nuestra atención. Ni siquiera Yubran, al que me imaginaba como un venerable sacerdote revestido de negros ropajes derramando lágrimas ante un cuerpo muerto. La literatura era más una rebeldía romántica y sentimental que expresión de que había nacido una generación a través de la crisis y los años de penalidades. Mediante estas lecturas y relaciones, en contacto y trabazón con la realidad viva, y a través de la amistad literaria con Badr Shakir al Sayyab, Bland al-Haydari, Abd al-Malik Nuri y otros, nuestros sentimientos empezaron a encontrar aire puro, y determinados valores acerca de la literatura, el arte, y la vida en general, fueron cristalizando.

En esa época, y un poco antes, yo estaba como buscando la forma adecuada para expresarme a mí mismo, y descubrí que la expresión poética me era más próxima que cualquier otra. Era una forma más capaz de expresar la inquietud y los sentimientos que se agitaban en mi pecho; ella era más que las ideas que se combinaban en mi mente. Y como la base de mi configuración anímica es tener una visión global de las cosas, para luego alcanzar el núcleo de las cosas pequeñas que son la materia y el manantial de la poesía, esta se adaptaba más al movimiento interno de mi alma, y se acercaba más a mi deseo de comprimir y dar cuerpo a ideas y sensaciones. Mis primeras lecturas fueron las que imponía la biblioteca de mi padre —un hombre de religión—, rica en todos los divanes de los clásicos, que leí dolorosa y penosamente, porque era leer en busca de algo perdido que percibía inconscientemente. Y ocurrió que me salvé de caer preso en la trampa de su influjo total. Las canciones de aldea, que dejaron en mi alma huella indeleble, eran congruentes con la forma en que yo captaba la poesía de la propia vida encarnada en la gente, las cosas, la naturaleza, la eterna tristeza de los seres, y las huidizas sombras de la vida que se renueva a sí misma con la sucesión de las estaciones.

Por todo esto, isolo la poesía podía satisfacer mi deseo de expresión mediante la palabra! Y aunque yo no creía en la posibilidad de que el poeta naciera con la cítara en la mano, sí en que podía nacer del corazón del ser humano, cuyo mundo interior y mundo exterior, que le rodea, no llegan a armonizar entre sí. La contradicción que puede darse, entonces, ciertamente engendra varias sensaciones, no elaboradas, inmodificables. Y en el instante en que el ser humano descubre la contradicción en que se halla con respecto al mundo exterior, empieza a rebelarse contra él. Como un río subterráneo busca sitio apropiado por donde brotar, así el poeta prometido empieza a intentar descubrirse. Lo importante aquí es el punto de partida. Comenzar a intentar transformar el mundo, transformarlo, impulsarlo fuera del ámbito de los consejos, la enseñanza, la educación, procurar rebelarse contra estas cosas, discutir las, crear una especie de diálogo silencioso a su alrededor: todo esto desempeña un papel en la forja del mundo del futuro poeta.

Mi conocimiento del mundo se inició en el barrio en que había crecido, en Bagdad, cerca de la mezquita y mausoleo del Xaij'Abd al-Qadir al-Guilani, uno de los grandes místicos. El barrio era un clamor de pobres, lunáticos, vendedores, obreros, inmigrantes del campo y pequeños burgueses. Ese conocimiento originó mi primer gran dolor.

Luego empezó el trato con los libros y la lectura. Como quien viaja en un tren sin saber en qué ciudad se bajará, yo seguía sin detenerme en ningún libro en particular o en ningún tipo de cultura. Cada libro en sí era la ciudad no pretendida. Había pequeñas estaciones tras las cuales creí que se encontraba un destello de esperanza, pero luego descubría que eran un espejismo que no calmaba la sed. Y así fui, y sigo siendo, viajero sin retorno, con mis ideas siempre en renovación.

El género de lectura que me gustaba era el de la Historia, que no leía como una acumulación de acontecimientos y sucesos, sino como una experiencia humana amplia, de múltiples facetas, como un encarnarse las causas del hombre planteadas a todas las sociedades humanas pasadas. Así, los vestigios y restos cuyas imágenes se fundían en mí eran lo que quedaba, sobre la superficie de este planeta, de todas las experiencias en las que se había adentrado el hombre, que había desaparecido como los espectros de la noche.

Cuando me detenía ante una copa antigua, una moneda arqueológica, un retrato de pálidos colores, me invadía una sensación de desligamiento del mundo exterior, e iba a buscar estas huellas en mí mismo. ¿Qué quedaba de ellas en mí? Todas estas cosas antiguas que habían dejado sus dueños, yéndose, eran la viva imagen de lo hondo del tiempo, lo único que quedaba de la vida de gentes que un tiempo habían vivido. Solo el arte, la savia de la experiencia del hombre, era lo que dejaban las gentes después de vivir.

A finales de los cuarenta leí detenidamente la literatura realista. La novela de Gorki *La madre*, fue la primera obra que me cautivó cuando descubrí que no era un libro que proviniese de otros libros, sino algo que expresaba la vida y las experiencias de las personas. Luego me detuve

mucho tiempo en la literatura existencialista, y concretamente en Sartre y Camus. Insistir en la libertad, dar cuerpo a la imagen de una revolución permanente por parte del ser humano, rechazar lo frívolo, lo superficial, lo gratuito y la indiferencia, fueron las cosas que me hicieron pararme en los realistas y existencialistas. Yo sentía que hacían volver a la literatura a ese entendimiento humanista pleno que tiene toda gran literatura, desde los griegos y los clásicos árabes. Volver a la palabra, para otorgarle su verdadero sentido a través de la vida de los seres humanos y de sus experiencias verdaderas. Así fue como di con muchas respuestas a preguntas para las que no encontraba respuesta. La poesía misma no me era extraña en un principio, ni un poeta podía serle extraño tampoco a la poesía, la poesía de la vida y la de los otros poetas. Las canciones de los campesinos y los relatos populares extendidos por el campo fueron mi primer alimento poético. Tarafa b. al-'Abd, Abu-Nuwás, al-Ma'arri, al-Mutanabbi y al-Xarif al-Radi, fueron los poetas árabes que más influyeron en mí. Encontraba en ellos una especie de rebeldía contra los valores dominantes, y una búsqueda de cosas que su realidad, sociedad o cultura, no proporcionaban. Ellos habían pasado por la verdadera prueba de la existencia, y se habían expresado a sí mismos con sus propias voces, no con las de los demás. A pesar de ello, me entró cierta inquietud cuando descubrí que su lenguaje estaba prefabricado, que lo que describían había existido antes que ellos, y que sus palabras perdían presencia en mi alma y se convertían en signos que ya en ellos habían perdido mucho de su autenticidad y que se habían apagado en las murallas de su tiempo, incapaces de expresar las visiones y posibilidades de este. La forma proporcionada por su cultura poética, su legado poético, era una forma modular (*masbub*) simétrica, a la que habrían de seguir determinadas visiones, necesidades y conceptos existenciales, intelectuales y musicales. Al tiempo que me fascinaba su capacidad para superar su realidad social y expresar sus ardientes cargas existenciales, yo sentía que la forma que no habían podido superar era una traba para sus visiones y sentimientos rebeldes, para sus visiones tal y como yo las imaginaba reflejadas en la página de mí mismo, que era parte de un mundo diferente y de un tiempo renovado. Mi forma de entender la música de la poesía, relacionada con el género y dimensión de mi experiencia poética, me llevó también a buscar un ritmo musical externo, que armonizara con el de la nueva experiencia de

demoler unos edificios antiguos y elegir lo más valioso de ellos, para consolidar otro edificio nuevo cuya estructura y la mayor parte de su fábrica reflejara una realidad social, intelectual y existencial, distinta.

Esta dualidad oculta en el poema clásico moderno tenía que desaparecer para que la música de la poesía se convirtiese en una parte orgánica que completase la propia experiencia poética, en una tercera dimensión que llevase los mismos rasgos que su ritmo anímico y su base intelectual y emotiva. Entre los poetas que leí con gran interés están: al-Yami, Yalal al-Din al Rumi, Farid al-Din al-Attar, al-Jayyam y Tagore. Estos pasaron por la prueba de llegar al fondo del mundo e intentar descubrir sus realidades totales a través de la experiencia de la mística mezclada con penetrantes visiones poéticas. Luego estaban poetas contemporáneos y modernos: Auden, Neruda, Eluard, Nazim Hikmet, Lorca, Alexander Blok y Maiakovsky. Sus versos me llamaron la atención, pero no porque fueran famosos –yo no había tenido en cuenta a muchos poetas famosos–, sino porque esos versos, además de llevar la médula de la verdadera poesía, tenían la capacidad de penetrar, mediante la música, la imagen y la visión, hasta el sentir del hombre contemporáneo, porque brotaban –con estas tres dimensiones– de la representación que de sí misma y de su realidad se hacía el alma de este hombre contemporáneo; contenían una especie de compromiso consciente y vivo que brotaba de su interior. Encontré en sus versos todas las características de sus países, los rasgos que llegan a representar al hombre completo, las características del hombre que vive en Chile o en España, las formas de vida del ser humano en sus combates, en las derrotas o en el amor. Mediante esos fragmentos pude hacerme una idea global de su poesía, con esa globalidad tan contraria a lo estático que encontramos en los versos de un gran poeta como Eliot, que en su poesía pierde el sentimiento de lucha y tensión. Yo los elegía al mismo tiempo como defendiendo indirectamente la causa del compromiso en la poesía árabe como una forma de plasmar lo que podría ser el poeta comprometido y grande a un mismo tiempo, afirmando la importancia de lo artístico y estético de la experiencia.

Cuando la luz anegó la realidad humana ante mis ojos a comienzos de los cincuenta, la imagen que se trazaba ante mí era la de una

UNMSM

realidad destrozada sobre la cual se asentaba la desesperación. Por eso, mis primeros versos fueron un intento de representación de esa destrucción total, de la esterilidad que dominaba las cosas. Yo no intentaba indagar la causa oculta tras esa esterilidad: me contentaba con representarla. Cuando superé esa fase, no se debió a haber dado con una justificación social para la rebeldía, sino a la metafísica, hasta el punto de que el concepto metafísico de rechazo de la realidad y de rebeldía contra ella –y no de revolución– fue el principio del compromiso.

Búsqueda de la forma poética que no encontraba en nuestra poesía clásica, rebeldía metafísica contra una realidad entera, sin otra opción, unos deseos incontenibles, un aspirar a un mundo en el que cayeran todas las murallas, lejos de los lemas que consumen: esa búsqueda fue lo que llevó al descubrimiento de la ignominiosa realidad que vivían las masas y su pavorosa miseria. Tuvo que acallarse el brote metafísico de mi alma y desarrollarse el impulso sociopolítico. Este desarrollo reflejaba e interactuaba con la transformación hacia una revolución positiva que se producía en la propia sociedad árabe. En aquel entonces yo sentía que escribía en defensa de la libertad y la justicia, y para las masas desafortunadas, no para mí. Comprendía el compromiso como que al artista se le exige desde lo más profundo de su ser quemarse con los demás cuando los ve arder, y que quedarse en pie en la otra orilla, sumido en sacerdotal oración, en ninguna época ha sido característica de verdadero artista.

La visión rebelde anegaba todos los temas poéticos sobre los que yo escribía. A la muerte gratuita que golpea a su víctima sin causa comprensible, a esa muerte que destacaba con la mayor fuerza en *Jarras rotas*, a esa había que entenderla. Y entenderla era rebelarse contra ella. En *La gloria para los niños y el olivo*, *Versos en el destierro*, *Veinte poemas desde Berlín* y *Palabras inmortales*, era la muerte por la libertad, es decir que la muerte se había convertido en precio de la libertad y esta en precio de aquella, ya que la muerte gratuita no tiene en absoluto valor, pues desposee al hombre condenado a morir de todo valor y priva a la vida anterior a su muerte de sentido alguno. Pero la muerte por la libertad, la muerte de los que combaten, que es un martirio noble,

es absolutamente inseparable de la muerte humana, aunque estos luchadores no lleguen a ser santos o hacedores de milagros, sino que sean gentes sencillas, puras y buenas, buenas como la tierra intrínsecamente pura. En su muerte no ha habido don para los demás, sino que ha sido destino de ojos abiertos, pues por sí mismos lo eligieron; no ha sido deber, ni destino sin más, ni un regalo hecho a los otros. Pero a los ojos de los demás se convirtieron en héroes, porque con su muerte encarnaron el camino de la libertad y se convirtieron en símbolo mítico del sacrificio voluntario, reunieron todas las virtudes de la sociedad, encarnaron todas sus esperanzas, y se convirtieron en héroes ejemplares. Esta figuración de la muerte se manifiesta en *El fuego y las palabras*, *Libro de la pobreza y la revolución* y *El que viene y no viene*, en forma de adentramiento y viaje hacia las profundidades de las almas de esos héroes y mártires, y de conjuero de sus personalidades modélicas.

Y al igual que la antigua sensación era que el hombre es parecido a una gota de lluvia única y solitaria que afronta su destino sobre la tierra sin ayuda, así es el hombre al que se deja solo, incapacitado para afrontar la prueba de su existencia. Quizá sea esta la misma concepción existencialista del destierro. El segundo significado del concepto de destierro quizá fuera en el sentido de clase, y su héroe lo sería el hombre pobre que es abandonado solo, desposeído, desnudo, a que afronte ese nivel de vida. Pero había un tercer destierro, el que significaba alejar al hombre de la tierra en la que ha nacido y en la que se prolongan sus raíces. Estos tres sentidos de destierro y extrañamiento se encontraban en mis versos, pues desde un principio sentí la soledad del hombre en el mundo, luego descubrí la soledad de la pobreza y el destierro, y después tuve que pasar por la experiencia propia de ser alejado durante largos años, sufriendo las tres dimensiones del destierro a un tiempo.

El sentimiento de exilio y soledad no puede sentirlo el artista únicamente a través de la lectura, porque el sentimiento metafísico del artista no puede ser previo a la experiencia, sino consecuencia de ella. El destierro y la soledad que experimenta el artista mientras recorre el mundo lejos de su tierra significan que el poeta afronta la pérdida de su libertad y que encara su muerte a cada nuevo exilio. El destierro y la

soledad, si duran demasiado, pueden arrojar al artista en brazos de una tierra legendaria de la que se haga ya para siempre jamás imposible volver. Entonces, incluso anhelos nostálgicos de vuelta parecerán en ocasiones ingenuos ante las honduras en las que se ha sumergido el artista, y cada paso se convertirá en paso de un nuevo exilio hacia la tierra de la muerte, de la que no hay retorno. El poeta puede seguir respirando el olor de la muerte que su exilio es, incluso tras la vuelta, y seguir llevando dentro su destierro, ya que la experiencia exterior le ha castigado con la angustia de un sufrimiento espiritual demoledor.

Pero muerte y exilio no acontecen ni se alzan sobre nuestra vida sin que se produzca un intento para acabar con ambos, rebelarse contra ellos y contra lo que representan en esta vida. Podemos considerar que la rebeldía es un primer eslabón dentro del proceso revolucionario, por lo que respecta al individuo o la sociedad, pero la rebeldía no será lógica ni humana si no la completa la revolución. Un rebelde sin revolución parece un payaso que salta lejos del suelo, contra la ley de la gravedad, pero al que la tierra atrae hasta quebrar sus fuerzas sin provecho alguno. Una vez efectuada la revolución, la rebeldía sería en contra de ella, sería contrarrevolución, mientras que la revolución contra la realidad antigua era, para mí, una actuación que hacía perdurable la rebeldía y la hacía evolucionar, una operación que iba más allá del rechazo a la realidad, para convertirse en intento de destruir y construir una realidad nueva. Así, la revolución, para mí, era permanente rebeldía hasta que se completase y, por tanto, se convertía en defensa de su propio ser para preservar su espíritu creador.

Puede parecer que el problema de la existencia y de la vida, y de comprenderlas, preservarlas y transformar su contenido es el problema esencial del artista. Puede parecer aquí que la cuestión –o problema– del amor es una parte de ese problema. El artista –como sabemos– expresa juntamente la esencia del todo y la parte. Quizá la vida tormentosa que yo he vivido no me ha dado la oportunidad, ni me ha concedido el derecho, el lujo de pararme ante la cuestión del amor como parte separable de su todo, para expresarlo. En mis versos aparece una concepción –o ángulo– distinto del amor: el amor a la madre, la tierra, los niños, y el ser

humano. El sexo puede a veces no ser un problema que le quite el sueño al artista. Entonces el artista va más allá, sin afrontarlo separada y corporeizadamente, sino que le deja avanzar y penetrar por las honduras de su espíritu para que su verdad humana plena tome cuerpo como fuerza dinámica creadora de las cosas. Y eso es lo que yo intentaba.

Algunas palabras a veces adquieren a mis ojos cualidades de ser vivo, porque no son meras palabras deslavazadas, ya que en ellas presionan y se detienen grandes mundos, visiones y recuerdos, de forma que parecen la botella en la que se ha encerrado al ifrit o genio de la vida, que sigue, como estas palabras, echándome fuera, imponiéndose su existencia de manera natural, como si fuera una parte de mí mismo, y no un peso que me oprime. A veces son símbolos y claves de las cosas, olvidados y muertos, hundidos en las profundidades del espíritu; otras veces se convierten en signos de cosas que no existen en absoluto en este mundo, o que yo deseo que adquieran esta existencia:

“Salí de la morada; embriagado me salió al
encuentro
y tras cada mirada se escondían cientos de
casas y jardines floridos.”⁽¹⁾

[Traducción de Carmen Ruiz]



(1) Dos versos de Yalal al-Din al-Rumi, uno de los más grandes poetas místicos, también llamado Yalal al-Din Mevlevi. Nació en la ciudad de Balj, que abandonó, siendo aún niño, durante la invasión de los mongoles, para dirigirse con su padre a Asia Menor. Allá permaneció con su familia hasta su muerte, el año 672 H. (1273 d.C.).

PALABRAS A MI PATRIA / Fadwa Tucan

1

MI CIUDAD ESTÁ TRISTE

El día en que conocimos la muerte y la traición,
se hizo atrás la marea,
las ventanas del cielo se cerraron,
y la ciudad contuvo sus alientos.
El día del repliegue de las olas; el día
en que la pasión abominable se destapara el rostro,
se redujo a cenizas la esperanza,
y mi triste ciudad se asfixió
al tragarse la pena.

* * *

Sin ecos y sin rastros,
los niños, las canciones, se perdieron.
Desnuda, con los pies ensangrentados,
la tristeza se arrastra en mi ciudad;
el silencio domina mi ciudad,
un silencio plantado como monte,
oscuro como noche;
un terrible silencio, que transporta
el peso de la muerte y la derrota.
¡Ay, mi triste ciudad enmudecida!

* * *

¿Pueden así quemarse los frutos y las mieses,
en tiempo de cosecha?
¡Doloroso final del recorrido!

2

LA PESTE

El día en que se extendió la peste en mi ciudad,
me eché al campo desnudo.
Abierto el pecho al cielo,
gritando desde lo hondo de las penas:
¡Arreadnos las nubes!
¡Soplad, vientos, soplad!,
y bajadnos las lluvias.
Que depuren el aire de mi ciudad,
que laven las montañas, las casas y los árboles.
¡Soplad, vientos!... ¡Arread los nubarrones!
¡Y que caigan las lluvias!
¡Y que caigan las lluvias!
¡Y que caigan las lluvias!

3

A G. H., EN NUESTRA CITA

Extraño amigo mío...
Si pudiera llegarte como ayer.
Si asesinas serpientes

no hubieran alborotado todos los caminos,
cavando tumbas para mis gentes y mi pueblo,
sembrando muerte y fuego.
Si no hubiera regado la derrota la tierra de mi patria
con piedras vergonzosas, injuriantes.
Si este corazón que tú conoces
fuera el mismo que ayer,
y no sangrase por la puñalada.
Si hoy, amigo mío, como ayer,
pudiera envanecerme de mi gente,
de mi casa y mi fuerza,
ya mismo me tendrías a tu lado.
Amarrando a las playas de tu amor el barco de mi vida.
Y seríamos igual que dos pichones.

4

EL DILUVIO Y EL ÁRBOL

El día en que el diabólico ciclón se propagó tiránico.
El día en que costas salvajes arrojaron
el oscuro diluvio
contra la tierra buena y verde,
gritaron (y a través de los aires, sus "albricias"
resonaron por todas las agencias):
Ha caído el árbol.
El poderoso tronco está aplastado.
Ya, ni un asomo de vida para el árbol
dejó la tempestad.

* * *

El árbol ha caído...
¡Perdón, rojos arroyos!
¡Perdón, raíces regadas
con el vino que sangran los cadáveres!
¡Perdón, raíces árabes,
hundidas como rocas en la entraña,
y que cada vez más os entrañáis!

* * *

El árbol se alzaré.
El árbol se alzaré, y sus ramas,
al sol, irán creciendo;
en risas verdeciendo, y en hojas,
cara al sol.
Y al pájaro vendrá,
no tiene más remedio que venir.
El pájaro vendrá.
El pájaro vendrá.

5

SIEMPRE VIVO

Querida patria, no.
A pesar de todo lo que gire, en la estepa sombría,
sobre ti, la piedra del dolor.
No podrán, amor nuestro,

UNMSM

arrancarte los ojos.

No podrán.

* * *

¡Que estrangulen los sueños, la esperanza!

¡Que claven en la cruz

la libertad de construir y trabajar!

¡Que nos roben las risas de los niños!

¡Que quemem!

¡Que destruyan!...

De la propia miseria.

De nuestra gran tristeza.

De la sangre pegada en nuestros muros.

Del temblor de la vida y de la muerte,

surgirá en ti la Vida nuevamente.

¡Tú, vieja herida nuestra!

¡Dolor nuestro!

¡Nuestro único amor!

[Traducción de Pedro Martínez Montavez y Mahamud Subh]

De SUEÑOS EN EL UMBRAL. Memorias de una niña del harén / Fatema Mernissi

LAS FRONTERAS DE MI HARÉN

Nací en 1940 en un harén de Fez, ciudad marroquí del siglo IX, cinco mil kilómetros al oeste de La Meca y mil kilómetros al sur de Madrid, una de las peligrosas capitales de los cristianos. Mi padre decía que con los cristianos, al igual que con las mujeres, los problemas empiezan cuando no se respeta la frontera sagrada o *hudud*. Yo nací en pleno caos, porque ni los cristianos ni las mujeres respetaban las fronteras. En nuestra misma puerta, podía verse a las mujeres del harén discutiendo y peleándose con Ahmed, el portero, mientras que los ejércitos extranjeros del norte seguían llegando a la ciudad. En realidad, los extranjeros estaban al final mismo de nuestra calle, que quedaba exactamente entre la ciudad antigua y la Ville Nouvelle, una ciudad nueva que estaban construyendo para sí mismos. Por alguna razón, decía mi padre, cuando Alá creó el mundo separó a los hombres de las mujeres y colocó un mar entre musulmanes y cristianos. Existe armonía cuando cada grupo respeta los límites de los demás; la transgresión solo causa pena y desdicha. Pero las mujeres soñaban con ella continuamente. Su obsesión era el mundo del otro lado del umbral. Fantaseaban durante todo el día con pasear por calles desconocidas, en tanto que los cristianos seguían cruzando el mar, trayendo consigo la muerte y el caos.

Los problemas y los vientos fríos vienen del Norte y nosotros nos volvemos hacia Oriente para rezar. La Meca está lejos. Si uno sabe concentrarse es posible que sus oraciones lleguen hasta allí. A mí me enseñarían a concentrarme cuando el momento fuese adecuado. Los soldados de Madrid habían acampado al norte de Fez y hasta mi tío Alí y mi padre, que eran muy poderosos en la ciudad y daban órdenes a todo el mundo

en la casa, tuvieron que pedir permiso a Madrid para asistir a la fiesta religiosa de Moulay Abdesslam, a trescientos kilómetros, cerca de Tánger. Pero los soldados que estaban al otro lado de nuestro umbral eran franceses y pertenecían a otra tribu. Eran cristianos como los españoles pero hablaban otro idioma y vivían más al norte. Su capital era París. Mi primo Samir decía que París debía de quedar a unos dos mil kilómetros, dos veces más lejos que Madrid y dos veces más feroz. Los cristianos se peleaban continuamente, igual que los musulmanes, y los españoles y franceses casi se mataron los unos a los otros cuando cruzaron nuestra frontera. Luego, como ninguno de los dos bandos consiguió derrotar al otro, decidieron partir Marruecos por la mitad. Pusieron soldados en 'Arbaoua y dijeron que, en adelante, para ir al norte se necesitaba un permiso, porque se pasaba al Marruecos español. Para ir al sur se necesitaba otro permiso, porque se pasaba al Marruecos francés. Y si uno no se atenía estrictamente a esto, lo retenían en 'Arbaoua, un lugar arbitrario en que construyeron una puerta enorme que, según ellos, era una frontera. Pero mi padre decía que Marruecos había existido íntegro durante siglos, que ya existía incluso antes de que llegara el Islam hacía catorce siglos. Nadie había oído hablar hasta entonces de una frontera que dividiese en dos el suelo marroquí. La frontera era una línea invisible que imaginaban los guerreros.

Mi primo Samir, que a veces acompañaba a tío Alí y a mi padre en sus viajes, decía que para crear una frontera solo hacían falta soldados que obligaran a los demás a creer en ella. En el paisaje propiamente dicho no cambia nada. La frontera está en la mente del poderoso. Yo no pude comprobarlo personalmente, porque mi tío y mi padre decían que las niñas no viajan. Viajar es peligroso y las mujeres no pueden defenderse. Tía Habiba, que había sido repudiada y despedida súbitamente sin motivo alguno por un marido a quien amaba tiernamente, decía que Alá había enviado a los ejércitos del Norte a Marruecos para castigar a los hombres por violar la *hudud* que protege a las mujeres. Cuando alguien ofende a una mujer, viola la frontera sagrada de Alá. Es ilícito ofender a los débiles. Tía Habiba lloró durante años.

Educación es conocer la *hudud*, las fronteras sagradas, decía Lalla Tam, la directora de la escuela coránica a la que me enviaron a los tres

años y a la que también asistían mis diez primos. Mi maestra tenía un látigo largo y amenazador y yo estaba de acuerdo con ella en todo: la frontera, los cristianos, la educación. Ser musulmán era respetar la *hudud*. Y para un niño respetar la *hudud* era obedecer. Yo deseaba con todas mis fuerzas complacer a Lalla Tam, pero cuando ella no podía oírme, pregunté a mi prima Malika, que tenía dos años más que yo, si podía indicarme dónde estaba situada realmente la *hudud*. Malika me dijo que lo único que sabía con certeza era que todo iría bien si obedecía a la maestra. La *hudud* era todo aquello que la maestra prohibía. Las palabras de mi prima me tranquilizaron y empecé a disfrutar de la escuela.

Pero desde entonces buscar la frontera se ha convertido en la ocupación de mi vida. La angustia me consume cuando no puedo situar la línea geométrica que organiza mi perplejidad.

Mi infancia fue feliz porque las fronteras eran claras como el agua. La primera frontera era la puerta que separaba nuestro salón familiar del patio principal. Por la mañana no me dejaban salir al patio hasta que mi madre despertara, lo que suponía que tenía que entretenerme sola sin hacer ruido desde las seis hasta las ocho. Podía sentarme en el frío umbral de mármol blanco, pero no podía reunirme con mis primos mayores que ya estaban jugando.

—Aún no sabes defenderte —solía decir mi madre—. Incluso jugar es una especie de guerra.

Yo tenía miedo a la guerra, de modo que colocaba mi pequeño cojín en el umbral y jugaba a *l-msaria b-lglass* (el paseo sentado), un juego que me inventé entonces y que todavía hoy me resulta extremadamente útil. Para jugar solo se necesita tres cosas: la primera es permanecer quieto en el mismo sitio; la segunda es tener un lugar donde sentarse; y la tercera es hallarse en un estado de ánimo humilde para aceptar que nuestro tiempo carece de valor. El juego consiste en contemplar el territorio familiar como si fuera ajeno a uno.

Yo me sentaba en el umbral de nuestra puerta y contemplaba nuestra casa como si nunca la hubiera visto. Primero, estaba el patio, cuadrado y severo, donde la simetría lo dominaba todo. La circunferencia

UNMSM

de la fuente estaba rodeada por un delgado friso de fayenza de color azul y blanco que reproducía el dibujo de las incrustaciones que unían las baldosas cuadradas de mármol. Sobre los cuatro lados del patio se abría una galería de arcos sostenidos por sus respectivas columnatas. Las columnas, cuatro de cada lado, eran de mármol en la base y el capitel; en el centro, los azulejos de color azul y blanco hacían un juego de espejo a los dibujos de la fuente y el pavimento. En pares, enfrentados unos a otros, había cuatro enormes salones. Cada salón tenía una entrada central de dimensiones gigantescas que daba al patio y, a cada lado, dos grandes ventanales. Por la mañana temprano, y también en invierno, las entradas solían estar selladas por sus puertas de cedro, talladas con dibujos de flores. En verano, en cambio, las puertas solían estar abiertas y las entradas se cubrían con cortinajes de grueso brocado, terciopelo y blonda que permitían que se colara la brisa, pero impedían el paso de la luz y los ruidos. Las hojas de los postigos interiores de las ventanas de los salones eran de madera tallada, al igual que las puertas, pero desde el exterior solo se veía las rejas plateadas de hierro forjado, rematadas por unos arcos de cristal de maravillosos colores. Me gustaban aquellos arcos de cristal de colores por la manera en que viraban sus rojos y sus azules bajo el sol de la mañana, que suavizaba los amarillos. En verano, las ventanas se dejaban abiertas de par en par, al igual que las pesadas puertas, y los cortinajes solo se echaban por la noche, y durante la siesta, para proteger el sueño...

Si se alzaba la vista al cielo se veía una elegante estructura de dos plantas cuyos pisos superiores repetían la columnata de la galería del patio, protegida por un pretil plateado de hierro forjado. Y por último estaba el cielo, suspendido en lo alto pero también de forma estrictamente cuadrada, como todo lo demás, y bien enmarcado en un friso de madera con un dibujo geométrico en desvaídos tonos ocre y dorados.

Contemplar el cielo desde el patio era una experiencia abrumadora. Al principio, parecía domesticado a causa de aquel marco cuadrado hecho por la mano del hombre. Pero luego, el movimiento del lucero del alba, que se desvanecía lentamente en el profundo azul y blanco, se hacía tan intenso que lo mareaba a uno. En realidad, algunos días, sobre todo en invierno, cuando los rayos del sol color púrpura y rosa intenso expul-

saban del cielo las últimas estrellas que titilaban tercamente, una podía quedar hipnotizada. Y así, contemplando el cielo cuadrado, con la cabeza echada hacia atrás, uno se adormecía; pero precisamente entonces empezaba a llegar gente al patio, de todas partes, de las puertas y las escaleras... ay, casi olvidaba las escaleras. Estaban en los cuatro rincones del patio y eran importantes porque incluso los adultos podían jugar en ellas a una especie de escondite gigantesco, subiendo y bajando por sus brillantes peldaños de color verde.

El salón de mi tío, su esposa y sus siete hijos quedaba justo enfrente de donde yo estaba sentada, y era una reproducción exacta de nuestro propio salón. Mi madre no permitía distinciones públicamente visibles entre nuestro salón y el de tío Alí, aunque él era el primogénito y la tradición establecía que tuviese derecho a alojamientos más amplios y lujosos. Mi tío no solo era mayor y más rico que mi padre, sino que su familia era más numerosa. Nosotros solo éramos cinco: mi hermana, mi hermano, mis padres y yo. La familia de mi tío estaba formada por nueve personas (o diez, si se incluye a la hermana de su esposa, que a menudo viajaba desde Rabat para visitarlos y que, desde que su marido había tomado una segunda esposa, podía quedarse hasta seis meses seguidos). Pero mi madre, que odiaba la vida comunal del harén y soñaba con un eterno *tête-à-tête* con mi padre, solo había aceptado lo que ella llamaba el acuerdo de la *'azma* (situación crítica) con la condición de que no se hicieran distinciones de ninguna clase entre las esposas. Ella disfrutaba exactamente de los mismos privilegios que la esposa de mi tío, a pesar de la diferencia de rango. Mi tío respetaba escrupulosamente este acuerdo porque, en un harén bien dirigido, cuanto más poder se tenía, más generoso había que ser. En realidad, sus hijos disponían de más espacio, pero únicamente en las plantas de arriba, lejos del patio, que era un lugar demasiado público. No es preciso hacer ostentación descarada del poder.

Nuestra abuela paterna, Lalla Mani, ocupaba el salón que quedaba a mi izquierda. Solo íbamos allí dos veces al día, una vez por la mañana, a besarle la mano, y otra por la noche, a lo mismo. Su salón, como todos los demás, estaba amueblado con divanes tapizados de brocado de seda y cojines a lo largo de las cuatro paredes; un gran espejo

UNMSM

central, que reflejaba el lado interior de la puerta y sus cortinajes cuidadosamente dispuestos, y una alfombra floreada, en tonos claros, que cubría todo el suelo. Nunca se nos permitía pisar la alfombra de la abuela con las babuchas puestas, y mucho menos con los pies mojados, aun cuando en verano era casi imposible no mojarse los pies, porque dos veces al día regaban el suelo del patio con agua de la fuente a fin de refrescarlo. Cuando tocaba limpiarlo, las jóvenes de la familia, como mi prima Chama y sus hermanas, disfrutaban jugando a la *piscine*, que consistía en echar cubos de agua al suelo y salpicar "accidentalmente" a todo el que estuviese cerca. Esto, por supuesto, animaba a los más pequeños (concretamente a mi primo Samir y a mí) a correr a la cocina y regresar armados con la manga de riego. Entonces sí que salpicábamos a todo el mundo, y todos gritaban e intentaban detenernos. El alboroto que armábamos siempre molestaba a Lalla Mani, que, colérica, levantaba las cortinas y decía que esa misma noche se quejaría a mi tío y a mi padre.

—Les diré que ya nadie respeta la autoridad en esta casa —nos amenazaba.

Lalla Mani aborrecía que nos echáramos agua tanto como aborrecía los pies mojados. En realidad, si íbamos a hablar con ella después de haber estado cerca de la fuente, no nos dejaba ni abrir la boca.

—No me habléis con los pies mojados —decía—. Id a secaros primero.

En la opinión de Lalla Mani, todo el que violase la norma de "los pies limpios y secos" quedaba estigmatizado para siempre; y si osábamos pisar o manchar su alfombra floreada, nos recordaba la desobediencia durante muchos años. Lalla Mani apreciaba que la respetasen, es decir que la dejaran contemplar en silencio el patio, sentada tranquilamente, ataviada con su tocado enjoyado. El silencio era un privilegio del que solo gozaban aquellos afortunados que podían permitirse mantener a distancia a los niños.

Y, por último, a la derecha del patio estaba el salón más elegante y amplio: el comedor de los hombres, donde estos comían, oían las noticias, cerraban los negocios y jugaban a las cartas. Teóricamente, los

hombres eran los únicos de la casa que tenían acceso al enorme aparato de radio, colocado en el rincón de la derecha según se entraba en el salón; cuando la radio no estaba encendida, las puertas del mueble permanecían cerradas con llave (pero había altavoces instalados fuera para que todos pudieran oírla). Mi padre estaba convencido de que él y mi tío tenían las dos únicas llaves de la radio. Sin embargo, por extraño que parezca, cuando los hombres no estaban en casa, las mujeres se las ingeniaban para escuchar Radio El Cairo regularmente. Si no había hombres a la vista, Chama y mi madre solían bailar al son de las melodías de la radio y cantar *Ahwa* (Estoy enamorada) con la princesa libanesa Asmahan. Recuerdo con absoluta claridad la primera vez que los adultos utilizaron la palabra *jain* (traidores) para referirse a Samir y a mí; fue cuando mi padre nos preguntó qué habíamos hecho mientras él estaba fuera y le contamos que habíamos escuchado Radio El Cairo. Nuestra respuesta indicaba la existencia de una llave ilegal. Indicaba, concretamente, que las mujeres habían robado una llave y habían hecho una copia.

—Si han hecho una copia de la llave la radio, pronto harán una para abrir la puerta de la calle —refunfuñó mi padre. A esto siguió una acalorada discusión, y las mujeres fueron interrogadas de una en una en el salón de los hombres; pero después de dos días de investigación, resultó que la llave de la radio debió caer del cielo. Nadie sabía de dónde había salido.

Aun así, después de la investigación las mujeres se vengaron de nosotros, los niños. Nos dijeron que éramos unos traidores y que por ello nos excluirían de sus juegos. Se trataba de una perspectiva espantosa y nos defendimos alegando que solo habíamos dicho la verdad. Mi madre replicó entonces que había cosas que eran verdad, en efecto, pero uno no podía decirlos sino que tenía que guardarlos en secreto. Y añadió que lo que uno dice y lo que se calla no tiene nada que ver con la verdad y las mentiras. Le pedimos que nos explicara cómo conocer la diferencia, pero su respuesta no nos aclaró nada.

—Tendréis que juzgar por vosotros mismos las consecuencias de vuestras palabras —dijo—. Si lo que decís puede perjudicar a alguien, entonces os calláis.

Aquel consejo no nos sirvió de mucha ayuda. El pobre Samir no soportaba que lo llamasen traidor. Protestó y exclamó que él podía decir lo que quisiera. Yo, como de costumbre, admiré su audacia pero guardé silencio. Decidí que si además de tener que distinguir la verdad de las mentiras (lo cual ya me costaba bastante trabajo), tenía que distinguir también esta nueva categoría de "secreto", acabaría absolutamente confusa y no tendría más remedio que aceptar que de vez en cuando me insultaran y me llamasen traidora.

Uno de mis placeres semanales era admirar a Samir cuando organizaba sus motines contra los adultos, y creía que si me limitaba a permanecer a su lado no me pasaría nada malo. Samir y yo habíamos nacido el mismo día, una larga tarde de Ramadán, con una hora escasa de diferencia¹. Él nació primero, en la segunda planta, y era el séptimo hijo de su madre. Yo nací una hora después de nuestro salón de abajo; era la primogénita de mis padres, y aunque mi madre estaba exhausta, insistió en que mis tías y familiares celebraran por mí las mismas ceremonias que por Samir. Nunca admitió la superioridad masculina, por considerarla absurda y absolutamente antimusulmana. "Alá nos hizo a todos iguales", solía decir. Recordaba después que aquella tarde la casa había vibrado por segunda vez con el tradicional *yu-yu-yu-yu*² y los cánticos festivos, y que los vecinos se armaron un lío porque creyeron que habían nacido dos niños varones. Mi padre estaba emocionado, yo era muy gordita y tenía la cara redonda "como una luna" y él decidió inmediatamente que sería una gran belleza. Para tomarle un poco el pelo, Lalla Mani le dijo que yo era un poco más pálida de la cuenta y que tenía los ojos demasiado rasgados y los pómulos demasiado altos, mientras que Samir tenía "un moreno dorado precioso y los ojos negros aterciopelados más grandes que hayas visto". Mi madre me contó después que ella

¹ Ramadán, noveno mes sagrado del calendario musulmán, que se observa ayunando a diario desde el amanecer hasta el crepúsculo.

² *Yu-yu-yu-yu* es una canción alegre que cantan las mujeres para celebrar los acontecimientos felices, desde el nacimiento y el matrimonio hasta los más simples, como la terminación de un bordado o la organización de una fiesta para una tía anciana.

había guardado silencio pero que cuando pudo aguantarse en pie fue corriendo a comprobar si de verdad Samir tenía los ojos aterciopelados, y que así era, efectivamente. Todavía los tiene, aunque toda esa dulzura aterciopelada desaparece cuando se rebela contra algo, y siempre me he preguntado si su tendencia a dar brincos cuando se enfrentaba con los adultos no se debía simplemente a su complexión vigorosa.

Yo, en cambio, era tan rolliza que nunca se me ocurrió saltar cuando alguien me molestaba; solo lloraba y corría a esconderme entre los pliegues del caftán de mi madre. Pero mi madre me decía que no podía confiar en que Samir se rebelara siempre por mí.

—Tienes que aprender a gritar y a protestar, del mismo modo que has aprendido a caminar y hablar. Llorar cuando te ofenden es como pedir más.

A mi madre le preocupaba tanto la idea de que en los años me convirtiera en una mujer sumisa que en las vacaciones de verano consultó a la abuela Yasmina, conocida por no tener igual a la hora de organizar enfrentamientos. La abuela le aconsejó que dejara de compararme con Samir y que me animara a proteger a los niños más pequeños.

—Hay muchas formas de crear un carácter fuerte —dijo—. Una de ellas es fomentar la capacidad de responsabilizarse de otros. Ser simplemente agresiva y atacar al prójimo cada vez que comete un error es una forma de conseguirlo, y no la mejor, desde luego. Animar a una niña a cuidar de los más pequeños en el patio le permitirá hacerse fuerte. Aferrarse a la protección de Samir podría estar bien, pero si aprende a proteger a otros podrá utilizar la misma técnica para protegerse a sí misma.

Sin embargo, fue el incidente de la radio el que me enseñó la lección importante. Precisamente entonces mi madre me explicó la necesidad de masticar bien las palabras antes de hablar.

—No abras la boca sin antes haber rumiado las palabras con los labios bien apretados —dijo—. Porque en cuanto las sueltes podrás pagarlo caro.

Más tarde, recordé que en uno de los cuentos de *Las mil y una noches* una palabra mal dicha podía ser catastrófica para el desdichado que, al pronunciarla, hubiese disgustado al califa. A veces, incluso llamaban al *saif*, que era el verdugo.

Sin embargo, las palabras podían salvar a la persona que sabía ensartarlas ingeniosamente. Que es lo que le pasó a Shahrazad, la autora de los mil y un cuentos. El rey estaba a punto de cortarle la cabeza, pero ella supo impedirlo en el último instante, todo lo que hizo para conseguirlo fue utilizar palabras. Yo deseaba saber cómo lo había hecho.



APUNTES EN EL CUADERNO DE LA NUEVA DERROTA / Nizar Kabbani

A migos:

Os doy el pésame por la vieja lengua,
por los viejos libros.

Os doy el pésame...

Por nuestras palabras agujereadas
como zapatos viejos;

por los términos sucios,

el insulto

y la sátira.

Os doy mi más sincero pésame.

Por el fin de la idea que llevó a la derrota.

Los poemas son sal en nuestra boca,
y sal hay en las trenzas de las mujeres.

En la noche, en las cortinas y en los asientos.

Saladas, ante nosotros, están las cosas.

¡Oh, mi triste país!

En un instante solo me has mudado

de poeta del amor y la nostalgia

en poeta del puñal.

Porque lo que sentimos

es más grande que todos los papeles,

y hemos de avergonzarnos de nuestros versos.

No es raro que perdiéramos la guerra...
Porque entramos en ella
con la innata retórica que posee el oriental,
con ese "quijotismo" que no mata una mosca.
Porque entramos en ella
con la lógica del rabel y del tambor.

El quid de nuestro drama
estriba en que gritamos
más de lo que permiten nuestras voces;
en que nuestras espadas
miden más que nosotros.

La cuestión se resume en esta frase:
En que nos hemos puesto
una corteza culta
sobre un alma ignorante.

Con la flauta y el sistro
no llega la victoria...

Y la improvisación nos ha costado
otras cincuenta mil tiendas de campaña.

No maldigáis al cielo,
si os dejó de la mano.
Ni maldigáis tampoco a las circunstancias...
"Dios le da la victoria a quien la desea",
y no es herrero a sueldo
para haceros espadas.

Me duele, a la mañana, oír las noticias.
Me duele oír ladrar.

No entraron los judíos por las fronteras.
Sino que, como hormigas,
por nuestros propios vicios
se infiltraron.

Cinco mil años ya,
y aún seguimos dentro de la cueva.
Con nuestras largas barbas,
y con nuestras monedas ignoradas.
Con esos ojos, puertos de las moscas.
¡Haced por romper las puertas,
mis amigos!
¡Lavaos las ideas,
y las ropas!
¡Leed, amigos míos, un libro al menos!
¡Intentad escribirlo!
¡Sembrad letras, amigos, viñas y granados!
¡Navegad al país de la nieve y la bruma!...
Que, fuera de la cueva,
la gente no os conoce.
La gente cree que sois
una especie de lobos.
Nuestras pieles no sienten.
Nuestras almas se quejan de miseria.
Y giran nuestros días en danzas de exorcismos,

jugando al ajedrez,
en el sopor...
¿Somos acaso aún "el mejor
enviado a los hombres"?

Ese nuestro petróleo
que brota en el desierto
pudo hacerse puñales llameantes de fuego.
Mas los nobles jefes de Quraish,
los jeques de los árabes,
no sintieron vergüenza en que se fuera
en piernas de fulanas.

Corremos por las calles
con las cuerdas debajo del sobaco.
Sin consideración,
tiramós de la gente por los suelos.
Y rompemos cristales y cerrojos...
Cual ranas, insultamos.
Cual ranas, alabamos.
Hacemos siempre héroes de enanos,
y a los nobles, en cambio, envilecemos.
De improvisó, buscamos las hazañas...
Y perdemos el tiempo
sentados, tontamente, en las mezquitas.
Componemos refranes...
Medimos versos.
Y mendigamos de Él la gran derrota
de nuestros enemigos.

¡Aleluya!

Si alguien me ofreciera garantías...

Si yo hubiera podido hablar con el sultán,

le habría dicho: ¡Señor!,

tus salvajes lebreles destrozaron mis ropas,

tus espías andan siempre tras de mí.

Sus ojos,

sus narices,

sus pasos,

tras de mí,

como un signo fatal.

Pretenden sonsacar a mi mujer,

y escriben en sus carnets los nombres de mis amigos.

¡Excelencia!,

por haberme acercado a tus callados muros,

por haber intentado descubrirte

mi angustia y mi tristeza,

me dieron de patadas;

y hasta me hizo tu guardia

comerme buena parte del zapato.

¡Mi Señor el Sultán!:

Has perdido la guerra nuevamente

porque tienes sin lengua a medio pueblo.

¿Y de qué vale un pueblo que no habla?

Porque aún a la mitad de nuestro pueblo

le acosan, como hormigas,

como ratas,

dentro de las paredes.

Si alguien de las tropas del sultán

me diera salvaguardia, le diría:

Has perdido la guerra nuevamente

por haberte apartado del problema del hombre.

Si no hubiéramos enterrado la unidad en el polvo,

ni hubiéramos deshecho

su cuerpo de doncella con las lanzas;

si se hubiera quedado en las pestañas,

no habríamos sido pasto de los perros.

Queremos una generación enfurecida.

Que abra el horizonte con su arado,

que desgaje la idea de lo profundo,

y que arranque a la Historia en sus raíces.

Queremos una nueva generación de rasgos diferentes.

Que no perdone errores, ni permita...

Una generación gigante de vanguardia.

¡Y por eso, a los niños,

os invoco!

Desde el Océano Índico al Atlántico.

A vosotros, espigas de esperanza.

Generación que rompa las cadenas,

que nos quite

drogadas fantasías de la cabeza.

¡Os invoco, a los niños!:

A los que aún sois buenos,

puros como la nieve y el rocío.

No leáis lo que digan
sobre nuestra generación de derrotados.
Porque estamos frustrados;
porque nos han tirado
como mondas de fruta.
Porque somos suelas agujereadas.
No leáis lo que digan de nosotros,
ni sigáis nuestros pasos.
No aceptéis jamás nuestras ideas.
Porque somos el vómito, la sífilis, la tos.
Una generación de embaucadores
y que baila en la cuerda.
¡Yo os invoco, a los niños!:
Lluvia primaveral, espigas de esperanza.
¡Oh, semillas fecundas en nuestra vida estéril!
¡Generación que venza a la derrota!

Nota. Las frases entre comillas son expresiones coránicas.

[Traducción de Pedro Martínez Montavez]

EL GRADUADO ESCOLAR / Yusuf Idris

Nada más poner el pie en el tren de Halwan, me llamó la atención un señor sentado al final del vagón, que estaba totalmente absorto leyendo el periódico. Me detuve un instante y, enseguida, empezó a venirme a la memoria todo lo que yo sabía sobre aquel hombre como luces tenues y lejanas. Me aferré a unos débiles hilos que me unían a una antigua etapa de mi vida, y empecé a tirar de ellos cuidadosamente. Cada vez que tiraba, mi memoria recuperaba un día... varios días... algunos años, no pocos, que había pasado en la escuela secundaria de Damietta. Con ellos recuperaba los sueños de juventud con los que la magia de Damietta jugueteaba y se entretenía, y los deseos de adolescencia me empujaban, solo y extraño, al mundo de la ciudad cubierta por una poética neblina que envolvía a la gente, la soledad y el silencio.

Los días recuperados me devolvieron al gran edificio de la escuela, al amplio patio de recreo, a los niños y muchachos jugando con los *tarbushes* casi todos ya sin cordoncillos y con el borde desgastado, a mi asiento en primera fila, y a Al-Hanafi Mustafa Efendi, el profesor de Química, ocupando casi todo el resto del aula con su enorme barriga, a su invisible cuello oculto detrás de la enorme papada que colgaba de su mentón, su grueso rostro con gruesas arrugas, su chaqueta desteñida, sus pantalones rellenos con las hinchadas piernas, por lo que parecían calcetines largos, y a sus lentas palabras separadas por prolongados ratos de carraspeo mientras explicaba. Y así se entusiasmaba y empezaba a hacer esto más deprisa, quedaba sin aliento y jadeaba, y sacaba su arrugado pañuelo para secarse el sudor que goteaba por los bordes de sus arrugas.

A pesar de que los alumnos eran tranquilos, como la gente de Damietta, con Al-Hanafi Efendi no podían contenerse. Los más pícaros,

que se sentaban en las últimas filas del aula, eran los que mejor le imitaban y los primeros en reírse de él cuando volvía la espalda y los que empezaban a arrojarle a los pantalones la tinta de sus plumas mientras pasaba entre los pupitres, y a colgarle rabos de papeles de colores en la chaqueta cuando se disponía a abandonar la clase. No solía descubrir nada hasta la clase siguiente, cuando entraba con rostro de firmeza militar, con las mejillas fuertemente enrojecidas y, sin pronunciar palabra, nos miraba furioso mientras nosotros permanecíamos quietos sin abrir la boca. Elegía a un alumno casi siempre de los sentados en las primeras filas para maldecir a sus padres, y luego Al-Hanafi Efendi se calmaba.

No obstante, nos trataba como hombres adultos. A menudo interrumpía la clase para hablarnos de sus problemas. Vivía solo en una pensión mientras que su familia estaba en El Cairo. Nos contaba cómo le había engañado el carnicero al venderle una libra de carne con tres cuartas partes de hueso, y que el mozo de la pensión se había comido dos trozos grandes de lo que quedaba cuando le mandó a asarla, y cómo se había levantado un día encontrando que su cartera había desaparecido con las dos libras que contenía. También nos hablaba de su hijo que, en El Cairo, se dedicaba a perseguir a las chicas y que, por culpa de esta afición, repetía tres veces cada curso, y de su mujer, que se negaba a vivir en Damietta, por lo que él tenía que enviarle a primeros de cada mes la mayor parte de su sueldo.

Le escuchábamos todo eso; unas veces nos reíamos y otras fingíamos tristeza, y en ninguno de los dos casos nos prestaba atención: lo hacía con expresión de asco y repugnancia, como si sufriese retortijones continuamente.

Al hombre nadie le respetaba: sus alumnos le gastaban bromas, sus compañeros se burlaban de él, el director ponía mala cara y le zahería con sus críticas cada vez que le veía, y los inspectores elaboraban negros informes sobre él e, incluso, no tenían reparo en abochornarle en el aula delante de nosotros.

Yo era uno de los alumnos aplicados que se sentaban en la primera fila y sobre cuyos padres podían caer las maldiciones en cualquier

momento. Yo aborrecía el único jersey que se ponía tanto en verano como en invierno. Lo aborrecía hasta tal punto que me imaginaba que su áspera pelusa se clavaba en mi cuerpo. Aborrecía igualmente su corbata siempre torcida hacia un lado del cuello de la camisa, sus rollizos y cortos dedos con los que se rascaba su oronda barriga, sus amarillentos dientes, aunque no por efecto del tabaco, y su arrugado y sucio pañuelo que sacaba del bolsillo para frotarse la dentadura en medio de una fórmula, y que luego guardaba para seguir explicando la lección como si no hubiese pasado nada.

Pese a aborrecer todas estas cosas de él, le apreciaba porque, detrás de aquel cuerpo rechoncho, su forma de andar tambaleándose, su sinceridad, su furiosa mirada y su *tarbush* descuidadamente torcido hacia atrás, detrás de todo eso, había una bondad que percibían nuestros corazoncitos y por eso lo queríamos. Sin embargo, el aprecio que le tenía no me impedía reírme de él y de su chaqueta: un día no resistí la tentación y colgué de ella un rabo de papel.

No puedo olvidar aquel día que entró al aula y, mientras nos levantábamos sin ganas, sacó de debajo del brazo nuestros exámenes trimestrales. Permanecimos callados, pues cualquier cosa que tuviera que ver con exámenes nos metía el terror en el cuerpo, y nuestro silencio le brindó una oportunidad semejante a un valle de grandes dimensiones que aprovechó para reprocharnos nuestra torpeza e incapacidad. Después de recuperar su rápido y jadeante aliento provocado por la excitación, me señaló con la mano elogiando mi examen. Lo sacó y lo leyó como modelo de respuestas. A decir verdad, sentí entonces una enorme alegría que recorrió todo mi cuerpo y me recordó el día más importante de mi vida, cuando vi mis notas entre los aprobados de los exámenes finales de primaria.

Desde entonces, el profesor me puso el apodo de "el As de la Química". Yo me lo creí y, para mantenerlo, empecé a estudiar como una máquina hasta que Al-Hanafi Efendi se trasladó a otra escuela. Le hicimos una despedida a lo grande.

Todo aquello no era más que un puñado de recuerdos que, fugazmente, me vinieron a la memoria reanimando el fuego en las cenizas.

zas de toda una vida que había pasado y olvidado, y de la que me separaban más de diez años. Cuando se apagaron los destellos provocados por este puñado de recuerdos, ya había recorrido todo el pasillo del vagón. Me encontré, al final de este, delante de aquel señor con el periódico en la mano. Me puse en el asiento de enfrente y le pregunté, tartamudeando, si se acordaba de mí.

El hombre me dirigió la misma mirada de asco y rabia y no contestó. Insistí enlazando unas cosas con otras y mezclando Tercero A con las fórmulas y las leyes de los cuerpos gaseosos, y la probeta que una vez había explotado con Al-Rifa'i, Al-Digidi y Ahmad Misallam, tres de los mejores alumnos del curso.

Después de un rato, el hombre pareció acordarse de mí o, mejor dicho, se acordó de un muchacho que se parecía a mí y que había sido alumno suyo. No se le notó que el recuerdo le hubiera alagado. Sin duda, se acordó también de los rabos de papeles de colores, de las reprimendas del director y de las burlas que todos le hacían.

No obstante, yo me lancé y le hable de aquellos tiempos lejanos y de cómo los años no habían cambiado nada su aspecto, ni habían dejado en él huella de su paso. También le hablé de los breves y rápidos consejos con los que me había privilegiado, y que me habían servido de señales útiles para orientarme por el camino de la vida, y del aprecio que yo le tenía desde siempre.

Se extrañó un poco y, a pesar de que se veía claramente que no quería hablar, empezó a contarme, de forma muy humana, las escuelas a las que se había trasladado, el Ministerio que se negaba a concederle su ascenso, sus compañeros que ya eran directores mientras que él seguía siendo profesor, su mujer, de la que se había divorciado, y la pensión que le pagaba y que lo dejaba casi sin sueldo, y su hijo que había abandonado los estudios para trabajar de actor de cine.

Le pregunté, mientras reía, cómo eran sus actuales alumnos. No me contestó, sino que sacó de su bolsillo el viejo pañuelo, frotó con él sus dientes y luego escupió por la ventanilla. Le recordé lo del "As de la

Química". Sonrió por primera vez. Me escuchó atentamente mientras le conté que había participado en un concurso de Química y había quedado el primero, que había estudiado medicina, que me había licenciado y que llevaba varios años de médico.

Cuando llegué a este punto, estalló en una larga risotada que agitó absolutamente todo su cuerpo, y me golpeó con el hombro diciendo:

—¡Cállate, hombre... Cállate!

Hasta que le enseñé mi carnet y le insistí:

—Todo eso gracias a usted.

Se emocionó muchísimo y, dando una palmada, exclamó:

—¿En tan poco tiempo te has hecho médico?... ¡Un médico!

Le repetí una vez más:

—Gracias a usted.

Se lo dije con el entusiasmo de aquel muchacho que estudiaba en Damieta, con el respeto del alumno a su profesor, y con el tartamudeo de un principiante frente a un artista consagrado.

Durante todo el tiempo que Al-Hanafi Efendi había pasado en mi escuela jamás le había visto feliz. Me fijé en su cara y observé un atisbo de felicidad que experimentaba, probablemente, por primera vez.

Empezó a dar palmadas y a golpearse las piernas con las manos. Apartó el periódico de su cara, completamente cubierta por una amplia sonrisa que dejaba ver sus dientes, cuyo color amarillento de antaño ya se había vuelto negro, y de cuando en cuando repetía:

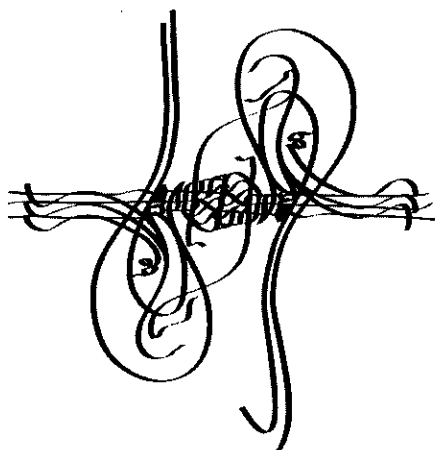
—¡Qué bien! ¡Uno de Damieta que ha valido! ¡Qué bien! ¡Uno de Damieta que ha valido!

Le repliqué: todos hemos valido, pero él no me escuchaba sino que estaba poseído de un fuerte sentimiento que le hacía experimentar algunas sensaciones desconocidas para él hasta entonces.

Llegamos a la parada de Al-Ma'adi. Casi se olvidaba que era la suya. Me estrechó la mano calurosamente y me dio las gracias comiéndose la mitad de las palabras. No sabía por qué me daba las gracias y me despedí de él acompañándole hasta la puerta del vagón. Mientras el tren se alejaba, él seguía diciéndome adiós con la mano. La inmensa alegría alteraba sus pasos, la sonrisa ondeaba en su cara y una inmensa felicidad rebosaba en sus ojos.

Era como un niño que acabara de conseguir el graduado escolar.

[Traducción de Aly Tawfik]



POEMAS / Malika El Assimi

LLUVIA ES MI NOMBRE

Cambié mi nombre hace unos instantes
Cuando las tormentas
Arrastraron las ramas, unas hacia otras
Cuando los vientos
Llevaron por encima del océano la masa de las nubes
Para quitar la tristeza de las flores
Di a mí misma un nombre igual al de las aguas
Que limpian las ramas y los árboles
Y barren la suciedad de los corazones
Y la ropa y las piedras
Decidí que mi nombre fuera
"lluvia"

*

Solo poseía mi sufrimiento
Mi nostalgia entre mis queridos y amigos
Solo poseía el llanto de mi infancia
Y mi desesperación.
Soy lo que poseía
Mi nombre es lluvia
Que se desliza y riega la tierra que alberga el cuerpo amado
Un cuerpo que veo a través de mis sueños estimables y foráneos
Y con la llegada de la primavera me empeño en cultivar
Sobre sus chinas ramos de flores
A partir de mi fértil y feliz nombre

*

Mi hija que iba a salir algún día de mi sangre
Escondí ese nombre para llamarla: ¡oh lluvia mi hija!
Pero yo moriré como los perros aunque mi vida dure muchos años
Y nunca tendré
Una niña con el nombre de: lluvia
Me encanta la brisa de la libertad
Igual que una gata salvaje
Que corre sola de jungla en jungla
Escapándose del hombre y de las cadenas.
Soy la lluvia
Verteré mis cristalinas gotas en la tierra
Y plantaré los ramos, que extenderé sobre el cuerpo amado
Para que quede con las flores
Cubriéndole en primavera, otoño y verano
El perfume de las flores le cantará
Y así no quedará aquí extraño
Decidí que mi nombre fuera...
"lluvia"

*

¡Oh amigos! Disculpadme
si no atiendo a vuestra invitación
hasta el momento no me acuerdo de mi antiguo nombre
ya que con las sacudidas de las ramas,
y con los brazos de las retamas en las praderas
y con la primavera blanca
en el mundo de las mujeres
¡Oh amigos!
Disculpadme
Hasta el momento no me acuerdo de mi antiguo nombre
Y con la llegada de la primavera recogí los ramos de flores
Y los esparcí en mi habitación
En cada esquina y en cada rincón
Y supe que mi nombre es... "lluvia"

UNMSM

NACÍ EN LA MAÑANA QUE SE ACABÓ

Salí de una blusa sedosa
Tejí mi mortaja a mi alrededor
Me escapé para vivir antes de que me tragara el lago
Y me machacaran las costillas de ese árbol
Me escapé por debajo de mis ojos y me deslicé
Pero los rayos desvelaban la oscuridad
Quisiera sacar las ovejitas de mi padre a pastar en el prado
Que mi soledad fuese vasta, profunda y larga
Quisiera ser como gata innata y extraña
Benditos los que habitaban en el bosque
Salí por debajo de las alas de un sapo que sacraliza el parto
En su vientre me sentí asfixiada
Caí en una cloaca que apesta
Me persiguieron los sapos
Miles de niños nacen sin padre ni madre con colas
Me convertí en una introvertida
Y odié todo
Incluso odié mi alma contaminada
Me hubiera gustado morir mil veces antes de nacer
Nací en la mañana que se acabó
Me despedí de ella
Y de vosotros
Y me perdí en los laberintos del tiempo.

[Traducción de Sanaa Chain]

CRISTAL / Yamal Al-Gitani

...**E**n la sala de espera del aeropuerto de una ciudad lejana un alto funcionario se dirige a su colega, diciéndole en voz baja que su equipaje no será revisado en la aduana, por el hecho de ser miembro de la delegación oficial. Esto quiere decir que sacarán el cristal que compraron sin pagar ningún tipo de impuesto, ese cristal de material extraordinario por el que deberían abonar derechos aduaneros en dólares. El otro funcionario asiente con la cabeza; sus rasgos se distienden, pues sus maletas no serán abiertas en la aduana...

...Por el camino, al borde del mar, se aproxima un hombre, vistiendo una "galabiyya". De repente abre un envoltorio de papeles de periódico. Resplandece la luz y se esparcen destellos menudos, rápidos, a través de prismas, aristas, triángulos, ángulos...

-¿Cristal?

El joven asiente con la cabeza; el hombre se aparta.

-¿Tú crees que viviremos hasta el día en que podamos tener un trozo como este?

El muchacho sonríe.

-Primero tenemos que encontrar una casa donde dejar el cristal...

Relampaguean las cámaras fotográficas, los periodistas toman notas, mientras el ministro del ramo adopta la postura más conveniente para ser fotografiado. Luego empieza a responder a la pregunta anterior de uno de los miembros del Parlamento: La miseria ha llegado demasiado lejos... Es el momento de decir basta..., basta de privación, basta de incomprensión. Me comprometo en el ámbito de mi competencia a inundar el mercado de cristal..., para que enmudezcan los chismosos..., para que callen los liantes.

A las seis y cuarto, el director del centro de importación habla por teléfono: Tengo noticias importantes...

-Bien...

-Escucha, amigo mío... Después de muchos desvelos hemos obtenido un principio de acuerdo...

-No... No... Es imposible...

-Créeme. Un primer acuerdo sobre el cristal que se introduce en el país.

-¿Le vais a dar publicidad...?

-¿Y para qué nos vamos a encargar nosotros de ello y vamos a pagar las tasas de los anuncios? Los enamorados del cristal olerán su perfume... Iré contigo para que apartes lo que quieras... Ven, para que veas los catálogos...

En la cabina del ayudante del tren se sentó el cobrador para hablar con un amigo suyo que le miraba desde el andén, y de entre el gentío le invitó a subir. El cobrador dice que Dios le ha favorecido muchísimo con su segunda esposa. La felicidad se derrama sobre él de muy diversas formas. Ahora percibe un sueldo básico de treinta libras y consigue otras veinte como emolumento por las multas que provienen de los muchos que suben sin picar los billetes de la estación. Después de estos años de matrimonio su posición se ha afianzado, ya que ahora tiene tres habitaciones, una cocina de gas, una nevera pequeña, gracias a Dios... Pero le falta una sola cosa: una pieza pequeña de cristal que adorne su casa. Calla por unos momentos y luego añade que hace tiempo vive con su segunda mujer y que conseguirá aquella pieza, que un día podrá comprarla...

En un despacho de una de las direcciones especiales, dice un funcionario a uno de sus compañeros: "Gracias a Dios, he llegado, pero otros se graduaron después de mí y aún no han alcanzado esta posición. Ahora tengo un despacho particular, teléfono directo, ventilador e incluso puedes encontrar en mi casa cristal..."

Por el altavoz exterior la azafata de tierra anuncia la llegada del avión, que estaba prevista para las siete de la mañana. Cuando se abre la

portezuela del avión, la primera persona en bajar por la escalerilla es la atareada joven del vestido azul. Trae consigo gran número de pequeños regalos y una sola vasija de cristal, cristal azul mezclado con verde, unido a un pedestal de marfil. Al día siguiente irá a ver al director del organismo; cuando le vea le entregará el regalo, que lleva con intención, sin aludir al asunto que en realidad la trae allí. Intuye el momento en que presentará la gran caja de terciopelo rojo que contiene el recipiente cónico de cristal, mientras sus facciones se colorean, se relajan sus labios, su respiración es acompasada y recorre una alegría su cuerpo febril. Al cuarto o quinto día se pasará por el organismo para estar segura de que a su marido se le garantizará continuar otros dos años en la agregaduría de la embajada en aquel lejano país, célebre por la producción de cristal coloreado.

De esta forma, el matrimonio enviará lo mejor de ese cristal, se llenará el comercio con los modelos más raros, los bienes del matrimonio crecerán y, cuando vuelvan algún día, se encontrarán con una riqueza que les permita resistir los avatares del tiempo...

En la sala del juzgado especial el abogado golpea la mesa con el puño, señalando al acusado: "¿Cómo se puede acusar a mi defendido de adoptar ideas nefastas y de poseer uno de los modelos de cristal más raros...?"

Pasadas las dos, llegó el marido de un largo viaje. En el *hall* de la casa, después de abrazarse y saludarse, empezó a abrir las maletas. Su mujer se pone contenta con las faldas, el tejido de seda natural; contempla las tallas de madera, los hermosos brazaletes de marfil. Y al ver que las maletas están totalmente vacías, sonrío ligeramente, le dice al marido que se va al dormitorio, con la excusa de hacer algo allí, se sienta en un pequeño sillón, frente al espejo, gira los pulgares uno sobre otro, se muerde los labios. Su marido no ha pensado en procurarse un solo trozo de cristal... ¿Qué dirá a su madre? ¿Qué les dirá a sus amigos?

Después de salir el paciente, el psiquiatra decide quedarse unos momentos a solas, antes de que entre el siguiente enfermo; aspira el humo de un cigarrillo, piensa cuán modestas son las esperanzas del hombre. Hace un año, cuando le vino este paciente, su mayor ilusión era tener

una lámpara de cristal, pero al agravarse la enfermedad con el paso de los días su deseo comenzó a apagarse poco a poco, hasta el punto de que el médico le preguntó, hace pocos días, por el cenicero que deseaba comprar en lugar de la lámpara, y él le respondió con amargura: “¿Y qué tengo yo que ver con el cristal?”.

En la comisión que se formó para discutir el apartado noveno, algunos se mostraron cautelosos con el proyecto que pretende dedicar una parte del presupuesto a la importación de tipos de avanzada tecnología de cristal. El profesor Yami'i Sabiq y el especialista consultivo dijeron que las materias alimentarias deben tener prioridad, a lo que se opuso más de un miembro, argumentando que el hecho de importar alimentos del exterior pondría de manifiesto que el pueblo estaba hambriento, como si sus estómagos no se llenasen nunca, lo que alteraría la confianza de los empresarios y de los inversionistas extranjeros. Por el contrario, el importar esta cantidad del raro cristal revelaría a los distintos centros monetarios la estabilidad de la balanza de pago, limitaría la cláusula del cambio monetario y extendería el campo de la financiación. En este punto se mostraron cautos tanto el profesor Yami'i Sabiq como el especialista consultivo. Entonces el presidente de la comisión hizo un gesto con la mano, sugiriendo al profesor que dejara pasar los problemas, añadiendo que la gente necesita sentir un auténtico cambio.

En los primeros días del otoño, al mitigarse el intenso calor, aparecen en los escaparates un gran número de juegos de cristal verde estriado. Se propaga un intenso rumor de que han llegado dormitorios de cristal azul transparente como el color del mar en días de calma. Los funcionarios contra el contrabando establecen contactos amistosos con los importadores con el fin de que hagan publicidad del cristal, tanto en televisión como en cine, pues la publicidad animará a la gente, especialmente a la masa que aumenta día tras día, incluso a aquellos a los que no les queda ni siquiera la esperanza de tocar una sola copa de cristal. Pero los funcionarios se empeñan en manipular los derechos informativos que garantiza la Constitución, los pactos estatales, los derechos del hombre. Al final, se esboza una solución que satisface a todos: la ausencia de oferta de los derechos informativos, pero se acuerda no mencionar el alto precio que pueda alcanzar una sola pieza.

En la dirección de control de una de las fábricas se presentó uno de los inversores pidiendo autorización para fabricar un tipo falsificado de cristal. Los mandos subordinados manifiestan su gran acogida a esas tendencias socializantes, pues brindará la oportunidad a numerosos grupos de poseer algo que se parezca al cristal sin que nadie con influencia se irrite; exigen un estudio pormenorizado antes de opinar sobre el problema de la autorización, ya que la producción de esta fábrica mezclará lo auténtico con lo falsificado, la raíz con las ramas, y quizá se dé el caso de que algunos comerciantes vendan cristal falsificado por auténtico, sin que se tenga conciencia de ello, lo cual aumentaría la gravedad del delito. En este punto, los expertos en artes aplicadas dicen: "Entonces, ¿para qué estamos nosotros, si nuestra misión es distinguir lo auténtico de lo falsificado?".

Estas investigaciones crearán empleo para los profesionales que no encuentran trabajo.

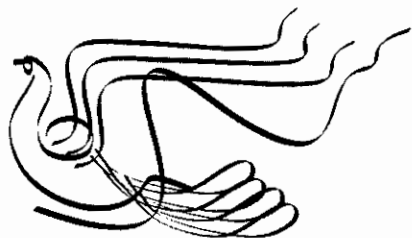
En el Parlamento, el ministro del ramo afirma que la abundancia es general y el mejor argumento ante la opinión pública, ya que todos los países defienden el prestigio de exportar cristal, aunque sea temporalmente...

El viernes por la mañana, el periódico principal publica un poema, cuyo comienzo es: "¡Oh, cristalinos ojos, brillad...!".

En la sala del blanco hospital, las imágenes se suceden en la mente del agonizante: se acabará el problema, morirá, abandonará este mundo repleto de cristal...

Agosto de 1977

[Traducción de Aurora Cano Ledesma]



UNMSM

POEMAS / Taha Adnam

ODIO EL AMOR

No me gustan las elegías,
simples cumplidos tardíos,
halagos que se mascullan siempre tarde;
detesto los elogios, mentiras manifiestas.

No me gusta la poesía clásica,
necesita demasiados glosarios
y un ejército de intérpretes;
detesto la crítica contemporánea,
moneda barata.

No me gustan los borradores,
me recuerdan poemas
que nada significan;
detesto los poemas publicados
y me deja consternado que se queden
inacabados para siempre.

No me gusta la fama,
las luces ciegan
y yo no soy tan estúpido
como la mariposa;

detesto la vida en la sombra,
exactamente como un fruto introvertido
que no llega a madurar.

No me gusta tener una nariz,
-órgano que se exhibe como una frase incisa-;
detesto tener dos piernas,
paralelas como una escalera que no sirve de nada,
pues no tiene travesaños.

No me gustan los coches,
vehículos ineptos que exigen cuatro ruedas
para conseguir un sencillo equilibrio;
detesto también la bicicleta,
que corre como un pájaro metálico miedoso,
incapaz de volar.

No me gusta que me llamen
Tahar el Marrakechi,
detesto las sonrisas fingidas que me ofrecen
cuando destrozan mi nombre en los servicios municipales
llamándome "Monsieur Taaa Adnan".

No me gusta el odio,
a menudo gratuito, sin razones fundadas;
odio el amor, que es tan costoso.

No me gusta el domingo,
un día perezoso
que me recuerda que tengo que trabajar

al día siguiente;
detesto el lunes
(véase el domingo).

No me gusta vivir solo,
la soledad es glacial
como una noche de diciembre
con la calefacción estropeada;
detesto vivir acompañado, es el infierno.

No me gusta tener una sangre que circula
sin poder atraparla
y detesto
no tener sangre.

No me gusta el reloj,
me recuerda la vida que se pierde,
detesto el reloj de pulsera
que rivaliza con los latidos de mi corazón.

No me gusta la paz;
vuelve monótona la vida, le quita el gusto;
detesto la guerra, antítesis de la paz.

No me gusta la vida, esa hija de perra;
detesto la muerte, su último ladrido.

Budapest, marzo de 2005

CITA DE AMOR ÁRABE

Cariño,

¿por qué se empeñaba en su silencio tu teléfono desconfiado?

Yo había llegado a nuestra cita,

a la hora menos dos cigarrillos,

el Café de la Ópera estaba a rebosar,

como de costumbre,

los clientes tenían un aire tan elegante

que, entre ellos, yo parecía una mancha de aceite

en una camisa blanca.

Una flamenca disfrazada de baronesa

como si acabase de salir de una película clásica

me observaba con desconfianza

y apretaba el bolso entre sus brazos.

Yo fingía no ver nada,

y me echaba al colete las cervezas

como si acabase de escaparme de un desierto de sed.

Palomita,

la cerveza aquí cuesta tres euros.

¿Por qué eres tan despiadada?

¿No podías encontrar algo más barato

que la terraza de este bar?

Una gitana con cara malintencionada

me propuso comprarle una rosa

pero tú,
¿dónde estás tú, flor mía?
¿dónde demonios estás?

Hasta el sol se asomaba tímidamente,
compasivo,
para hacer brillar mi copa de vez en cuando.
¿Por qué no iluminas mi cara, luz de mis ojos?

Preciosa,
después de muchas copas y siete cigarrillos
el sol se había eclipsado...
No me quedaba ya más que imitarlo.

Bruselas, 13 de enero de 2007

[Traducción de Antonio López Peña]

FRAGMENTOS DE UNA GÉNESIS OLVIDADA / Abdellatif Laabi

Hombre, dicen?
Admitámoslo

Eso
U otra cosa
Qué más da?

Poco importa la envoltura
La etiqueta
La máscara que no puede quitarse
Sin desencolar la piel

Hago frente
Falsamente sereno
Mas hago frente

En ese periplo
No he escogido ni la cabalgadura
Ni el itinerario

Apenas puse en ello
Mi granito de sal

Me puse invisible
Para probar la otra mirada
No ver desde afuera
Pelele entre peleles

Cuento de nuevo los días

Largos son
Y horriblemente cortos

Entre trivialidades
Me marchito
me limito y me encojo

Estoy aquí
En el margen que me ha elegido
En la mano
Una flor
nacida en el asfalto
Quién querrá mi flor?
Nadie me llamará aquí
Con mi nombre
Nadie abrirá mi puerta
Para pedirme ayuda
O una pizca de sal
Llueve
Y hace sol
Olivo y aceituno todo es uno
El viento no tiene voz
Los pájaros se esconden
Para cantar
Los volcanes están lejos
Los terremotos azotan otros lugares
En la calle
Los transeúntes
Incluso los perros
No son más que transeúntes
Porque falta una cara resplandeciente
Saludo a la magnolia de la esquina
A la rama de menta ayer plantada
A la silla vacía delante de mí
Está vacía?
Sé que no
Muchos vienen a sentarse en ella
Sin decir nada
Cada uno

De mí ha cogido algo
Qué raro cómo te despojan los fantasmas
curiosamente te despojan...
Y te recuerdan tus defectos
Vivo y deajo que se viva
La silla es sólida
Nos sobrevivirá a todos
Escribo
No sé en qué lengua
La olvidada o la maldita
Imito los caracteres del talismán
Que me ha revelado el laberinto
Me esfuerzo como puedo
Me releo siete veces
Para no infringir la norma
Entre frase y frase
Me marchito
Me encojo
En cambio la página
Se expande
Se alarga
Hasta cubrir enteramente la mesa
y desbordarse
Se me va de la mano mi cálamo
Salta por la ventana
El cielo me da con la puerta en las narices
Asisto
Impotente
A la rebelión de mis herramientas

[Traducción de Fatiha Benlabbah]

LAS NOCHES, ¿UN LIBRO MOLESTO? / Abdelfattah Kilito

Para la mirada de los antiguos letrados árabes, el libro de las *Noches* apenas sirve para espíritus fútiles. Y de hecho, lo leí cuando estaba pequeño, lo cual no tiene nada de original pues, precisamente, está, para un número de lectores, ligado a la infancia, por los mismos motivos que *El gato con botas* o *Piel de asno*. A veces he afirmado que fue el primer libro que leí, pero ya no estoy completamente seguro. Detrás de aquella afirmación está sin duda mi deseo de beneficiarme algo del prestigio de esta obra maestra. ¿Qué más valorizador que iniciar una carrera de lector por las *Noches*? Pero la imagen del primer libro no es simple y a menudo proviene de una reconstrucción interesada del pasado. Admitamos sin embargo, puesto que ello me sienta, que las *Noches* son el primer libro que he leído.

Y ahora qué pensar de otra pretensión, a saber que lo he amado. ¿Realmente?

Cuestión temible, pues ¿quién se atrevería hoy a decir lo contrario? ¿Por qué tipo de persona pasaría si declarara que solo le he tenido un aprecio mediano? En verdad no puedo afirmar nada; ni siquiera puedo decir que lo he leído; ciertamente lo he tenido entre las manos (en la edición de Beirut, expurgada pero agradablemente presentada), pero no tengo el menor recuerdo de que me hubiera maravillado tal o cual historia. Acaso entonces no era capaz de leer, si la lectura de un relato supone, además del conocimiento de la lengua, la adquisición de un cierto número de códigos narrativos. Sin embargo por la misma época había leído *Sirat 'Antara* y estoy seguro de que me conmovió profundamente. No disponía sino de los dos primeros tomos de aquella novela épica, y durante meses, de pronto hasta años, me dediqué a buscar febrilmente, pero sin éxito, la continuación, que sabía muy larga.

Unos treinta años más tarde releí (debería decir leí) las *Noches* pero, extrañamente, no releí *Antara* (y probablemente ya nunca lo haré). ¿Por qué este privilegio concedido a las *Noches*? ¿Qué me empujó a frecuentarlo de nuevo? Lo diré de una vez: ninguna nostalgia. Había otro motivo actuando, del cual yo no era realmente conciente. Leer, releer un texto no siempre es resultado de una decisión personal; a menudo en el origen de la elección hay tal o cual mediador. ¿Hubiera retomado las *Noches* si, en el interín, no hubiera leído *Zadig*, *Jacques le Fataliste*, *Le Sopha*, así como *En busca del tiempo perdido* (Proust tiene abundantes referencias a la obra y la hace uno de sus modelos de escritura; el otro es Saint Simon)? Pero hay más: en los años 60 hubo el brusco florecimiento del análisis estructural del relato, que hacía mucho caso a las *Noches*. Me sentí en la obligación de regresar...

Sin embargo, no llego a librarme del sentimiento de que mi trabajo está cruzado de frivolidad, sentimiento que no experimentaría si hubiera dedicado mis esfuerzos a otra obra, la de Tawhidí o la de Mutanabbi, por ejemplo. En ese caso hubiera partido de un logro tangible, de un saber acumulado por sucesivas generaciones, mientras que en el caso de las *Noches* la tradición árabe permanece muda, o casi. Al interesarme en la obra, me he inserto en una tradición europea, que había comenzado con Galland; en otras palabras, me coloqué fuera de la literatura árabe. En verdad, ¿las *Noches* son parte de esta literatura? Me parece que ella puede prescindir de la obra, y en efecto ha prescindido sin problema. Sería exactamente lo mismo si esta obra no existiera, mientras que su paisaje como literatura sería completamente distinto sin los *mu'allaqât*, esas famosas odas "suspendidas", o sin los *maqâmât*. En las historias de la literatura árabe más o menos recientes, el libro de las *Noches* no figura en ninguno de los rubros comúnmente considerados; no está relacionado, por ejemplo, a una cronología (aun si sabemos que una de sus primeras versiones es contemporánea de Hamadhâni y de Tanûkhî); no aparece en el capítulo dedicado a la prosa, junto a *Kalîla y Dinma* o *El espíritu del perdón*. Suele ser citado al final de las relaciones, y como por asunto de conciencia, en las inmediaciones de la *Novela de Dhât al-Himma* y de la *Novela de Sayf ibn Dhi Yazân*, junto con obras de estatuto indeterminado.

De más está decir que no pertenece al canon de las obras clásicas. La constitución de este canon todavía es (para mí) un misterio: soy incapaz de decir cómo se han impuestos textos en verso o en prosa, al final de un proceso más o menos largo, para volverse referencias insoslayables. Me parece cómodo llamarlas clásicas, calificativo para el que no encuentro equivalente en árabe, pero que tiene la ventaja de orientar la atención hacia la *clase*. No lo empleo para referirme a la producción de tal o cual periodo; es clásico todo texto adoptado por la clase de los letrados, integrado a una clase de textos y destinado a ser enseñado en clase.

Para acceder a dicho estatuto el clásico debe contar con un cierto número de propiedades. En primer lugar, debe estar ligado al nombre de un autor; en la cultura árabe un texto sin autor es considerado una aberración, y en efecto son escasos los textos anónimos. En el origen de esta exigencia está sin duda la vasta crítica que ha acompañado la compilación de los dichos del profeta (*hadiths*). Del mismo modo que existen obras sobre los transmisores de estos dichos, los hay sobre los literatos, obras biográficas que acopian el máximo de informaciones sobre ellos, fecha de su nacimiento y (sobre todo) de su muerte, detalles sobre su carrera, anécdotas que fijan su imagen, extractos de sus obras, juicios de sus contemporáneos y consideraciones acerca de las controversias que han podido eventualmente suscitar. Cabe hacer notar que un texto del que solo se conoce el nombre del autor, y nada más, se ve afectado, al margen de la calidad que pudiera tener; es lo que sucede con *Hikáyat Abi-l-Qásim*, de Abû-l-Mutahhar al-Azdi (esta obra hubiera conocido mejor suerte de haber sido escrita, como algunos suponen, por Tawhídî).

El acento puesto sobre el autor debe ser vinculado a otro rasgo: el texto clásico está necesariamente ligado a la escritura, aun si al inicio ha conocido como aventura solo una transmisión oral. Debe, pues, presentarse con una forma fija, si bien este ideal no siempre es alcanzado. Es así que los manuscritos de las sesiones de Hamadhâni presentan variantes, probablemente porque el autor, prematuramente muerto, no tuvo tiempo de darle una última mano a su obra, para dejar una versión definitiva. Ni siquiera se conserva sesiones de Harirî, y en relación a esto resulta útil evocar una anécdota muy significativa: al haberle un lector sugerido el

perfeccionamiento de una expresión, Harirí reconoció la pertinencia del comentario, pero declaró no poder aceptarla, puesto que ya había controlado la conformidad de setecientas copias de sus sesiones y concedido autorización para que se transmitieran (práctica conocida como *d'ijâza*).

El texto clásico se caracteriza también por un estilo noble, imponente, que no admite expresiones triviales o dialectales sino cuando se trata de evocar una anécdota o de reproducir un discurso placentero cuyo efecto corre riesgo de debilitarse si se le somete a las reglas estrictas de la lexicología o de la sintaxis. Este vuelco hacia el sostenido, motivado por la "conveniencia" (o la "congruencia") necesariamente se acompaña, cuando ocurre, de una justificación cabal: es lo que se constata en Jâhiz, Ibn Qurayba y Abû-l-Mutahhar (en el caso de este último, la parte de los vulgarismos es considerable).

Escrito en una lengua que se distingue mucho de la lengua hablada, el texto clásico es opaco, sin acceso inmediato, y en consecuencia convoca el comentario. No se revela plenamente sino explicado, traducido a otro discurso. Como está destinado a la enseñanza, a veces los autores mismos se encargan de la tarea; es lo que hicieron Ma'arrî, Harirí y Zamakhsarî.

Inseparable del comentario, el texto clásico no se presta sin embargo a la traducción: una versión en lengua extranjera está, por así decirlo, fuera de su horizonte. *El libro de los animales*, de Jâhiz, afirma que la poesía es renuente a la transferencia: en otra lengua ella pierde su principal elemento, el *nazm* u ordenamiento, y aparece como un tejido de banalidades. El poema no es idéntico a sí mismo sino en su lengua de origen: por tanto no puede ser traducido, no *debe* serlo, al menos en principio. Jâhiz no formula explícitamente esta interdicción, pero ella brota lógicamente de sus palabras. Se podría ir más lejos y decir que numerosos textos en prosa (*El espíritu del perdón*, las *Sesiones* de Harirí) se empobrecen y pierden lustre al ser traducidos. Se me objetará que todo depende de la calidad del traductor. Pero la cuestión no está allí: lo que deseo hacer notar es la actitud de los autores clásicos acerca de la traducción de sus obras: simplemente la ignoraban (mientras que hoy es la principal

preocupación de los escritores árabes).¹ Sin duda Mutanabbi se hubiera indignado ante la mención de sus poemas traducidos al latín, al hebreo o al persa.

Está claro, entonces. El libro de las *Noches* no tiene ninguna de las características que acabo de enumerar. No tiene autor, se presenta en varias versiones, su estilo es vulgar (incluso no se priva del uso sistemático de la prosa rimada), no es comentado y no es tema de ninguna enseñanza. Pero lo que causó su desgracia en el pasado es precisamente lo que hace su felicidad hoy; es el libro más traducido.² Podría decirse que reclama la traducción al provenir él mismo en buena medida de obras indias y persas. Transparente, no pierde nada de su fuerza volcado a otra lengua.

Al situarse fuera de la institución literaria, se presenta en suma como un libro de descanso, de placer puro. Cabe advertir que un letrado no se pasaba todo su tiempo estudiando estos libros serios; incluso se le recomendaba variar sus lecturas (hábito llamado *ihmâd*), renovar sus fuerzas dedicándose un poco a la frivolidad, a la risa, a la delectación perezosa. Mas todo indica que las *Noches* no eran parte del menú: los letrados mantenían frente a ellas un silencio casi total. Ibn al-Nadîm es uno de los pocos que las ha evocado. Las ha leído (no se sabe bajo qué forma, pero es seguro que tuvo bajo los ojos un libro distinto del que se nos ofrece en estos días). Esto es lo que dice: "Varias veces tuve ocasión de ver este texto completo: en verdad es un libro muy indigente y que narra con considerable frialdad".³ En otras palabras, es un libro molesto.

¿Debemos acusarlo de ser un mal lector e indignarnos por su actitud? Sin embargo, no fue el único que despreció las *Noches* y sin duda

¹ Sobre este punto ver mi libro *Tu ne parleras pas ma langue*, tr. por Francis Gouin, Sindbad Actes Sud, 2008.

² Y primero al árabe clásico. Sabemos que en su edición de Boulaq' Abd al-Rahmán al-Sharkâwi pensó, idea absurda, mejorar el estilo de las *Noches* reescribiéndolas en una lengua sostenida.

³ La noticia de Ibn al-Nadîm ha sido traducida y citada por André Miquel, "Histoire et société", en: Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond, André Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991: 13-15.

repercutía en la opinión general de los letrados de su época, opinión que no se modificó más adelante; de modo que se habría dado una ceguera colectiva frente a la calidad y la riqueza de las *Noches*. O bien, ¿cómo ir al encuentro del juicio de tantos siglos? No se le puede descartar de un golpe, aun si no se le comparte. Lo peor es que algo queda: una horrible sospecha sale a la luz. ¿Y si las *Noches* fueran molestas? ¿Y si fuéramos nosotros las víctimas de una ceguera pandémica que nos lleva a sobrevalorarlas? Por último, ¿por qué en cada ocasión nos sentimos llamados a garantizar su defensa e ilustración? ¿Por qué actuamos como si nos correspondiera remediar una injusticia milenaria? Los antiguos las desdeñaban por no corresponder al gusto clásico. En cuanto a “nosotros”, ¿en nombre de qué las apreciamos? ¿Y a partir de qué momento se ha operado el cambio en la recepción?

El momento es relativamente reciente en el mundo árabe. Los primeros autores de la *Nahda*, los de la segunda mitad del siglo XIX así como los de inicios del siglo XX, no habían roto del todo con la tradición clásica. Que yo sepa, ninguno de ellos se reclamó de las *Noches*. En cambio es indiscutible que ellos se encomendaban a las sesiones (Shidyâk en *La pierna sobre la pierna* y Muwaylihi en *El discurso de 'Isa ibn Hishâm*). Si las sesiones constituyeron una transición obligatoria al contribuir a la eclosión de la novela árabe, los cuentos de Shahrazád no fueron en su origen un proyecto de renovación literaria.

Se dirá que más adelante los árabes compensaron largamente esta negligencia. El interés por las *Noches* no ha dejado de aumentar, las ediciones se han multiplicado, también los estudios. Mientras tanto el interés por las sesiones se ha debilitado, por no decir extinguido; su escritura, basada en la exhibición retórica ha terminado percibida como una herencia estéril y engorrosa (milagrosamente sobreviven gracias a las miniaturas que hizo en el siglo XIII Wâsití, reproducidas en la tapa de numerosas publicaciones sobre literatura árabe). Asistimos entonces a un trastrocamiento de la situación: las sesiones han devenido ilegibles, mientras que las *Noches* son cada vez más frecuentadas. Gracias a los europeos, las árabes súbitamente un buen día advirtieron que poseían un tesoro cuyo valor ignoraban.

Pero el juicio de Ibn al-Nadīm no me parece haber desaparecido del todo. Si no, ¿por qué ha sido necesario esperar a 1984 para que aparezca una edición crítica de las *Noches*? Su explotación es tardía y su influencia sobre la literatura árabe permanece, dicen los observadores, limitada. Hay poetas que aluden a ellas, y prosistas (Taha Husayn, Tawfiq al-Hakim, Naguib Mafouz) que encuentran allí una ilustración de la figura del tirano.⁴ Pero en la producción de estos autores es raro encontrar la intimidad, la familiaridad cómplice con las *Noches* que observamos en Proust o Borges, y debemos decir que el libro tuvo mucho más impacto en Europa que en el mundo árabe. Sin embargo es (o debería ser) uno de los principales orgullos de los árabes. Antes se establecía paralelos entre la cultura árabe y las culturas de los otros pueblos; de allí se desprendía que el mayor timbre de gloria de los árabes es la poesía. Hoy, en la medida en que se sigue practicando ese juego vano que consiste en exponer lo que Europa debe a los árabes, tienta decir que el principal mérito de estos últimos es haber escrito las *Noches*. ¿Se mirarían, serían mirados, de la misma manera sin este libro?

[Traducción del francés por Mirko Lauer]



⁴ Sobre la recepción de las *Noches* en el mundo árabe actual, ver Ferial J. Ghazoni, *Nocturnal Poetics*, The American University in Cairo Press, 1996, Capítulo 12: 134-149.

INTENSA CALMA / Yasin Adnam

Así..., debería ser así. Debo comportarme con firmeza. Debo precisar un espacio general y relajarme sobre el primer sofá que encuentre. Ahora, mientras entro en este café, me invade un sentimiento ambiguo, quizá la vergüenza causada por mis zapatos... Además, yo no soy responsable de las arrugas talladas por el sol en mis zapatos; tampoco de los senderos de polvo, las zanjas y los hoyos que debo cruzar desde mi casa al lugar de trabajo en aquella remota alcarria del Sur. Cierto, actualmente estoy en el Norte del mundo y este café es muy respetable. Pero, puesto que al fin y al cabo voy a pagar en divisas, estoy en mi derecho de relajarme sobre el primer sofá y empezar a escribir...

Los clientes, hombres y mujeres de este café, son distinguidos... El suelo brilla como si fuera de mármol, también las copas. Incluso las camareras, de rasgos asiáticos, resplandecen mientras se mueven entre las mesas como mariposas. Soy el único ser que parece pálido como un viejo candelero. Desde que me senté estaba contemplando a las camareras y cuando una de ellas se dio cuenta de mis miradas –sin permiso– en el pequeño jardín de su cuerpo, sonrió sin ningún interés... Confuso, bajé la vista y sin darme cuenta retiré mis pies hacia atrás. Me refiero a mis zapatos, es decir, a las arrugas talladas por el sol sobre mis zapatos. En realidad, mi parte superior es adecuada, aceptable. La chaqueta está primorosamente planchada; el cuello de la camisa, impoluto; mi cara, afeitada, lustrosa. Puedo sonreír sin complejos a las camareras asiáticas y susurrarles amablemente: “Por favor, señorita, un café”.

* * *

Esperaba el café cuando levantó su vista hacia un enorme cuadro colgado en la pared, a la derecha de la entrada. ¿Acaso no se dio

cuenta de su presencia al entrar en el local? Es costumbre adornar los cafés y bares con cuadros para entretener a los propios muros, buscando procurar intimidad. ¿Pero qué hace aquí ese terrible cuadro? Su tamaño es monumental; su motivo, un batir de olas en un mar furioso, y, bajo él, una enterrada en su fondo. La tempestad es gris, emulando el azul transparente del cuadro. El azul se difumina paulatinamente... En su fondo se oyen los últimos gritos desesperados de los náufragos. Él pensó en los siete mares... Siete cielos... Y siete hombres. Evocó el bar Siete Dunas y a sus desesperados clientes; también la melancólica alcarria sureña donde trabaja. Y los vientos de arena se levantan, como un enloquecido incendio, en los alrededores del pueblo antes del amanecer, y el paisaje se transforma igual que en este cuadro. Olas de arena, polvo, y la gente como verdaderos náufragos corriendo en todas las direcciones. Solamente cuando anochece la alcarria recupera su calma. Ahora sonrío. Se acuerda de cuando salía después de la medianoche solo para abrazar la única calle. Le invadía una oscura satisfacción. Esta pequeña ciudad es como una prostituta –decía–; de día nadie la soporta, pero su seducción por la noche no tiene límites, sobre todo si estás borracho. A pesar de todo, él está aquí para olvidar. Ahora no quiere pensar en el pueblo ni recordar sus penas. Se decía a sí mismo: “Estoy aquí, en este lujoso y tranquilo local para tomarme un café –después una o dos cervezas– y escribir un cuento tan exquisito como este lugar. Voy a intentar que no se filtren en mi cuento ni el calor, ni la arena, ni la decepción de las aldeas sureñas”.

Pero, ¿por qué tarda la camarera con rasgos asiáticos? No, realmente no me gusta esperar. Mis nervios necesitan un trago de café, por lo menos para olvidar este maldito cuadro. ¡Uf!, parece que la camarera desapareció y no tengo más remedio que distraerme contemplando a los clientes.

Todos los clientes eran elegantes. Todos murmuraban. El café era muy tranquilo y ostentoso. Solamente mis ojos paseaban furiosamente entre las sillas y mesas. Los clientes hablaban en voz baja. Sus compañeras sonreían con deleite. Tomaban sus cervezas o zumos con mucha calma. Iban a los servicios muy despacio.

¡Dios! Cerca de la puerta de los servicios no había ningún cobrador... Tampoco en la otra. En la primera, la foto de un hombre con gorra italiana y abrigo inglés, con camisa y corbata, por supuesto. El hombre de la foto era corpulento, guapo, alto. Sus manos se hundían en los bolsillos del abrigo. En la otra puerta estaba la foto de una señorita con camisa. Llevaba una falda corta. La chica estaba un poco agachada. Sus manos sobre sus caderas. Entré —en la primera puerta, por supuesto— y no había servicio; es decir, no tenía olor a servicio. Dentro había un fuerte olor a perfume y un gran espejo. Allí cualquiera se olvida de todo.

* * *

Aquí quizá los clientes no orinan. Los hombres entran a los servicios para arreglarse la corbata y el peinado. Ensayan su sonrisa delante del espejo para luego utilizarla delante de sus compañeras. Los hombres actúan deprisa y se retiran con calma... En cuanto a las mujeres, tardan bastante: se maquillan, revisan sus encantos, maldicen el frío... y salen sonrientes, satisfechas y orgullosas.

Entré en el servicio y me olvidé de todo. La orina se coaguló en mi vejiga y yo me rendí al perfume y al espejo. El espejo era piadoso. A pesar de su enormidad, mis zapatos permanecieron fuera de su cuadro. Salvo los zapatos, todo era aceptable. Yo no era una excepción entre los clientes. Yo también podía sonreír a las camareras. Y, puesto que el local era cómodo, tranquilo y los servicios eran democráticos, entonces podía permitirme desplazarme como me gustara sin que nadie prestara interés. Todos susurraban al oído de su acompañante. Nadie se interesaba. Yo era el único que ocupaba una mesa a solas, y también podía divertirme vigilando a los demás, y acudir a los servicios libre y democráticamente...

“Siempre te diriges a los servicios en el momento inoportuno” —me decía un amigo cuando estuvimos en el café, allí, en el otro café, de aquellos otros ruidosos y no democráticos. Incluso yo no me lo explicaba... Podía sentarme durante largo tiempo sin ninguna idea en la cabeza, callado, contemplando a mi acompañante. Nada más concentrarnos sobre una idea fresca e interesante que inducía a la conversación, me evadía a los servicios. Pero aquí me encuentro solo (¿a quién voy a inte-

rumpir?), la música es lenta. Las mariposas se trasladan ágilmente entre las mesas; los clientes, cada uno con su tema o en sus asuntos, murmuran mientras sorben sus bebidas... Pero, ¿qué dicen?

¿Qué dice aquel bajito calvo a su compañera rubia? ¿La está cortejando o está contándole los difíciles tiempos por los que ha pasado antes de que tuviera una casa, un coche, una oficina...? Sobre la mesa que ocupan hay un llavero con siete llaves. Seguro que le está hablando de las siete puertas... Juega con las siete llaves mientras ella sonrío distraída. ¿Y el otro que está sentado en aquella esquina? Él mismo puso azúcar en la taza de su compañera. Seguro que conoce sus costumbres y les une una larga relación. Ella se siente atraída por él. Lleva más de una hora hablando con entusiasmo, pero, ¿qué le cuenta? ¿Le está hablando del amor en abril o de su opinión sobre las próximas elecciones?

* * *

Pero, ¿por qué te preocupas por los demás? Cada cual puede contar lo que le dé la gana... Tú estás aquí para escribir una novela. Antes de entrar en este tranquilo local, te decías a ti mismo: "¡Esta mañana voy a escribir una novela!" Propusiste, elegiste el espacio general: el café... Vacilante, fijaste, también con grosería, un espacio privado: ¡pues que sean los aseos! Y como no pudiste crear personajes creíbles, te ofreciste como ofrenda y empezaste a escribir en primera persona. Pero, ¿dónde está el cuento? ¿Vas a fingir que estás pensando ahora mismo en el asunto mientras te diviertes observando a los clientes por si alguno de ellos te inspira? Pero ellos están conversando silenciosamente, es lo que te irrita. Es cierto que el murmullo crea un ambiente calmado y la escritura necesita calma. Pero tú aún no has empezado a escribir... Todavía persigues la historia y esta crece en el barullo. Ellos están muy ocupados charlando en voz baja. ¡Qué pesado es este murmullo..., qué aburrido..., qué agobiante...!

A ver, ¿qué es lo que están tramando?

[Traducción de Abdellatif Zennan]

UNMSM

VERSIONES LIBRES DE TRES POETAS ÁRABES

LA TOCADA / Su'ad Al-Mubarak Al Sabah

No solamente estoy algo tocada, también me siento enferma
(400 miligramos de azúcar en la sangre después de medianoche).
En cambio tú eres sano como un animal recién nacido. Mira nomás,
eres una manada de caballos en medio del verano.
Y yo, la congelada sombra del invierno.
Enferma estoy de amor, gimo y reviento
en este cuerpecito de mujer repleto de insulina.
Un pejerrey perdido entre las olas,
un roedor maltrecho y aterido entre los matorrales del jardín.
Oh mi dichoso amor, estoy contra las leyes de Moisés,
un culebrón de crímenes y arena.
Solo al amor le debo lealtad. Los grandes limoneros de tu pecho
sosiegan mis altísimas glicemias.
Oh mi dichoso amor, contempla esta pasión que me revuelve,
que pega y que despega con baba mis añicos.
Contéplala, señor, desde el sitio de tus eternas nieves.
Yo danzo, humildemente, al son de algún merengue tropical.

[versión del inglés por Antonio Cisneros]

CANCIÓN DE AGOSTO / Badr Shakir Al-Sayyab

Tammuz muere sobre el horizonte,
su sangre se filtra con el atardecer
en la caverna opaca. La oscuridad
es una ambulancia negra
y la noche una bandada de mujeres:
kohl, abrigos negros.
La noche es una carpa enorme.
La noche es un día cerrado.

Llamé a la sirvienta negra:
"Muryana, está oscuro ya,
enciende la luz. ¿Sabes qué? Tengo hambre.
Hay una canción, la olvido, una cierta canción.
¿Qué es esa bulla en la radio?
Desde Londres, Muryana, un
concierto de jazz así
que búscalo, soy feliz, jazz,
el ritmo de la sangre".

Tammuz muere y Muryana
se encoge como un bosque con frío.
Ella dice, sin aliento:
"La noche, cerdo salvaje,
qué miserable es la noche"
"Muryana, ¿llaman a la puerta?"

Y ella dice, sin aliento:
"Hay mujeres en la puerta".
Y Muryana hace café.

Piel sobre hombros blancos:
el lobo cubre a la mujer.
Sobre sus pechos el brillo de la piel de tigre
le hurta al bosque el amanecer.
La noche se alarga,
distracción, la noche
es una hoguera, radiante de fantasmas.
El pan inhala sus lenguas de fuego
y la visitante come, famélica.
Muryana se encoge
como el bosque con frío.

La visitante ríe, dice: "El novio de Su'ad
no se ha portado bien, rompió el compromiso,
el muy perro humilló a la perra..."
Tammuz muere, ya no volverá.
Se derrama frío de la luna,
la visitante chismea junto al fuego, su lengua es ácida.
La noche ha borrado los límites,
la visitante se encoge, con frío,
la piel de lobo sobre sus hombros.
El fuego que encendió con sus palabras de sangre
se apaga.

Noche y hielo,
y entre ellos un sonido, un golpe de hierro
apagado por el aullido de lobos.
Un sonido lejano,
la visitante, como yo, siente frío.

Así que ven a compartir mi frío,
ven, por Dios,
esposo mío, estoy sola aquí
y la visitante, como yo, tiene frío—
así que ven para acá
solo contigo puedo hablar de todos.
Y son tantos de los que hay que hablar.
La oscuridad es una carroza fúnebre, el cochero
es ciego, y tu corazón un cementerio.

[Versión del inglés por Mario Montalbetti]

A LA LUNA / Mazik Al-Mala'ika

¿Un vaso de leche, rica, fría?

¿Un riachuelo de madreperla?

¿Una onda acuática blanca dulce crepuscular

Que cruza el rostro de la noche?

¿Un frasco de tinte y rocío,
Tarro de miel para todas las hambres?

¿Una mejilla de olorosos lirios
Que dormita sobre pasto y hojas secas?

¿Plata esterlina luminosa flexible?
¡Resplandece en ti mi antiguo encanto!

¿Qué eres? Un recipiente iluminado
Un mix de estrellas brotadas de la oscuridad

Oh beso de lirios que mélico le vierte
Claridad a un aromado anochecer

En ti se refugia la belleza en *bouquet*
de lirios apretado por el cielo

Tus labios de luz tan cerca de acariciar
el rostro de estos frescos emparrados

Oh estanque de bondad y perfume,
Inclinado hacia el horizonte, cesta de jazmín.

[Versión del inglés por Mirko Lauer]

CORTÁZAR - GODARD, GODARD - CORTÁZAR / José Carlos Huayhuaca

*Pero volvamos al buen cine porque lo otro
es una mala película.*

Julio Cortázar

I

En 1967 llegué a Lima con el propósito de estudiar cinematografía, en no sé que instituto cuya convocatoria para el examen de ingreso leí en el periódico. Tras inscribirme, hice el tiempo de espera reglamentario, pero los 15 días previstos se convirtieron en varias semanas hasta que recibí la respuesta final: como solo nos habíamos presentado tres postulantes, la carrera se eliminaba. Mi historia, sin embargo, no tiene que ver con la frustración de un adolescente de 17 años, cuyas esperanzas se desvanecían de golpe, sino con el hecho de que, habiéndome “quedado en nada”, tenía que volver al Cusco —aunque no de inmediato, pues mis padres me permitieron unas vacaciones. ¿Qué hacer? *The next best thing*, obviamente: ir al cine todo lo posible, aprovechando una oferta de películas varias veces mayor que la de casa. El osezno se atragantaría de salmón, para después hibernar.

II

Todavía en Lima, y otra vez un periódico, pero ahora para advertirme que esa misma noche —domingo 4 de junio de 1967—, en el Colegio Champagnat, el grupo de la revista *Hablemos de Cine* haría una función excepcional de la famosa película *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard.

Si a este lo conocía de oídas (no había entonces aficionado relativamente atento que no supiera algo de él), de *Pierrot* sabía algo más. Unos meses antes encontré, en la revista literaria *Mundo Nuevo*, un

artículo de un tal Roger Dadoun sobre la película, y lo leí y releí (en realidad eso hacía con la revista entera y con cada número de ella). Era una devastadora desaprobación del film, y aun de la obra toda de Godard; devastadora por lo bien escrita, por el peso de los argumentos (frivolidad y escapismo, entre otras cosas), y por haber sido recogida por mi revista predilecta. Prevenido de ese modo, asistí a la exhibición.

Aún hoy, mis recuerdos son intensos, si bien discontinuos, como una serie de diapositivas: la facha de chicos estudiosos (*nerds*, en lenguaje de hoy) que tenían los organizadores, las filas de butacas de madera clara (ifui de los primeros en llegar!), luego la platea repleta de gente conversadora, el ambiente expectante y de algún modo festivo, el debate y ciertamente la película. Mi deslumbramiento fue inmediato y duró de principio a fin; lo que se dice entender, no entendí nada, pero lo amé todo: los actores, los colores, las situaciones, la ropa, las canciones, los *gags*, la idea misma de la película. ¿Cuál era esta? Tampoco hubiera sabido decirlo en ese momento, pero no importaba: era *otra sensibilidad* lo que había descubierto gracias a ella —un mundo nuevo, precisamente. Nada volvería a ser igual, nada. Mis ojos se llenaron de tantas cosas, pero en particular de Anna Karina (la actriz protagónica): ella y sus jeans celestes, ella y su polo blanco, ella y su vestido rojo, ella y sus canciones, ella y sus ojos como almendras, ella y su maravillosa *ligne de hanches*.

A la hora de los comentarios, un señor ya viejo (¿tendría 30, 35 años?) pidió el micrófono y fue el primero en hablar. Recuerdo sus frases casi de memoria: “En la novela de Stendhal *El rojo y el negro*, Cambronne, uno de los personajes que deambula en la batalla de Waterloo, dice una lisura que comienza con la letra M, que servirá para resumir mi opinión de la película”. Mejor principio que esa culta provocación no pudo haber. Carlos Rodríguez Larraín (uno de los jóvenes fundadores de *Hablemos de Cine*) le tomó la posta. No recuerdo sus argumentos, pero sí la claridad de su voz y su tono cálido al expresar de modo al mismo tiempo sosegado y rotundo su admiración. Fue la gloria.

Al salir, hablé conmigo mismo todo el camino. No había visto ni frivolidad ni escapismo. Lo que vi fue libertad o desenfado en la inven-

ción de ocurrencias, un aire de juego y travesura esencialmente juvenil; vi un lirismo intenso corregido por la ironía, y una capacidad de mirar a una mujer –su rostro, su cuerpo, su conducta volátil– como jamás lo había visto en el cine: una *erótica* nueva, que me gustaba infinitamente. Ya sé que mis palabras son de hoy, pero traducen con veracidad mis impresiones de entonces. Años después vi otras películas de Godard, algunas de las cuales eran muy superiores. Pero el impacto de ese primer encuentro no tiene parangón. No se trató solo de una película que me encantara, sino de una experiencia trascendental, casi de una *iniciación*.

III

Volvamos por un momento a *Mundo Nuevo*, la revista mensual dirigida por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Aunque tocaba otras áreas –cine, artes plásticas, etcétera–, era básicamente una revista literaria. Su aparición en 1966 suscitó “gran revuelo”, como decían los periódicos, y el interés de los lectores se mantuvo a lo largo de sus primeros veinticinco números; es decir, mientras Rodríguez Monegal fue el director. Yo, por lo menos, los devoré desde que, a principios de 1967, recibiera de parte de mamá un regalo de oro puro: los primeros ocho números de la revista.

Aunque haya quienes todavía le mezquinan importancia histórica, a mí me parece que la tuvo de modo considerable. Entre otras razones, debido a que muchos la identificaron como portavoz del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, que en esos años estaba en la cresta de la ola. En todo caso, se podía encontrar en sus páginas un avance de *Cien años de soledad*, todavía de futura publicación; una conversación con el ya prestigioso y locuaz Carlos Fuentes; una brillante crítica (por el propio director) de la recién publicada *La casa verde*; un retrato bastante completo de un escritor que yo no conocía –Julio Cortázar– y que me deslumbró, etcétera. El hecho es que el contacto con la revista me puso en estado de alerta a tiempo completo, uno de cuyos resultados fue leer a Cortázar apenas pude (curioso que comenzara por *Rayuela* y el “almanaque” *La vuelta al día en 80 mundos*), dando inicio a una amistad que por cierto no ha terminado.

IV

En el año 2000, los episodios anteriores volvieron a mi memoria por un doble y casi simultáneo estímulo: la publicación de los tres hermosos tomos que recogen las *Cartas de Julio Cortázar*, y la llegada a Lima de una ante-antepenúltima (lo diré así y solo en referencia a aquel año) película de Godard: *JLG/JLG*.

En sendas cartas de 1965, escribe Cortázar: “Vi *Pierrot le fou*, el último Godard que, según Aurora, es un poco *Rayuela*, pero ya sabés cómo es la familia en esos casos”, y “Ya estoy en mi tercera visión de *Pierrot le fou* que, lo temo, solo puede ser medido en toda su belleza por los franceses, pues el texto es de una tal sutileza en materia de citas literarias, frases poéticas y guiñadas al espectador, que ningún doblaje o ningún subtítulo, si se dice así, podría dar la más pequeña idea”.

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre Godard y Cortázar, esta ventanita epistolar abierta por el argentino puede refrescar nuestra percepción de sus respectivas obras. Poco sé de Aurora Bernández, la Aurora a quien se refiere Cortázar, su primera esposa; pero lo poco que sé –un texto suyo sobre la obra de su ex marido, más de un libro traducido por ella, las referencias de escritores confiables, etcétera– es suficiente para suponer que se trata de una mujer brillante. En todo caso, lo que dijo: “Es un poco *Rayuela*”, no solo es una observación certera, sino que su riqueza de implicaciones es digna de un ensayo (respecto al cual estas líneas solo indican el sentido del tráfico).

V

Todos conocen la obra de Cortázar y en particular su novela *Rayuela*. Publicada en 1963, esta remeció la literatura latinoamericana de un modo único. Si *La ciudad y los perros* y *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo, fueron como un salto adelante, o como jugadas más brillantes que las anteriores en el ajedrez narrativo latinoamericano, *Rayuela* fue leída como un replanteo radical, como una puesta en cuestión de las propias reglas de juego. De ahí que se le apellidara *antinovela*; de ahí que el mismo autor dijera haberla no escrito, sino *desescrito*. Retrospectiva-

mente, ¡cuán fácil es percibir el mismo signo en el empeño estético de Godard, pero en el campo del cine! En realidad todas sus películas eran, no “un poco *Rayuela*”, sino bastante más que un poco –lo cual no significa que hubiesen sufrido su influencia, claro está.

No obstante haber sido desde siempre un intelectual muy bien informado en varios campos, Godard sin duda ignoraba ampliamente la existencia de Cortázar y su obra. Asociar sus nombres aquí simplemente significa que, a principios de los años 60, ambos autores compartían las mismas preocupaciones intelectuales, estéticas y aun espirituales (y un tiempo después, políticas). Lo que habla muy bien de Cortázar; después de todo, el “provinciano” era él: lo tradicional era que los sudamericanos anduviesen a la zaga de los franceses y los emularan a *la larga*; sin embargo *Rayuela* es de 1963 y *Pierrot* de 1965. Pero habla igualmente bien de Godard, pues los cineastas habían sido tradicionalmente epígonos tardíos de los escritores, y he aquí a uno que caminaba al costado de los más avanzados.

VI

Antes de seguir por la ruta del paralelismo estético acicateado por la coincidencia en Lima del film *JLG/JLG* y las *Cartas de Cortázar*, démosle vueltas a la idea entrevista por Aurora Bernáñez.

Lo más evidente que ambas obras –*Rayuela* y *Pierrot le fou*– tienen en común son los protagonistas centrales: una pareja de..., digamos de bohemios cuya relación es un vaivén entre el amor y el desamor, y que viven como atravesados por un permanente e intenso anhelo de otra cosa (¿un amor más genuino, un escape hacia...?). Lo segundo, que sus respectivas tramas (ver resúmenes en Anexo al final) parecen erráticas y caprichosas; que aluden de continuo a géneros, estilos, situaciones típicas, autores y personajes, y los parodian; que están barajadas con infinidad de citas literarias, pictóricas, musicales, cinefílicas, filosóficas, etcétera, a pesar de lo cual sobresale la originalidad y el frescor de sus constantes invenciones, comenzando por los memorables personajes centrales –fascinantes, exasperantes y hasta poéticos por igual. Tercero, que todo esto parece, por momentos, un mero pretexto de algo más esen-

cial: el cuestionamiento permanente de la narración y el lenguaje –fílmicos en un caso, literarios en el otro. Pero, a segunda vista, nos damos cuenta de que ese aparente “pretexto” (la trama caprichosa, los personajes “poéticos”, las citas cultas) es como la metáfora de una postulación de signo rimbaudiano, ferozmente libertaria y antiburguesa¹. Se trata, en última instancia, de una búsqueda doble: de la vida verdadera (la *vraie vie* de Rimbaud) y de otro lenguaje. Mejor dicho, de cierto tipo de plenitud existencial facilitada –acaso– por el amor, la aventura libérrima y la conducta absurda; y de un nuevo lenguaje, genuino e inmediato, capaz de expresar aquella plenitud o siquiera su anhelo.

Los personajes principales de *Rayuela* son Horacio y la Maga; los de *Pierrot*, Marianne y Ferdinand (o Pierrot). Ellas son volátiles e inaprensibles, tiernas y juguetonas, misteriosas; Horacio y Ferdinand son hiperintelectuales y logorreicos, cínicos y desencantados, inconformes. Ambas parejas dan la impresión de encarnar principios contrarios, que se atraen y repelen. En cierto momento, la Maga le dice a Horacio: “Vos buscás algo que no sabés lo que es. Y yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes”. A su vez, Marianne le dice a Ferdinand: “...tú hablas con palabras y yo te miro con sentimientos... Nunca nos entenderemos el uno al otro”. (Curiosamente, mientras el amor corre a cuenta de la Maga y el desamor de Horacio, Marianne –a pesar de lo que diga– es la refractaria y Ferdinand el enamorado.)

La estructura de las dos obras es insólita, tanto que muchos lectores y espectadores de entonces se sintieron burlados, aunque para otros fue más bien como la caída de muros y la apertura de encierros, no solo en términos estéticos sino en el plano vital. *Rayuela* consiste en capítulos que llamaré novelesco–ensayísticos solo por comodidad, capítulos que dan la sensación de haber sido hilvanados con extrema soltura y son permutables casi a voluntad, y que cambian de nivel, de tono y de tipo de lenguaje de un modo ostensiblemente lúdico. También en *Pierrot* el argumento parece casi secundario, también los capítulos son como aleatorios (el supuesto capítulo 7 viene después del 8, por ejemplo),

¹ No olvidemos que Mayo del 68 y su apelación pronto asomarían por el horizonte.

también las ideas y las citas intelectuales son personajes importantes, también el disolvente sentido del humor lo baña todo y se expresa de modo especial en situaciones de estirpe digamos surreal (no porque aludan al ya consabido repertorio de imágenes extrañas, sino por su método de cuestionar las expectativas “lógicas”). Aún en sus respectivos finales consueñan. La novela termina en un *paf* (¿se arroja Horacio desde una ventana, se resbala?), en tanto que el film lo hace en un *ibum!* (Ferdinand se cubre la cabeza con dinamita, la prende, la trata de apagar luego pero igual explota).

Sin embargo, es el erotismo la más interesante zona de convergencia de Cortázar y Godard. O más bien una *erotics*, para emplear el vocablo de Susan Sontag.

VII

Esta erótica –a la vez muy refinada e intensa– no se reduce a “parámetros de sábanas y almohadas”, como hubiera dicho el propio Cortázar. Primero que nada, se manifiesta en una aguda sensibilidad a las formas –exploración de ellas, goce del hallazgo insólito y rechazo de lo previsible–, no al margen de los contenidos, pero sí en su autonomía relativa². Tras él, un espíritu, diría *infantil*, de juego gratuito, un tanto loco y sin embargo riguroso a su manera. En otra instancia, una sensualidad de lo intelectual y una analítica de las sensaciones –en cierto grado, de estirpe sadiana (no sádica). Lo reconoció el propio Cortázar (en carta, que data de 1963, año de la publicación de *Rayuela*): “...ah, tuve la gran agarrada de mi vida con Aurora a propósito de *Le mépris* de Jean Luc Godard. A ella le reventó, y a mí me gustó enormemente ese erotismo en

² Incluso hay ocasiones en que forma y contenido de una obra no solo no marchan a la alemana en el desfile, sino que difieren. No por ineptitud, sino porque tal contradicción (junto con otras) es parte de la idea. Si bien todo el cine de Godard ejemplifica esta alternativa, su film *Le mépris*, de 1963, es un caso extremo. La historia que cuenta es conflictiva, grave y hasta fúnebre; pero su forma es jubilosa. Asistimos al deterioro de una pareja, con sus etapas de desamor, desprecio y muerte, pero los espectadores salen de verla tonificados por el sinfín de hallazgos ingeniosos en diálogos, situaciones, *gags*, decorados, soluciones de cámara, colores elegidos para la ambientación, tipo de vestuario en las mujeres, ocurrencias de montaje, manera de actuar –incluso gestos puntuales– de los actores, ciertos tropos fílmicos, y sobre todo la gloriosa luz del mar Mediterráneo exaltada por encuadres memorables.

frío, de raíz sádica (de Sade, no del sadismo de los torturadores)". ¿Y qué erotismo es ese? La carta no lo dice, porque cambia de tema, pero yo lo intentaré, con ayuda de mi amigo Barthes (ver *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971). Obviamente, no se trata de aquel vinculado a la violencia (ese es el sadismo vulgar, aclara Barthes). Se trata de una erótica cuyo principio es la delicadeza, en el sentido de la discriminación inteligente de los placeres –donde estos se cruzan con el lenguaje: producto, pues, no del instinto sino del *esprit*. Otro aspecto remarcable, vinculado con los anteriores pero que se puede diferenciar: cierto tipo de picardía, un estar vivaracho y despierto, una consiguiente gana de aguzar la conciencia en diversas direcciones y, simultáneamente, de frotarse el cuerpo, como un gato, en superficies agradables. *Last, but not least*, es una mirada sobre el cuerpo y la conducta femeninos, donde concurren el deseo glotón, el humor y la más delicada ternura.

Así, en *Pierrot*, es medular el espectáculo provisto por la actriz Anna Karina haciendo el papel de Marianne, la mujer-niña (no tanto por su edad, sino por su conducta) de la que está enamorado Ferdinand (y sin duda el director). ¿De qué trata esta película en última instancia, cuál es su "tema"? Es plural y ya he intentado circunscribirlo en el capítulo anterior, pero uno sospecha que a ese tema de fondo contribuye, más que la tremebunda "intriga" relatada (hay asesinatos, torturas, fugas, engaños, persecuciones), Anna Karina-Marianne cuando camina, baila, habla, canta, juguetea y hace bromas, se aburre o nos mira como una adolescente culpable, mientras la cámara la contempla, la espía, "conversa" o interactúa con ella vestida ya sea de comando, o con falda ceñida al cuerpo, o con jeans, o como una colegiala³. *Pierrot* trata de ella, o más bien de cómo Ferdinand y el director la ven, de cuán enamorados están de cada milímetro de su cuerpo (me corrijo: de cada gesto, de cada *figura* –en el sentido coreográfico de la palabra– de su cuerpo), de cómo sufren sin embargo porque su conciencia y su alma les evaden.

En cuanto a *Rayuela*, ¿es el cuerpo de la Maga el causante de los desvelos y la fascinación de Horacio? No. Es su espíritu. Es su modo de

³ ¡Qué curioso: estas imágenes de Anna Karina *vestida* resultan más eróticas que el desnudo integral de Brigitte Bardot en *Le Mépris*!

captar el mundo –su *lateralidad*–, tan diferente al modo racional y lógico de los demás, lo que deslumbra y trastorna a Horacio por igual, porque es imprevisible y se le escapa. En efecto, a pesar de las muchas situaciones novelescas y aun demenciales que cuenta (la muerte del bebé Rocamadour, el concierto de Berthe Trépat, los encuentros con los *clochards*, el episodio del tablón, la rebelión de los orates), *Rayuela* es, en última instancia, la “puesta en escena” de un juego invertido del gato y el ratón, donde el gato es una gran conciencia intelectual –la de Horacio– que trata de aprehenderlo todo con la gracia y las mañas de un felino, pero que, como Tom –otro gato–, fracasa a más y mejor; y donde el ratón es la poética e inestable realidad, encarnada sobre todo por la Maga, exasperante porque –cual Jerry– se escabulle siempre, aun cuando creíamos ya haberla alcanzado, y termina por esfumarse como en un acto de magia –“Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca” (como escribe el propio Cortázar, en otro lugar).

Lo cual no significa que *Rayuela* carezca de memorables páginas de *erótica* en sentido estricto. Ahí están los ya célebres capítulos 7 y 68 (y el menos célebre 144, así como un hirviente párrafo del 5), que, no obstante su delicadeza o su proceder metafórico anticipaban la soltura que alcanzaría más tarde en “Ciclismo en Grignan”, “Tu más profunda piel” u “Osita durmiendo”, y aun la desvergüenza en “Comportamiento en los paraderos” y diversos fragmentos del *Libro de Manuel*. Pero lo sustantivo es la gracia y la sensualidad de la invención verbal, sea referida a eros o a cualquier otra experiencia. En realidad, el erotismo no reside tanto en aquello de que habla la novela de Cortázar o en lo que muestra el film de Godard, sino en sus respectivas maneras de hablar y de mostrar; no tanto en las materias como en la mirada sobre ellas, en cada frase y en cada imagen, donde confluyen el hallazgo constante y el deleite; por ejemplo, el modo como Anna Karina (Marianne) camina por la playa expresando su hartazgo, o cómo canta y baila en el bosque (ver el Anexo).

VIII

Hay otro aspecto, muy curioso, que resalta al comparar estas dos obras. Si un aficionado a las películas de Godard hojeara, sin previo aviso, *Rayuela*, se hallaría a menudo con sorpresas gratas: “escenas” que

UNMSM

parecen concebidas por Godard (los capítulos del tablón o del baile de la *clocharde*, son dos ejemplos entre mil); un personaje –Horacio– que podría fácilmente ser encarnado por Jean-Paul Belmondo, tal como luce y actúa en *Pierrot le fou*; y no le costaría nada imaginar a Anna Karina dibujando una rayuela en el piso para luego dar los consabidos saltitos sobre ella, tras releer estas frases de la novela:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo.

La hipotética escena podría, inclusive, ir acompañada por la voz de Godard *lui-même* leyendo el texto, como ocurre en tantas otras películas suyas. A su turno, si el aficionado a *Rayuela* viera por casualidad *Pierrot le fou* reconocería de inmediato que... bueno no es necesario proseguir pues Aurora Bernández ya lo dijo en 1965: “es un poco *Rayuela*...”. Lo es en cuanto al concepto estético general, en el estilo de los personajes centrales, en una diversidad de situaciones y procedimientos a los que ya me he referido –evidencias suficientes para confirmar la intuición de doña Aurora. Pero la cosa va mucho más allá, hasta abarcar insólitas coincidencias aun en los detalles más periféricos. Por ejemplo, en el film aparece de pronto una suerte de encuesta de tipo “documental”, en que dos o tres personajes nos informan, sin que haya un motivo –de trama o de tema– para hacerlo, sobre su identidad, fecha y lugar de nacimiento, ocupación; en la novela, hay un capítulo, igual de gratuito e inesperado, dedicado a mostrar un modelo de ficha de inscripción para la membresía de un club, con los respectivos datos: nombre, edad, país de origen, profesión, etcétera, llenado por un amigo de Horacio. Aunque el espíritu que lo atraviesa todo, tanto en la novela como en el film, es el de la travesura, por un lado, y el del cuestionamiento intelectual y estético, por otro, hallamos de pronto, en *Rayuela*, inesperadas referencias críticas a la trágica guerra de Argelia, que le era contemporánea, y en *Pierrot le fou*, a la igualmente trágica guerra de Vietnam, cuya primera brutal escalada se daba por esos meses –como si fueran señales, no por tangenciales menos

significativas, de los compromisos políticos radicales que, algunos años después, Cortázar y Godard irían a optar.

Hay algo más curioso todavía. Si ese lector de *Rayuela* conversara con Godard o revisara sus entrevistas (o la vasta literatura escrita sobre él) tendría la impresión de estar frente al propio Horacio Oliveira! Y le aplicaría sin vacilar lo que este dice en la novela sobre sí, o lo que sus amigos dicen de él:

...lo que yo quisiera decir es justamente indecible. Hay que dar vueltas alrededor como un perro buscándose la cola.

No una certidumbre metódica, oh no, viejo querido, eso no por lo que más quieras...

Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas...

Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma...

...ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones... habría que intentar otro camino.

...yo en realidad no tengo nada que ver conmigo mismo.

...hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella.

Oh pelotudo. A ver si de nuevo sembrás la confusión en las filas, si te aparecés para estropearles la vida a gentes tranquilas.

Parecía especializarse en causas perdidas. Perderlas primero, y después largarse atrás como un loco.

...estaba siempre de ida aunque no supiera adónde.

Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo que saliera; cosas parecidas le ocurrían con los libros, las mujeres y las obligaciones...

...un hombre al que no hay que pedirle discursos sino otras cosas, brumosas e inexplicables como sueños, coincidencias, revelaciones, y sobre todo humor negro.

En el fondo lo que a vos [Horacio Oliveira, Godard] te molesta es la legalidad en todas sus formas. En cuanto una cosa empieza a funcionar bien te sentís encarcelado.

Richard Brody, autor de una reciente biografía del cineasta francés, resume así su personalidad: "es un desestabilizador nato". ¡Qué otra cosa es Horacio Oliveira! Godard, entonces, resulta su *doppelgänger*, o a la inversa. El asunto se vuelve digno de figurar en los cuentos fantásticos de Cortázar, esos que narran convergencias inquietantes y situaciones estructuradas como cintas de Moebius. En una ocasión, Antoine Bourseiller, amigo de Godard en los tiempos de su matrimonio con Anna Karina, recibió de ella esta confidencia: "A veces él me dice que va a comprar cigarrillos y desaparece por varios días. Al regresar, todo contrito, me trae un presente cualquiera que me permite deducir en qué ciudad o país ha estado... Solo le tengo a él en el mundo y me hiere. Me ama y sin embargo me hiere". Varios años antes del matrimonio Godard-Karina, y del relato de Bourseiller, Cortázar había imaginado el diálogo en que la Maga le hace la misma confidencia a su amigo Gregorovius: cómo Horacio desaparece de pronto y vuelve, contrito, días más tarde; cómo la hiere, no obstante que la ama (aunque se niegue a reconocerlo). Y muchos años después, Bourseiller hará, sobre su amigo Godard, este diagnóstico que, con palabras similares, uno de sus amigos aplica a Horacio Oliveira: "Estaba penosamente aprisionado en un romanticismo que ocultaba con rabia y vergüenza, como si fuera un cáncer".

Pero si quisiéramos pasar de la actitud existencial del cineasta francés, al credo estético subyacente a *Pierrot le fou*, nada lo expresaría mejor que la teoría literaria de otro personaje de *Rayuela*: el escritor Morelli.

UNMSM

En el film, Ferdinand/Pierrot escribe un diario donde apunta reflexiones sobre la novela, el arte, la vida; Morelli, en la novela, también abruma su diario con ideas estéticas y filosóficas. Ambos lo hacen sin seguir un orden, de un modo anárquico y apenas bosquejado, y siempre oscilando entre el sarcasmo y la melancolía. No dudo un segundo que tanto Godard como Ferdinand/Pierrot harían propias las convicciones que Morelli expresa, o que Oliveira y amigos –admiradores de Morelli– reconocen en su obra:

Ese lector [de Morelli] carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones.

Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo.

Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla.

Lo único claro en todo lo que ha escrito [Morelli] es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. ...¿para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?

...[A Morelli] le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... [...] él busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo...

...dándole vueltas como un ovillo donde no se ve la punta o donde hay cuatro o cinco puntas.

...ser *voyant* [y no sólo] *voyeur*... basta de técnicas puramente

descriptivas, de novelas “del comportamiento”, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes.

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que [Morelli] intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la alternativa contraria, la de una resta implacable.

[Morelli] al dudar de sus herramientas, descalificaba en el mismo acto los trabajos realizados con ellas. Lo que el libro contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura.

...el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos.

Por último, ya a nadie le sorprenderá enterarse que ambas obras –*Rayuela* y *Pierrot le fou*– fueron concebidas y ejecutadas con un “método” análogo por sus respectivos creadores. Oigamos a Cortázar:

Escribía largos pasajes del libro sin tener la menor idea de dónde se iban a ubicar y a qué respondían en el fondo. Fue una especie de inventar en el mismo momento de escribir, sin adelantarme nunca a lo que yo podía ver en ese momento (...) Solo cuando tuve todos los papeles de *Rayuela* encima de una mesa, toda esa enorme cantidad de capítulos y fragmentos, sentí la necesidad de ponerle un orden relativo. Pero ese orden no estuvo nunca en mí antes ni durante la ejecución de *Rayuela*. Fue una especie de punto central sobre el cual se fueron adhiriendo, sumando, pegando, acumulando, contornos de cosas heterogéneas que respondían a mi experiencia en esa época en París...

En los años de *Rayuela* (...) lo único honrado era aceptar sin discusión esa lluvia de meteoritos [provenientes de] calles, libros, diálogos, azares cotidianos, y convertirlos en pasajes, fragmentos, capítulos prescindibles o imprescindibles de eso otro que nacía alrededor de una oscura historia de desencuentros y de búsquedas; de ahí, en gran medida, la técnica y la presentación del relato.

Por su parte, Godard, conocido como improvisador impenitente, declaró esto sobre la realización de *Pierrot*:

No puedo decir que no lo haya trabajado, pero no lo pre-pensé, si se me permite la expresión. Todo vino al mismo tiempo: es un film donde no hubo ni guión, ni montaje, ni mezclado...

Aquello correspondía al espíritu de la filmación... Fue una serie de estructuras [autónomas] que se imbricaban [después] las unas a las otras.

[*Pierrot*] Es una especie de *happening* (...) es un film totalmente inconsciente (...) Digamos que todo se filmó como en la época de Mack Sennett.

IX

Vuelvo ahora a lo que dejé pendiente (aunque algo haya adelantado). Más allá de *Rayuela* y *Pierrot le fou*, los proyectos estéticos de sus autores, incluso sus respectivos itinerarios vitales e intelectuales, tienen llamativos puntos de encuentro. Aquí, como corresponde a un ensayo, solo colocaré los hitos, confiado en que no faltarán los académicos pacienzudos que después detallen la topografía.

Estetas, revolucionarios, "místicos"

Curioseando en la interminable literatura sobre Godard, es fácil darse con esfuerzos por ordenar, mediante la clasificación, su amplia y diversa obra. Casi al azar caigo en la propuesta (simplificadora e imprecisa, pero "económica") que la divide en tres etapas: la estética, la políticamente comprometida y la "mística". La primera abarcaría todo el período —también llamado cinefílico— que va desde *A bout de souffle* (1959) hasta *Week-end* (1967); la segunda, todo su pasaje "hacia la clandestinidad", cuando se dedicó, entre 1968 y 1977, en grupo o por su cuenta, a realizar cine militante y una serie de exploraciones en video; la tercera, cuando vuelve a filmar películas destinadas a pasarse en las salas de cine normales, digamos que desde 1978 en adelante. No obstante la extrema hete-

rogeneidad de este último extenso subgrupo, en efecto *Passion* (1982), *Je vous salue, Marie* (1985), *Nouvelle vague* (1990), *JLG/JLG* (1995), *Eloge de l'amour* (2001) y *Notre musique* (2004), entre otras, están signadas, notoriamente, por preocupaciones más bien espirituales y por la vaga sugerencia de una puerta de "salvación" vía cierto tipo de trascendencia –de ahí el juego de palabras utilizado como título por el autor del artículo: *God-Art*⁴. Un conocedor de la obra del cineasta haría notar de inmediato que en el primer período hay películas francamente políticas; que en el segundo hay experimentación expresiva, aunque sea *malgré-lui*; que en el tercero abundan las referencias cinefílicas y tomas de posición antiburguesa, anticapitalista, antibélica, etc.

Si aplicamos el mismo esquema a la obra de Cortázar, también tiene algún grado de pertinencia, pues la crítica ha reconocido análogas etapas en su trayectoria creativa, aunque, como en el otro caso, las salvedades sean inevitables. Para mí, por ejemplo, más que como etapas sucesivas, se dan como capas, o cartas, superpuestas, que cada obra baraja de diferente manera. Así, la carta "mística" está en medio de la baraja en su novela *Los premios*, y está arriba en su cuento "El perseguidor", ambas obras de su período "esteticista"; la carta estética es la más evidente en *Los astronautas de la cosmopista*, pero la mística está ahí, muy cerca, no obstante que el libro podría corresponder a la etapa politizada del escritor en cuanto sus derechos fueron cedidos a la revolución nicaragüense; la carta política asoma, bajo un disfraz alegórico, en *Los premios* en tiempos en que a Cortázar, según él mismo, solo le importaba el efecto estético, preocupación esta muy presente, a su vez, en la ostensiblemente politizada novela *El libro de Manuel*; por último, los "almanaques" *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, son deliciosos juegos estéticos donde el erotismo, las obras de arte, la imaginación libérrima y estímulos diversos, promueven de continuo el *pasaje a otra cosa*, colindante con el vecindario de la mística –sin embargo, tras la página más aérea, irrumpe el ceño fruncido de la protesta política.

⁴ Este período comienza con un film –*Sauve qui peut (la vie)*– de furioso negativismo, lo que podría parecer algo incoherente. Hago notar, sin embargo, que antes de entrever una dimensión trascendente, o siquiera su vago reflejo, es casi lógico comenzar con una feroz denuncia, como lo hacían los profetas.

Intelectuales engagés

A propósito de la política, hay una convergencia todavía más elocuente. El viraje hacia el franco *engagement*, en el sentido sartreano de la palabra, se dio en ambos luego de un viaje a Cuba, que el escritor hizo en 1963 y el cineasta en 1967. Cortázar lo reconoció expresamente numerosas veces, pero yo lo ignoraba en relación con Godard hasta que leí esta declaración de Jean-Pierre Gorin, su principal cómplice en el período "militante":

Después de *Week-end*, Jean-Luc entró en una crisis [...] que comenzó al final de 1967, cuando viajó a Cuba. A su retorno, nos pusimos a trabajar juntos.

Con resolución, Cortázar y Godard se abocaron a un combate político de signo parecido, mediante sus escritos y sus audiovisuales, así como en intervenciones personales, aunque en diferente grado de sometimiento. Si no me equivoco, Godard instrumentalizó sin mayor vacilación su trabajo a los fines de promover diversas reivindicaciones *gauchistes*, al menos durante su "período militante". La actividad política de Cortázar, en cambio, fue intensa pero claramente diferenciada de su labor literaria, con muy pocas excepciones, como su cuento "Reunión" y su novela *Libro de Manuel*. En ambos, trató –sin mucho éxito, según la mayoría de sus lectores– de defender una causa política, casi hasta rozar la propaganda. Más afortunado fue el caso de *La chinoise*, el film de Godard que podría equivaler a la mencionada novela de Cortázar en cuanto maneja un tema político similar: una célula extremo-izquierdista que prepara un acto de terrorismo; y en cuanto no carece de empatía por los personajes y sus ideas. Pero, no obstante que el grupo político referencial es el maoísta, al que Godard se iba a aliar poco después, su tratamiento de la historia no deja de ser crítico y su sentido final más ricamente ambiguo. De todas maneras, Cortázar se mantuvo atento al dilema revolución/literatura, y a menudo reaccionó exasperado ante los reclamos de sus camaradas de ideología. Vale como botón de muestra este slogan de su invención: "No hay que dejarse comprar, pibe, pero tampoco vender". Si en algún momento se fantaseó a sí mismo como un guerrillero, lo era del tipo

“guerrillero de absoluto contra la tiranía astrológica” (su expresión) antes que uno de barba y uniforme, servil de ciertas “verdades monocráticas” postuladas por no sé qué Fidel de turno.

El hecho cierto es que, tras algunos años de entusiasmo revolucionario, igual hubo en Cortázar y Godard un tácito repliegue del castrismo y el maoísmo, respectivamente; no así de la preocupación política en su vertiente más humanitaria, ya sea en relación con la alternativa sandinista nicaragüense o con los perseguidos por los regímenes fascistas del cono sur, en el caso de Cortázar; ya sea, en el de Godard, respecto a las tragedias de Sarajevo y Palestina.

El radicalismo estético

Lo que sí permaneció invariable en ambos fue algo que Cortázar expresó con una metáfora tomada precisamente del activismo político radical: “Uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca a los Che Guevara del lenguaje, a los revolucionarios de la literatura más que a los literatos de la revolución”. Bueno, Godard, de haberla conocido, hubiera suscrito la frase o la hubiera puesto en boca de algún personaje; me corrijo, en realidad Godard la *encarnó*, pues en el campo del cine él es el revolucionario *par excellence*. Estuvo contra el *Establishment* cinematográfico desde su primera película, aunque su tono fuera el de la ironía y el juego; y continuó socavando desde entonces, con seriedad y hasta con exasperación, todos los convencionalismos —aún los más invisibles a fuerza de pasar por “naturales”— del llamado lenguaje cinematográfico.

Plantearé el asunto desde otro ángulo. Para Cortázar y Godard, la creación en sus respectivas disciplinas nunca consistió solo en inventar personajes y situaciones, es decir, historias que contar; ni solo maneras originales de hacerlo (con qué comienzo, cómo sigo, de qué modo voy a concluir). La invención es en ellos más radical, pues incluye el nivel básico de la “escritura” misma: normas —o más bien hábitos— de “léxico”, “gramática” y “sintaxis” (las comillas sirven para ampliar la referencia a los equivalentes en el medio audiovisual de Godard). Así, Cortázar nunca

UNMSM

está quieto, cualquiera sea el género que aborde. En su ensayo "que sepa abrir la puerta para ir a jugar", por ejemplo, omite los comienzos de las frases, y en el cuento "Ya no quedan esperanzas de" omite los finales; inventa palabras como en el glíptico de *Rayuela*, hoy tan famoso, y escribe en desorden ("Por escrito gallina una"); o intercala líneas de un texto (ajeno) con líneas de otro texto (propio), que es comentario del anterior, etc., etc. Por su lado, Godard, en medio de una secuencia, muestra imágenes en negativo (en el sentido fotográfico del término); al editar los planos que dan cuenta de una acción cualquiera, no pega una toma con otra, sino una parte con otra de la misma toma, omitiendo el medio y generando el famoso *jump cut*; o muestra una escena cuyos varios planos están filmados con filtros de diferente color: naranja, azul, verde, etc., etc. Y solo he puesto ejemplos de la instancia visual; si consideramos los elementos sonoros, la "escritura" se vuelve aún más hereje o inventiva.

Cuando Cortázar comenzó a escribir, encontró que la manera de hacerlo, establecida por los círculos literarios prestigiosos, era, precisamente, la "literaria" —nada parecida al modo natural de expresarse de la gente, incluidos los propios literatos. Entonces rechazó esa escritura almidonada, altisonante y de palabras que solo se encontraban en el diccionario, y propugnó la naturalidad, el coloquialismo (que, por otra parte, hoy día constituye el nuevo régimen, con sus propios abusos), una sintaxis más libre y el sistemático toreo de la "belleza", en el sentido convencional de la palabra (conocida es esa página suya donde cuenta que a veces escribe, por automatismo, "descendió por la escalera", para corregir en seguida: "bajó por la escalera"). También Godard se rebeló contra las formas establecidas por el llamado cine de calidad, que señoreaba en los años previos a la insurgencia de la Nueva Ola. Marina Vlady (la actriz principal de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, film de 1967) cuenta, por ejemplo, que, habiendo sido planteado, por el camarógrafo, determinado encuadre (correctamente, sin duda, de acuerdo al las normas imperantes), Godard le daba un empujoncito al azar, para desencuadrarlo y volverlo "incorrecto". Muchos años después, Godard continuará combatiendo los usos establecidos, al formular una severa crítica, esta vez de modo conceptual y práctico, a la técnica del campo/

contracampo tal como es empleada en el cine clásico, cuando se le ve dando una conferencia en *Nuestra música*, su propio film de 2004⁵.

De inmediato podría hacerse este reparo: no son los únicos artistas inconformes con los hábitos expresivos de sus formas de arte; casi cada generación, en alguna medida, cuestiona el estado de cosas y opta por innovaciones. Pero lo característico de Cortázar y Godard es que lo hacen de modo explícito en el curso de la propia narración (“paseítos hamletianos dentro de la estructura misma de lo narrado”, los llama Cortázar; “Me miro filmar y se me oye pensar”, dice Godard, “pues no se trata de un film sino de un ensayo de film”); en otras palabras, lo característico de ellos es su recurrencia al *segundo grado*, ese procedimiento que, según lo subrayaba Barthes, corresponde al ensayo y no a la ficción, sea literaria o cinematográfica. Recuerdo dos ejemplos, conocidos pero que lo ilustran bien. “Las babas del diablo”, cuento de Cortázar publicado en 1959, comienza así:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Por su parte, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* hay una escena en una estación de servicio adonde llega Juliette (el personaje encarnado por Marina Vlady), mientras la voz en *off* de Godard comenta:

Por ejemplo, ¿cómo dar cuenta de estos hechos? ¿Cómo mostrar que esta tarde, como a las 4 y diez, Juliette y Marianne han venido al garaje de la Porte des Ternes, donde trabaja el marido de Juliette?... Sí, ¿cómo mostrar exactamente lo que ocurre? Por supuesto, está

⁵ Esta técnica debería servir –nos dice Godard en tal ocasión–, no solo para mostrar alternativamente a quienes conversan entre sí o están uno frente al otro, sino para revelar las “caras” contrapuestas de una misma realidad: por ejemplo, la que se da en Oriente Medio donde, mientras los judíos retornaron por fin a la Tierra prometida, los palestinos fueron expulsados de ella, no obstante que es suya.

Juliette, está su marido..., está el garaje. Pero, ¿son precisamente estas imágenes las que hay que emplear? ¿Son las únicas? ¿No hay otras? La cámara, ¿no está demasiado lejos, o más bien demasiado cerca?

Estas ficciones son concientes de su propia retórica, la vuelven un problema a resolver según avanzan, y lo comparten con nosotros, los lectores/espectadores. Si acaso, en estos días, procedimientos de este tipo son moneda corriente, aun en los talleres de escritura creativa o en los ejercicios de estudiantes de cine, es porque los profesores, y los profesores de los profesores, los aprendieron mucho antes de Cortázar y Godard, y los vienen replicando desde entonces, cual clichés de repertorio –precisamente lo que abominaban aquellos pioneros. Pero la historia del arte abunda en esas crueles ironías.

Traspasando fronteras

Cortázar fue más allá de poner en cuestión la Gran Costumbre (como hubiera dicho él mismo) en el plano de la escritura. Hizo travesuras con la homogeneidad de los géneros y sus sacrosantas fronteras, así como con el objeto “libro”, tanto en su concepto como en su forma física: las ya citadas parodias de almanaque –*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*– son la mejor prueba, con su material heterogéneo: poesía, ensayo, dibujo, escultura, fotografía, cuento, música, graffiti, diario, cartas, cómics, adivinanzas, noticias, todo entremezclado; con sus “avisos económicos” en la portada; con su distribución en dos plantas, como casa de muñecas a la que uno puede entrar a jugar ⁶. Podemos reconocer ahí, respecto a la realidad estética, la misma voluntad de transformación que tuvo respecto a la realidad política, y aun a la realidad *tout court*. En efecto, en su última obra, *Los Autonautas de la cosmopista*, publicada poco antes de morir, vida y arte ya no están compartimentadas para él, o son como aparentes dos lados de una misma y única mágica cinta de Moebius: a

⁶ Sin duda ya lo habrán hecho notar, sin que yo me haya enterado, pero, en cualquier caso, parece evidente que estos libros de Cortázar se inspiran directamente en los revolucionarios *Almanachs* de Alfred Jarry, fechados en 1898 y 1901.

Cortázar y Carol Dunlop, su última mujer, se les ocurrió realizar, durante 33 días, una expedición por la autopista que va de París a Marsella, pero tan peculiar e imaginativa que *esa* es la obra de creación, y el relato subsiguiente que nosotros leemos, solo vale –digamos– como su cuaderno de bitácora. La vida remodelada por la común fantasía de una pareja enamorada, capaz de modificar, sin maquinaria futurista de por medio, el tiempo y el espacio cotidianos⁷.

¿Y Godard? Más allá de su voluntad de transformar políticamente la sociedad, y de revolucionar la estética de su disciplina, sus obras (con especial claridad las dos de “ciencia-ficción”: *Alphaville* y *Anticipación*) y su vida misma expresan el anhelo de alternativas –emocionales, éticas y estéticas– a una vida cotidiana normalizada desde fuera. Fijémonos ahora en su convicción de que el cine y la vida tampoco son compartimentos estancos. La vida en el cine:

El cine es un laboratorio de vida en el que se encuentra todo: las relaciones de producción, los odios, los amores, la relación entre padres e hijos, obreros y patrones, y todo ello funciona además para fabricar una mercancía artística. Es el paraíso del estudio de la vida, viviéndola al mismo tiempo.

Comparar un film con una operación de comandos es desde todo punto de vista... la mejor imagen, el mejor símbolo de lo que es realizar un film en su totalidad... [Pero] una vez ganada la guerra, la vida continúa. Quizá sea entonces cuando comienza realmente el film.

El cine en la vida:

La gente le pone un rótulo a la aventura. Dicen: vámonos de vacaciones y la aventura empezará cuando lleguemos a orillas del mar. Pero cuando compran el billete del tren, consideran que aún no comenzó la aventura... [En *Pierrot le fou*], en cambio, todo está en el mismo nivel: comprar los billetes del tren es tan interesante como bañarse en el mar.

⁷ Fantasía que trae, inevitablemente, a la memoria, la interpenetración de planos que se da en el cuento fantástico “Continuidad de los parques”.

No hago cine únicamente cuando filmo, sino cuando sueño, cuando almuerzo, cuando leo, cuando hablo con usted.

Para Godard, bien vistos, los entretiempos de la vida misma ya son una aventura, una película de suspenso y hasta un *thriller*, y sus películas acogen los tiempos muertos, la inanidad y los ruidos parásitos del cotidiano vivir. Por otro lado, él se ha cansado de reiterar⁸ lo que cualquier espectador atento comprueba: que él hacía cine cuando escribía crítica, y hace ensayo crítico cuando filma, poesía cuando edita, documentales cuando hace ficción, así como periodismo, sociología, pintura, metafísica –y, por supuesto, todo es aventura. El hecho es que ha venido haciendo explotar varias veces la noción habitual de película, desbordándola por todos sus costados (e inclusive destruyéndola físicamente, como en *Les carabiniers*, de 1963, donde el protagonista se trae abajo el *écran* de un cine). Las imágenes audiovisuales de sus films rozan con frecuencia la condición de escritura (en sentido figurado y literal), y una “película” como *Histoire(s) du Cinéma*, que consta de ocho capítulos “filmados” a lo largo de once años (entre 1988 y 1998), es descrita por Céline Scemama, filmóloga que le ha dedicado un libro, como “Música, fotografía, pintura, grabado, escultura, literatura, archivos, filosofía, poesía, discurso, historia y... cine”.

La educación surrealista

En realidad, estos y otros puntos de encuentro pueden explicarse por su común arraigo en el espíritu del surrealismo. Porque ambos autores, desde el principio, pensaron como Horacio Oliveira:

Hay que empezar como los surrealistas, destruyendo los moldes, los lugares comunes, los prejuicios mentales [...] una liquidación de todo un sistema de ideas y de sentimientos que se reflejan en una cierta forma literaria.

⁸ Ha dicho Godard: “...un film de este tipo es como si en cierto modo yo quisiera escribir un ensayo sociológico en forma de novela, y que para hacerlo solo contara con notas de música”; “Me considero un ensayista. Escribo ensayos con forma de novelas, o novelas con forma de ensayos”; “El cine... es pintura construida como si fuera música”, etc., etc.

Y habrían suscrito lo que en una ocasión dijo Jacques Rivière del surrealismo:

[Su objetivo es] Atrapar nuestro ser antes de que se haya rendido a la estabilidad; asirlo en su incoherencia, o mejor, en su coherencia primitiva, antes de que la idea de contradicción lo empobrezca; reemplazar su unidad lógica, que solo puede ser adquirida, por su unidad absurda, que es la única innata.

Así, descreyeron patafísicamente (en el sentido de Alfred Jarry) de las reglas y apostaron por las excepciones; se entretuvieron con la “lógica” de la insensatez y recusaron la causalidad mecánica; profesaron el amor a la magia de las coincidencias y a las sabidurías del azar; sintieron fascinación por los procedimientos del *collage*, que junta materiales y cosas dispares como jugando, pero cuya confluencia permite vislumbres y revelaciones inalcanzables de otro modo; desconfiaron de la Cultura, que, precisamente, son “las reglas” para Godard, mientras que “el arte es la excepción”, en tanto que Cortázar no se cansó de estrellar tortazos en la cara de “esa señora gorda”, acusándola de “truco por excelencia... para... creerse a salvo del vacío”; se incomodaron con los valores de una burguesía bien instalada en sus respectivos puestos y roles; anhelaron la revolución del *statu quo*, y votaron —como ya se vio— a favor de insuflar arte en la vida y vida en el arte⁹. También de cepa surrealista es el vaivén entre el arte y la política, en el que se han debatido Cortázar y Godard (como antes les ocurrió a Breton *et al*), así como la sorprendente fe de ambos autores en el amor romántico, a pesar de su probable inviabilidad fáctica (sorprendente porque se trata de ironistas y escépticos consuetudinarios). ¿Qué otra cosa son, por ejemplo, las mencionadas *Anticipation* y *Alphaville*, sino sendos *éloges de l'amour*, en su versión más romántica? ¿Qué otra, *Los astronautas de la cosmopista*?

Pioneros del surrealismo como el Conde de Lautréamont, Rimbaud y Jarry, el dadaísta Tzara y, por cierto, Magritte, Eluard y Cocteau,

⁹ El joven Godard reconoció expresamente haber descubierto a la vez el cine, la crítica y la vida, y añadió: “La misma conjunción que se produjo a principios del surrealismo: para ellos... todo se fundía en una especie de totalidad”.

Buñuel y Aragon, todos ellos nutrieron desde temprano a Cortázar y Godard, a un grado tal que para ambos el surrealismo era, no un género literario, ni siquiera una corriente estética, sino una visión diferente de la realidad y que la trasfigura. En otras palabras, una *poética* que les lleva a reclamar de la realidad algo que aún no está en ella (“La verdadera vida está ausente”, diría Rimbaud), o que si está, la “cultura” (en especial la burguesa) nos impediría ver (“Hay otros mundos, pero están en este”, según la célebre formulación de Eluard).

El autorretrato como género literario/cinematográfico

Más elocuente todavía es el paralelismo que se puede establecer entre las obras que tienen por materia principal a sus propios autores: *La vuelta al día en 80 mundos*, por ejemplo, publicado en 1967, y *JLG/JLG, autorretrato de diciembre*, film que data de 1995. La obra de Cortázar, en efecto, no es otra cosa que un autorretrato como la de Godard (solo que de verano, no de invierno); y la obra de Godard es, como la de Cortázar, un paseo por los varios mundos que habita un artista e intelectual inquieto, a lo largo de un día como tantos. Si bien *JLG/JLG* tiene un tono sombrío y hasta fúnebre, está matizado por chispazos de humor y autoironía; *La vuelta al día...*, en cambio, es muy vital y risueña, pero ocasionalmente aprieta sus mandíbulas, como cuando polemiza contra los comisarios de todo pelaje, o al referirse a Vietnam, Cuba, Calcuta y demás temas social-políticos.

No vaya a creerse, sin embargo, que las obras citadas son los únicos autorretratos que realizaron. Solo son los más explícitos, porque gran parte de sus obras incluyen la práctica de autorretratarse, tal vez por la esencial cualidad ensayística que las distingue.

La libertad del jazz como modelo

Melómanos a tiempo completo, la música es central tanto en sus vidas privadas como en sus obras. Cortázar no solo hablaba de ella, directamente o a través de sus personajes, cada vez que le era posible –sobre tangos, cantantes de ópera, compositores clásicos y, en especial, ejecutantes

de jazz, género del que era prácticamente un erudito—, sino escribía buscando emularla: recordemos el texto (que no citaré por ser archiconocido) donde dice que aspira a escribir como los *jazzmen* ejecutan sus *takes*. Si tomamos en cuenta que estos son los fragmentos, digamos “ensayísticos”, de las grabaciones de jazz que no figuran en el disco final, queda clara la insinuación de la gratuidad y la búsqueda como valores en sí: tocar y escribir sin más finalidad que el placer de hacerlo (¿qué otra cosa es el juego?), lleguen o no a constituir libros o discos, sirvan o no para algún objetivo. En cuanto a su uso del glígllico (en *Rayuela* y “La inmiscusión terrupta”, por ejemplo), esas voces inventadas y que sin embargo “entendemos”, podría decirse que son una forma equivalente a los deliciosos *scat* de Ella Fitzgerald y otros cantantes de jazz, a la vez insensatos y “comprensibles”.

Godard, por su parte, posee educación y conocimientos musicales que lo acompañan desde la infancia, y en sus películas utiliza desde piezas clásicas hasta canciones populares con idéntico acierto (aunque parezcan intempestivas) y con la soltura de quien las conoce al derecho y al revés; aparte de que pueden hallarse “números musicales” intercalados en el trascurso de varias de sus películas, y al menos una de ellas es un musical en sentido estricto: *Una mujer es una mujer* (de 1961). También “escribe” sus films de un modo obviamente jazzístico; al menos ese es el caso de *Sin aliento*, cuyos famosos *jump cuts* parecen congruentes con los sonidos de jazz que le sirven de partitura. Pero hay aspectos en que los puntos de encuentro con este tipo de música son más íntimos, a la vez que más generales y determinantes. Uno es el ya mencionado (ver el final del capítulo anterior) método de la constante improvisación, acerca del que Godard llegó a decir: “Yo hago mis películas al modo de los músicos de jazz: se trata de encontrar un tema, se comienza a tocar y el asunto se organiza por su cuenta” (¡eso es una *jam session!*). El otro tiene que ver, precisamente, con el característico juego establecido por toda creativa pieza de *free jazz* con el tema del que parte. Ponga el lector en su tocadiscos, por ejemplo, la versión que John Coltrane hizo de “My favourite things”, la famosa canción de Rodgers & Hammerstein popularizada por Julie Andrews, y escuchará catorce minutos de idas y vueltas sorprendentes e inventivas en torno a los dos o tres minutos originales. Ninguna sorpre-

sa, pues el jazz es, como ha escrito Cortázar, “esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa”. A semejanza, en *Yo te saludo, María*, film de 1985, Godard parte de motivos concernientes a la Anunciación y la Natividad, y trasforma las lacónicas líneas del Evangelio en un relato de una hora con 47 minutos, que “combate y trasforma e irisa” el original, sin dejar de serle esencialmente fiel.

Y en ambos artistas, la síncopa propia del jazz es un procedimiento sintáctico generalizado.

“Como dijo...”

La lluvia de citas visuales, verbales y musicales en ambos autores (aparte del sistemático carácter alusivo de sus obras —“intertextualidad constitutiva vertical” en la jerga de hoy) es un rasgo conocido por todos y solo cabe añadir esto: a diferencia del uso coqueto y decorativo de las citas que hacen muchos otros cineastas y escritores (“porque viste”, en palabras de Cortázar), para ellos es la sustancia misma de sus relatos y ensayos; es el aire que respiran tanto los propios autores —cuyo estilo artístico es autoconsciente y problemático— cuanto sus personajes —que son a menudo intelectuales, en cuanto leen y reflexionan todo el tiempo—, y nada más natural que luego dé aliento a su voz y sus palabras. Añadiré otra cosa: mientras Cortázar menciona, aunque sea oblicuamente, a los autores cuyas frases o ideas cita, Godard no lo hace jamás. ¿Se trata de un plagio? No, obviamente, entre otras razones porque el cineasta se cuida de citar frases que son emblemáticas de sus respectivos autores o fuentes, o si no, las subraya (digámoslo así) de diversos modos, como para prevenirnos al respecto. El rango de dichas citas incluye desde ideas metafísicas hasta slogans publicitarios, y en su empleo siempre hay un toque de ironía, por lo que nunca estamos seguros de si tomarlas en serio o en broma. Recordemos, a propósito, que también en el jazz se cita —es decir, se intercala— con frecuencia fragmentos ajenos, por lo común conocidos, que no obstante parecer inesperados y hasta incongruentes acaban por casar, en otro nivel que el inmediato, con el conjunto al que se incorporan —“sometimes for humorous effect or as ironic comments”, puntualiza un glosario que acabo de consultar.

No obstante su amplio rango, la mayoría de estas citas proviene de la alta literatura francesa (en particular de la poesía). De ahí la frase de Cortázar relativa a *Pierrot le fou* (extraída de una carta y ya mencionada en el capítulo IV), pero que se podría extender a todo el cine de Godard:

...solo puede ser medido en toda su belleza por los franceses, pues el texto es de una tal sutileza en materia de citas literarias, frases poéticas y guiñadas al espectador, que ningún doblaje o ningún subtítulaje, si se dice así, podría dar la más pequeña idea.

No por todos los franceses, claro está, sino por aquellos que, como Godard, poseen una ilimitada cultura literaria. Lo cual, a su vez, convierte al cineasta en uno de los lectores mejor calificados para apreciar “la sutileza de citas literarias, frases poéticas y guiñadas” que también abundan en los textos de Cortázar, en la exacta medida en que pocos espectadores mejor preparados que el argentino para captarlas y disfrutarlas en el cine de Godard. La paradoja final es que, para ambos, esta cultura enriquecedora de sus obras genera al mismo tiempo una dificultad existencial, un lastre que acaso sea necesario arrojar por la borda en algún momento para lograr una vida más espontánea o plena o auténtica: de ahí el atractivo que tienen para ellos los artistas silvestres, los orates, los *clochards*, los extremistas y los bárbaros —una nostalgia de la inocencia primigenia, sin las ilusiones de Rousseau.

Protagonismo de lo trivial

A pesar de la abrumadora complejidad intelectual de estas obras, hay en ellas (en el caso de Godard, en las del primer período; en el de Cortázar, sobre todo en los cuentos) una curiosa recurrencia al ámbito de lo más trivial y cotidiano imaginable, cuyas baratijas amueblan sus ficciones, pero no como simple fondo casi imperceptible, sino al modo de los cuadros que uno ubica cuidadosamente en la sala para que todo el mundo se percate de ellos. En los films de Godard, por ejemplo, son profusos los primeros planos de titulares de periódicos, carátulas de discos, diversos ítems del “consumismo doméstico”: toallas higiénicas, pastas de dientes, limpiadores de cocina, etc., etc. En el caso de Cortázar, como lo hace notar su paisano Borges (también en relación con sus cuentos),

es continua la presencia de “marcas de cigarrillos, vidrieras, mostradores, farmacias, aeropuertos y andenes”, y sus personajes “se resignan a los periódicos y a la radio” (¡y a las frases hechas que estos propalan!). ¿Cómo una condición necesaria para que mejor irrumpa lo que es diferente y *outré*? ¿O más bien como evidencias del grado de alienación sufrida por buena parte de sus personajes, salvo, precisamente, aquellos que tratan de escapar a su cerco? Lo fascinante, en todo caso, son algunas instancias en que lo trivial de pronto roza lo sublime. Así, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, gracias a una simple operación de cámara que no trataré de describir, una taza de café que la protagonista toma en el *bistró* en un entretiem po aburrido, acaba por hacernos pensar en el espacio interestelar o en una galaxia; así, en *Rayuela*, gracias a la peculiar dialéctica de sus soliloquios, Horacio Oliveira pasa de hacer observaciones sobre el *mate* pampeano que está a punto de sorber, en un momento de fiaca (como dicen los bonaerenses), a un *maelstrom* de interrogaciones metafísicas.

El lector/espectador activo

Ambos apelan, en grado extremo, a la colaboración del lector y el espectador; estos, si quieren participar con plenitud del viaje a que son invitados por los autores, deben poner de su parte, deben *trabajar*. La literatura de Cortázar y el cine de Godard socavan todos los expedientes facilitadores de la pasividad de quien los “consume”: la concatenación narrativa, la identificación emocional, el argumento que se capta a la primera, el marco y las convenciones provistas por un género determinado, etc.; y lo hacen mediante una plétora de efectos de distanciamiento y disloque. Cortázar lo dice con suma claridad (y ya estoy viendo a Godard escucharlo con aprobación):

...esos aparentes caprichos tienen por objeto exasperar al lector, y convertirlo en una especie de *frère ennemi*, un cómplice, un colaborador en la obra. Estoy harto de eso que un personaje de mi libro llama “el lector-hembra”, ese señor o señora que compra los libros con la misma actitud con que contrata a un sirviente o se sienta en la platea del teatro: para que lo diviertan o para que lo sirvan. Lo malo de la novela tradicional es eso, que en pocas páginas crea una

atmósfera que envuelve, acaricia, seduce al lector, y este se deja transportar durante trescientas páginas y ocho horas, sentado en una nube (rosada o negra según los casos) hasta llegar a la palabra fin que es una especie de Orly de la literatura. He querido escribir un libro que se pueda leer [...] como me gusta a mí, lápiz en mano, peleándome con el autor, mandándolo al diablo o abrazándolo...

...el hecho sabido de que cuanto más se parece un libro a una pipa de opio más satisfecho queda el chino que lo fuma, dispuesto a lo sumo a discutir la calidad del opio pero no sus efectos letárgicos.

Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo.

Los aficionados al cine de Godard estamos, precisamente, acostumbrados a ver sus películas peleándonos con él, mandándolo al diablo o abrazándolo. Dichas películas nunca tienen efectos letárgicos sobre nosotros; todo lo contrario: nos despiertan, deslumbran, exasperan, dejan perplejos, enternecen... y de pronto nos enfrían; y los problemas que plantean –de orden político, estético, ético y metafísico– quedan, no solo irresueltos, sino deliberadamente *en vilo*. Podrían haber sido tuyas las palabras de Cioran: “Mi fuerza es no haberle encontrado respuesta a nada”.

No aquí o allá, ni esto o lo otro, sino...

Adquirido vía el surrealismo o innato, lo cierto es que un procedimiento distintivo de Cortázar y Godard –ya lo sabemos– es la juntura de cosas heterogéneas, que la gente no está acostumbrada a asociar; no se trata de un efectismo superficial o gratuito, claro está, sino de un catalizador de sentidos inusitados. De ahí la impresión de absurdo... significativo, que tenemos los aficionados a sus ficciones. Pero hay otro aspecto en su obra (¿o será, simplemente, el reverso del anterior?), cuya denominación y origen son más difíciles de precisar. Ellos mismos, y

algunos de sus críticos, han optado por una metáfora sugerente: la sintonía con lo que se sitúa *entre*. Sin mayor dificultad, recojo estas frases de diversos textos de Cortázar:

Como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos...

El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre entre, intersticialmente (...).

'En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad' [estrofa 61 del *Vijñana Bhairava*, texto indio]

En cuanto a Godard, cuando un periodista le pregunta por qué comienza *Pierrot le fou* con una cita del historiador de arte Elie Faure, relativa al pintor Velásquez, Godard replica:

Porque es el tema del film... Velásquez al final de su vida ya no pintaba cosas definidas, pintaba lo que había *entre* las cosas definidas.

En el propio *Pierrot le fou*, hay una escena en que Ferdinand/Pierrot dice, imitando al actor Michel Simon:

Tengo una idea de novela. Esta, en lugar de tratar sobre la vida de la gente, tratará sobre (...) lo que está entre la gente, los espacios, sonidos y colores. Habría que llegar a eso. Joyce lo intentó, pero yo podría hacerlo mejor.

También Deleuze, otro admirador de Godard, trajo a cuento, hablado de su poética, las nociones de "frontera" y de lo que está "entre"; y uno de los mejores estudiosos de la obra de Godard, Julien d'Abrigeons, escribió:

Sin las explicaciones provistas por la novela en que *Pierrot* se basa, no se podría "comprender" el film, sino solo "aprehenderlo", como lo deseaba Godard. Se hace obvia la futilidad de la trama (...) pues

el interés del film está en otro aspecto. Godard suprime los episodios esenciales, pero filma los instantes anodinos, fiel a su estética de lo "entre", como lo explica Jacques Aumont: "El film privilegia los 'huecos' del relato".

La cuestión es incitante, a la vez que resbaladiza; aquí, la caída en el palabreo vano es fácil. Por mi parte, presiento (más que entiendo) que la metáfora de lo "intersticial" no se refiere al espacio, a algo ubicado "entre" esto y lo otro. Creo que con ella Cortázar y Godard insinúan, más bien, su rechazo de la racionalidad al uso y del recorte (o taxonomía) que esta obra sobre lo real en términos de esto, aquello y lo de más allá, precisamente. Contra ese pensamiento geométrico o "cuadricular", lo que hacen es postular otro pensamiento: poético, "cuántico", o cualquier otro vocablo que a ustedes se les ocurra para referirse a una manera diferente de plantear las cosas. El texto de Cortázar titulado "Prosa del Observatorio" es un buen ejemplo. En el pasado, intenté leerlo varias veces, pero siempre lo abandoné porque se me escapaba. Ya maduro, lo he sabido aprehender y lo he disfrutado de principio a fin, pues me parece un triunfal experimento de prosa alterna, cuyo "tema" no es posible señalar con el dedo, cuya contextura es porosa (el término es cortazariano) y como invertebrada, mas nunca amorfa; al contrario, tiene el diseño y los movimientos de una medusa. Algo análogo ocurre con muchas películas de Godard, en particular con *Histoire(s) du Cinéma*. A logros así, no se llega por las puertas y caminos que todos trajinan, sino a través de los "intersticios".

Desconfiar de las palabras

Una de las escenas más memorables (y queridas) de todo el cine de Godard es la conversación, en el café, entre la prostituta y el filósofo, en *Vivir su vida*, de 1962. El tema es la naturaleza problemática del acto de hablar, sobre el que ella expresa su desconcierto: "Es curioso; de pronto, no sé qué decir. Me sucede muy a menudo. Sé lo que quiero decir, lo medito antes de decirlo..., pero ipaf!, ya no soy capaz". Y luego: "¿Por qué hay que hablar siempre? Yo opino que muy a menudo habría que

callarse, vivir en silencio. Cuanto más se habla, menos quieren decir las palabras...". En realidad, casi no hay película de Godard donde no se exprese, de una manera u otra, una gran desconfianza respecto al lenguaje. Observa d'Abrigeons:

Lo que constata y denuncia Godard en varios films, es el lenguaje sin conciencia..., las palabras que ya han perdido el sentido. Los habitantes de Alphaville usan fórmulas de cortesía... desnudas de toda espontaneidad y subjetividad... La "muerte del lenguaje" está presente en *Pierrot le fou*, en la escena de la fiesta donde los invitados conversan valiéndose de slogans publicitarios vacíos, y en *El desprecio*... donde provoca trágicos quiproquos.

Pero quien lo hizo notar, primero que nadie, fue Susan Sontag, en su magnífico ensayo titulado "Godard", que data del lejano 1968. Si la he entendido bien, el siguiente es un resumen de sus ideas.

Según Godard, en el principio, el cine era emoción. De hecho era "mudo", y la comunicación que establecía con los espectadores era directa, inmediata, básicamente emocional. El advenimiento de la palabra lo volvió, no más realista como se cree, sino (al menos potencialmente) más intelectual, puesto que las palabras movilizan la inteligencia, la conciencia crítica del espectador, distanciándolo... ¿de qué? De acuerdo con las ideas de Brecht, de la maquinaria dramática de la obra, en primer lugar; de la "realidad" que supuestamente retrata o representa, luego; pero antes que nada, de la imagen misma y sus primigenios poderes de envolvimiento casi uterino. Eso, por el lado del espectador; pero por el lado de la película, que ya es "parlante", ella puede tergiversarse a sí misma, al vestir la desnudez de sus imágenes con los conocidos ropajes del emperador, inexistentes pero que todos terminamos creyendo ver. La palabra resulta, así, un elemento disociador; nos aleja de la relación original -es decir, emocional- que tuvimos con la imagen. En suma, nos expulsa del paraíso de la inmediatez. ¿Pérdida o ganancia?

El hecho es que las palabras no explican o hacen más claras a las imágenes: las enturbian más bien; por ejemplo, complicando su signifi-

cado al volverlas ambiguas o equívocas. Incluso las palabras pueden cobrar autonomía y “traicionarnos” cuando, antes que permitir una genuina comunicación con los demás, la impiden¹⁰. Se han enajenado.

Este es, en realidad, un tema que, como una metástasis, ha proliferado en el cine de Godard a lo largo de su filmografía, agravándose paulatinamente. Muchos años después del ensayo de Sontag, en la película *Elogio del amor* (2001), por ejemplo, el peligro que plantea ya no es solo la duplicidad o la trivialidad del lenguaje, sino su omnipresencia:

- No hay nada vacío.
- Siempre hay una palabra en alguna parte.
- ¿Y en el silencio?
- Incluso en el silencio.

El habla era una facultad; ahora parece una condena. Sin embargo, no existe cine donde se hable más que en el de Godard. Sean los personajes o el propio cineasta, en esos films todo el tiempo se habla, ya sea porque se piensa; ya sea porque se habla sin pensar. Su cine es, a la vez, una expresión del lenguaje alienado y alienante –y su crítica. Se trata de uno de los mitos más poderosos y sugestivos aportados por el cine de Godard a la cultura contemporánea: la palabra vista como falla, pero a la vez como cura. O mejor dicho, la dialéctica de la imagen y la palabra como un *revival*, en términos del arte cinematográfico, del mito ancestral de la caída y la redención, solo que formulado como reversible: la imagen quizá no sea el paraíso perdido después de todo, y la palabra tal vez sea la salvación. ¿Bromea Godard, se contradice? Sí, pero sus bromas son muy serias, y esa contradicción es la esencia misma de su propuesta¹¹.

¹⁰ A fines de los 90, Godard volverá sobre el tema en una entrevista: “En el cine mudo, se reconocía todo, sin necesidad de nombrar las imágenes; en el parlante, se nombra todo, se parafrasea. Y con la televisión, se sobre-nombra, hasta el ridículo. El deseo de hablar lleva a la gente a anular toda comunicación”.

¹¹ Noticia reciente: la película que Godard tiene proyectada para 2011 se titulará “Adieu au Langage”. Dice al respecto: “Es acerca de un hombre y su esposa, que ya no pueden hablar el mismo lenguaje; entonces interviene el perro que sacan a pasear, y habla. Cómo la realizaré, aún no lo sé. El resto es sencillo”.

En Cortázar, por su parte, no cabe oponer la faceta o etapa verbal de su arte a otra que le fuese heterogénea y previa: el suyo es un arte exclusivamente verbal. Pero pocos escritores han manifestado como él —en el curso de cuentos, novelas y ensayos— una conciencia tan aguda del problema de la enajenación de la palabra, por haberse vuelto insignificante o empobrecedora, u obligatoria, o por tergiversar la experiencia real:

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto...

...las palabras que falsean las intuiciones, las petrificaciones simplificantes...

Morelli parece convencido de que si el escritor sigue sometido al lenguaje que le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad, su obra no tendrá otro valor que el estético, valor que el viejo parece despreciar cada vez más. En alguna parte es bastante explícito: según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. [...] El escritor tiene que acabar con las formas coaguladas... no ya las palabras en sí... sino la estructura total de una lengua...

También La Maga, como la joven prostituta de *Vivir su vida*, quisiera decir lo que piensa pero las palabras “no le vienen”; también ella desconfía de las palabras y preferiría darse a entender sin tener que hablar. A Horacio, por su parte, le ocurre a menudo lo que a tantos logorreicos del cine de Godard: comienza a hablar y ya no puede detenerse, y si el interlocutor se ha ido, no importa, porque habla consigo mismo y no para nunca, aún a costa de sus propios intereses prácticos. En cuanto al propio Cortázar, él se siente asfixiado por las “concatenaciones” que se le imponen —la cronología, el lenguaje— y busca, por diferentes medios, evadirse de ellas. Dice: “A mí siempre me fascinó la idea de dejar suelto el lenguaje... eliminar esa cosa en cierto modo mecánica y consecutiva que tiene el lenguaje racional y en particular la prosa”.

Me hubiera gustado saber qué pensaban ambos –Cortázar y Godard– de la formulación teórica tan brillante que Roland Barthes dio, en enero de 1977, al problema que ellos –también de modo brillante– habían expresado desde mucho antes en sus obras creativas (¿habría sido conciente Barthes de tal coincidencia?; quizás no leyera al escritor argentino, pero sin duda conocía los films de su paisano). Me refiero a la lección inaugural que dio en el College de France, donde famosamente sostuvo que “la lengua es fascista”¹². Se refería, claro está, a su carácter coercitivo, y a que la literatura (es decir, las obras de creación), para escapar a esa prepotencia, se ve precisada a “jugarle trucos”. El enemigo, según Barthes, es todo discurso vuelto consistente o que coagula, y la función utópica de la literatura es reencaminarse hacia lo real sustituyendo las palabras usadas, abusadas y rígidas por otras frescas y dúctiles, que sean, incluso, como hálitos del cuerpo. Qué otra cosa se propusieron Cortázar y Godard, “truqueros” natos. Incluso algunas categorías barthesianas como las del texto “*scriptible*” por oposición al texto “*lisible*”, equivalen punto por punto –solo que varios años después– a las nociones cortazarianas de lector pasivo y lector activo, a que hice referencia en el subtítulo trasanterior.

Lo más curioso de todo es que estos dos artistas suspicaces de las palabras son unos virtuosos en su uso. Su capacidad de manipularlas a discreción, generando los efectos de sentido más complejos, es una de las felicidades que nos deparan sus páginas y sus imágenes audiovisuales. Donde más brilla esta capacidad es en los llamados juegos de palabras. En esa área, ambos son verdaderamente geniales. Sus juegos de palabras no son meros retruécanos, como los de Cabrera Infante; son maneras concentradas, casi poéticas, de pensar. Juegan con el sentido, no solo con el sonido, y chispean de buen humor.

¹² Hay que escucharlo en francés (posible con un simple clic de la computadora): “La langue, comme performance de tout langage, n’est ni réactionnaire ni progressiste; elle est tout simplement fasciste; car le fascisme, ce n’est pas d’empêcher de dire, c’est d’obliger à dire”.

El accidente de motocicleta

Casi riéndome de mis propias manías, hago notar un paralelismo final¹³: en 1953, Cortázar sufrió un grave accidente conduciendo su motocicleta, tuvo varias fracturas por las que acabó en el hospital y el hecho de que entonces lo cuidara, con desvelo, Aurora Bernández, acabó por convencerlo de que valía la pena casarse con ella; en 1972, Godard sufrió graves fracturas tras accidentarse en su moto, fue cuidado con desvelo por Anne-Marie Miéville, entonces su compañera de trabajo, a quien acabó desposando una vez recuperado.

Podría continuar, pero me siento tan cansado como el lector. Este, precisamente, se habrá preguntado por qué no me he referido hasta ahora al encuentro más obvio y conocido entre Cortázar y Godard: la película *Week-end* (1967), adaptación del cuento "Autopista del sur" (*Todos los fuegos el fuego*, 1966). Digo "conocido" porque todo el mundo lo menciona, dedicándole una línea o dos, como dando por supuesto que el caso es del dominio público. Constátenlo: si se habla del tema Cortázar-y-el-cine, lo primero que viene a colación, incluso en los autores más serios, son *Blow up* y *Week-end*, como las más famosas adaptaciones de los cuentos del escritor argentino. En cuanto a *Blow up*, es cierto que se trata, si no de una adaptación en sentido estricto, de un film cuya idea central deriva a ojos vista de la idea central de "Las babas del diablo"; además, sus créditos lo reconocen, y de esa relación cuento/film han hablado expresamente los mismos Cortázar y Antonioni. ¿Pero *Week-end*? Salvo que me corrijan con evidencias, tengo la impresión de que el asunto se le ocurrió a alguien, y después todos lo han repetido como loros. Y se le habrá ocurrido, supongo, debido a que cuento y film son coetáneos, y a

¹³ Mas no el último que hay en mis apuntes, donde figuran, por ejemplo, el paralelismo entre el personaje del "plantado" cortazariano y su equivalente, el "idiota" godardiano; o el relativo a la noción de "hombre doble", que en *Pierrot le fou* se expresa en la división en dos de Ferdinand (a quien Marianne llama de continuo Pierrot), y en *Rayuela* en la multiplicación por dos de Oliveira (de quien su amigo Traveler -ver resumen argumental en el Anexo -es como una especie de gemelo); o la polémica de ambos autores contra la caracterización "psicológica" de los personajes y sus interacciones en la ficción tradicional.

que en ambos relatos hay los llamados embotellamientos-catástrofe, sin fijarse en que en el cuento el embotellamiento es una situación-conteniente, mientras en el film es una situación-contenido, junto con muchas otras situaciones que tienen un peso específico parejo o aun mayor que el del embotellamiento mismo; sin fijarse tampoco en una infinidad de diferencias, en particular esta, que es esencial: la estética que los gobierna desde el interior es opuesta (ver tres líneas más abajo).

Termino este capítulo sobre la serie de paralelismos y convergencias entre Cortázar y Godard, señalando aspectos en que son, para variar, muy diferentes¹⁴. Primero, el cine de Godard, desde el inicio hasta hoy, acató la misma y única estética, que por razones de brevedad llamaré “estética de la obra abierta” –si acaso abriéndola más y más, y por otras esquinas, con cada nueva película. Cortázar, en cambio, escribió en dos claves disímiles: la de la obra abierta, presente en novelas como *Rayuela*, *Libro de Manuel*, *62 Modelo para armar*, en los “almanaques” y en diversidad de otros textos sueltos; y la de la obra cerrada, predominante en sus cuentos –no en vano introdujo, a propósito de ellos, la noción de *esfericidad*, obviamente contraria a la de apertura. Paso a la segunda diferencia, concerniente a la “sustancia del contenido”, como dirían los semiólogos; en este nivel, las diferencias se pueden multiplicar con facilidad, claro está, pero dos me parecen dignas de figurar de modo especial. Por un lado, hay un sentimiento que, como tema y estímulo creativo, tengo la impresión de encontrar a menudo en el cine de Godard: el tedio (literariamente prestigioso, desde Baudelaire). Está presente en varios films suyos, pero en particular en *Pierrot le fou*: es el tedio uno de los factores determinantes de que Ferdinand mande al diablo su vida burguesa, y de que Marianne, más tarde, lo abandone a él¹⁵. En Cortázar, en cambio, no recuerdo haber hallado jamás esa motivación, ni operando tras bambalinas ni actuando en el escenario (no cuenta esa suerte de “vacío metafísico” que Horacio colma de palabras muy bonitas e inteligentísimas). Por otro lado, si no

¹⁴ Sin duda, no son los únicos aspectos en que son diferentes; son los que yo veo con alguna claridad.

¹⁵ Ella se pasea de ida y vuelta por la orilla del mar, muerta de aburrimiento, quejándose a voz en cuello: “¿Qué voy a hacer? ¡No sé qué hacer!”, una y otra vez.

me equivoco, la clase social no es un tema relevante en Cortázar, o en todo caso (pues acabo de recordar el cuento "Las puertas del cielo" y un aspecto de *Los premios*), no está "problematizado"; en cambio, sí es relevante en el cine de Godard, donde determina los problemas y el destino de muchos de sus personajes, y constituye una parte central de su "problemática".

Y ahora la diferencia final. No obstante las numerosas noches y las amenazantes sombras que de continuo dan atmósfera a su ficción, el autor Julio Cortázar impresionaba a quienes lo conocieron personalmente, o a través de la televisión y los actos públicos, como una persona diurna y soleada ("El argentino que se hacía querer por todos", titula García Márquez el artículo que le dedica). Godard, en cambio, a pesar del abundante sol que a menudo ilumina sus películas, es sin duda un hombre huraño y difícil, gobernado por el signo de Saturno —como Horacio Oliveira.

X

Tuve la suerte de que mi período de pubertad y adolescencia coincidiera con el amanecer y desarrollo de dos movimientos estéticos capitales del siglo XX: la Nueva Ola francesa, en el campo del cine, y el *boom* latinoamericano, en el de la novela. Fueron el aire con que llené mis pulmones en esos años formativos, que son la clave de tantas cosas. Más allá de la sola consonancia entre las obras de Cortázar y Godard, a la que me he referido, hay otras relaciones subyacentes al tándem *boom*/ Nueva Ola, más generales y que fueron sus condicionantes. Los voy a considerar rápidamente, a manera de complemento, ahora que me acerco al fin de esta conversación.

Podríamos discutir interminablemente sobre fechas precisas y nombres y títulos alternativos, pero se suele transar en que la Nueva Ola comienza en 1959, con *Les 400 coups*, de Truffaut, aunque el film que mejor expresa su espíritu y significación sea *A bout de souffle*, de Godard, de 1960. El *boom*, por su parte, se da por inaugurado en 1962, con *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, pero es *Rayuela*, publicada un año después, la novela que lo simboliza de modo más cabal (aunque se estime a *Cien años de soledad* como su Everest). Ambos movimientos, en todo

caso, se desarrollan a lo largo de los años 60, y podría decirse que concluyen a principios de la siguiente década.

Está claro que su caldo de cultivo común fueron los años 50, época en que Francia y Latinoamérica vivían sendos acelerados procesos de modernización (urbana, demográfica, cultural), y un período de prosperidad económica que solo sería reconocido *a posteriori*. El ambiente político era turbulento, pero al mismo tiempo vital, esperanzado y hasta mesiánico: la derrota de Dien Bien Phu, la crisis de la IV República, la Guerra de Argelia y el advenimiento del General De Gaulle al poder, en Francia, con su promesa de soluciones providenciales; en Latinoamérica, la lucha por la democracia contra opresivos y corruptos regímenes de facto, pero que empezaban a trastabillar, y la Revolución Cubana, con Fidel a la cabeza, que catapultó al hemisferio a la primera plana de la conciencia mundial, como símbolo de una vía política capaz de conjugar la libertad y la justicia social. Acompañando estos procesos o alimentadas por ellos –si nos situamos en el campo de la cultura–, la narrativa y la crítica cobraban un protagonismo insólito en diversas capitales latinoamericanas (incluida Lima). Su voz comenzaba a escucharse más allá de las propias fronteras, gracias a la hospitalidad de periódicos y revistas de tiraje amplio, o a través de una actividad editorial que dejó de ser artesanía para convertirse en industria, principalmente en Buenos Aires, Ciudad de México y Barcelona (que, en ese aspecto, era una ciudad hispanoamericana más).

Francia, por su lado, daba la impresión de haberse vuelto en masa aficionada al cine aún más que al fútbol, a pesar del virtuosismo de Raymond Kopa. Los cine-clubs misioneros y proselitistas emergieron por todos lados, promoviendo en sus *habitués* (estudiantes, obreros, vecinos) una relación con el cine a la vez conciente y apasionada; pero, sobre todo, contaba la tarea de hormiga de las revistas especializadas, que asumían las películas como obras de arte, expresiones *personales* e instancias del pensamiento más sofisticado, aun cuando lucieran como mero entretenimiento sabatino o dominical. Poco a poco, los espectadores corrientes hablaban con conocimiento de causa y al modo de los críticos de cine, y los críticos a su turno procedieron a realizar películas como si continua-

ran escribiendo sus artículos polémicos y comprometidos. Contó, a este efecto, que la pesada parafernalia del sector se volviera accesible: cámaras ultralivianas, grabadoras que se podían llevar al hombro, expeditivos métodos de rodaje, películas más sensibles y baratas —el sueño de la *caméra-stylo*, de Alexander Astruc, hecho realidad.

El factor decisivo, pues, fue ese que he mencionado de pasada, y que ahora subrayaré con la ayuda de un par de protagonistas del *boom* y la Nueva Ola, cineasta uno, crítico literario el otro. Cuando a Alain Resnais le preguntaron, todavía en el año 1962, por la “causa última” de la emergencia de la Nueva Ola, respondió:

Más que de una nueva ola de directores, deberíamos hablar de una nueva ola de espectadores. La cultura cinematográfica del público es infinitamente más elevada hoy de lo que era hace 10 años. La nueva generación de espectadores tiene menos prejuicios y es más exigente. Si realmente existe una renovación en el actual cine francés, se la debemos, en gran parte, a esta joven generación de espectadores.

Emir Rodríguez Monegal, por su parte, haciendo en 1972 un balance del movimiento que había ayudado a lanzar, y que estudió quizá mejor que nadie, dijo:

...a partir de la Segunda Guerra Mundial, una nueva generación de lectores aparece en América Latina y determina (por su número, por su orientación, por su dinamismo) el primer *boom* de la novela latinoamericana [...] [esta generación] tendrá a su alcance más universidades y escuelas secundarias, más bibliotecas, más librerías y revistas; tendrá, sobre todo, editoriales latinoamericanas que no solo traduzcan y adapten la cultura universal sino que también fomenten la cultura nacional y la latinoamericana.

Análoga función cumplió en Francia la célebre *Cinémathèque*, que, como una universidad abierta, educó a varias generaciones de cinéfilos, en particular a aquella de la Nueva Ola. “La cinemateca posibilitó una relación universal con el cine”, dice Serge Toubiana, su actual

director, "mostrando films de todos los países, en todas las lenguas y en todos los estilos"¹⁶.

¡Vaya, la misma apertura a todos los vientos! Pero, paradójicamente, también un común interés por la propia realidad –la inmediata y circundante, la más íntima y concreta. Los cineastas de París filmaban en sus calles y sus departamentos, mostraban a las chicas que vivían en la casa de enfrente, hablaban de sus cuitas y sus aficiones, donde destacaban el cine mismo y la literatura, sin descuidar las preocupaciones políticas del momento ni las angustias existenciales, pero vividas por los jóvenes y aun por los adolescentes, y siempre observadas desde ángulos imprevistos. Los narradores del *boom* también nutrían sus obras con los libros que leían, las películas recién vistas, la música oída al pasar, los barrios y las gentes que conocían de primera mano, retratando con desparpajo o candor experiencias y fantasías sexuales que antes se solían callar, o planteando incómodas preguntas sobre lo más urgente de una vida social, política o espiritual que los tironeaba hacia lados opuestos. Por último, estos cineastas y novelistas compartían la misma pasión por el experimentalismo estético y las innovaciones formales, precisamente para mejor dar cuenta de las realidades nuevas que pretendían expresar, pero también debido a una hiper-conciencia de sus propios instrumentos creativos –de ahí el frecuente recurso al segundo grado y el nivel "meta" en sus respectivas ficciones. ¿Será necesario añadir que los escritores del *boom*, al menos en su gran mayoría, eran entusiastas del cine al grado de haber hecho crítica y guiones, y aun aspirado a dirigir, mientras que los realizadores de la Nueva Ola siempre estuvieron hechizados por la escritura literaria, soñaron con ejercerla y, en su defecto, la emularon (además de adaptarla, muy a su manera)? El *boom* fue una Nueva Ola de la literatura latinoamericana; la Nueva Ola fue el *boom* del cine francés.

Así pues, parecen haber sobrados factores como para que los sociólogos de la cultura, los historiadores de las disciplinas estéticas, y

¹⁶ "No es en Nueva York donde se puede aprender de qué manera Sternberg inventó la luz del estudio para mostrar mejor al mundo el rostro de la amada. Y no es en Moscú donde podemos seguir la triste epopeya mexicana de Sergei Eisenstein. Es aquí", dijo Godard.

los críticos comparatistas expliquen sin mayor dificultad por qué es casi obvio lo que este ensayo propone como si fuera una novedad. Sin ignorar tales factores, yo prefiero imaginar, sonriéndome, una "causalidad" más cortazariana.

Cada quien camina por su vida, tal vez sintiéndose libre, o quizás resignado a rutas marcadas por el trabajo, la clase social, los padres, la época y demás. Pero en otro nivel que el consuetudinario, algunos de estos destinos se relacionan entre sí como ciertas puntas de la noche estrellada para los buenos observadores, conformando "constelaciones", figuras o dibujitos que astrónomos y poetas son capaces de discernir, a pesar de que sus tiempos y espacios respectivos sean del todo heterogéneos. Esta "noción de las figuras", como la denomina Cortázar, nos encanta porque sugiere un orden armonioso y secreto, más bien de carácter mágico, ahí donde parecía no haber más que caos estadístico. "Siento continuamente la posibilidad de ligazones", escribió Cortázar, "de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional". Dejemos de lado entonces las explicaciones históricas y sociológicas para imaginar que *Pierrot le fou* y *Rayuela*, Cortázar y Godard, constituyen uno de esos circuitos poéticos, y sintámonos satisfechos de poder asistir al espectáculo brillante de la partida que vienen jugando entre ellos, en un plano que solo es suyo, y donde, para variar, nadie pierde sino todos ganamos.

XI

Han pasado los años y Cortázar ya murió y Godard, auténtico *enfant terrible* si alguna vez los hubo, es un anciano taciturno que se ha vuelto casi un ermitaño –sin perder, eso sí, un ápice de creatividad. Yo mismo estoy varias, varias décadas por delante de la edad en que descubrí con exaltación a ambos autores. Pero me queda algo precioso: la posibilidad de leer sus libros y ver sus películas cada vez que me provoque hacerlo. De hecho, es una de mis rutinas periódicas; pero una rutina siempre fresca, si se me permite el oxímoron. ¡Ah, el gozo de releer *Rayuela*, saltando de un capítulo a otro, como un mono travieso! ¡Ah, la felicidad de contemplar de nuevo a Anna Karina cantando y bailando en medio de los árboles! Todo eso no se ha ido y me acompañará, supongo, hasta el fin.

¿Cuál es la trama de *Pierrot le fou*? Bueno, digamos que algo como esto:

Un joven matrimonio altoburgués asiste a una fiesta frívola, donde cunde la cháchara vacía. Él –Ferdinand–, se siente asfixiado por ese ambiente y, en un arrebató, opta por fugarse con una joven aventurera –Marianne– de la que sabe muy poco. Ocurre que ella está metida en problemas con unos gangsters y hasta parece haber asesinado al jefe, sin que Ferdinand sepa nada al respecto; pero igual ambos se ven forzados a huir hacia el sur, rumbo al Mediterráneo. Terminan en una suerte de isla remota, rodeados de “fieras salvajes” (un guacamayo, un zorrillo encadenado), donde él lee, escribe y piensa, al mismo tiempo que se enamora más y más de Marianne. Ella, en cambio, se aburre a muerte y a pesar de sus protestas de corresponder a Ferdinand, los espectadores nos damos cuenta de que lo usa, aunque no esté nada claro para qué. Cuando van a una ciudad porque ella quiere divertirse, los gangsters los ubican de nuevo. Como ella desaparece, hay la posibilidad de que la hayan matado. A Ferdinand lo tienta el suicidio, se recuesta en la vía del tren, pero se arrepiente a última hora. Tras un hiato temporal, lo reencontramos trabajando como tripulante de un navío. De pronto ella reaparece, solo para involucrarlo otra vez en un asunto criminal, cuyo objetivo es una maleta llena de dinero; pero de nuevo ella lo engaña y parte con la maleta, en compañía de su “hermano” (que en realidad es su amante). Ferdinand va tras ambos, hay un tiroteo y los mata. El suicidio lo tienta de nuevo, prende la mecha de unos cartuchos de dinamita, vuelve a arrepentirse, pero ya es muy tarde: hay una gran explosión frente al amplio y bellísimo mar, pleno de sol. Evidentemente, es deliberada la contradicción entre este final “trágico” y la gloriosa panorámica con que termina el film, sobre todo si tomamos en cuenta que esa imagen va acompañada por las voces de Ferdinand y Marianne, que dicen, como si fuera un diálogo, los célebres versos de Rimbaud: “*Elle est retrouvée. Quoi? L'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*”.

Si el espectador ve la película por primera vez, esta línea argumental queda desdibujada por el sinfín de “digresiones”, que inclu-

yen bailes y canciones¹⁷, monólogos intelectuales, teatro callejero, lectura de libros, una sesión de tortura, el encuentro con un chiflado que cuenta sus penas de amor, insertos de páginas escritas, avisos de neón, pinturas impresionistas, recuadros de cómics, etc., etc., más una voz sobrepuesta que de continuo "intertextualiza" el film al remitirnos a ideas, autores, novelas, y que, oblicua pero deliberadamente, nos induce a sentir que el orden de las secuencias es contingente, pues tal podría estar antes y la que antecede, después. Así, el espectador tiene la impresión de que la trama fuera como un pretexto para un conjunto de imágenes, escenarios, situaciones, efectos de montaje, actos y diálogos que tienen gran inventiva y encanto propiamente cinematográfico (cinestésico, visual –la vivacidad de la luz y los colores, por ejemplo– y actoral), así como una carga intelectual y estética, no por ambigua menos estimulante. También siente que se encuentra ante un espécimen extraño de película que mezcla los procedimientos del *collage*, el *pop art*, el arte conceptual, el *happening*, el teatro brechtiano, el *slapstick*, la *road movie*, la película de *gangsters-on-the-run* y la historia de *amour fou* –incluido el intenso romanticismo y los fatales desencuentros propios de este género. Más que un relato, uno siente que el film fuera un poema existencial y anti-burgués à la Rimbaud, o un ensayo de ideas en el estilo aforístico de Cioran y de Blanchot.

Vayamos ahora a *Rayuela*, cuyos 155 capítulos están agrupados en tres partes. En la primera, conocemos a Horacio Oliveira, un intelectual argentino trashumante que, como tantos, deambula por París hacia fines de los años 50. Tiene un grupo de amigos de todas las nacionalida-

¹⁷ De este tipo es la escena que, para mí, es el emblema de todo el film. "Quiero vivir... la vida" dice Marianne, dando inicio a una suerte de paseo que ocurre en un bosque frente al mar. Ferdinand camina relajado, pateando piedrecitas, mientras ella da vueltas en torno a él y se pone a cantar y a bailar (hay un estribillo: "Mi línea de la suerte", dice ella, y él replica "Tu línea de caderas"). Luego se persiguen, saltan y brincan, como niños, en medio de árboles suficientemente espaciados como para no obstruir el movimiento libre de la pareja. Tras este remanso de felicidad, la escena culmina con el cielo azul, mostrado a plenitud. La escena, que dura 3' 18" está ubicada en el centro mismo del film, y podría decirse que es su corazón. Pero es una utopía antecedida por la sugerencia del hartazgo y la duda, por parte de Marianne, quien acto seguido abandonará y traicionará a Ferdinand, sumiéndolo en el desaliento y hasta la desesperación.

des, con quienes se reúne con frecuencia a conversar de autores, libros, obras de arte, música (jazz en particular), filosofía. Lo distingue una modalidad aguda de afirmación de la propia libertad, así como de búsqueda de algún sentido en un mundo que considera básicamente absurdo. Un miembro anómalo de ese grupo es una joven uruguaya a quien llaman la Maga, y que es –para decirlo de algún modo– pareja de Horacio. Pero es anómala porque, a diferencia de todos los demás, no es una intelectual capaz de participar en la brillante dialéctica de sus amigos, por quienes sin embargo se siente deslumbrada. Es una joven excéntrica aún en un *milieu* de excéntricos; estos, por muy bohemios que sean y no obstante estar dedicados a las artes y las letras, son racionalistas a ultranza, en tanto que ella es una intuitiva en estado puro. Los exaspera, pero en el fondo ellos admiran y hasta envidian su ingenuidad, el tipo de relación como adivinatoria y sensible que establece con todo. Ella tiene un bebé a quien ama pero descuida, tal vez porque no tiene la menor noción de cómo ser madre. La relación de Horacio y la Maga va encontrando dificultades, sobre todo a partir del cinismo de él y su renuencia a “establecerse” en ningún aspecto. Encuentra motivos para ir separándose de ella, rompiéndole el corazón. Una noche en que se reúnen todos por última vez sin saberlo, y que es una orgía de conversación intelectual, el niño, que ha estado muy enfermo, muere en su cuna. Al entierro acuden todos menos Horacio. Cuando este por fin va a buscar a la Maga, ya no la encuentra en su buhardilla ni en ningún otro lugar. Hay la sospecha de que haya vuelto a su país, o se haya arrojado al Sena. Horacio ahonda su error sin brújula y termina cometiendo una barrabasada en compañía de una *clocharde*, en plena vía pública, lo que determina su expulsión del país.

En la segunda parte, Horacio ha regresado a Buenos Aires, donde lo acogen Traveler y su esposa Talita. Traveler es un amigo de antes, especie de gemelo de Horacio por lo mucho que se le asemeja mentalmente; Talita, por su parte, le irá pareciendo a Horacio, gradualmente, poco menos que La Maga rediviva (el recuerdo y la imagen de esta, en verdad, no lo han dejado de obsesionar desde los días finales en París). Tras un tiempo, Horacio se establece con Gekrepten, una novia de la juventud y que es una muchacha de una simpleza sin remedio, incapaz

de abrir la boca sin soltar un lugar común. Horacio parece resignado a la misma vida de la que había escapado previamente marchándose a Europa, pero alimenta, digamos en secreto, otros planes de evasión, que iremos apenas entreviendo. Si bien en su vida "externa" acepta y se acomoda a los trabajos que Traveler y Talita le consiguen, y al modo de vida que Gekrepten representa, Horacio resguarda algo de su libertad distorsionando internamente el sentido de las cosas que ocurren, ironizando sobre ellas o imaginando caprichosos avatares. Así, tramará seducir a Talita y tal vez arrebatársela a su marido; pero entonces habría que cuidarse de Traveler pues quizá este se dé cuenta de todo y quiera cobrar venganza. Por lo mismo, Horacio deberá evitar ser madrugado (como decimos los peruanos) por aquel, tomando la iniciativa. Así, se las arregla para fomentar una revuelta de los pacientes del psiquiátrico en que trabaja (junto con los Traveler), barahúnda que resulta una buena ocasión para arreglar cuentas con su amigo y "rival". Pero cuando este le hace notar que no solo no piensa atacarlo, sino que lo estima como a un hermano y que debería dejarse de tonterías, Horacio se sube a una ventana alta, que da sobre el patio. Luego, ¿se resbala, se deja caer, simplemente enloquece o qué?

La tercera parte de *Rayuela* consiste en un anárquico conjunto de "capítulos" sueltos. Estos incluyen escenas "de ficción", que bien podrían formar parte de las dos partes previas (de hecho, forman parte de ellas, solo que están en otro sitio); textos teóricos, donde se discuten cuestiones de estética literaria directamente relacionados con las peculiaridades de la novela que estamos leyendo, y que son atribuidos al escritor Morelli, uno de los personajes del relato "central"; noticias documentales, provenientes de diversos diarios; citas tomadas de un sinfín de autores (Lévi-Strauss, Octavio Paz, Meister Eckhardt, Lezama Lima, Clarence Darrow, Anaïs Nin, Gombrowicz, Artaud, etc.); y muchísimos fragmentos de letras de blues y canciones de jazz.

El argumento antes bosquejado se diluye al menos por dos razones. *Primo*, la narrativa se detiene en multitud de escenas que, no obstante ser prescindibles en cuanto no hacen "avanzar la acción", tienen

un peso literario y dramático mayor, hasta casi constituir relatos o viñetas independientes y desglosables de la corriente argumental –salvo que no hay tal *corriente*, sino saltos de aquí para allá que la interrumpen. *Secundo*, al inicio de la novela hay un tablero de instrucciones que nos indica dos modos alternativos de leerla: del modo convencional, comenzando por el principio y así, consecutivamente, hasta el final; o siguiendo un “orden”, obviamente aleatorio, que el tablero se toma el trabajo de detallar: 73-1-2-116-3-84, etc. El lector acaba percatándose de que el asunto correrá en gran parte por cuenta suya, pues finalmente puede leer la novela del modo que le venga en gana; así, de él –o del azar– dependerá el sentido que el libro finalmente cobre.

Aquí también los métodos del *collage*, las *performances*, los *happenings*, etc., son reconocibles como los principios estéticos que guían la invención de las situaciones.



POEMAS / Victoria Guerrero

¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?
Vallejo

TESTIMONIO DE PARTE (VICTORIALAND)

Me pregunto en qué momento mi nombre fue
un puñal atravesado por ocho letras
8 letras redondas con sus vocales y sus consonantes agitadas
mordiéndose en el yo
crispándose en el tú

Hoy te he visto envenenarte con confesiones pretenciosas y ser
el centro de
la Fiesta
Exhibirte con un vergonzoso baile cumbiambero delante de tus muertos

¿Acaso no me trajeron aquí
enseñándome
im-pú-di-ca-
mente
a desear todo lo que se vende?

No tengo sentimientos -dicen
Mas todo se agita en mi interior nerviosamente
Y cómo he sentido la duda jalonearme

pero

mis sentimientos eran vanos porque venían del fondo
y no los podías ver
No eras quiromántico –según decías
(o quiropráctico)
y ante tus ojos solo la sumisión era una forma de Amor

¿No es este el tiempo de la razón ardiente?

Yo sé que los críticos piden de mí
la cursilería de andar con el corazón en la boca

Mas Yo no puede hacer eso

Yo solo corre tras heladeros o restaurantes de menú baratos
a través de los cuales sobrevive la incursión diaria de ser:

*gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente
raquítica / potona / ojerosa...*

En la cola de los bancos canto canciones de José José
Y bordo imágenes futuristas en viejas casacas de *yin*
para espantar las deudas y la comida a deshora

Esto me hiere tremendamente

Y otra vez te preguntas en qué momento cada consonante

y cada i

y cada o

y cada a

empezaron a convertirse en letras muertas
letras impresas en pálidos recibos de luz agua y teléfono
Vocales descoloridas que alguna vez ardieron

a noir

o bleu

i rouge

Mi nombre es ahora un documento de barbarie

Atrincherado en su yo

Ronroneando insolente en su tú

Never more!

Never more!

-me digo

Así sea

EL CICLISTA

*para el que sueña
para los ciclistas de corazón*

Para el que cierra los ojos a través de la mañana

Solo un sueño una magnífica luz

ha sido dispuesta para él el soñador *el juntaalmas*

Aquel que se sumerge en la locura bienhechora y se eleva pedaleando

en su hermosa bicicleta

roja

Yo soy una ciclista mediocre
—he de reconocerlo—
Me angustia pensar en la soledad de los transeúntes
En el oblicuo resplandor de la mañana
Y en los miles de automóviles que apenas rozan el pavimento

Ah mi vieja bicicleta roja
comprada un domingo en la Feria del Mauer Park
Hace más de quince años podría haber pedaleado
por uno u otro lado del Muro
y mi sueño se soñaría distinto

Para mi guía berlinés soy un permanente fastidio
Él va siempre delante mío como un Príncipe indiferente
manejando su enorme bicicleta azul
—azul como los ojos de mi abuela—
No puede entender mi extraña ensoñación ni mi angustia
Ha adquirido la confianza del que lleva kilómetros de pedaleo constante

Hoy que voy montada en bicicleta
Recuerdo el color de sus ojos
Su ingreso en la locura Su permanente exilio

Cierro los ojos como cuando era niña
Suelto el timón Lo dejo a la deriva
Caer a tierra es siempre una posibilidad del ridículo o la Muerte
Quizá cierta locura materna
me humaniza entre tanto cadáver que junté en mi adolescencia

Mi centro: La pequeña Lu se ríe de mí
Sabe que tengo miedo
Y goza y hace fiesta cuando ve la fotografía
“Es una bicicleta para niños”–dice

Y nos reímos juntas
Y berlín ya no es más Berlin ni sus perfectas ciclovías
Ni sus cientos de museos en honor a la Muerte
Hoy es Lima y en Lima no se montan bicicletas tan seguido
porque te las roban o te atropellan en cualquier esquina
Y no existen museos para honrar a los cadáveres
de mis diez, de mis quince, de mis veinte años

Mas este poema lo escribí para el que todavía sueña
Para el que atraviesa las fronteras *feliz e indocumentado*
Para todo aquel que se rebela contra los asesinos del mundo

Para el ciclista que escribe un poema en cada vuelta de pedal

(NOS)OTROS VIAJEROS: HACIA UNA ONTOLOGÍA DEL VIAJE / Carlos Padrón

En *América imaginada y conocida*, Antonio Muñoz Molina nos arroja unas de sus vivificantes pastillas de alka-seltzer reflexivo: “Nunca llegamos de verdad a un lugar por primera vez. Siempre hemos estado antes, porque nuestra imaginación nos precedió en el viaje”. Por su parte, aunque en sentido inverso pero paralelo, un viejo y sabio adagio popular nos recuerda que “nunca regresamos de un viaje”. ¿Qué raras criaturas son los viajes que ofrecen la posibilidad de trasladarnos a lugares donde siempre hemos estado de antemano y de donde nunca regresamos? Esto ya empieza a sonar a literatura fantástica, y a sus excéntricos gustos por la paradoja. Aunque no debería de asombrarnos si recordamos que por ejemplo Chesterton, “excéntrico príncipe de la paradoja”, quien cultivó, entre otros, justamente el género fantástico, ha dicho que “el más grande viaje de la vida es la vuelta al hogar”. Y no cabe duda de que en el hogar siempre hemos estado antes, pues de allí partimos, aunque la partida sea a veces más mala que buena; y además si al final, como parece implicar Chesterton, la vida no es más que el largo o corto viaje de vuelta a la semilla, pues de algún modo quiere decir que de partida nunca abandonamos el hogar, que siempre lo tuvimos en mente, siempre lo divisábamos como el origen que sería al mismo tiempo el fin que guiaría nuestros extraviados pasos hacia la muerte.

Y lo del extravío no es pura y simple imagen. Pues una lógica del extravío es inherente a todo viaje. Me explico mejor. Salimos al viaje, como salimos normalmente al mundo de todos los días, con las maletas repletas de nuestras imaginaciones precedentes o anticipatorias, con la esperanza o terquedad de lo que hemos sido y de lo que esperamos sea nuestro lugar de llegada –sea este la cocina donde preparamos los huevos

tibios cada mañana, el kiosko de la esquina donde venden el periódico que no podemos dejar de leer, o ese destino más o menos incierto al que se va en avión y que puede ser Lima o Caracas o Nueva York. Usando palabras más altisonantes, y no más sino del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, esto es lo mismo que decir que nos lanzamos a la vida que se dilate siempre hacia adelante desde un proceso de comprensión que necesariamente parte de presupuestos o pre-juicios (*Vorurteile*) —en el sentido etimológico de juicios anteriores—, que son los que hacen posible todo juicio y constituyen una memoria cultural y personal que abarca teorías, mitos o tradiciones igualmente culturales o personales. El sujeto de la comprensión, y por ende del viaje, no parte, pues, de cero ni se enfrenta al proceso de comprensión o traslación a partir de una tabula rasa, sino que tiene detrás suya toda una historia; son las maletas con las que salimos. Por eso nunca llegamos a ningún lugar por vez primera.

Pero tampoco nos vamos, no lo olvidemos. El interludio entre nunca llegar y nunca partir es el viaje. Y en ese interludio es donde aparece precisamente el extravío, ese periplo que es como un orificio en el tiempo entre el pasado y el futuro que no es presente perfecto sino gerundio: lo que voy siendo y dejando de ser y ya estoy empezando a ser. Porque el extravío que es el viaje implica una ruptura cuyo centro siempre se encuentra en constante movimiento, un flujo tenaz durante el cual inevitablemente perdemos algo, por más que no sea más que el lugar desde donde partimos espacialmente o como sujetos de comprensión con inevitables supuestos o imaginaciones anteriores. El viaje implica una dislocación geográfica y espiritual, un perderse de uno mismo, o si no cuando menos un desliz o despiste existencial. No llegamos de un viaje porque nunca llegamos los mismos.

Odiseo sigue siendo, para la cultura occidental, el arquetipo del viajero extraviado que no obstante retorna al hogar. Esa palabra tan llena de sentidos y de belleza que es “nostalgia”, nos recuerda el dolor —*algos*— que produce el deseo de volver al hogar —*nostos*. La larga guerra de Troya que Odiseo deja atrás no es menor que la guerra que todavía deberá luchar durante los veinte años de la travesía de retorno a Ítaca. ¿Y qué

ocurre en su tránsito de vuelta? Muchos paisajes y ciudades visita Odiseo, donde compra bellas mercancías, madreperlas, corales, ámbar y “perfumes placenteros de mil clases”, como dice el poema de Kavafis. Conoce Odiseo puertos de Fenicia, ciudades de Egipto, pero por sobre todo, y como incitadoras de su posible extravío, se encuentra con nuevas e inesperadas formas de vidas *otras*, a veces no humanas o inhumanas o infrahumanas, que le colocarán pruebas y trabas en su circunnavegación: los caníbales lestrigones, Circe la hechicera, el espíritu infernal de Tiresias que lo guía por el Hades, las sirenas con su canto subyugante, Calipso la ninfa, quien lo apresa por diez años, Polifemo el cíclope monstruoso, entre tantos *otros*. Quisiera sugerir que es el encuentro con estos *otros* aquello que constituye la genuina odisea de Odiseo, su lucha, su *agón*, su transformación y su descubrimiento de, siguiendo nuevamente con Kavafis, las “Ítacas qué es lo que significan”: el viaje del que nunca se retorna... porque nosotros los de entonces ya no somos los mismos. Y la rotundidad de ese viaje sin billete de regreso es la experiencia frente a lo que Sartre alguna vez llamó “el escándalo que son los otros”, el escándalo o infierno de una *diferencia* que pone a prueba la confortable estancia de nuestros presupuestos y prejuicios desde donde nos arrojamamos al salir de casa esperando retornar de vuelta.

Varios momentos del periplo de Odiseo servirían para ilustrar este punto esencial: el encuentro con los otros, propio de la ontología del viaje, compone un escándalo, una lucha, una provocación o tentación. Se me dirá que en ocasiones no nos topamos con nadie cuando viajamos, que nuestros trayectos pueden ser absolutamente solitarios o despoblados. Pero solemos olvidar que ese “yo” que cotidianamente sentimos tan cerca de *nosotros* y que resguardamos así con celo por sentir que es lo que más somos, está ya y desde antes poblado por otras voces, otros ámbitos, las de los otros, que nos constituyen desde dentro. Este “descubrimiento” contemporáneo del *otro que soy yo*, y que pasa por los románticos alemanes y luego por Nietzsche y Freud hasta llegar a muchos otros como Gadamer y Ricoeur, es una forma elaborada de decir aquello que hace mucho tiempo sabemos: yo no me doy mi propio nombre. Esto es: para ser debo haber sido nombrado, debo haber sido pensado por, y considerado

como, *un otro* que siempre me antecede. Nacemos desnudos e inermes a un mundo que debe primero hablarnos, y arrullarnos con sus melodías y voces invitantes, para que luego podamos llegar a ser *alguien*. Así pues, aquello que solíamos o solemos todavía llamar “alma” es algo esencialmente relacional. Desde el comienzo de la vida nuestras primeras expresiones –lloriqueos y pataleos, miradas y barruntos de sonrisas– están dirigidas a los otros, quienes las reciben e interpretan de modos cada vez más complejos. Es así como logramos finalmente entrar en diálogo con ellos. De allí que la estructura del alma, aparte de ser relacional, sea también dialógica. Es verdad que podemos hablarnos a nosotros mismos en la soledad de un viaje donde no nos tropezamos con nadie, o podemos siempre pensar privadamente, pero para poder lograr esto debemos primero haber hablado con los otros, o haber aprendido a pensar con los otros. Como decía Platón en *Sofista*: “El pensamiento y el habla son lo mismo: solo que a este último, el cual es la conversación silenciosa del alma consigo misma, se le ha dado el nombre especial de pensamiento”. El alma es así también dialógica. Pensar y hablar no son dos cosas que pueden ser separadas. “Todavía no pensamos si no podemos hablar”, nos recuerda J.-F. Lyotard en *¿Por qué filosofar?* Y, como aprendemos a nombrar con, y somos al inicio nombrados por, los otros, también aprendemos a pensar con ellos. Por lo tanto, el monólogo silencioso y privado del viajante solitario siempre esconde un diálogo soterrado u olvidado con los otros: los otros jamás dejan de acompañarnos porque siempre los llevamos internalizados, incluso en el desierto; si no que lo diga Jesús, quien se enfrentó al escándalo o lucha o provocación de ese Gran Otro que es el diablo justamente en el desierto. Y así podemos entender un poco mejor a San Agustín, quien no entendía por qué los hombres se afanaban en viajar para surcar la tierra buscando nuevos y antes insospechados paisajes y lugares si toda esa riqueza ya se encontraba desde siempre en el interior de sus almas. Los otros nos habitan desde antes de partir.

Dicho esto, me interesa, para volver a Odiseo, pensar qué ocurre cuando, una vez que ya somos *nosotros*, nos tropezamos con los otros *otros* bajo la forma del escándalo, la lucha y la provocación. Leyendo el Canto XIX de la *Odisea*, pienso por ejemplo en el encuentro de Odiseo y

sus amigos con los lotófagos, quienes “no tramaron ciertamente la pérdida de nuestros amigos, sino que tan pronto como hubieron gustado del fruto, dulce como la miel, se olvidaron de sus diligencias, y ya no pensaron en tornar a la patria”. El loto te hace olvidar la *humana* diligencia de retornar al hogar, de no quedarte en el camino, de no extraviarte, pues. Por lo tanto Odiseo ofrece *resistencia* imponiéndosela asimismo a sus compañeros de viaje: “mas yo los llevé por la *fuerza* a las cóncavas naves y aunque lloraban, los arrastré y los hice atar debajo de los *bancos*”. Si los marineros lloraban y se arrastraban, razón por la cual Odiseo debe hacerlos atar debajo de los bancos, es porque el loto de los lotófagos, “dulce como la miel”, ofrece una tentación igualmente dulce contra la que es menester luchar y resistirse. La *ofrenda del otro* aparece aquí como sinónimo de una “pérdición” y de un “olvidar”, un extravío de la viajera subjetividad que no obstante es subyugada por el encanto, acaso la oportunidad, de *ser otra*.

El episodio anterior no deja de tener una cierta similitud con el encuentro, en el Canto XII de *La Odisea*, de Odiseo con las sirenas. Es el momento, hartamente conocido y estudiado, cuando Odiseo, habiendo sido advertido por Circe del canto fascinante de las sirenas que “encantan a cuantos hombres van a su encuentro” y que arruinan, de este modo, todo retorno al hogar al enloquecer a quienes escuchan sus cantos y son movidos a destruir sus barcas, sin embargo ordena a su tripulación timorata y reticente que se taponee los oídos con cera y que lo amarrare del mástil para poder escuchar el canto seductor sin temer sus consecuencias. Tentación y resistencia son en Odiseo dos movimientos contrarios pero concurrentes. En los gestos de Odiseo vemos el reconocimiento de lo que lo *otro* puede producir en él: olvidar su vuelta al hogar, que es lo mismo que dejar de soslayo aquello que es y con lo que partió: esposo y guerrero fiel, aristócrata que debe reclamar los frutos de su *areté*, ciudadano de la *polis*, probablemente un ser humano bajo *standards* griegos, incluso. Porque justamente lo *otro* le presenta a Odiseo la tentación, propio de una provocación infernal, de olvidarse de sí mismo, de su subjetividad constituida por prejuicios en el sentido que le vengo dando en este ensayo. Odiseo, aunque restringido por las amarras, no puede dejar de escuchar el canto

de las sirenas. En ese movimiento entre defenderse y estar sin embargo abiertos a escuchar se forja una prueba, con capacidad transformadora para la subjetividad, frente a un escollo, digamos, ético, en el sentido de un examen para el carácter, para la razón práctica. El canto de las sirenas es por tanto una experiencia límite para lo que siempre Odiseo ha creído ser y probablemente ha sido, una experiencia límite para su sentido de *sí mismo*, de su individualidad.

Y no hay nada más peligroso que un desafío semejante, porque la derrota significaría perderse de sí mismo: ser, por ejemplo, tragado por los *otrófagos*. Significaría literalmente ser, aunque por un instante, ese "Nadie" bajo el cual Odiseo se arroja para sustraerse de la persecución del cíclope Polifemo, para poder así seguir afirmándose como individuo griego alejado de la barbarie de los cíclopes que "se abandonan y viven en estado salvaje". Pero este nuevo gesto tiene un simbolismo profundo para la ontología del viaje: toda *afirmación* de sí pasa por una *negación* de sí mismo, un movimiento de lucha y extravío que surge del encuentro con, y la fascinación o deseo por, el otro. Te encontrarás si te pierdes, te perderás si te encuentras. En esa oscilación entre perderse y encontrarse que es la *mirada mirada* de la subjetividad viajera, se abre la posibilidad de descubrir y poner a prueba los propios prejuicios, de abrirse y mostrarse los intersticios o las fisuras del yo seguro de sí mismo, exponiendo la inestabilidad de sus límites; y que tales límites, siempre movedizos, pasan por, y atraviesan a, los otros. Y las defensas, como las de Odiseo, frente a este peligro inminente, serán tenaces; pero a veces también veremos surgir transformaciones o problematizaciones en el interior del yo producidos por inopinados encuentros. Es la clase de defensas o revelaciones, inherentes a la ontología del viaje geográfico o psíquico, que surgen cuando descubrimos con Rimbaud que "je est un autre".

REFERENCIAS

Chesterton, G.K. *Fábulas y cuentos*. Madrid: Valdemar, 2000.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1988.

Homero. *La Odisea*. Buenos Aires: Losada, 1944.

Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta, 1997.

Kavafis, Konstantinos. *Ítaca*. <<http://la2revelacion.com/?p=8>>

Liotard, J.-F. *¿Por qué filosofar*. Barcelona: Paidós, 1989.

Muñoz Molina, Antonio. *América imaginada y conocida*.

Platón. "Sophist" en *Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Rimbaud, A. *Les lettres du voyant*. Ellipses: París, 1998.

Sartre, J.-P. *Huis clos*. París: Gallimard, 1947.



SEIS MITOS SOBRE LA IDENTIDAD Y EL RACISMO EN EL PERÚ / Rómulo Acurio

Comparto seguramente con muchas personas una profunda disconformidad con el modo habitual de entender las nociones de identidad y de racismo en el Perú.

Desde hace muchos años, el razonamiento predominante ha sido que el Perú, rico de su diversidad, es una sociedad cada vez más mestiza y que el antiguo problema de la discriminación racial retrocede inexorablemente con el mayor acceso a la educación y al bienestar de la población, creando las condiciones de una democracia donde las diferencias culturales dejarán de ser un lastre para la convivencia entre verdaderos ciudadanos.

Me parece necesario cuestionar varios de los mitos que esconde este razonamiento y, sobre esa base, sugerir algunos requisitos para la construcción de una democracia que responda realmente a la complejidad de nuestra sociedad.

Un **primer mito** plantea que *en el Perú está en formación una identidad común que está permitiendo superar gradualmente el racismo*. De acuerdo a esta idea, se puede constatar la consolidación de una cultura compartida homogénea, una síntesis progresiva de las diversas tradiciones culturales del país que, con el tiempo, estaría ayudando a superar las exclusiones y discriminaciones sociales del pasado. Según esta visión, los peruanos de distintos orígenes estarían reconociéndose crecientemente como miembros de una misma comunidad definida por algunos rasgos distintivos como la cocina, el humor y la música popular.

Este *mito del mestizaje* plantea que, por encima de las culturas restringidas de los peruanos a nivel local, regional o de clase social, se ha establecido gradualmente una cultura de encuentro efectiva, urbana y

moderna, que es crecientemente practicada por peruanos de distintos orígenes culturales y sociales. Esta cultura de encuentro estaría ayudando a los peruanos a consolidar una identidad nacional distintiva respecto de las sociedades vecinas, así como a integrar de manera creativa y armoniosa los componentes más valiosos de la cultura global actual.

Sin desconocer el desarrollo de elementos culturales ampliamente compartidos, quisiera proponer que las pretendidas culturas de encuentro establecidas durante la segunda mitad del siglo XX en realidad no han contribuido al desarrollo de identidades personales saludables, y que por lo tanto han acentuado las barreras sociales y mentales en vez de disolverlas.

Concibo a la identidad personal como esa idea de sí mismo, persistente en el tiempo, que cada individuo pretende ver reconocida por los demás, sobre el trasfondo de una memoria social, por lo que alude, al mismo tiempo, a la imaginación y al recuerdo de sí mismo, al valor de lo que se es, se cree haber sido y se quiere ser en el futuro. La identidad individual es el complejo reclamo que plantea cada persona para el reconocimiento tanto de su singularidad como de su pertenencia a una comunidad.

Por ello, sugiero que, en el Perú, la cultura promovida por la educación oficial, fundada en la simbología republicana y en la retórica del mestizaje, y secundada por una cultura popular *chola*, han alentado en las personas esfuerzos pobres de memoria y de imaginación, los dos componentes que sustentan toda identidad personal saludable.

Por su parte, la otra cultura de encuentro preeminente, la urbana-popular, que algunos denominan *achorada*, surgida a finales del siglo XX para llenar la insuficiencia de la cultura oficial mestiza, no ha hecho más que empeorar esta evolución ofreciendo una identidad meramente expresiva y provisional, dirigida a ayudar a las personas a sortear las situaciones de tensión que presenta a diario la interacción mercantil y laboral en la ciudad.

Por eso, estas principales culturas de encuentro no solo no han sido capaces de producir una síntesis lograda de lo peruano, sino que han

inhibido en muchas personas tanto un sentido de pertenencia comunitaria como un apropiado sentido de singularidad personal, terminando así por afianzar las jerarquías y exclusiones culturales pre-existentes.

Más aun, el mito de una identidad en formación ha alimentado, con relación al mundo exterior, diferenciaciones simplistas y obsesivas respecto de las sociedades vecinas y, al mismo tiempo, ha determinado un modo problemático de asimilación de los contenidos y prácticas de la cultura popular global.

En esa línea, conviene rebatir un **segundo mito** bastante divulgado: que *la influencia de la cultura moderna global también está ayudando a superar el racismo*. De acuerdo a esta idea, el contacto con la cultura moderna estaría contribuyendo a borrar las jerarquías entre los peruanos mediante la progresiva inclusión de los individuos más pobres y aislados en una colectividad de consumos y comportamientos similares de dimensión mundial.

Este *mito de la modernización de las mentalidades* consiste en la expectativa de que la cultura popular global está contribuyendo a suprimir las categorías socio-culturales, promoviendo el derecho y el acceso universal de toda persona a una educación racionalista que provee a cada individuo las herramientas mentales y comunicativas para realizarse como sujeto moderno.

Esta evolución estaría forjando una horizontalidad de vínculos interpersonales que estaría trasponiendo las barreras existentes entre las culturas restringidas peruanas. La educación moderna, mediante el desarrollo de aptitudes lingüísticas y de cálculo racional, unida a la formación de una comunidad peruana relativamente homogénea y mestiza, estaría haciendo posible que los niños y jóvenes, incluso de origen andino, enfrenten con éxito los prejuicios del tradicional racismo al que estaban condenados por su origen y el color de su piel.

En respuesta a esta visión, quisiera proponer que, en realidad, la cultura popular global ha venido promoviendo con su prestigio y potencia simbólica un objetivo de realización individual, que denomino el *ideal de autonomía personal*, que también incita a las personas a hacer esfuerzos

problemáticos para afirmar tanto su propia singularidad como su sentido de pertenencia comunitaria.

Dicho *ideal*, inculcado con similar énfasis en la escuela y por los medios de comunicación, lejos de transmitir un contenido neutral y de proponer una aspiración universal, en verdad establece una forma de autoritarismo cultural que se agrega a las jerarquías existentes entre los marcos culturales de los peruanos.

Quisiera plantear que, como consecuencia de ese *ideal*, el racismo predominante en el Perú es mestizo, en el sentido que concierne la categorización despreciativa no entre personas de origen o color distintos, sino entre personas que compiten por la misma aspiración, entre individuos que se atribuyen apariencias culturales diferentes a pesar de que buscan la misma identidad abstracta, la identidad del sujeto moderno prometida por el *ideal de autonomía personal* de la cultura popular global. Sugiero que está en juego aquí el dilema del mestizo moderno, que es el conflicto entre su búsqueda de universalidad y su tendencia a la autodenigración.

Por ello, en el contexto peruano, no pueden bastar los discursos antirracistas habituales: no es válida ni una lógica de diferenciación, que presenta como respetable la convivencia superficial de culturas restringidas, que terminan siendo estereotipadas; ni una lógica de asimilación, que pretende incorporar las diferencias ya sea en el molde de una presunta cultura universal o en el de la imaginada homogeneidad de lo mestizo.

La conclusión que extraigo es que la educación moderna, unida a los discursos habituales de antirracismo, es decir, dos componentes centrales de la cultura popular global, no han hecho más que ahondar el fenómeno sutil del racismo mestizo en el Perú.

Esta conclusión alude directamente a un **tercer mito** en boga en nuestro país, la idea de que *el racismo persistente es un problema intergrupala, que concierne principalmente a algunas minorías*. De acuerdo a esta visión, el desprecio social enfrentaría fundamentalmente a una clase urbana de origen europeo con diversos grupos minoritarios andinos, afro-peruanos y amazónicos, por lo que la solución a la discriminación pasaría en modo

central por el establecimiento de un Estado pluricultural que asigne y cautele derechos colectivos a los grupos menospreciados.

Este *mito del racismo intergrupal* plantea que la mayoría de peruanos, luego del amplio proceso de migración urbana de la segunda mitad del siglo XX, en realidad no son objeto de racismo ya que no pertenecen a ninguna minoría identificable. Los peruanos urbanos serían únicamente potenciales agentes, pues estarían inclinados a reproducir comportamientos discriminatorios o a negar el reconocimiento social que esperan los peruanos indígenas, afro-peruanos o amazónicos.

Con esta idea, se ha extendido entre muchos peruanos el sentimiento de que el racismo sería, crecientemente, "un asunto de otros", un problema que afectaría el sentimiento de pertenencia colectiva de los miembros de algunos grupos aislados pero que estaría por completo desligado del esfuerzo de singularización personal de la mayoría, que son peruanos urbanos.

Creo necesario cuestionar esta visión y, sin subestimar el problema real de las minorías, quisiera proponer que en el Perú el fenómeno del racismo es esencialmente un asunto individual, un desafío de la intimidad y de la introspección y que concierne, por tanto, a la mayoría de la población. Sugiero que en su comportamiento habitual el peruano urbano expresa, como todo individuo, una necesidad de reconocimiento, pero que esta necesidad se dirige de manera prioritaria a obtener la admisión en una comunidad universal, la comunidad imaginada de los sujetos modernos, lo que implica por contraste una voluntad obsesiva de diferenciación respecto de su entorno social inmediato, compuesto a menudo de marcos culturales desvalorizados.

Sin embargo, es evidente que, en la mayoría de los casos, ese esfuerzo de pertenencia universal está destinado a fracasar porque el foco de esa comunidad imaginada es también el territorio real de las sociedades occidentales que, inevitablemente, establecen en sus fronteras obstáculos migratorios, económicos e intelectuales a la admisión de los sujetos periféricos, por más modernos que parezcan sus comportamientos. Me parece que el resultado de esta situación es la reclusión

del peruano moderno en una “zona de espera” identitaria, lo que significa nada menos que la frustración de su esfuerzo de introspección, es decir, el reforzamiento del racismo mestizo como un asunto íntimo, como un problema esencialmente inter-individual.

Por eso creo importante rechazar un **cuarto mito**, según el cual *la mayoría de peruanos, para combatir el racismo, solo necesitan comportarse crecientemente como ciudadanos*. Según esta idea bastante difundida, la migración y el mestizaje del siglo pasado han permitido una democratización considerable de los comportamientos, de manera que los peruanos han tomado conciencia de su propia dignidad y son cada vez más hostiles ante los prejuicios de clase y de raza.

De acuerdo a esta visión, es un hecho que la mayoría de peruanos ya no están dispuestos a aceptar las formas tradicionales de discriminación y que, por lo tanto, exigen y obtienen cada vez más el respeto de sus derechos individuales. En otras palabras, reclaman para sí una identidad jurídica y social igualitaria más allá de sus distintas extracciones de clase y de sus variados orígenes europeos, indígenas, africanos o asiáticos.

Detrás de este *mito de la ciudadanía como identidad suficiente* está el convencimiento de que los peruanos no dependen del pasado para realizarse como personas libres y modernas y que, más bien, una evocación obsesiva de los conflictos y prejuicios de la historia puede volverse una forma de servidumbre que impone límites al desarrollo de las personas como individuos modernos, en particular de los jóvenes.

En efecto, este mito propone que, para afirmarse como ciudadano, cada peruano debe mirar hacia adelante, no hacia atrás, y reconocer que, si bien está obligado en la vida diaria a participar en marcos culturales restringidos, su verdadera identidad es la que se expresa en el marco más amplio de la vida urbana donde, con creciente respeto y tolerancia, cada persona puede alcanzar una auténtica autonomía, asumiendo libremente sus derechos y deberes individuales.

Contra esta noción, quisiera plantear que, en realidad, la realización de los peruanos como individuos autónomos y modernos reclama

más que una mera identidad ciudadana. El individuo que pretende fundar su identidad únicamente en una idea abstracta, en la imaginación de una libertad teórica, desligada de todo esfuerzo de memoria, no hace más que ahondar su inadecuación personal. Es evidente que, como el sujeto de toda comunidad, el peruano no necesita ni puede entregarse a esa ilusión porque no es únicamente el receptor de derechos y deberes sino también el transmisor de una memoria –varias memorias– en continua evolución.

Por ello, sugiero que en el Perú es importante entender que la identidad personal presupone una forma de capacidad, un tipo de habilidad que requiere ser cultivada de manera continua y que denomino competencia identitaria. Más aún, es necesario constatar que, frente a la sensación de vida inauténtica que les procura su inmersión en marcos culturales menospreciados, la mayoría de peruanos ya ejercen esta destreza compleja y son capaces de articular las distintas memorias en contacto en sus vidas diarias, realizando una concatenación más o menos compleja de sus comportamientos entre situaciones sociales cambiantes.

En realidad, esta competencia identitaria ha existido desde siempre en el Perú, como en toda sociedad multicultural, y que ha generado en la época colonial y republicana casos notorios pero esporádicos de versatilidad social y cultural, pero que la vida urbana de la segunda mitad del siglo XX ha conducido por primera vez a una mayoría de peruanos a ejercer esta habilidad para convivir entre distintos.

Me parece que esta competencia identitaria, cuando es ejercida a un nivel primario, puede incluso camuflar las exclusiones y prejuicios, ocultando las inconsistencias entre los comportamientos diarios. Sin embargo, cuando esta habilidad hace posible una concatenación compleja de los comportamientos, ayuda a las personas a otorgar una coherencia creciente entre sus vidas cotidianas y sus historias individuales. Se trata, en este caso, de una competencia identitaria superior, basada por un lado en un esfuerzo de memoria (sobre la propia vida y sobre la situación social dada), y por otro lado en un esfuerzo de imaginación sobre las particularidades de cada individuo.

Sugiero que, en consecuencia, esta competencia superior produce, lejos de una síntesis, un sincretismo saludable, un ejercicio continuo que es fuente de progresiva singularización y de un sentimiento de pertenencia abierta para cada peruano. Más profundamente, el ejercicio de una competencia identitaria superior modifica el modo en que cada individuo entiende el ideal de autonomía personal promovido por la cultura global, puesto que abre la posibilidad de concebir esa autonomía como un proceso, un esfuerzo creativo pero riesgoso de memoria e imaginación, que puede mejorar las aptitudes de introspección y de expresión personales.

Por eso considero importante desmontar un **quinto mito** prevaleciente, que sostiene *que la mayoría de peruanos, para lograr una sociedad sin racismo, deben contribuir a afianzar una identidad peruana común, es decir, a cultivar una cultura de consenso*. Según esta perspectiva, la convivencia en una sociedad moderna diversa requiere que las personas, además de respetar a las minorías, dejen de mirar hacia el pasado y se concentren en consolidar una cultura compartida hacia adelante.

Según esta postura, se trata de que los peruanos reconozcan que, más allá de sus diferencias de origen y de clase, comparten una historia milenaria donde se mezclan todas las sangres y que se manifiesta en expresiones culturales admiradas por el mundo, notoriamente la arqueología, la música o la cocina, un acervo común que debe ser valorado y exhibido sin reparos.

De acuerdo a este *mito del consenso como tarea*, los peruanos deben admitir que han recibido una herencia común valiosa y que, por lo tanto, tienen el deber de fortalecerla. Más aún, según esta idea, los peruanos tienen la responsabilidad de evitar acentuar las diferencias que los separan, en los planos regional, étnico o de clase, y más bien subrayar, en sus relaciones cotidianas, las muchas cosas que los unen. Por cierto, esto significa que deben participar en el esfuerzo sostenido por el Estado y los medios de comunicación para consolidar un consenso en torno a la llamada cultura oficial-mestiza.

Contra esta idea, quisiera sugerir que, en realidad, dado que cada persona es transmisora y no depositaria de una o varias memorias, la

realización de cada peruano pasa también por practicar una libertad específicamente vinculada a la identidad, la llamada libertad cultural. Esta libertad no es la elección incondicionada en un mercado de identidades, sino más bien el resultado de un esfuerzo de introspección y de expresión personales.

Se trata del ejercicio de un derecho que se declina en una libertad de arraigo, es decir, en la exploración crítica de una memoria por la que se siente apego especial, o en una libertad de desarraigo, que es la expresión de un interés por múltiples memorias de manera simultánea, incluso memorias ajenas al propio origen. Por cierto, la práctica de estas dos libertades demanda a cada individuo una voluntad de diálogo en torno a sus propias memorias y a las de sus interlocutores.

Más ampliamente, me parece que la extensión de un espacio de libertad cultural es necesaria precisamente para que un número cada vez mayor de peruanos cultiven una competencia identitaria de nivel superior y, en consecuencia, para que conciban de otra manera el significado de la autonomía personal. En efecto, con mayor libertad cultural, cada peruano estará en mejores condiciones de hacer acopio de los elementos que ofrecen tanto los marcos restringidos locales como las culturas exteriores, incluida la cultura popular global.

Cualquiera sea la opción que elija —el arraigo o el desarraigo—, la libertad cultural es la condición indispensable para que la persona, por medio de un esfuerzo simultáneo de memoria e imaginación, afiance su singularización y un sentido abierto de pertenencia comunitaria. Así, la promoción del diálogo sobre la memoria, la propia y la ajena, lejos de avasallar al individuo y someterlo al grupo y al pasado, en realidad fortalece su autonomía como persona en la sociedad.

Por la importancia de esta conclusión, considero esencial confrontar un **sexto mito** según el cual, *para la consolidación de una democracia moderna en el Perú, el tema cultural es accesorio comparado al desarrollo social y al fortalecimiento de las libertades políticas*. De acuerdo a esta idea, la prioridad de la democracia peruana debe ser la inclusión, es decir, una mayor redistribución de los beneficios materiales y sociales del crecimiento

económico, acompañada de una progresiva afirmación de los derechos y deberes cívicos dentro del marco constitucional establecido.

Según este *mito de la cultura como factor secundario de la democracia*, el reconocimiento de las identidades personales o colectivas y la promoción de la diversidad cultural son tareas importantes pero solo complementarias respecto de la plena participación de los individuos en la economía de bienestar y en la ciudadanía política nacional. El presupuesto de esta visión es una mayor redistribución económica, unida a niveles crecientes de educación, respeto y tolerancia interpersonal, terminará por imponer una sociedad donde se valore la diversidad cultural como un vector de enriquecimiento de la vida comunitaria.

En contraste con esta postura, quisiera proponer que, en realidad, el reconocimiento contenido en la inclusión social y política entre peruanos es posible, en un sentido pleno, únicamente si se verifica, como condición previa, un reconocimiento más básico de la libertad cultural de cada cual. En efecto, planteo que únicamente el desarrollo de vínculos de convivencia más básicos en el plano de las identidades –de complicidad, de solidaridad y de respeto del disenso– puede crear las condiciones para una confianza básica en la ciudadanía política a nivel nacional.

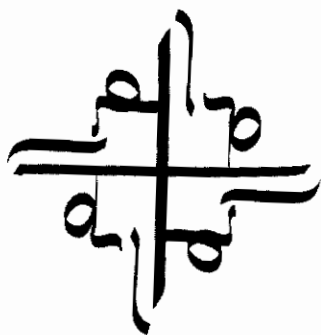
Más aún, me parece que en una sociedad como la peruana la verdadera democracia solo puede ser entendida como una forma de activismo cultural, es decir, como la extensión constante de las normas, políticas y prácticas de un espacio de libertad cultural. Sugiero que este activismo cultural implica vías permanentes de contestación frente al Estado, distintas a la tradicional vía jurídico-política, dirigida a la conquista de los derechos básicos de la ciudadanía, y a la vía redistributiva, destinada a la inclusión social y al establecimiento de alguna forma de pacto social.

En efecto, la democracia como activismo cultural conlleva una vía de contestación mediática, orientada a obtener del Estado políticas radicales de promoción cultural, al mismo tiempo afirmativas y transformativas de las identidades vigentes, cuestionadoras de la cultura oficial-mestiza y favorables a formas de liderazgo cultural libertario. De

otro lado, esta forma de democracia implica también una vía de contestación educativa, es decir, una nueva pedagogía de la memoria, una formación escolar que aliente la libertad cultural y favorezca el desarrollo de la competencia identitaria y de una nueva forma de patriotismo entre los jóvenes.

En definitiva, creo que la democracia como activismo cultural se plantea como una alternativa radical al modelo de desarrollo actual en el Perú, ya que implica un proceso incesante para impedir que el Estado y el sistema social instalen, una y otra vez, una organización culturalmente autoritaria, es decir, para consolidar un espacio público de continua impugnación de la retórica del mestizaje, de la cultura popular global, del antirracismo tradicional, de la ilusión de la ciudadanía abstracta, del dogmatismo del consenso y de la idea de una democracia sin cultura.

Al final de cuentas, lo que está en juego en el develamiento de los seis mitos indicados no es otra cosa que el establecimiento de un principio compartido de justicia en el Perú. Por eso me parece que, en este país, la construcción de una verdadera democracia significa inventar una relación nueva y distinta entre la necesidad de justicia colectiva y el deseo de autenticidad individual, es decir, nada menos que una forma inusitada de libertad para los peruanos.



CÍRCULOS DE ARTISTAS EN LA NOVELA LATINOAMERICANA / Luis Hernán Castañeda

La conjura es un motivo que, pese a su intensidad y su persistencia en la narrativa latinoamericana, ha sido soslayado por los estudios críticos. Demasiados lectores parecen dispuestos a ignorar el hecho de que, en algunas de las novelas latinoamericanas más significativas del siglo XX, aparecen sociedades secretas, grupos de artistas y otros cenáculos más bien esotéricos, que conspiran sin cesar contra el orden y buscan, con mejor o peor suerte, transformar la realidad que les ha tocado vivir. Si logran o no sus propósitos, es materia por discutir; hay que empezar por subrayar lo evidente: la conjura o sociedad secreta, pródiga en ejemplos que recorren la tradición, es un tópico transnacional de larga duración en la imaginación literaria latinoamericana del siglo pasado, e incluso del presente, como lo demuestra la aparición de nuevas novelas que dialogan con nuestra larga historia de conjurados. Desde el argentino Roberto Arlt hasta el chileno Roberto Bolaño, un número nada despreciable de novelas importantes, cuya trascendencia nadie pondría en duda, está marcado por formas alternativas de existencia grupal, por lo general de sesgo marginal, que se localizan en un espacio intermedio entre el individuo y la multitud. No sorprende que estos colectivos mantengan relaciones tensas e incluso antagónicas con las sociedades y las naciones que los albergan. De hecho, la identidad grupal al interior de la conjura está signada por la producción endogámica de sentido, por el rechazo de los valores hegemónicos y por la generación de una espacialidad urbana propia. Tampoco es extraño que estos grupos respondan a un ideario político radical de signo totalitario, como ocurre en la novela de Arlt, pero también es posible que sean asociaciones despolitizadas, como pasa en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Dicho de otro modo,

la recurrencia de ciertas características estables no anula la variedad de manifestaciones del motivo.

Los cuentos de Borges son el lugar perfecto para iniciar el estudio de la sociedad secreta. En ellos aparece con frecuencia decisiva un tipo de organización tan significativo en la obra del escritor argentino, que no sería exagerado hablar de una "sociedad secreta borgeana". Con esta frase me gustaría sugerir que, en la obra de Borges, el vínculo entre la definición de autoría y el tópico de la sociedad secreta es estrecho, por no decir indesligable; extremando la sugerencia, sería posible abogar a favor de una auténtica "poética autorial de la sociedad secreta". Dentro de esta poética, ser un autor literario, un hacedor de ficciones, implica casi por necesidad pertenecer a una sociedad secreta conformada únicamente por varones; no voy a discutir las implicancias de esta afirmación para una lectura de género, pero sospecho que sería interesante fatigar esa ruta. Ahora bien, la dimensión autorial nos lleva a pensar en la sociedad secreta como una "obra"; pero esta obra está compuesta por "miembros", por individuos asociados según parámetros definidos. Vale decir que la sociedad secreta es, al mismo tiempo, productora y producto, causa y efecto. Quizá el ejemplo más emblemático del tópico sea la sociedad que protagoniza el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". En este texto queda plasmado un rasgo esencial, que atraviesa la diversidad y densidad del imaginario de la conjura. Dicho en pocas palabras, las sociedades secretas que desfilan en las páginas de las ficciones latinoamericanas de los siglos XX y XXI fundan su sentido de afiliación en la formulación de proyectos colectivos o de aventuras grupales relacionadas con el arte y la literatura, casi siempre imbuidas del ánimo transgresor de las vanguardias, y que además construyen metáforas autorreflexivas de la estructuras formales de los textos que las contienen. En último término, las sociedades secretas producen alegorías de textos particulares, pero también de la institución literaria en su conjunto.

En las páginas que siguen, la sociedad secreta borgeana me servirá como punto de partida y como modelo de un tipo específico de conjura, que sin ser propiamente una sociedad secreta (salvo en el caso de

Arlt), incorpora dicho motivo en su corriente sanguínea y lo modula a su modo: me refiero al círculo de artistas. Las novelas que me propongo comentar presentan, todas ellas, esta forma particular de protagonista grupal; de Borges heredan la costumbre de reflexionar sobre la autoría, hábito que en no pocos casos se convierte en una autorreflexión estructural. Son siete textos que, por sus fechas de publicación, abarcan poco menos de un siglo de producción novelística: el más antiguo se publicó hace unos noventa años, y el más reciente salió de la imprenta hace apenas unos meses, en junio del año 2010. Así pues, en orden cronológico las novelas en cuestión son las siguientes: *Los siete locos/Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, *Rayuela* de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Palinuro de México* de Fernando del Paso, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y, por último, *Sueños bárbaros* del escritor peruano Rodrigo Núñez Carvallo, una novela escrita en pleno siglo XXI que reelabora la poética de las que acabo de listar.

I. ROBERTO ARLT: LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS

La agrupación que protagoniza el díptico de Roberto Arlt se autodefine explícitamente como una sociedad secreta cuyo objetivo final, según lo ha determinado el Astrólogo –su líder máximo, fundador e ideólogo–, es, o en todo caso parece ser, la adquisición del poder absoluto. El control de la humanidad no se presenta como una meta realizable en el presente, sino más bien como una aspiración desmesurada, que solo podría concretarse de cumplirse las predicciones visionarias del Astrólogo, quien fantasea con un regreso utópico a una edad dorada de amos y esclavos, todo ello imaginado y deseado desde el contexto de una sociedad estragada por el avance de la industrialización y la pérdida de todo credo religioso. Así lo expresa el Buscador de Oro: “Lo que proyecta el Astrólogo es la salvación del alma de los hombres agotados por la mecanización de la civilización”. Si bien el sesgo ideológico de la sociedad es terreno indefinido y, se podría decir, incluso intrínsecamente contradictorio (“A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda”, declara el Astrólogo-

go), lo cierto es que la escala del proyecto de los conjurados de Arlt es indudablemente revolucionaria. La naturaleza de la logia, así como sus objetivos, se define y redefine continua y conflictivamente, reuniendo una multiplicidad de fragmentos ideológicos dispares que, al ser conjugados, producen una incoherencia manifiesta y autoconsciente. Tratándose de una conjura que pretende tomar el poder mediante el engaño de las multitudes, el Astrólogo entiende que el contenido de este engaño deberá adaptarse retóricamente a las distintas audiencias que se desee coaccionar. Entre el fascismo y el comunismo, entre la exterminación de las masas y su transformación en horda de consumidores, la sociedad secreta de Arlt no obtiene su densidad ni su trascendencia de la claridad ideológica ni de la transparencia de sus propósitos más visibles, sino de los motores secretos del delirio.

La fundación misma de la sociedad implica un acto criminal: para conseguir el dinero necesario para echar a andar la maquinaria, Remo Erdosain concibe el plan de secuestrar y asesinar a su cuñado, Gregorio Barsut, para así arrebatarse los veinte mil pesos de que es dueño. El problema del dinero, es decir, el fundamento económico de la empresa, representa una preocupación de primer orden para el Astrólogo y los suyos, lo cual se evidencia en el plan de financiar las actividades del grupo mediante la instalación de una red de prostíbulos que será administrada por Haffner, el Rufián Melancólico; y mediante la búsqueda de oro en el Campo Chileno, empresa liderada por el Buscador de Oro. Tal vez el personaje más angustiado por la cuestión del dinero sea el mismo Erdosain, que es un inventor frustrado. Erdosain ve en la sociedad secreta una plataforma adecuada para la realización de un conjunto de proyectos personales postergados, como la rosa de cobre, el cambio electromagnético para máquinas de vapor y la tintorería de perros. En los tres casos se revela que existe un vínculo cercano entre las fantasías de Erdosain y el mercado, puesto que dichas fantasías implican un deseo de enriquecimiento personal –y, por ende, de ascenso social– a través de la popularización de algún producto maravilloso, una mercancía milagrosa que proviene de los sótanos de una imaginación delirante alimentada

por la técnica y la industria modernas. Todo esto nos lleva a pensar que, más allá de su indeterminación ideológica, el problema del dinero y el mundo de la criminalidad son dos coordenadas básicas en la configuración de la sociedad secreta arltiana.

Su tercer componente central, y el más importante para la argumentación de este ensayo, es el valor del discurso oral como mecanismo ritual y como factor de cohesión que regula el vínculo entre los “Jefes” de la sociedad secreta —el Astrólogo, Erdosain, Haffner, el falso Mayor del ejército y el Buscador de Oro. En sucesivas reuniones y diálogos dedicados a planificar, siempre oralmente, las bases de la futura organización, los conjurados opinan, fantasean, maquinan y complotan, vertiendo en el discurso sus deseos y expectativas relativas a la aún inexistente sociedad secreta, y configurándola mediante el trabajo anticipador de la fantasía colectiva. El deseo individual es también una fuerza relevante, pues la sociedad secreta empieza a existir en el soliloquio de ciertos personajes propensos al ensueño y al monólogo, como Erdosain y el Astrólogo. Parece ser que, dentro del particular régimen de representación de la novela, existe un vínculo fluido, una zona de contacto entre dos formas de actividad que se analogan y, en ciertos momentos, se solapan: complotar imaginaria y oralmente tiende a traducirse como un modo alternativo de plasmar, real y materialmente, los contenidos del complot verbal. En este universo, la frontera entre lo verbal y lo extraverbal, entre lo objetivo y lo subjetivo, se torna frágil; la franja de lo real se define por una co-presencia y una convergencia de distintos planos de experiencia y de temporalidad. En razón de ello, el acto de fantasear, aquí y ahora, con una futura sociedad secreta es, en realidad, un modo de fundarla, pues toda acción verbal es *per se* un gesto productivo y generativo, que inscribe lo imaginado en el mapa de la ciudad moderna. Hablar sobre una conjura que aún no existe equivale a crearla y echarla a andar: la primera acción, el acto verbal, contiene a los siguientes y los vuelve innecesarios. A los conjurados de Arlt no les importa realmente si llegan o no a conquistar el mundo. Les basta y les sobra la ocasión de discurrir y dialogar como si ya lo hubieran hecho.

2. ADÁN BUENOSAYRES DE LEOPOLDO MARECHAL

Los siete locos/Los lanzallamas no es un díptico solemne, pero su tono es serio; en *Adán Buenosayres* reina el humor. Se trata de una novela post-vanguardista, publicada en 1948, que recrea los años centrales de la vanguardia argentina. Es posible leerla como una novela en clave, en la cual el joven poeta Adán Buenosayres y su círculo de amigos son trasuntos ficcionales de ciertas figuras capitales del campo cultural argentino de los años 20: los martinfierristas, entre quienes estuvo el mismo Leopoldo Marechal, al lado de Jorge Luis Borges (Pereda en la ficción), Jacobo Fijman (Tesler), Xul Solar (Schultze) y Raúl Scalabrini Ortiz, entre otros. Al igual que en las dos novelas de Arlt, el protagonista de la novela es una entidad colectiva, aunque en este caso no se trata de un grupo de terroristas en potencia escondidos en una quinta de Temperley, sino de un círculo de artistas y de intelectuales jóvenes de credo estético vanguardista, que comparten una misma experiencia generacional –la clave generacional también importará, como veremos, en *Palinuro de México*– afincada en una gran ciudad latinoamericana en franco proceso de urbanización e industrialización: Buenos Aires, megalópolis moderna.

Más de un crítico ha señalado los paralelos entre la novela de Marechal y el *Ulises* de James Joyce. El más obvio es que el arco temporal de la novela argentina cubre apenas un día, las veinticuatro horas previas a la muerte de Adán Buenosayres, Dédalus sudamericano. La trama está dada por el itinerario de su círculo de amigos, que se dedican a explorar distintos espacios físicos y sociales –casi siempre liminares, como el arrabal– de la topografía urbana, mientras dialogan y discuten sobre un conjunto de problemas recurrentes, los temas de conversación que cimientan su amistad y su espíritu de camarilla. Estos están asociados, en primer lugar, con el valor de la tradición criolla decimonónica argentina en el ámbito de la cultura urbana contemporánea, que ha sido profundamente modificada por las oleadas de inmigración y por el surgimiento de una industria cultural masiva. El desplazamiento físico y el debate intelectual son, pues, las dos coordenadas centrales del texto, lo cual no implica

que estemos ante una novela en la cual exista una discusión seria y consistente de ideas. *Adán Buenosayres*, pese a sus discusiones sobre metafísica y estética, sobre los poetas y la poesía, no es una novela de ideas, como tampoco lo es el díptico de Arlt, pese a que en ambos textos las ideas bullan y asuman un sitial preponderante. Por ejemplo, la jocosa discusión sobre el “neo-criollo” funciona como una versión paródica, a la vez nostálgica y crítica, de ciertos debates sobre la identidad nacional que tuvieron su momento de seriedad y vigencia dos décadas antes del momento de publicación de la novela. De esta manera, la modulación paródica de la polémica y la estilización cómico-grotesca de personajes y situaciones suministran una tonalidad monocorde, sostenida a lo largo de la novela entera, que infunde su particular y distintiva naturaleza al mundo representado, un mundo donde la solemnidad está ausente y el disparate viene a reemplazarla.

En este medio de intelectuales aparentes que simulan debatir sobre temas de alta importancia, existe una actividad concreta que se alza como la práctica nuclear del círculo de artistas: la conversación, el diálogo, la tertulia. Notamos que, en la novela de Marechal, conversar y debatir son acciones que llaman menos la atención sobre los contenidos de lo conversado y lo debatido, que sobre la dimensión performativa y gesticulatoria –histriónica, si se quiere– del diálogo. En muchas ocasiones, los personajes se desplazan al mismo tiempo que dialogan y gesticulan, lo cual sugiere que el acto de dialogar es, también, un modo de inscribir teatralmente el cuerpo y la voz en el espacio urbano, convertido en inmenso escenario de una representación bufonesca. Sin duda alguna, estamos ante un gesto de auto-presentación que presupone la presencia de un público externo, una audiencia de la cual el grupo de amigos, muy interesados en preservar una cohesión elitista y excluyente, pugna por distinguirse: la masa, el grueso de hombres comunes y corrientes, sujetos a la ley de la rutina, el trabajo y el dinero, una triada de dioses que estos bohemios porteños denigran y desprecian. En no pocas situaciones, el objetivo de los interlocutores es producir un impacto en dicho público, escandalizarlo con sus bravatas, generar una provocación que no deviene en violencia, pues su estética propia es el humor absurdo

del disparate, siempre inofensivo. Por estos rumbos, la conversación itinerante, que va de aquí para allá por distintos escenarios bonaerenses, opera como el sitio de la producción de un "evento" artístico, que recuerda en alguna medida las manifestaciones artísticas del *performance art* —una de las cuales es el *happening*, surgido a partir de los años cincuenta—, pero que en realidad encuentra su explicación en el seno de la ética vanguardista, clima estético en el cual estos jóvenes respiran y se erigen como "autores" de sus propias *personas* histriónicas.

A diferencia de los Jefes de Arlt, los artistas-intelectuales de Marechal no detentan un proyecto político explícito; sin embargo, sí es posible afirmar que en las aventuras urbanas de estos últimos hay una dramatización del que Peter Bürger ha considerado el proyecto ético-estético central de las vanguardias. Como se sabe, este proyecto implica una doble crítica y una fusión de los objetos criticados: el arte y la vida cotidiana deben perder sus respectivos autotelismos y confluir en una sola dimensión. La vanguardia supuso una crítica a la institución del arte como reino distinto de la rutinaria grisura de los hombres, y a la noción de objeto artístico separado de los demás objetos del mundo. A la vez, lanzó una crítica a la vida cotidiana moderna, considerada yerta y alienante, que debía conducir a una estetización de la materia de la cotidianidad. En *Adán Buenosayres* la conversación andariega, la producción discursiva oral simultánea al desplazamiento físico, es la práctica que otorga su identidad diferenciada al círculo de amigos de Adán Buenosayres, al tiempo que pone en escena una transfiguración estética de un acto tan rutinario como conversar, elevado ahora al rango de "evento" que fusiona lo artístico y lo vital. Así, el discurso oral inscrito en el marco de pequeñas sociedades cerradas se carga de un valor específico de corte revolucionario. En el ámbito de estos colectivos, el intercambio oral y, en último caso, el lenguaje mismo están atribuidos de un poder para intervenir en la realidad urbana y producir en su escenario un arte nuevo. Como se observa, hay un parentesco entre este proyecto y el de los conjurados arltianos: se trata, en ambos casos, de tentativas de dotar al lenguaje de la mágica capacidad de producir sus referentes en y por el acto mismo de enunciación.

3. RAYUELA DE JULIO CORTÁZAR

Planteado el sentido de estos proyectos grupales, queda evaluar sus resultados, sus éxitos y fracasos. En el plano de los deseos y aspiraciones de los miembros de los grupos de artistas, ¿qué criterios son útiles para determinar hasta qué punto logran los personajes dotar a la experiencia moderna de la buscada intensidad estética? Una novela en la que la balanza tiende a inclinarse hacia la contemplación melancólica del fracaso personal y grupal, doble fracaso que, paradójicamente, se transfigura en la sustancia de una experiencia vanguardista plena, es *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, uno de los textos icónicos del Boom. En primer lugar, esta novela intensamente experimental difiere de las dos anteriores por razones espaciales y geográficas: un sector significativo de la anécdota, el que corresponde a las andanzas del artista fracasado y filósofo diletante Horacio Oliveira, transcurre en el París de los años cincuenta, integrando dos coordenadas que se hallaban ausentes de los textos de Arlt y Marechal: la migración y la desubicación. Estas dos experiencias, que son insoslayables en la fábula, hacen de la obra mayor de Cortázar una novela que propone una determinada versión, degradada ya para la época –recordemos las famosas palabras de Walter Benjamin–, aunque no exenta de un aura romántica, del viaje del intelectual latinoamericano a la capital de la cultura occidental. Uno de los resultados del viaje es el desarraigo, puesto en escena a través del motivo del doble, el tropo que articula la relación entre Oliveira y Traveler. Además de la constelación de asuntos relacionados con el desplazamiento espacial, se debe consignar que esta novela pertenece a un momento histórico posterior al que vio desplegarse las vanguardias de los años veinte, aunque, ciertamente, algunos de los referentes cruciales que alberga el repertorio cultural de Oliveira provienen de esa década: es el caso del mismo Arlt, uno de sus autores predilectos. La persistencia de un universo literario y cultural cercano a la vanguardia se debe, probablemente, al hecho de que si bien el tiempo de la fábula se inserta en la década del cincuenta, para entonces Oliveira es un hombre que supera los cuarenta años, próximo en edad al mismo Cortázar durante el tiempo de escritura del texto. Dicho arreglo

cronológico permite conjeturar que la educación sentimental de Oliveira tuvo lugar entre los años veinte y los años treinta.

En la actualidad, la bibliografía crítica sobre *Rayuela* incluye una diversidad abrumadora de enfoques y aproximaciones. Sin perder de vista ese corpus crítico, me gustaría dirigir la atención sobre un aspecto llamativo: la presencia y la significación del Club de la Serpiente, un círculo de amigos, todos ellos artistas e intelectuales de distintas nacionalidades, que celebran periódicamente, a la luz de una pareja de velas verdes, sesiones donde se charla y se escucha jazz. Claramente, podemos decir que desde la perspectiva de Oliveira –que es la que el lector conoce con mayor profundidad–, el significado de estos encuentros es análogo al de los itinerarios urbanos de los amigos de *Adán Buenosayres*, y al de las reuniones secretas organizadas por el Astrólogo. Las sesiones del Club de la Serpiente cumplen el objetivo de suministrar un contexto ritual para la amistad y, en último caso, de propiciar una intensificación colectiva de la experiencia en la cual el alcohol, la música, el erotismo, el ambiente nocturno y la conversación incansable promueven una alteración de la percepción y el razonamiento. En términos de Oliveira, que suele emplear un lenguaje pseudo-metafísico para expresar sus afectos y estados de ánimo, lo que busca su grupo de amigos es anular la temporalidad convencional y acceder al dominio del Absoluto: es decir, abandonar los predios del lenguaje y de lo simbólico, provocar una vivencia de “desorden” que adquiere cuerpo y figura en el personaje tutelar de la Maga. Un vector importante, que a mi entender define la peculiar sensibilidad gregaria de los contertulios de Oliveira, es la conciencia compartida del fracaso artístico e intelectual de todos los presentes. En el caso de Oliveira, el saberse un inmigrante fracasado que deambula por París sin objeto ni propósito, es un modo de autoconocimiento que establece una relación compleja con la pretendida búsqueda metafísica en la que su *persona* –la del filósofo en incansable persecución del absoluto– declara hallarse inmersa. Por un lado, podría afirmarse que el fracaso intelectual y profesional remite, simbólicamente, a un vacío existencial de consecuencias que exceden la circunstancia personal. Sin embargo, también se podría decir que la angustiada autopercepción metafísica de Oliveira, vertida en

soliloquios y diálogos, responde a una fantasía trascendentalista: el deseo de infundirle a la derrota personal un eco de prestigio cultural que, de alguna manera, pueda redimirla y elevarla, transfigurándola en ejemplar. Así, en *Rayuela* la estetización del fracaso y del malestar, causados por una serie de factores entre los que no puede omitirse el desarraigo, es la misión del grupo de amigos que integran el Club de la Serpiente. Siguiendo esta línea de lectura, la herencia vanguardista del texto y su conexión con las dos primeras novelas tratadas más arriba quedan puestas de manifiesto.

4. TRES TRISTES TIGRES DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

Cuatro años después que *Rayuela* se publicó otra de las novelas más legendarias del Boom, la cual, a su vez, ha sido vital para la definición del movimiento: *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, que con el paso de los años iría a convertirse en una fuente imprescindible en la configuración del imaginario sobre la Cuba prerrevolucionaria. Más que como un documento socio-histórico que arroja luz sobre la Cuba de los años cincuenta, marcada por el segundo gobierno de Fulgencio Batista (1952-1959, un arco temporal que es significativo si tomamos en cuenta que el de la novela corre entre 1953 y 1958), lo que me interesa revisar en *Tres tristes tigres* son las coordenadas de elaboración de un nuevo retrato grupal, semejante en alguna medida, aunque también bastante peculiar, al que se traza en *Rayuela*. En la novela de Cabrera Infante existe también un círculo de amigos que mantiene algún lazo con el mundo de la alta cultura, aunque dicho grupo no está compuesto por migrantes latinoamericanos en Europa, sino por cubanos que viven en La Habana (sin dejar de ser cierto que muchos, como Arsenio Cué, llegaron a la ciudad capital desde algún pueblo del interior de la isla). Más sugerente aún es el hecho de que estos amigos, entre los cuales se cuentan el mismo Cué, Silvestre, el fotógrafo Códac y Bustrófedon, no se distinguen por tener una marcada autoconciencia de pertenencia a un grupo selecto y cerrado, gracias a la cual los miembros pueden diferenciarse de la masa de no-miembros; por el contrario, sería más preciso concederle a esta

agrupación informal y eventual, conformada *de facto* en el periódico y fugaz marco aglutinador de la vida nocturna habanera, una valencia no distintiva, sino representativa. Cué y los suyos, lejos de constituir un cenáculo de iniciados, son personajes representativos en el sentido de que, contingente y espontáneamente, cada vez que se juntan durante algunas horas en el espacio de la fiesta nocturna, emblemizan una forma de vida, un modo de existir en la ciudad y un estilo para poner en relación la alta cultura y la cultura de masas: me refiero al *ethos* del espectáculo, que se vive con intensidad en los clubes y bares de la capital cubana.

Así como el grupo de noctámbulos que recorren los bares y cabarets de La Habana no son conscientes de detentar una membresía, el círculo representativo y emblemático que ellos integran es una colectividad inclusiva y abierta a conjuntos más amplios. En otras palabras, es porosa, pues permite la entrada y salida de los sujetos, parece no imponer restricciones de género –podríamos pensar en la Estrella, el reverso tropical y grotesco de la Maga–, y solo atiende a un criterio de pertenencia: la participación integral del personaje en cuestión en el universo del espectáculo, que es la llave maestra del texto. En efecto, esta parece ser la puerta de ingreso al “elenco”, término para referirse a una forma particular del “círculo de artistas” que resulta ser más acertado en este caso. El hecho de que casi la totalidad de los personajes estén vinculados, especialmente por razones laborales, con los medios de comunicación y la industria del entretenimiento –con el cine, la televisión y la música popular cubana– es un indicador de la gravitación del espectáculo al nivel más básico de la caracterización. Ser actor, ser fotógrafo, ser guionista, ser músico o ser bailarina constituyen predicados que, en un plano más abarcador, nos conducen a localizar, en el gesto y en la dicción, muestras de un ejercicio de autoconstrucción histriónica. Por ejemplo, se acierta si se sostiene que, entre Cué y sus amigos, la conversación es una actividad que funciona dentro de un “torneo de ingenio”, en el cual se busca derrotar al contrincante y seducir al interlocutor mediante la puesta en escena de la destreza verbal y cultural. Vemos aquí una semejanza y también una diferencia con respecto a *Adán Buenosayres*, donde la competencia no

era un factor. En este marco, las referencias pretendidamente cultas, las que buscan revelar un conocimiento de la música clásica o de la literatura occidental, deben entenderse como una práctica de exhibición. Por todo ello, no cabe duda de que en *Tres tristes tigres* el espectáculo opera como una poética y como una ética: explica la dimensión del argumento en la que son reguladas las actitudes y se (auto)configuran las subjetividades, pero además aquella otra dimensión del texto mismo como *performance* de exhibicionismo verbal y estructural.

Afirmar que la subjetividad se vive espectacularmente implica admitir también que la introspección es un modo de conocimiento que le está vedado a un elenco de sujetos cuya identidad, antes que figurarse como un territorio recóndito y subterráneo, está desplegada sobre la superficie de su discurso y de su aspecto físico, de tal manera que la piel de la ciudad nocturna se presenta como el archivo topográfico de un conjunto superficial de identidades; es decir, como el lienzo para este retrato de grupo habanero. Resulta digno de una mirada más detenida que el eje temporal tenga, en este mundo ficcional, tanta importancia: ello es así porque la subjetividad, despojada de su cualidad esencial, se experimenta y se retrata como un evento, imbuido de duración y de intensidad, más que de espesor y sustancia. Por cierto, la conexión entre esta omnipresente ética espectacular y los otros ensayos de intensificación de la vivencia que se dan en las otras novelas que venimos repasando, es fácilmente legible en un cierto hecho social propio de la noche, o más bien, del final de la noche: la experiencia del "showcito", ese "show después del show" que congrega a ciertos parroquianos que, después de festejar durante horas, se niegan a irse a casa, deciden prolongar la vigencia del ocio y del espectáculo, rechazando el mundo del trabajo y la productividad que amenaza con dispersarlos bajo la forma de la luz del nuevo día que amanece. Aquellos que eligen quedarse para el "showcito" vienen a conformar aquellas frágiles y movedizas entidades grupales, aquellos grupos regidos por la ley del evento que se arman y se desintegran, con la libertad propia de la descarga o la improvisación, en el espacio de la fiesta nocturna.

5. PALINURO DE MÉXICO DE FERNANDO DEL PASO

Una década más tarde, otra fiesta, la celebración de una imaginación grotesca y de un ingenio verbal desbordante, hallaría su residencia en una novela mexicana que heredó de un Boom ya declinante la ambición expansiva y la escala mayor de sus proyectos novelísticos: *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso. A pesar de esa herencia innegable, que pasa además por la asimilación del ánimo experimental del altomodernismo, hay claves que nos permiten leer la novela de Del Paso fuera de las coordenadas del mencionado movimiento literario. Quizá el rasgo que distingue este texto de la novelística del Boom es, coincidentemente, el mismo que justifica su pertenencia a la corriente de estas especulaciones: en oposición al deseo de lograr una representación totalizante y realista del mundo social, un atributo convencionalmente entendido como propio del Boom, en *Palinuro de México* el núcleo de la representación es más selectivo y estrecho, ya que está focalizado en la experiencia generacional de la juventud mexicana capitalina, políticamente radical y contestataria, de finales de los años sesenta. Incluso podría afinarse el radio de la última afirmación para sugerir que la experiencia pertinente es la que atañe a los estudiantes universitarios, un grupo activo en la convulsionada esfera política de la época, signada por la dictadura de Gustavo Díaz Ordaz. Hecha esta diferenciación respecto del Boom, habría que admitir también que novelas como *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, pese a su irrefutable inscripción en dicho movimiento, poseen una poética próxima a la de *Palinuro de México*, en el sentido de que los tres textos delimitan con precisión las fronteras de la realidad y de la experiencia que eligen poner en escena. La amplitud y la riqueza de sus respectivas maquinarias léxicas y formales no deben ser confundidas con un supuesto —e inexistente— afán totalizante de la representación de la sociedad.

En la narrativa latinoamericana, *Palinuro de México* es un caso singular de novela política que es, al mismo tiempo y con la misma calidad e intensidad, una novela de imaginación. Por un lado, una de sus características determinantes es la incesante proliferación verbal,

la masiva producción lúdica de imágenes grotescas cuyo repertorio está informado por la historia de la medicina, sitio de un discurso más bien extraliterario que será sometido a un juego de estilizaciones y estetizaciones. Por otra parte, la proliferación verbal entabla una relación bidireccional con la puesta en escena crítica de un evento histórico que marcó la vida nacional de México en el siglo pasado: la matanza de la Plaza de las Tres Culturas (2 de octubre de 1968), un hecho que no solo aparece transmutado en la ficción, sino que además ofrece el núcleo irradiador de una reflexión mayor sobre los vínculos entre la política y la sociedad mexicanas. La relación entre ambas dimensiones es bidireccional porque ambas se retroalimentan y se potencian; el lugar específico donde la intersección se efectúa es el campo de vivencias de un grupo de amigos, un conjunto de jóvenes estudiantes de medicina entre quienes se encuentra el mismo Palinuro, que muere asesinado por los granaderos en Tlatelolco.

Este campo de vivencias puede ser el punto de partida para una nueva lectura de la novela (nueva tanto en relación con la lectura de las novelas que figuran en este ensayo, como respecto de la crítica existente sobre *Del Paso*), porque en él se escenifica el desarrollo gradual de un proyecto estético-político cuya meta final no es ya, como en las novelas discutidas páginas arriba, la estetización vanguardista de la experiencia. La novela plantea, de hecho, una reformulación del vínculo entre el texto y la experiencia, pero creo que sería mejor referirse a un proceso de politización soterrada de la imaginación verbal. Así, es interesante notar que, en el uso creativo del lenguaje médico que realizan Palinuro y sus amigos, hay inesperados pliegues que apuntan, oblicuamente, en la misma dirección: la matanza de Tlatelolco y sus consecuencias sociopolíticas. Estos pliegues se manifiestan al interior de un sistema de remisiones y alusiones al terrible evento histórico, una máquina silenciosa y violenta de pliegues repentinos y fugaces, que puede ser reinterpretada como un sistema de repeticiones traumáticas que irrumpen, como un recordatorio constante, en el mundo de la ficción y de la fantasía verbal. No obstante, reducir el valor de este último ámbito al de soporte de las intrusiones es una operación inexacta. En realidad, la misma ficción y la misma fantasía verbal constituyen formas expansivas de repetir y reelaborar la expe-

riencia traumática colectiva. Se puede figurar la relación entre el trauma histórico y el particular lenguaje de la novela como la relación entre un núcleo traumático profundo, y las sucesivas y concéntricas capas de imaginación verbal que lo recubren. Estas capas se comportan como las irradiaciones visibles del núcleo, con el cual guardan una paradójica relación de exhibición y ocultamiento simultáneos. Dicho en otros términos, el espectáculo verbal superficial es un despliegue performativo, vistoso y colorido y en apariencia apolítico pero, en el fondo, trágico y profundamente histórico-político, cuyo origen está en un trauma inscrito en una dimensión más honda del texto: en sus catacumbas, podría decirse.

6. LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO

Los detectives salvajes (1998) del chileno Roberto Bolaño es, probablemente, la novela latinoamericana más influyente y relevante, en términos de su intervención en el canon, de los últimos veinte años; y es, ciertamente, la más importante de la década del 90. La conexión de esta novela con las que he venido comentando hasta ahora es evidente, incluso desde una mirada superficial que solo atiende al argumento: está presente el elemento clave, el círculo de jóvenes artistas –en este caso son exclusivamente poetas, y muchos de ellos marginales– que habitan una gran urbe –México D.F., al igual que los jóvenes médicos de Fernando del Paso–, cuyo sentido de afiliación está suministrado por el deseo de realizar un proyecto colectivo. En este caso, el proyecto de los real visceralistas es explícito, y tiene que ver con la búsqueda de una persona, la legendaria escritora Cesárea Tinajero, y de los papeles de su obra poética, que está perdida. La búsqueda real, existencial y poética conducida por Juan García Madero, Ulises Lima, Arturo Belano, las hermanas Font y una larga lista de poetas vinculados por la amistad y la publicación de revistas universitarias y más o menos subterráneas, cubre un arco temporal de más de veinte años, que se inicia en 1975 cuando García Madero conoce a Lima y Belano gracias a un taller de poesía, y termina en 1996, cuando el último de los entrevistados de la segunda parte de la novela, el estudioso Ernesto García Grajales, da su testimonio sobre el desaparecido y todo menos influyente grupo de los real visceralistas. Cla-

ramente, el círculo de poetas al que pertenecen estos personajes tiende un puente, de naturaleza crítica y paródica, hacia los modos de asociación y socialización propios de las vanguardias.

La metáfora central del proyecto ético y estético de los real visceralistas es la desesperada y trágica búsqueda de Cesárea Tinajero, que es llevada a cabo por Ulises Lima, Arturo Belano, García Madero y su acompañante, la joven prostituta Lupita, en el Impala del arquitecto Quim Font. Si Lima y Belano funcionan como los impulsores de la aventura, quienes la entienden como una acción heroica y necesaria para rescatar del olvido a una de las escritoras mexicanas más importantes del siglo XX, García Madero es el aprendiz que admira a sus mayores y los sigue a ojos cerrados, y Lupita, o, mejor dicho, la apremiante circunstancia personal de Lupita, es la que desencadena la búsqueda. Se trata, también, de una persecución, pues al tiempo que los poetas persiguen las huellas de Tinajero por los desolados pueblitos de Sonora, son ellos mismos perseguidos por el chulo de la fugada Lupita, quien los acecha para recuperarla a ella y asesinarlos a los otros.

Esta búsqueda/persecución, que es la materia de la tercera parte de la novela, responde y resucita el ya antiguo ideal vanguardista que se ha venido manifestando de modos distintos en todas estas novelas. Aquí la estetización de la experiencia sigue, con tanta coherencia como en *Tres tristes tigres*, modelos provenientes de la cultura de masas, específicamente del cine norteamericano y de ciertas variantes del cine de acción (aunque no es una película de acción, pienso en *Bring me the Head of Alfredo Garcia* de Sam Peckinpah). El momento culminante de la aventura es el encuentro con Cesárea, que es también un desencuentro amargo entre la fantasía mitificadora de los jóvenes poetas y la realidad biográfica y social de la poeta. Básicamente, si esperaban encontrar a una vanguardista de verdad, ya entrada en años, pero responsable en su juventud de haber escrito una obra de gran valor, a quien realmente encuentran es a una anciana obesa y casi muda, consumida por la locura y la pobreza, que jamás llegó a producir una obra como la que se le atribuía en el plano de la leyenda. El punto interesante es el sentido de este desencuentro. De alguna manera, se podría creer que lo que se condensa en la figura de Tinajero es la demostración

viviente y personificada del fracaso, un fracaso general y a gran escala, del proyecto integral de las vanguardias. La fusión del arte y la vida revelaría ser un ideal imposible, minado internamente por condicionantes de naturaleza socioeconómica que generan realidades estructurales de desigualdad y postergación como las que se viven en el desértico norte mexicano.

Sin embargo, ya que hablamos de una ética como la vanguardista, que no se rige por criterios utilitarios ni admite veredictos simples como los del éxito y el fracaso, la situación es más difícil de evaluar. Es significativo el heroico gesto final de Cesárea Tinajero, que muere para proteger a Lima y Belano del ataque de Alberto, el chulo de Lupita. Sería interesante comparar la muerte de Cesárea con la de Adán Buenosayres: las dos son actos vanguardistas, las dos están dotadas de relieve estético, porque tanto Buenosayres como Tinajero son, finalmente, artistas, y poseen un aura especial, una estatura imponente, pese a la estilización parcialmente cómica que interviene en su construcción como personajes. Además, toda la aventura del desierto, el recorrido agónico del Impala donde viajan Belano y Lima, tiene los rasgos de una aventura vanguardista: ya solo su intensidad y su duración, su condición de "evento", son suficientes para hablar de una realización de las premisas de la vanguardia. Finalmente, la experiencia de búsqueda y persecución tendrá largas consecuencias para la pareja protagónica de *Los detectives salvajes*, quienes iniciarán una vida errante que los llevará a recorrer gran parte del mundo. La suya será una existencia nómada y cargada de penurias que, pese a todo, puede ser entendida como un modo de martirio poético no carente de grandeza: después de todo, la búsqueda permanente, la exploración incesante de lo nuevo y la entrega total, hasta el sacrificio y la muerte, a la religión del arte y la poesía, de ningún modo son formas del fracaso. La aventura de la vanguardia no se agotará tan fácilmente.

CONCLUSIÓN: SUEÑOS BÁRBAROS DE RODRIGO NÚÑEZ CARVALLO, EL CÍRCULO DE ARTISTAS EN EL PERÚ

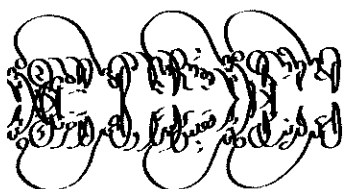
En la narrativa peruana, el círculo de artistas no ha sido un tropo muy frecuentado; de hecho, el primer ejemplo cabal que se me ocurre

es bastante reciente, y se trata de la segunda novela de Rodrigo Núñez Carvallo, publicada apenas en el 2010. *Sueños bárbaros* es, como las de Bolaño, Del Paso, Cabrera Infante, Cortázar, Marechal y Arlt, una novela extensa: roza las quinientas páginas. Por supuesto, no hay en ella una trama, sino un racimo de tramas, pero todas convergen en un espacio y en un grupo de personajes que lo habitan: la casa del acantilado en Alto Perú, el hogar chorrillano del gordo Rafael, un artista de múltiples talentos en torno al cual gira una galaxia de artistas, cineastas, poetas, actores, pintores y jaguares –llamados Ota, Shamán, Numa–, cada cual con su propia historia: es este, precisamente, el círculo de artistas de *Sueños bárbaros*. La gran aventura de esta meta-novela abierta, caudalosa, mitopoética, que lo incorpora y lo asimila todo, es la creación; en especial, las relaciones entre el cuerpo, el inconsciente y la imaginación creadora. Rafael es el guionista y Pipo el director de una “metapelícula” –es decir, una metapelícula pura– que se va haciendo, una cinta que se va filmando y, como un agujero negro, absorbiendo los datos de la realidad y devolviéndolos transfigurados, convirtiéndose así en el núcleo irradiador que gatilla pliegues en la fábrica del mundo ficcional, disparando estructuras en abismo y revelando que el vínculo entre la realidad y la ficción, entre la vida y el arte, no es una relación entre dos ámbitos, sino una franja difusa, un planeta de infinitos niveles, pasadizos y cámaras secretas que se ramifican y se trenzan, se internan unos dentro de otros por rutas imprevisibles, borran los límites que los separan y, al final, terminan enriqueciendo el universo. En este sentido, el proyecto fusionador de la vanguardia es un horizonte teórico válido para aproximarnos a las actividades artísticas de Rafael y su grupo de amigos.

Como las novelas totales, *Sueños bárbaros* no es solo extensa sino además compleja y vasta, una verdadera “novela-árbol” que se impone las siguientes metas: construye un universo ficcional de grandes dimensiones; recorre el nacimiento, el desarrollo y la evolución de una pequeña comunidad completa, que experimenta y sufre los avatares de la Historia; realiza guiños y homenajes a un contingente de textos literarios y, sobre todo, a decenas de películas; reflexiona, con agudeza, solvencia y amplitud de referencias culturales, sobre los vínculos entre la realidad

y la ficción, y además pone esa reflexión en escena; construye una ética de la creación como una actividad erótica, espiritual, política, devolviéndole su misterio y su articulación con la sociedad; recorre entera la década del 90 en el Perú, pasando por los hitos de la vida política y cultural; asume una clara postura política frente a esa década violenta y sórdida, en particular respecto del terrorismo y la dictadura; entreteje las historias individuales de los personajes y la macro-historia del periodo; y todo ello realizado con un poder verbal avasallador, que consigue la buscada autonomía de las ficciones logradas.

Sueños bárbaros es una novela singular en nuestra tradición nacional marcadamente realista –por lo menos a lo largo del siglo XX, ya que a principios del XXI registramos la aparición de numerosas ficciones delirantes, metaficcionales y autorreflexivas. Pensando en la gran novela latinoamericana del siglo XX, yo no dudaría en colocar *Sueños bárbaros* en esa línea de “novelas sobre grupos de artistas”, ambiciosas y lúdicas, cultas e irónicas, desmedidas y poderosas, que incluye textos como *Los siete locos/Los lanzallamas*, *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Tres tristes tigres*, *Palinuro de México* y *Los detectives salvajes*. Como se notará por el ánimo entusiasta de esta conclusión, la inclusión de la novela de Núñez Carvallo en tan prestigiosa nómina obedece tanto a razones éticas y poéticas, como a un decidido –aunque tal vez arriesgado– juicio de valor.



SOBRE EL ARTE CALIGRÁFICO ISLÁMICO (BREVE APROXIMACIÓN) / Rachid Benlabbah

La imagen caligráfica es el arte de la celebración del mensaje de dios. No tiene belleza en sí misma sino a través de la verdad que da a su lectura. El fin en sí mismo de las letras y palabras dadas a ver no tiene otra razón de ser para el musulmán que a través de la majestad del sentido divino. La caligrafía árabe ha sido declarada primer arte del Islam porque precisamente es la celebración de la Verdad. Es así que la imagen visual de la palabra está al servicio de la religión, de la palabra revelada fijada en y por la lengua y la escritura que ella santifica a cambio.

La mano del calígrafo, el *qalam* (junco tallado en bisel) y la *miqlama* (tintero) forman un: ritmo de trace lineal y curvo.

El inicio de la escritura decorativa monumental coincide con la preocupación de la comunidad musulmana por los lugares de culto o las aspiraciones civilizacionales de las dinastías omayyades. La nueva concepción arquitectónica de la mezquita, a fines del siglo VII y principios del siglo VIII, despeja grandes superficies para la expresión caligráfica. En menos de medio siglo la reproducción del Corán, la construcción de mezquitas, aquella del Domo de la Roca (685-691), de Medina (705-709), de Damasco (a partir del 705), y la construcción de residencias palatinas¹ dan por resultado el arte caligráfico en sus modelos representativos antes de conocer su periodo clásico, en los siglos X y XI, y sus futuros desarrollos en delicadeza y refinamiento.

Las primeras tendencias de la arquitectura y la escritura de manuscritos estuvo conformada por el estilo *kûfi*, nombre del pueblo de Kûfâ.

¹ G. Fehervari, "L'art et l'architecture", *Encyclopédie générale de l'Islam* (1970), Lausanne, S.I.E.D., 1985 (adaptación francesa, pp. 15-20). Los omayyades fueron los primeros grandes constructores del Islam, en particular Abd Al-Malik (685-705 de la era cristiana) y Al-Walid, su hijo (705-724 / segundo siglo de la Hégira).

Dicho estilo se llamaba en otros tiempos *hiri*, del pueblo de Al-híra, y parece tener como origen la escritura siria. Se caracteriza por su aspecto monumental y hierático, majestuoso. Se reconoce por su forma rectilínea. En efecto, se dibuja sobre una línea horizontal sobre la que se traza las verticales, de manera que crea una geometría en ángulos rectos. Desde un inicio estuvo reservada a la escritura ornamental en los espacios de culto y los grandes edificios públicos o privados. A veces fue utilizado en las copias del Corán. Hay una opinión bien compartida que atribuye el éxito del *kúfi* como primera escritura árabe a los califas sabios Omar y Alí, los cuales no apreciaban ver “caligrafiado” el nombre de dios en pequeños caracteres y en pequeños formatos en las copias del Corán².

El *kúfi* constituyó un modelo para otros estilos, entre los que se encuentra el *kúfi* florido y el magrebí. La escritura *kúfi* florida, estimada *kúfi* desde los tiempos de los fatímidas en Egipto (siglos X-XII), realza el *kúfi* original con una profusión floral. La letra rectilínea es prolongada por las espirales en follaje, al grado de resolverse en inmensas decoraciones florales.

El magrebí, a pesar de estar emparentado con el *kúfi*, pudo concebir líneas propias y características en lugar de permanecer como una simple variante regional, como lo han afirmado la mayor parte de los historiadores del arte islámico³. En el prólogo a *L'art calligraphique arabe*, Khatibi destaca la ausencia en el atlas caligráfico musulmán del estilo andaluz-magrebí, e igualmente pone de relieve la negación por parte del oriente árabe de la obra caligráfica del marroquí Mohammad bnu l'Qâcem al-Qândúsi (siglo XIX)⁴.

² Cf. Jean Christoffe Loubet del Bayle, “Esthetique de l'écriture arabe”, *Desir d'etermité* (1996), Beirut, biblioteca virtual Trajane, 2000. Serie de artículos del mismo autor consultados en la dirección electrónica: <www.typographie.org/trajan>.

³ Como Janine Sourdeltomine, “Aspects de l'écriture et de son développement”, *Revue des études islamiques*, XLVIII, fasc. 1, 1980, pp. 13-14; Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Edition d'Art Maznod, 1976, p. 176.

⁴ Para más información sobre esa caligrafía, remitimos al lector a Mohamed Manouni, *Turikh al-wiraqa al-maghríbia*, Rabat, publicación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1991, p. 230. En su obra, Khatibi y Sijelmassi han reservado sobre todo a ese estilo un espacio de visibilidad y de puesta en escena, lo que ha hecho decir a los autores: “Por primera vez en la historia del arte en el Islam, esta caligrafía ocupa el lugar que merece, y con fuerza”, *L'art calligraphique arabe ou la celebration de l'invisible*, Paris, Chene, 1976, pp. 11 y 228.

La escritura caligráfica magrebí proviene del *kûfi* de Kairouan, ya presentando, por su aspecto redondeado y cursivo, una diferencia notable con el *kûfi* oriental. El magrebí ha acentuado esta diferencia, reduciendo, simplificando, llevando al *kûfi* inicial a medidas menos monumentales, más fluidas, introduciendo pequeñas curvas y formas redondeadas embellecidas con minúsculos motivos floridos a nivel de los trazos verticales y de la línea horizontal. Es propiamente una escritura cursiva, más flexible que las curvas orientales gracias a su trazo fino, el juego de compacto lleno y de finos delgados, las curvas abiertas y prolongadas y los finales en bucle. La caligrafía magrebí y andaluza alcanzará, en el siglo X, a conquistar el occidente musulmán de España a Sudán, al tener la ventaja de servir como una escritura corrida corriente adaptada a los trabajos de recopilado⁵. Al lado de los Coranes copiados en este estilo y cuyas colecciones marroquíes de manuscritos ofrecen ejemplos de primera mano, existe un espécimen bastante tardío, datado de 1456. Se trata de un manuscrito de uno de los libros de Sahîh d'al-Bukhârî, que figura en la colección de la Fundación Bodmner (CB 537).

El *nashki* es el otro estilo caligráfico importante. Es la escritura cursiva por excelencia, aquella de los escribas y copistas, trazada con un cálamo de junco biselado sobre superficies lisas y suaves. Tiene formas ligeras, flexibles y redondeadas, que otorgan gran libertad al artista en la declinación de las figuras caligráficas. El *nashki* está constituido de trazos horizontales cortos sobre los cuales se curvan las verticales. Si el *kûfi* durante los cinco primeros siglos del Islam ha encontrado su lugar en la arquitectura, el *nashki* se ha especializado en la escritura de libros, a partir de los siglos XI y XII, gracias sobre todo a la introducción del papel. An-nazam afirmaba que la fortuna del *nashki* en la caligrafía del Corán y de otros manuscritos se debe a Ibn Muqla (visir abasida, 885-940) y a Ibn Al-Bawwâb (siglos X y XI)⁶, en los cuales la historia del arte islámico reconoce los dos calígrafos precursores y teóricos. En virtud de su conocimiento de la geometría, Abuc Ali ibn Muqla suscitó el gran desarrollo de la caligrafía árabe. Promovió la escritura cursiva y le aplicó una escala de proporciones simétricas. Estudió el contorno de las letras e insertó las

⁵ C. Higounet, *L'écriture*, Paris, PUF, 1955, p. 52.

⁶ Según la tradición, el primer calígrafo del Islam es Khalid Ibn Abu As-Sayyaj.

formas dentro de un módulo en el cual la medida de la vertical y del espacio circundante es el círculo en que el *Alif* fija el diámetro. Dotó al arte caligráfico de reglas científicas cuya base es el rombo, el círculo y el *Alif*. Su método de escritura caligráfica, denominada *al-khatt al mansûb*, fue perfeccionado por su discípulo Al-Bawwâb, su verdadero nombre Abu l-Hassân Ali Bnu Hillâl⁷.

Para adaptarse a la arquitectura y a los Coranes de gran formato, el *nashki* se diversificó en *thûlthi* (siglo XIII). Este estilo creó una suerte de término medio entre las necesidades de la cursiva *nashki* y el efecto de verticalidad de las astas ascendentes del *kûfi*. El *thûlthi* es considerado la escritura cursiva ornamental más importante. A menudo ha sido utilizada con fines decorativos en los manuscritos, haciendo contrapunto al *nashki*, y en las inscripciones. Esta escritura se ha mantenido en los confines del cercano oriente, la meseta de Anatolia y el área indo-iraní⁸.

En Irán, gracias al impulso de su precursor Yâqût al-Mustacsimî (siglo XIII), los calígrafos lograron crear una escritura *farsi* original. Varios estilos fueron desarrollados, entre ellos el *riqca*, el *tacliq* y el *nastâclico*. El primero se caracteriza por ser una combinación del *thûlthi* y del *nashki*. Su escritura acentúa las curvas aún más que el *thûlthi*. Ha servido para los libros de literatura y de ciencia. El *tacliq* (siglo XV) proviene del *riqca*. Este estilo ha sido muy apreciado entre los iraníes, los indios y los turcos. El *nastâclico* es una escritura táctica, perfeccionada y fina. A fines del siglo XV se convirtió en la escritura nacional de Irán. Esta escritura le hace juego a la miniatura en los manuscritos persas, sobre todo en la epopeya del *Châh nâme*⁹. Constituye una combinación de *tacliq*, escritura caligráfica descendente, y *nashki*. Se le conoce sobre todo por la regularidad y la finura de su trazo, muy legible.

En los siglos XV y XVI los calígrafos turcos inventaron nuevos estilos para responder a la demanda de los sultanes del Imperio Otomano (1299-1924) y sus administradores. Los más conocidos son el *shekaste*,

⁷ Cf. J.C. L. Del Bayle, "eforme et codification de l'écriture arabe", *Tradition calligraphique arabe* (1996), Beirut, biblioteca cvityrujal trajuane, 2000, op.cit, sin página; A. Khatibi, *L'arte calligraphique arabe*, op cit. Pp. 132 y 140.

el *diwâni*, el *jeli-diwâni* y el *tughra*. El primero es considerado la antigua escritura otomana, caracterizada por las verticales inclinadas y la ausencia de volatilización breve. El *diwâni* es una caligrafía cursiva, y ha sido llamado estilo "barroco" por el excesivo uso de rizos¹⁰. El *jeli-diwâni* es una variante de la anterior. Se caracteriza por acentuar el carácter cursivo y recurrir a la saturación ornamental. Su trazo caligráfico se desarrolla escrito de arriba hacia abajo, verticalmente, mientras que el asiento horizontal está formado por curvas en los finales de palabra. El *tughra*, por último, es una figura caligráfica compleja que evidencia una capacidad técnica notable. Su valor está en su belleza formal inimitable y en su ilegibilidad. Los sultanes otomanos y marroquíes la adoptaron para su sello, aunque menos vertical, más alargada, con los efectos de los generosos bucles en la parte más fina de la letra acentuados únicamente en el plano de las letras inicial y final, como por ejemplo entre los sultanes saaditas.

Detrás de la escritura árabe del Corán y a través de la perfección y la riqueza del trazo, los calígrafos musulmanes han expresado una forma original de arte plástico, propia del espíritu de la civilización arábigo-musulmana. La palabra caligrafiada ha duplicado, celebrándola, la escritura del sentido. Ha visualizado el aspecto ornamental¹¹. La caligrafía ha escrito el signo como decoración y como mensaje, revelada en su magnificación y difusión sobre todas las superficies, por todos los lugares. Los calígrafos musulmanes han intentado introducir una suerte de hermenéutica del texto mediante la plástica. El simbolismo de los caracteres del alfabeto árabe (*al-jafri*) es transmitido por el arreglo y la composición simétrica pura. La función de este *jafri*, o alquimia de las letras, era

⁸ A. Papadopoulo, *L'islam et l'art musulman*, op. cit., p.177.

⁹ *Ibid.* Sobre estos estilos, véase J. C. L. del Bâyle, "Les six écritures principales de la tradition classique", *Tradition calligraphique arabe*, op. cit.; A. Khatibi, *L'art calligraphique arabe*, op. cit., p. 154.

¹⁰ A. Papadopoulo, *ibid.*

¹¹ La tesis de la autonomía de la forma ornamental de la letra, que se mantiene ligada a la lengua y al discurso, está al fondo de la reflexión de Khatibi sobre las artes del signo y del lenguaje (cf. *L'art calligraphique arabe*, op. cit., p. 102). Esta misma tesis ha sido objeto de los análisis de Papadopoulos sobre la estética de las artes islámicas (cf. "Situation de l'art musulman", op. cit., pp. 23-24).

revelar más allá del trazo de las palabras el sentido oculto de la palabra divina¹². En esta alquimia el color tenía un lugar preponderante.

La palabra caligrafiada y trazada en tinta negra sobre fondo blanco indicaba, detrás de este desnudamiento, una intensa espiritualidad. De hecho, la tradición de los escribas insistía en la personalidad espiritual y mística del calígrafo, antes que en su virtuosismo técnico. Junto a los dos colores de base los calígrafos explotaban los efectos de los colores francos y su profundidad; desdeñaban, en cambio, los semitonos, los matices fríos y las tonalidades pastel. La paleta privilegiada, de fuente vegetal y mineral, variaba entre el oro y el plata, luego el azul, el naranja, el verde, el rojo, el amarillo y el violeta¹³. Esta riqueza tuvo su mejor expresión en los manuscritos iluminados, donde el calígrafo debía cuidar el equilibrio de la obra sin recurrir a los tonos.

[Traducción del francés por Mirko Lauer]



¹² Cf. J. C. L. del Bayle, "Symbolisme de l'alphabet arabe", *Desir d'éternité*, op. cit.; A. Khatibi, op. cit.

¹³ A. Khatibi, op.cit., pp. 86 y 90.

CONVERSACIONES CON PICÓN SALAS / Julio Ortega

De todos los grandes ensayistas latinoamericanos con quien me hubiese gustado conversar es con Mariano Picón Salas (1901-1965). Leyéndolo a lo largo de los años, uno puede reconocer, entre tantas voces, la entonación de la suya, distintiva, y volver a sus páginas como quien retoma una charla interrumpida. Leer es conversar. Pero la suya es una conversación a la vez plena y gentil; llena de actualidad aunque sabiamente desasida de las opciones de turno; sutil y compleja en su análisis y, a la vez, fluida y ajena a todo énfasis. Es una conversación que nos imagina como interlocutores hechos en la inteligencia del diálogo, en ese ámbito de la atención, donde el lenguaje nos hace mutuos, o sea, más humanos. Si Borges es responsable de haber renovado el ejercicio de la lectura, al conferirle el poder de la duda y la ironía; Picón Salas debe ser responsable de haber renovado la interlocución, al convertir al lector en un dialogista en el proyecto dialógico de hacer de lo real una conversación civilizada.

De allí que las grandes y durables virtudes de este escritor no se impongan nunca al lector. Sus afirmaciones están matizadas por el protocolo de la opinión; es decir, por la modestia, la excusa, el relativismo de la afirmación personal o subjetiva. Le molestaba lo que llamó el "yoísmo", esa primera persona que dice "yo" como quien da un puño en la mesa. Jamás sus opiniones buscan imponerse sobre las nuestras, nunca son altisonantes, y no pretenden cambiar las nuestras ni sobreimponerse como verdades a toda costa. Por eso, uno extraña la medida refinada de esa voz familiar, sobre todo ahora que predominan los juicios encarnizados, el vozarrón de la verdad única, y la promiscuidad opinadora. En su "Pequeña confesión a la sordina" (1953) escribió: "Y como son las palabras las que producen las más enconadas e irreparables discordias de los hombres, a veces he cuidado—hasta donde es posible—la sintaxis y la cortesía,

con ánimo de convencer más que de derribar". La sintaxis y la cortesía: ese sería el lema de este ensayista discreto. Porque si la sintaxis es el orden del mundo en el lenguaje, esto es, el espíritu geométrico que da razón del mejor entendimiento; y la cortesía es el orden de la sociedad en el diálogo, es decir, el principio ético de reconocer en el otro nuestro mayor valor.

Escribiendo sobre el Nuevo Mundo, Montaigne lamentó alguna vez que Platón se hubiese perdido las noticias del descubrimiento de América. Pero, en verdad, no lo lamentaba por Platón sino por él mismo, porque se había perdido conocer sus reacciones y comentarios. En buena cuenta, Montaigne hubiese querido compartir la mesa de Platón para charlar sabiamente a gusto sobre tan grandes noticias. Porque parecía echar de menos una dimensión arquetípica del conocimiento: la intimidad de la charla, esa escena original del asombro pensado. Muchas veces, Picón Salas parece necesitado de conversar con los héroes culturales del pasado. Y lo hace, en efecto, con Francisco de Miranda, Andrés Bello, Rubén Darío, José Martí, Domingo Faustino Sarmiento... Pero está libre de la superstición biografista, y revela su estirpe intelectual en su interés central: las ideas, los movimientos estéticos, los fenómenos históricos. En definitiva, la historia de la cultura como diálogo creativo, que nos remonta al pasado pero sólo para enriquecer nuestro presente.

Por eso se puede decir que Picón Salas, en sus grandes libros (*De la Conquista a la Independencia*, 1944; *Formación y proceso de la literatura venezolana*, 1940) y en sus ensayos de reflexión americanista, hizo dialogar a Hispanoamérica consigo misma y con Europa. Fue, es cierto, un historiador de la cultura, que en lugar del tratado académico utilizó el ensayo histórico, no menos erudito pero más expositivo. Escribió para un público menos especializado y más venidero, un lector que estaba aún formándose como interlocutor del mundo que le había tocado en herencia y lectura. Tiene, por ello, el equilibrio moderno entre la información y la crítica, entre la historia y el ensayo, entre la enciclopedia y el periodismo. Esas armonías no descuentan la pasión crítica, que se transparenta en la alta demanda de sus opciones estéticas, pero tampoco eluden la convicción política, que se evidencia no solo en su condición de exiliado

sino en su crítica de las dictaduras y vocación de independencia. Pero esta intimidad equilibrada que lo distingue no deja de ser peculiarmente suya y, en sí misma, una operación intelectual. Por un lado, se trata de una virtud clásica, que cultiva la noción del término medio como más justa, base además del liberalismo serio que lo distingue. Pero también, de una economía disciplinaria, ya que no se rinde a la especialización de los discursos y practica, desde la historia cultural, una mirada más objetiva y de largo alcance, que suma los procesos y gusta de los sumarios. Y, en fin, de una actitud pedagógica, ya que Picón Salas es un escritor que siempre tiene en cuenta al sujeto de la lectura, este hispanoamericano acabado de nacer a la biblioteca de su propio mundo. Al releerlo, uno sospecha que Picón Salas debe haber pasado un rato decidiendo donde empezar su cuento, tentado por muchos comienzos, ya que es un cuento de no acabar que incluye su propio comienzo.

Hay una cierta suma fecunda, por lo demás, en el origen venezolano de Mariano Picón Salas, que no es caraqueño sino merideño. Mérida es una antigua ciudad aristocratizante enclavada en los Andes, señorial y criolla, pero también de larga gravitación nacional y reposo letrado. Cuenta Picón Salas que los negocios paternos vinieron a menos (“Regresé a la provincia para asistir a otro drama de la consumación de la juventud: la ruina de mi familia”), y la familia sufrió ese ostracismo. En 1923, con su padre, se marcha a Chile, donde seguirá estudios de historia en el famoso Instituto Pedagógico. Pronto empieza a enseñar y luego es empleado de la Biblioteca Nacional. El 28 se recibe de profesor con una tesis sobre Lima en el siglo XVIII. Su aprendizaje vital se convierte en docencia americanista. El exilio es el otro polo de la identidad intelectual de Picón Salas, tan decisivo como sus orígenes. Aunque sin duda él hizo de ambos no una discontinuidad traumática sino una suma intensa. En 1936, a la caída del dictador Gómez, vuelve a su país. Hace su primer viaje a Europa con un cargo diplomático pero al año renuncia y regresa a Chile. Cuando Rómulo Gallegos es elegido presidente de Venezuela, le nombran embajador en Colombia, pero Gallegos es derrocado y vuelve a renunciar. Pasa varios años de profesor en universidades norteamericanas. Y esta es la prueba definitiva que hizo a este intelectual lo que es: toda su vida y obra ocurrirán en ese espacio de ida y vuelta, entre varios países

latinoamericanos y Estados Unidos, espacio desarraigado pero característico del oficio intelectual y la independencia de un hombre cuyas adhesiones políticas estaban con la izquierda reformista de Rómulo Betancourt, esa corriente modernizadora y renovadora, que buscaba promediar entre el conservadurismo y el marxismo, con vocación continental y fe en los desarrollos nacionales. Después de la caída del dictador Pérez Jiménez, regresa en 1963 a su país y es designado embajador en México, pero enferma y retorna a Caracas, donde muere dos años después. Su obra lleva el signo de este renovado exilio: movimiento y armonía, dispersión de lo actual y reflexión articulada, intensidad política y lección clásica.

El historiador Benedict Anderson en su famoso tratado sobre el nacionalismo, "La comunidad imaginaria", se declaró intrigado por la Venezuela del siglo XIX. Dos cosas le llamaron la atención: el hecho de que una clase social prominente, la de los criollos ricos y educados, decidiera sacrificarse en la lucha emancipadora; y el hecho de que esa temprana vivencia de la idea de nación les hiciera reproducir la constitución de los Estados Unidos como si fuese un documento propio. Era una generación no solo de conciencia continental sino de inspiración universal. Mariano Picón Salas habría gustado de esta especulación sobre sus orígenes. Porque también él concibió al siglo XIX como el de la formación de las nacionalidades, y encontró algo más en ese proceso: que América Latina estaba más cerca de su pasado que Europa del suyo. Esa vivencia del pasado era la conciencia histórica, el gran saber americano de la pertenencia no al estado divisorio sino a la región del origen y a la nación imaginada como más grande que el origen.

En esa concepción de una historia común, que era capaz de ubicar la casa paterna en la memoria, la ciudad provinciana en el mapa, y el país en el futuro, se sustenta la lectura que Picón Salas hace de la historia intelectual de América Latina. Y es lo que le permite, además, entender que el fenómeno literario no es solamente estético, que *Doña Bárbara* no es mejor que *Canaima* pero que Gallegos ha logrado con la primera una novela capaz de incluir al lector, al venezolano que reconoce en ella las representaciones de su propio medio como un mundo en proceso de

hacerse. Le permite también reconocer, entre los primeros, el talento excepcional de Teresa de la Parra, la gran novelista de Venezuela, que sumó la tradición regional y la velada parisina en su lenguaje de criolla sutil y mundana. Pero en la diversa y siempre fecunda obra de Picón Salas no solo hay páginas de valoración e intuición, que dan la medida del crítico, sino también de permanente actualidad, que confirman al maestro. Me refiero, sobre todo, a los ensayos que dedicó al barroco. De pronto, en estos extraordinarios recuentos, Picón Salas revela un gusto íntimo por nuestras formas más audaces y menos mesuradas. Más sensoriales, retóricas y alegóricas. Se demora con deleite en los “agudísimos sofismas” y en la “extravagante exageración” (los epítetos son de Gracián), en el desfile alegórico que en Lima incluye un carro de Apolo donde va un muñeco que representa a Góngora, y en la paradójica “retórica del llanto”, que dijo Sor Juana. Esa “demasiá” de la forma ha tenido pocos intérpretes de apetito tan cumplido.

Borges confesó alguna vez que cuando escribía una página se preguntaba qué pensaría Alfonso Reyes al leerla. Tal vez la hubiese encontrado demasiado escrita, necesitada de la duración hablada, esa medida del tiempo vivo. Pero Mariano Picón Salas sin duda sabía cómo respondería su lector a una frase suya: como el interlocutor convocado.

El español americano de este artista de la lengua incluye al lector como la parte decisiva de esa utopía americana: una civilidad dialogada capaz de forjar una civilización del diálogo.



, KOMMA / Frances de La Rosa

El silencio entre las notas.

Mozart

En teoría musical, la coma es un intervalo entre notas de diferente temperamento. Su origen histórico, el komma griego, da instrucciones para respirar mientras se lee en voz alta. Conceptualmente, la coma separa y une tanto el espacio como el tiempo evidenciando un pasado y anticipando un futuro. Esto es algo que le está dado hacer al arte. Nos puede suspender entre estados de ánimo, entre significados, ordenándonos tomar una pausa de lo cotidiano.

En los paisajes chinos pintados sobre rollos de papel, el “qi” (el vacío atmosférico) puntualiza el *aquí* y el *allá*. Esas interidades hacen que nuestra conciencia levite entre planos, cristalizándose en tanto se mezcla con lo percibido. Leonardo da Vinci llamaba a esta zona atmosférica “aire coloreado”, el espacio azul que existe entre la mirada frontal penetrante de La Gioconda y el paisaje inventado detrás de ella. Mark Rothko hizo de ese “aire coloreado” su tema principal, pintando el “qi” con resonancia visual que vibra antes y después de nuestra mirada –una neuro-imaginiería no obstaculizada por su tangibilidad.

Por muchos años, mis pinturas han representado lo tangible del paisaje, las *partes-de-él-entero* –hojas, ramas, cuerpos de agua, hierba y trozos de tierra– aisladas, y luego ensambladas para transmitir el *espíritu* de la experiencia de estar en la tierra. Luego, en 1998, mis paisajes abstractos comenzaron a emplear la puntuación estética de textos islámicos. Entremezclados con sus elegantes líneas caligráficas hay rosas de pan de oro –pequeñas para la pausa de una coma y grandes para la finalidad de un período. Una puntuación que se intensifica con la memoria sensual de un aroma. Al igual que un rosario de oraciones, estos espacios negativos nos revitalizan y nos marcan el paso –puntuación en una cuerda.

El año 2000, vi una exhibición de cerámica coreana en Freer Gallery, en Washington D.C. Estos simples tazones tenían reparaciones elegantes, algunos de los cuales estaban revestidos en pan de oro con delicados diseños que contrastaban agudamente con la simplicidad de la cerámica. Estas *reparaciones* parecían contradecir directamente mi concepto occidental, que cualquier reparación es una imperfección que ha de esconderse. Mas en esta cerámica las imperfecciones se celebran. Señalaban cómo había sido el tazón, que algo le había pasado y cómo iba a ser. Tanto la puntuación islámica como las reparaciones coreanas se tornaron en herramientas que regulaban y perturbaban el proceso visual de mis pinturas –el respiro esporádico de una coma.

El progreso natural de mi obra ha sido liberar la *coma estética* para romper la cuerda y propiciar una reparación. El espacio negativo, el “silencio entre las notas” devinieron en mi tema principal como referencia de una memoria sensual de luz y sombra, textura, color, integrando el primer plano con tercer plano, dentro con fuera –una premonición de nada finito.

No estoy segura de qué palabra usar para referirme a mis pinturas, pero el paisaje ha perdido su firmamento. Ha sido absorbido en el abismo negro de la coma para luego renacer como un lente líquido que contiene partículas de experiencia –vibrando entre el aquí y allá en el espacio y el tiempo– maravillosamente a la deriva cuando se amotina la puntuación.

[Traducción de Fernando Castro R.]



CON LAS MANOS VACÍAS. LENGUA, POESÍA Y TRADUCCIÓN / Renato Sandoval Bacigalupo

Así como, según Octavio Paz, aprender a hablar es aprender a traducir, de igual modo traducir es leer o, en todo caso, es la mejor manera de hacerlo. El traductor es el lector ideal que recorre de ida y vuelta el camino, no pocas veces esforzado, que en un primer momento hizo el autor. De alguna manera, es un doble autor o el doble del autor o, por lo menos, alguien que ha vivido el doble de quien lo impulsó a salir a tal camino.

*

La única traducción fiel es la reescritura de una obra en su idioma original. Todo lo demás es literatura.

*

La afirmación anterior es una falacia: si ni siquiera el texto es igual a sí mismo con cada lectura que se hace de él, ¿cómo entonces confiar en él, en su aparente identidad y permanencia? En realidad, todo en él es autosuficiencia, vana soberbia, suprema hipocresía.

*

Sin traducción todo sería soledad, locura, áspero silencio.

*

Para mis amigos poetas, todo; para mis enemigos, la traducción.

*

Si, como Saramago dice, los escritores hacen la literatura nacional y los traductores la literatura universal, entonces, ¿quién hace la literatura "a secas"?

*

"Es imposible traducir la poesía", refunfuñaba Voltaire, "¿Acaso se puede traducir la música?", retrucaba él mismo, triunfante. En ese mismo sentido, ¿tampoco se podría traducir la danza, el cine, la escultura o al propio Voltaire?

*

Traducir es tratar de transportar palabras, ideas, imágenes de una orilla a la otra; en el camino, como granos de arena que se deslizan entre los dedos, se llega con las manos vacías a la otra ribera. He ahí la más perfecta traducción.

*

Me ufano de haber leído (para ser sincero, no en el original) a Pound, Eliot, Rimbaud, Rilke y de haber aprendido de ellos; sin embargo, no me percaté de que en realidad (des)aprendí a hacerlo gracias a Munárriz, Silva-Santisteban, Sologuren y Sandoval.

*

Cada traducción es un paso más hacia el abismo que existe entre los hombres. En el fondo, si lo hay, de dicho abismo reposa la lengua aún sin nombre.

*

Como un niño en una feria, feliz y excitado subo y bajo sin cesar del vertiginoso carrusel de las lenguas. Al final, salgo de ellas mareado, empachado, con arcadas, decidido a volver a casa para meterme enseguida a la cama y quedarme dormido mamando la leche materna.

*

La traducción es un acto de fe, aunque básicamente es una herejía, un sacrilegio, una profanación. Solo por ella conoceremos el infierno que arde en el alma de los otros.

*

El original que produce la traducción es tan intrincado e inestable como lo que se pretenderá acarrear a otra lengua. El texto precisa emigrar de sí mismo para desanudarse y tratar de permanecer. En su fuga de sí mismo está su sueño de salvación.

*

Traducir: cruzar una y otra vez la frontera como buen contrabandista de significados, hasta que llega la crítica o el silencio, esa policía de manos sucias que nos acogota y tuerce el cuello con toda la arbitrariedad o la indiferencia del caso.

*

La riqueza de una lengua está en función de su contacto con las demás, que a veces la complementan por no decir que se le oponen. La traducción es el armisticio de una batalla incruenta donde sin embargo hay más muertos que heridos.

*

El bueno de Walter Benjamin decía que la traducción sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan dos idiomas entre sí. No sé si creerle: yo tengo varios dentro de mí y lo único que me producen son dudas, conflictos, desvelos y una indeclinable y esquizofrénica melancolía.

*

El original es un fetiche; la traducción, una bajeza propia de salvajes. Los civilizados tienen originales; los salvajes, traducciones.

*

Mi perro Nicolás me mira, ¿angustiadamente?, cuando le hablo. Creo pecatarme de ello y entonces yo me angustio: no sé si está así porque no me entiende en lo absoluto o porque sé que nadie como Nicolás sabe de mi fragilidad, cobardía y completa dependencia de él.

*

Una traducción aceptable, aunque con limitaciones, comunica aceptablemente; una mala traducción comunica demasiado. En su total explicitud está su yerro y su fracaso.

*

De lo anterior y bien visto, una buena traducción tendría que ser mejor (sic) o más rica o matizada que el original: ¿no es lógico pensar que si la cuerda de una lengua X vibra como debe ser, la de una cuerda adicional Y vibraría doblemente?

*

El traductor tiene una misión imposible: entender como nadie el texto de partida, a fin de que todos y cada uno de los demás que lo lean en su versión lo entiendan “cabal y originalmente”, de una manera que ni el autor ni el traductor lo habrían nunca sospechado.

*

En la mejor traducción cualquier palabra es un mero accidente y, por lo tanto, del todo prescindible o reemplazable.

*

Al principio se hizo el Verbo, y el verbo fue Traducción.

*

La traducción: narcisismo del texto.

*

Medianoche; debo dormir. Nicolás en su cama y yo en la mía. Todo otro amor es solo ausencia, cansancio, carestía. ¡Dime algo, Nicolás, por tu alma y por la mía!

*

Hoy, pero también ayer y anteayer pedí perdón en todas las lenguas que supuestamente sé. Todo es inútil. No hay palabras que reparen lo dañado. Y, sin embargo, ahí sigue la cretina esperanza.

*

Llamo a Nicolás, viene; lo llamo y viene; lo llamo para que venga. Frases en yuxtaposición, parataxis e hipotaxis, respectivamente, según los gramáticos. Nunca pensé que podría ser capaz de realizar construcciones lingüísticas de nombres tan exquisitos. Yo solo quería acariciar a mi perro, que ahora viene a mí moviendo la cola.

*

Es cierto que el que escribe un poema sabe empezarlo si bien ignora cómo acabará. El que lo traduce, por su parte, sabe cómo comienza y termina, pero no tiene la menor idea de cómo hará para llegar desde el principio hasta el final.

*

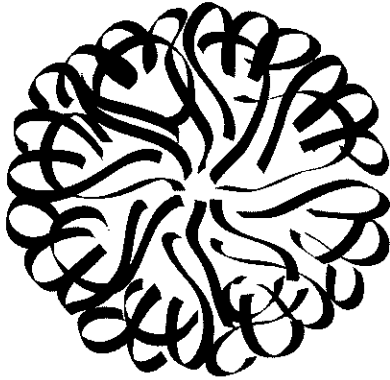
Una noche más después de muchas otras. ¿Y si ahora por fin surgiera esa palabra que por fin lo transformaría todo, haciendo del horror ventura, y de la pena olvido? Solo por esperar esa palabra aceptaré esta noche.

*

Las mañanas discurren claras y ligeras como cuando en la infancia me decía que todo era posible. Pero cuando el sol se pone y pende en la noche la horca de la luna, el vino se enturbia en mi garganta y mi sangre dobla una y otra vez el réquiem de una nueva mañana prometida.

*

Hoy Nicolás no ha encontrado el hueso que anoche había enterrado al lado del naranjo. Con enorme alegría acepta el nuevo hueso que saco de la gaveta, pero enseguida duda, se dirige al jardín, lo entierra junto al naranjo y enseguida una profunda melancolía lo invade. Lo mismo he hecho yo tantas veces con mis aficiones más queridas. ¿Será por eso que Nicolás ahora me mira cuando le rehúyo la mirada?



THOMAS WARD PERDIDO EN LOS ANDES / Peter Elmore

En la nota liminar de *Buscando la nación*¹, el profesor estadounidense Thomas Ward ofrece examinar la obra de “algunos de los ensayistas más destacados” (19) que se han ocupado de la cuestión nacional en el Perú desde el último tercio del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. La lista que el autor confecciona incluye, en orden cronológico, a Ricardo Palma, Manuel González Prada, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, José de la Riva-Agüero, José Carlos Mariátegui y, por último, a José María Arguedas. Curiosa e inexplicablemente, Ward clasifica a Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y José María Arguedas como si estos hubieran sido, sobre todo, “ensayistas”. Añado que, sin explicación alguna, simplemente omite a algunas de las figuras centrales del ensayo en el Perú: Francisco García Calderón, que con *El Perú contemporáneo* dio a la arielista generación del Novecientos una de sus obras principales; Luis E. Valcárcel, cuya *Tempestad en los Andes* define el clima ideológico en el cual se desarrolló buena parte del indigenismo; y Luis Loayza, a quien el consenso de los lectores peruanos considera como el más notable de los ensayistas contemporáneos, que en *El sol de Lima* traza con lucidez y gracia una historia alternativa de la literatura y el imaginario peruanos. Así, una exigencia básica que el libro incumple es la de delimitar su propio corpus. La consecuencia es que la nómina de los estudiados resulta, en buena cuenta, no solo heterogénea y desigual, sino poco representativa, más aún cuando el arco temporal de la monografía de Ward va desde el autor de las decimonónicas *Tradiciones peruanas* al novelista de *El zorro*

¹ *Buscando la nación peruana. Matto de Turner, Cabello de Carbonera, González Prada, Riva-Agüero, Ricardo Palma, José Carlos Mariátegui. Ward, Thomas* (Lima: Editorial Horizonte, Facultad de CCSS-UNMSM, Loyola University-Maryland).

de arriba y el zorro de abajo. El efecto de dispersión e incoherencia solo se agudiza cuando se comprueba que, en rigor, el volumen no es un texto orgánico, pues no lo orienta ni encuadra ningún argumento o tesis sobre su objeto: uno querría saber, por ejemplo, qué efectos ha tenido la producción letrada sobre el problema nacional en la formación del campo intelectual en el Perú; también cabría interrogarse sobre los modos en que los discursos analizados han influido o dejado de influir en la imaginación colectiva y en la formación de la imagen moderna del Perú.

En cuanto a la estructura de *Buscando la nación peruana*, Ward declara que el volumen se compone de dos partes: la primera (“Escritura y nación peruana”) se ocuparía de “las teorías literarias comprometidas”(19); la segunda, de “las teorías etnonacionalistas”(19). El autor no se ha detenido a considerar que ninguno de los escritores sometidos a pesquisa dedicó sus esfuerzos a la “teoría literaria” y menos aun a indefinidas “teorías etnonacionalistas”. De hecho, uno se pregunta qué entiende el profesor Ward por “teoría”, pero esa interrogante (como muchas otras) queda sin respuesta. En todo caso, a pesar de la precariedad conceptual del proyecto, pronto se advierte que el andamiaje propuesto es reemplazado por una construcción aún más endeble: la lectura –que la pobreza de la redacción y la deplorable falta de un trabajo de edición serio hacen, con frecuencia, accidentada– descubre que el volumen de Ward es sobre todo una refundición más bien amorfa de artículos publicados en revistas o de capítulos de un libro ya édito y hasta de una tesis doctoral presentada en la Universidad de Connecticut. Así, Manuel González Prada (a quien, asombrosa y anacrónicamente, Ward describe como “modernista intransigente en las puertas de la posmodernidad fragmentada”, 53) es materia de sendos capítulos en las dos mitades del libro y aparece en varios otros; Matto de Turner es también una presencia reiterada y, sorpresivamente, a la autora de *Aves sin nido* (novela que, al parecer sin tomar en cuenta su carácter melodramático y sentimental, Ward califica de “naturalista”) se le atribuyen aportes a una quimérica “teoría literaria peruana”(sic). Mercedes Cabello, por otro lado, tiene una aparición fugaz, que le sirve al autor para glosar apresuradamente las ideas (nada originales ni penetrantes, por lo demás) de la autora sobre la poética del realismo; a Palma, que con González Prada protagonizó una

de las rivalidades literarias más sonadas del Perú, le dedica Ward poco más de dos páginas, en las cuales por cierto no puede encarar las encarnizadas diferencias que lo enfrentaron a su némesis. Sobre Riva-Agüero, no hay más que un resumen distraído de la tesis juvenil del autor sobre el carácter de la literatura peruana, aunque esa parquedad parece menos problemática cuando se la contrasta con la mayor extensión (y la aún menor profundidad) con la que trata a José Carlos Mariátegui. Casi al modo de un apéndice, Ward agrega un breve capítulo sobre las ideas de José María Arguedas, en la que ignora casi todo lo que Arguedas escribió sobre el tema y, además, pasa por alto la rica bibliografía sobre la formación intelectual del autor de *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* (increíblemente, no hay la menor referencia a *Arguedas, conocimiento y vida*, de Carmen María Pinilla, ni a la muy valiosa recopilación *Arguedas en el valle del Mantaro*, en la que esa investigadora recoge los textos que José María Arguedas dedicó al medio rural del centro del Perú, donde Arguedas ve los signos de una posible modernidad alternativa de raíz andina.

Invertebrado y errático como es, *Buscando la nación peruana* podría tal vez resultar, aunque marginalmente, al menos informativo. No sucede así, sin embargo, pues exhibe en sus páginas la ignorancia de Ward sobre textos imprescindibles de la historiografía, la historia cultural y la crítica peruanas. ¿Cómo es posible discutir las obras de autores marcados por la debacle del país en la Guerra del Pacífico y los años de la ocupación chilena sin hacer la menor referencia a, por ejemplo, *Las guerrillas indígenas en la guerra con Chile: campesinado y nación*, de Nelson Manrique? Más específicamente aún, Ward —que quiere discutir, sin lograr su propósito, las relaciones entre literatura, nación y etnicidad en el Perú— podría haberse ilustrado sobre el tema leyendo *La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, también de Manrique, o *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*, de Juan Carlos Galdo. Ward tampoco alude a *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*, el valioso libro de Cecilia Méndez y, por lo visto, le es también desconocido *Republicanos andinos*, de Mark Thurner. Sobre la realidad de la élite dominante y sus vínculos con el capital extranjero en la segunda mitad del siglo XIX, asunto sobre el cual emite algunas vaguedades, hubiera sido útil consultar *La deuda*

defraudada: consolidación de 1850 y dominio económico en el Perú, la notable investigación de Alfonso Quiroz. A propósito de la formación del campo intelectual peruano en el siglo XIX, son esclarecedores y sólidos varios de los ensayos recogidos por Carlos Aguirre y Carmen Mc Evoy en *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX)*. Los libros de la propia Mc Evoy (en particular, *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana, 1871-1919* y *Homo politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas*) arrojan las luces que en *Buscando la nación* no se encienden al tratar el ambiente político e intelectual del siglo XIX peruano.

La vasta lista de las omisiones y las carencias podría multiplicarse, pero baste señalar que los tomos relevantes del trabajo historiográfico más importante y amplio realizado en el Perú –la *Historia de la república*, de Jorge Basadre– le habrían acaso permitido a Ward orientarse en los procesos y etapas que marcan y pautan al país. Así, por ejemplo, nada se dice sobre el “segundo militarismo”, que tuvo como figura central a Andrés Avelino Cáceres, cuyo poder se sostuvo básicamente en el ejército y en el apoyo de grandes propietarios terratenientes (lo cual, por cierto, complica la imagen proto-indigenista de Matto de Turner, que apoyó sin ambages a Cáceres y sufrió tanto la destrucción de sus bienes como la pena del destierro cuando, en 1895, los rebeldes pierolistas vencieron en la última guerra civil del siglo y abrieron el siguiente periodo, el de la llamada “república aristocrática”).

Dos generaciones importantes de intelectuales –la novecentista, en la que participó Riva-Agüero, y la del Centenario, en la cual solemos inscribir a Mariátegui– son incomprensibles fuera de las pugnas y los cambios que imprimió al Perú el contradictorio impulso modernizador iniciado a fines del siglo XIX y que se extendió hasta la crisis del 30, cuando terminó desastrosamente el Oncenio presidido por Augusto B. Leguía. No hay mejor libro para comprender ese periodo que *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, de Alberto Flores Galindo y Manuel Burga. Notoriamente, Ward lo ignora, como ignora también *La agonía de Mariátegui*, el excelente y polémico libro que Flores Galindo dedicó al

fundador del Partido Socialista y autor de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*; ese es uno de los estudios importantes sobre Mariátegui –sin duda, el pensador peruano moderno sobre el que más se ha escrito– que el responsable de *Buscando la nación peruana* no encontró en su pesquisa. Los esclarecedores trabajos de Aníbal Quijano (pienso, sobre todo, en su *Introducción a Mariátegui*) o Michael Lowy le habrían permitido aproximarse a la originalidad del marxismo de Mariátegui y, acaso, lo habrían librado de caracterizar al heterodoxo revolucionario peruano como un “economista en contra de la literatura”(119), que sin duda es una de las afirmaciones más descabelladas y extravagantes en un libro donde estas se prodigan liberalmente.

El título que Ward da a su volumen podría hacer pensar en un eco intertextual de *Buscando un inca*, el influyente y muy debatido libro que Flores Galindo consagró al examen de la “utopía andina”, esa tradición ideológica y simbólica que, a partir de la fusión en la conciencia colectiva de dos muertes de incas –la de Atahualpa y la de Túpac Amaru I– con movimientos nativistas como el Taqui Onqoy, forjó las diversas versiones de un mesianismo autóctono en el Perú. No es así, sin embargo, porque tampoco de ese libro crucial parece tener noticia Ward. ¿Cómo juzgar con indulgencia esa laguna en un volumen que, como *Buscando la nación*, promete explicar el modo que la cultura letrada ha imaginado la construcción de lo nacional en un país con una amplia población india y mestiza?

Incapaz de situar a los autores peruanos que forman el elenco de su libro en el contexto histórico donde intervinieron, con frecuencia polémicamente, Ward no consigue ubicarlos tampoco en las coordenadas ideológicas y estéticas que les dieron forma y sustancia a sus discursos. No puede decirse que Manuel González Prada sea mencionado al pasar en *Buscando la nación peruana*, pero quien quiera enterarse de cómo se conjugaron en González Prada la sensibilidad parnasiana con la visión positivista no hallará claves útiles ni pistas válidas; un diccionario biográfico le dirá más al lector sobre la travesía del autor de *Páginas libres* desde un republicanismo secular y burgués, a lo Ledru-Rollin o Léon Gambetta, hasta las posiciones anarquistas o ácratas (y no “acráticas”, como las bautiza Ward con un involuntario neologismo) que distinguen

la última fase del pensamiento de González Prada. En lo que atañe a Mariátegui, ese lector de Gramsci y Unamuno que concibió un socialismo en el cual los campesinos de los Andes tendrían un rol central, Ward asegura, sin perspicacia ni exactitud, que “la raza no es una preocupación primordial en los escritos de Mariátegui ya que, para él, toda cuestión social se resuelve a través de la economía”(185). Por si eso no bastara, agrega que “su teoría marxista de la nación es una conjetura europea con visos de ser andina aunque sin llegar a serlo”(187-88). Como aún no le parece haber sido del todo enfático, remata a Mariátegui con el siguiente comentario: “Huelga decirlo, su indígena perteneció al Tahuantinsuyo sin vincularse necesariamente a la sierra de su era. Representa un concepto criollo (¡aunque progresista!) y por lo tanto eurocéntrico del indígena”(190). El castellano defectuoso del profesor Ward es una condición necesaria, pero no suficiente, de estas oraciones abismales: tras (o en) el lenguaje menesteroso y confuso de *Buscando la nación peruana* se llega a advertir que la incomprensión no es solo lingüística, sino ideológica e intelectual.

Esa incomprensión, por cierto, se extiende a las tupidas paráfrasis y los juicios insólitos que abruman las páginas de *Buscando la nación peruana*. De hecho, tan proliferantes son que exceden la geografía cultural del Perú y, por ejemplo, leemos hacia el final del volumen que José María Arguedas “no pudo ser visionario como Borges, quien en su relato “El etnógrafo” concibe al autóctono como portador de una omnisciencia infinita”(195), lo cual convertiría al autor de *Elogio de la sombra* en nada menos que el creador de un “indigenismo idealista”(195). Un síntoma del efecto que el libro provoca en el lector (o, al menos, en *este* lector) es que, acaso por obra de la saturación, las sentencias citadas terminan por causar apenas una cierta perplejidad incrédula.

En *Buscando la nación peruana*, de Thomas Ward, a la falta de rigor en la investigación, de coherencia en la estructura y de penetración en el análisis se alían la cacofonía del estilo y el pobre dominio del idioma. Concluida la lectura, solo queda comprobar que la búsqueda prometida por el profesor Ward concluye en el más absoluto extravío.

APOSTILLAS A CONTRA EL SUEÑO DE LOS JUSTOS*/ José López Luján

“**L**a literatura peruana... lugar central para la discusión sobre la violencia” (pag. 9) ¿Sobre cuánta gente influida hablamos? Luego dicen: “un contexto en el que la discusión pública se encuentra entorpecida por silencios y olvidos”. Entonces, ¿cuál era la discusión cuyo lugar central era la literatura? ¿Una discusión académica?

*

“El genocidio de Estado no hubiera sido posible sin la disposición de muchos ciudadanos a desentenderse de él” (pag. 10). ¿Solo se desentenden de lo que afecta a lejanos y “otros” comuneros? ¿No hay acaso indiferencia hacia casi todos los ajenos en el Perú? ¿O hay conciencia ciudadana participativa sobre algún tema? ¿Cuál, por ejemplo?

*

¿No se tratará tal vez de una anomia, de una incultura regadas adrede por una cúpula consciente de que otro tipo de autoconcepción ciudadana, inclusiva y responsable, atentará contra su reinante mediocridad? ¿Y sería ese el carácter del resabio colonial-oligárquico?

Propone el libro tal vez un concepto involuntariamente favorable a esos intereses de cúpula. Concepto del cual se deduciría: “basta luchar contra un resabio despectivo para eliminar la posibilidad de otros genocidios u otros excesos expoliadores”

* Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbet, Víctor Vich. *Contra el sueño de los justos*. IEP, Lima, 2009.

*

"Si el público acepta... este discurso (oficial) es porque (se) suprimen otras posiciones" (pag. 11). Diversos argumentos contrarios han sido expuestos en los medios masivos. ¿Por qué implicar la inocencia (¿de buen salvaje?) del público, al cual solo le faltaría informarse para asumir una conciencia ciudadana solidaria y participativa?

*

Momento de lucidez: *"no basta con violentar este discurso para cercenar su poder de reproducirse en la realidad"* (pag 11). Les faltó dar el paso inferencial siguiente: incluso la propia visión crítica puede estar realizando un supuesto de ese discurso y, por otro flanco, la simplificación de ciertos problemas estar perennizando las debilidades de los esfuerzos críticos.

*

Se habla de dos preguntas centrales y ocultadas: 1ª ¿Qué relación hay entre las truncadas aspiraciones modernas del ande y el estallido violento? Da por sentado que hay aspiraciones andinas de modernidad, y que ello sería positivo. 2ª ¿Cómo se reestructuraría el "Perú oficial" para evitar futuros brotes? Demanda una salida o casi profilaxis, no para resolver o aclarar tal problemática modernidad (el primer problema sería su definición), sino para lidiar con ella y, se diría, domeñarla y así evitarse futuros problemas.

*

"Los peruanos insertos en el proyecto hegemónico se vieron confrontados por la furia de quienes no se sentían representados en él" (pag. 16). Sería más justo decir: *"algunos de los que no se sentían representados"*, ¿no?

*

"(En) la narrativa de la violencia... (los escritores) andinos y criollos tienen más en común de lo que uno pudiera pensar... recurrir a un imaginario histórico para eludir el abordaje de los antagonismos reales que dieron lugar a la

guerra" (pag 19). Ubilluz inviste al *Informe Uchuraccay* ("descripción fantasmática de un mundo andino estancado en la tradición premoderna") de un poder vertebrador de narrativas tan diversas como *Lituma en los Andes*, *La hora azul*, *Candela quemada luceros* y *Rosa Cuchillo*.

*

"Para Slavoj Zizek... el fantasma es una pantalla que vela lo real de los antagonismos sociales" (pag. 21). Y así ya se puede apreciar un "reflejo-estrategia": "convertir el conflicto entre Sendero Luminoso y el Estado peruano en el viejo conflicto entre la modernidad criolla y la tradición andina". ¿Es parte de una epistemología eurófila el derivar de la autoridad de una obra central (invariablemente europea) "pre-conclusiones" elásticas que luego se asientan sobre una realidad de otro modo inorganizable? ¿Estamos presuponiendo la globalización de las minucias conductuales, la desaparición de cualquier peculiaridad psicológica regional?

Para que eso se cumpla acaso los actores en escena deberían estar compartimentados: unos deben ver el fantasma, otros protagonizarlo bajo su niebla y otros comprenderlo gracias a Lacan. ¿Alguna ósmosis acaso no agitaría los naipes del zócalo? La racionalidad, ¿descubre una estructura (casi platónica) generatriz de eventos humanos así ya casi pantomímicos? ¿O construye cartas ptolemaicas de prestigiada fugacidad?

*

"La india quechuahablante provoca en ambos investigadores una reflexión sobre dos temas precisos: el primitivismo de la cultura andina y el crimen a investigar". Ambos serían "representantes del Perú oficial" (pag. 32). ¿Qué tanto de Lituma es reconocible como Vargas Llosa? Agente, mestizo, elemental, ¿Lituma corporiza en la novela una intelectualidad suficiente o medianamente aceptable como para compartir con el doctor Vargas Llosa algo de su ámbito de dilucidador estelar?

*

"Sirviéndose del psicoanálisis lacaniano... la india es a la vez... aquello que excede al orden simbólico (lo real) y aquello que lo sostiene (el fantasma)" (pag. 33). ¿Y qué hay del lenguaje de ella? ¿Construye su "realidad"?

basándose también en un fantasma lacaniano? ¿Cuál será su “resto post simbólico”? Tal vez un escritor que le angustie por mostrarle los límites de su fantasma, un escritor catabolizado de su sistema simbólico impuesto acaso sobre sus vecinos, sus compradores de papa o coca, sus hijos o entenados, sus limeños perfumados y despectivos (o felizmente inocuos-lejanos, afeminados), sus hacendados y autoridades brutales-paternales.

¿Y el observador marxo-lacaniano no estará imponiendo también su sistema simbólico basado en un fantasma, en un esquema estamental, industriólatra, que ve hegemonías y subalternidades impermeables e incapaces de devolver la mirada estructurante y crítica?

*

“Hace falta dar un paso más... la india es lo real que no encaja en la estrecha visión vargaslloseana de la modernidad, pero este real está en él mismo... el andino no está tan lejos... habita mudo en su interior... para distanciarse de este real con el que no sabe qué hacer... y lo angustia... el costeño recurre a un fantasma que lo recubre” (pag. 34). No está claro cómo se infiere el paso interiorizador, pero la conclusión es una comprobación ineluctable y, acaso, la gran clave del drama nacional, el drama del hegemonismo costeño (o su ilusión).

*

“Desplazar la atención del conflicto del presente antagonismo social... la idea de que el atraso cultural del ande es la única causa de la violencia... estrategia a la que recurren también Cueto, Colchado y Huamán Cabrera” (pag.36).

*

(Vargas Llosa y Guiomar, personaje de Cueto): *“Ambos comparten la creencia de que una cultura enraizada en una naturaleza inhóspita... estuviese desde siempre maldita”* (pag. 38). El andino (¿no habíamos quedado en que “no estaba tan lejos”?) tironeado por diversas visiones y esquemas. Víctima pasiva de una “fantasmización” autoextirpante, cosmética, o soterrado demandante de una modernidad peculiar pero siempre industrial. Y acaso así negado en ambos casos para una comunidad con los detentadores de la racionalidad, obviadas su invasividad, su actividad, su capacidad de réplica y aun de malicia, cosas que tal vez lo hagan realmente próximo.

LA COMIDA PERUANA EN LAS ARTES VISUALES: UN TEXTO DE MIRKO LAUER / Ramón Mujica Pinilla

Mirko Lauer. *Bodegón de bodegones. Comida y artes visuales en el Perú*. Lima: USMP, 2010.

Aunque mi punto de partida, como historiador del arte, no siempre coincide con el de Lauer, sin duda su mirada interdisciplinaria arroja nuevas luces que replantean el significado del objeto artístico que estudia. Ahora lo hace con la gastronomía en las artes visuales, a sabiendas de que se trata de un tema prácticamente inexplorado en el Perú. De aquí sus prudentes advertencias iniciales:

Las imágenes que aparecen reproducidas o citadas en este libro ciertamente no son las únicas representaciones de artistas que han dedicado parte de su obra a asuntos gastronómicos... Por motivos de consistencia, la selección es breve, y deja fuera trabajos de valor... Ya puedo escuchar los reclamos por las omisiones. Un pensamiento consolador es que el modesto libro animará la curiosidad por ver más obras en la misma línea. (p. 11)

Tras reconocer el auge de la nueva bibliografía gastronómica peruana, Lauer se propone explorar un territorio virgen: "No hay riesgo en afirmar que es la primera vez que se publica en el país un libro como este". Menciona la existencia de algunas monografías aisladas sobre la comida en la plástica peruana, pero, sin duda, su proyecto no tiene antecedentes. Lauer se propone –y lo cito– "trazar un arco histórico desde los choclos moche hasta los de un cuadro de Camilo Blas, de las frutas de los bodegones del siglo XIX hasta las de este siglo, de los ajíes nazca hasta los de Elarf López, siempre con el ánimo de ganar perspectiva histórica sobre

el tema” (p. 20). Con cierta humildad realista aclara: “Esta es una selección a partir de una cala. No es una antología, ni un catálogo” (p. 21).

Y sin embargo, el libro logra su brillante objetivo con creces. Ofrece una visión panorámica del imaginario gastronómico en la historia del Perú que reconstruye con comentarios puntuales en torno a 119 imágenes de particular interés para él y que incluyen ceramios mochica y nazca, lienzos religiosos virreinales, dibujos de Guaman Poma de Ayala de inicios del siglo XVII, acuarelas de Baltazar Martínez Compañón de finales del siglo XVIII y acuarelas de Pancho Fierro de inicios del siglo XIX. Retoma algunos dibujos del viajero alemán Johan Moritz Rugendas y del dibujante francés Leonce Angrand. Repasa fotografías rurales y urbanas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX de Martín Chambi y compara sus mensajes y contextos iconológicos con las fotografías contemporáneas de un Antonio Ramos o de un Juan Pablo Murrugarra. Descubre un grupo de comensales en un célebre óleo de Teófilo Castillo dedicado a la procesión del Corpus Christi y con ello redefine el sentido final de la composición. Para evocar ciertas costumbres gastronómicas limeñas se apoya en las imágenes del comercio ambulatorio de Lima popularizadas en las litografías de Bonnafe en el siglo XIX. Traza la evolución del género pictórico del bodegón y va desde las obras de Juan de Dios Ingunza, Francisco Masías, Jose Effio y Bernardo Rivero hasta sus variantes modernas y contemporáneas de Tilsa, Alberto Dávila, Ricardo Grau, Alejandro Alayza, Fernando de la Jara y Mariella Agois, entre muchos otros. No excluye de su estudio las caricaturas de comensales dibujadas por Piero Quijano, ni las “instalaciones” de David Zink Yi ni las latas de atún de Juan Javier Salazar que remedan la cerámica prehispánica. Como toda obra precursora, *Bodegón de bodegones* plantea más preguntas de las que responde y –aún más loable– su análisis incisivo no se contenta con salidas fáciles ni reduccionistas. Prefiere dejar preguntas abiertas y hacer guiños de ojo con referencias eruditas antes de caer en simplismos. Deja en claro, en todo caso, que en el arte peruano –antiguo y moderno– el imaginario gastronómico plantea una constelación de significados sociales, culturales, religiosos –incluso políticos– aún por reconstruir. Con este libro de colección, el autor sienta las bases para futuras investigaciones.

Lauer advierte: “Las artes visuales todavía están al margen del debate en curso sobre el papel de la cocina y el gusto hoy en el Perú”. Parte de esta complejidad se debe, como decíamos, a que no existen estudios comparativos previos sobre la gastronomía peruana en las artes visuales. “Los alimentos prehispánicos retratados –puntualiza Lauer– cuentan una historia que, con ojos actuales, se nos antoja más religiosa que gastronómica, más agrícola que sensorial, más taxonómica que espontánea” (p. 24). Hace algunos años un arqueólogo de formación marxista hablaba del dios del maíz, del dios de la papa –incluso del dios trueno y del dios sol– como los “dioses del sustento”. Reduciendo la religión andina a meros determinismos económicos, los dioses andinos perdían todo significado simbólico y eran justificados como una mera alucinación colectiva del hambre. Por eso el propio Lauer sugiere que para entender las representaciones de los alimentos en el arte precolombino hay que estudiar los mitos de origen con sus propias categorías culturales y en el contexto donde los alimentos aparecen representados.

Antes que se difundiera el racionalismo cartesiano y científico que marcó de manera definitiva e irreversible la mentalidad occidental, los pueblos tradicionales del orbe vivían dentro de sistemas cosmológicos cerrados donde no existía una brecha entre lo natural y lo sobrenatural. El mundo natural era un santuario translúcido donde el hombre, los alimentos, las plantas, los animales y las estrellas –los vivos y los muertos– formaban parte de un cosmos compuesto por una realidad visible e invisible en el que por recurrir a la terminología de Levy-Strauss, la comida –ya fuese cruda o cocida– ocupaba el centro del ceremonial familiar, social y político. Según Pedro Pizarro, en una ocasión él acompañó a comer al inca Atahualpa y vio los manjares que le servían en platos de oro, plata y barro. En aquella circunstancia, una de las mujeres indígenas que lo servían accidentalmente derramó una gota de comida en su vestido y el inca se levantó furibundo, ingresó a su aposento. Al salir de su aposento, Pedro Pizarro quedó deslumbrado con el nuevo atuendo del Inca: su manta y túnica estaban confeccionadas con “pelo de murciélagos” y tejidas en Tumbes. ¿Qué significaba alimentar al Inca? ¿Qué rituales giraban en torno a ello? No lo sabemos. Pero hay evidencias de que el maíz y la papa formaban parte de un “sistema andino de oposiciones”

alto-bajo / rico-pobre que parece estar superado en los rituales agrícolas anuales contemporáneos representados en los retablos del artista popular andino Jesús Urbano Rojas. Sea como fuere, el hombre prehispánico enterraba a sus muertos en posición fetal como si sus cuerpos fueran semillas que renacerían en el otro mundo. Dentro de su ajuar funerario abundaba la comida. Algunos mitos andinos virreinales se refieren al origen de estos alimentos y tienen curiosas resonancias con el cristianismo. Según un relato oral recogido por el fraile agustino Antonio de la Calancha en el siglo XVII, el dios Pachacámac sacrificó a un hijo divino del dios sol y lo enterró en la tierra para que su cuerpo se convirtiese en el alimento de la humanidad. De sus dientes nació el maíz, de sus costillas y huesos las yucas y de su carne salieron los pepinos, los pacayes, los árboles y sus frutos.

Mirko Lauer incluye varios lienzos virreinales asociados con la comida. Una espléndida *Última Cena* de Cristo con sus apóstoles, atribuida al jesuita Diego de la Puente y conservada en la Iglesia de San Francisco de Lima. Muestra una conversión de María Magdalena en las Bodas de Caná, una danza de Salomé y la Vida Galante del Hijo Pródigo. Desgraciadamente, muchas de las pinturas virreinales centradas en el tópico de la comida y mencionadas por los cronistas no han sobrevivido. Según el cronista fray Juan Meléndez, durante las fiestas de beatificación de santa Rosa de Lima –celebradas en 1669 en la Ciudad de los Reyes–, en la portería del el convento de Santo Domingo de Lima se mostró un gran lienzo donde se representaba a dos jóvenes descuartizando un melón y “desgajando dos grandes racimos de uvas”. Se retomaba aquí un tema en apariencia “profano”, pintado por Murillo en 1654, que alegorizaba al sentido físico del gusto como vía de conocimiento. En 1752 se inauguró en Lima una Casa de Ejercicios Espirituales –a cargo de los jesuitas– para las señoras ilustres de esta ciudad. Todos sus aposentos estaban repletos de pinturas religiosas y alegóricas, incluida la cocina donde figuraban diversas santas preparando guisados. Aquí estaba retratada santa Catalina de Siena, quien, por no casarse y perder su virginidad, fue relegada por sus padres a la cocina. Estaba santa Teresa de Jesús, sosteniendo una sartén al fogón. El fuego le quema la mano pero no siente dolor. Estando en oración ella había encontrado a Dios

entre los cacharros y se la mostraba experimentando un éxtasis divino. Incluso figuraba la sierva de Dios Mariana de Jesús soplando y atizando el fuego de una olla hirviendo en compañía de san Diego, quien, con cuchara en mano, la asiste en su tarea culinaria. La pintura representaba una experiencia visionaria de esta bienaventurada quiteña. Otro gran lienzo en la cocina tipificaba a los tres géneros de fuegos en los que allí meditaban estas santas cocineras: el fuego del Infierno, el del Purgatorio y el del Amor Divino. En algunas series pintadas virreinales de la *Vida de santa Rosa* –como la que realizó el quiteño Laureano Dávila en el siglo XVIII– se muestra al Ángel de la Guarda llevándole a la beata limeña una olla de chocolate para sanarla o aliviarla de las molestias que padecía por sus ayunos maratónicos; un alimento que ella podía consumir sin transgredir esta norma religiosa tal como lo demuestra el criollo peruano Antonio de León Pinelo en su tratado titulado *Cuestión moral si el chocolate quebranta en ayuno eclesiástico* (Madrid, 1636).

Mirko Lauer incluye en su libro dos pinturas murales virreinales de tenor alegórico atribuidas a Tadeo Escalante, conservadas en la iglesia dominica de Huaro, a las afueras del Cusco. Aquí el lujoso banquete y la gastronomía están directamente asociados con la “muerte del hombre rico” y con su condena eterna. Se trata, sin duda, de la iconografía barroca difundida por Ignacio de Ríes en un cuadro que pintó en 1653 para la catedral de Segovia. Mientras hombres y mujeres comen en un gran banquete, la Muerte levanta su guadaña y nadie escucha la campana tocada por Cristo. Esta composición era una interpretación barroca de un versículo del profeta Amos de Judá, en el Antiguo Testamento: “Preten­déis lejano el día de la calamidad... comen corderos de rebaño y terneros sacados del establo. Bailan al son de la cítara e inventan instrumentos musicales. Beben vino en copas y se ungen con el más exquisito óleo, y no sienten preocupación alguna con la ruina de José”.

Lauer acota que en el arte peruano son pocos los cuadros donde el comer aparece como una actividad cuestionable (p. 15). Esto es cierto quizás en parte por los muchos lienzos virreinales de este género hoy perdidos. Y sin embargo se puede precisar que la teología virreinal heredó del escolasticismo tardío medieval la idea de que la causa de la Caída

del Hombre —o de su expulsión del Paraíso— no fue el pecado de la soberbia sino el de la gula. Según santo Tomás de Aquino este era el origen de todos los vicios. Por este pasaje del Génesis, los escolásticos asociaban la voz latina muerte (*mors*) con el acto de morder (*morsus*) la manzana prohibida. Es más, desde la Edad Media el Infierno mismo era representado en las artes visuales como un gran banquete satánico. En más de veinte iglesias surandinas correspondientes a los siglos XVI, XVII y XVIII, aún puede verse representaciones virreinales del Averno, como la gigantesca boca de Leviatán que engulle y tritura pecadores para digerirlos por toda la eternidad. La condena era concebida como un interminable proceso digestivo. De otro lado, el antídoto a la gula era la eucaristía. De aquí la importancia iconográfica de la Última Cena de Cristo con sus Apóstoles como escenificación del misterio eucarístico. En un sermón fechado en 1684, el célebre predicador de origen indígena Juan de Espinosa Medrano sintetizó los términos de esta gastronomía eucarística virreinal desde el púlpito de la catedral del Cusco: “Salió la muerte a tragarse la vida, mas Cristo, que es la vida y la luz, muerto en la Cruz, con morir mató la Muerte, y en señal del triunfo hizo plato de vida su cadáver. Aprovechase de la Muerte misma para cuajar el dulcísimo néctar de su cuerpo y sangre: pues haciendo manjar de vida del cuerpo muerto, fue Abeja de Sansón, que en los destrozos mismos de su Humanidad formó el almíbar Eucarístico, endulzando todos los horrores de la muerte”.

La coherencia de este mensaje escatológico me hace difícil pensar que los pintores andinos del círculo de Quispe Tito sustituyeron intencionalmente al Cordero de Dios por un cuy. No existen —que yo sepa, salvo los corderos maltrechos que parecen cuyes— otras fuentes históricas que permitan hacer esta identificación. Si en la Última Cena se representara un cuy como símbolo eucarístico, las palabras de Cristo “Comed, este es mi cuerpo” adquiriría un significado turbador (por decir lo menos) y estaríamos más bien ante una “mesa” de ofrenda andina. En todo caso, el propio Lauer retoma la iconografía de la *Última Cena* de Marco Zapata, donde sobre la mesa figuran frutas locales como granadillas, duraznos y uvas a fin de reivindicar la comida americana (p. 37). Esta iconografía podría estar relacionada con el debate de tenor americanista recogido por el propio Antonio de León Pinelo en su *Paraíso en el Nuevo*

Mundo, redactado hacia 1650. Pinelo argumenta aquí, retomando algunos pareceres de Cristóbal Colón, que la selva peruana era la ubicación geográfica original del Edén Perdido. A la hora de discutir cuál fue el fruto prohibido, opta por la granadilla americana que para él desplazaba en belleza y sabor a la manzana, pese a ser un fruto sin “pedigrí bíblico”, por citar una de las tantas expresiones felices de Lauer. La presencia de alimentos americanos en la pintura virreinal nunca es fortuita. Recordemos lo que decía un catedrático sanmarquino en teología, el criollo Pedro de Ortega y Sotomayor, cuando se lamentaba a nombre de los criollos de que “por muchos méritos que tuviesen [los criollos] no les tocaba un hueso roído”. Aún en 1621, cuando los maestros criollos se presentaban en la Universidad de San Marcos para defender sus cátedras, sus opositores –por lo general españoles– a fin de interrumpir sus discursos y delatar sus orígenes “indianos”, les arrojaban, como agravio, la “comida de los naturales”: mazorcas de maíz, patatas, raíces y aun cuyes.

Con las reformas borbónicas en el siglo XVIII apareció un nuevo género pictórico secular que floreció en Nueva España, y del que se conoce algunos ejemplares limeños y quiteños: la pintura de castas. En una extraña mezcla de “exotismo europeo” y de “patriotismo criollo” –por citar al antropólogo español Fermín del Pino–, en estas series se catalogaban todos los entrecruzamientos raciales que conformaron el orden social virreinal. Cada cuadro moralizaba sobre las múltiples mezclas raciales derivadas del entrecruzamiento entre el español, el indio y el negro. En algunas pinturas de castas se representa aves, frutos e incluso “naturalezas muertas” conformadas por frutas locales partidas por la mitad para mostrar su fruto comestible. Las frutas de hortalizas y legumbres, los animales domésticos y exóticos –las propias diferencias sociales–, son tratados aquí como “categorías naturales” que abogan por la superioridad de la raza blanca, identificada con la elite española y criolla. Tal como lo sugiere Miguel de Cervantes en los primeros párrafos del *Quijote*, en la España del siglo XVII era posible conocer el origen étnico, religioso y social de toda persona por sus gustos, consumos habituales, forma y costumbres de comer. El mismo principio se aplicaba a las castas virreinales.

Desde este punto de vista resultan fascinantes los comentarios críticos contra los criollos limeños publicados hacia 1717 por el viajero ilustra-

do francés Amédée-François Frézier. Los limeños no utilizaban tenedores de mesa, comían con las manos y todos los comensales usaban la misma palangana de agua para lavarse la boca; una tradición que cambió rápidamente bajo el influjo borbónico francés. Las acuarelas “costumbristas” de Pancho Fierro, pintadas en Lima a inicios del siglo XIX, son herederas de la tradición ilustrada de catalogar científicamente



Archivo Courret (Fig. 1), de finales del siglo XIX, muestra a una “india” descalza, posando en una “cocina” inca simulada. Está ataviada como una “coya inca” idealizada. Viste –literalmente– lo que aparentan ser “piezas de museo” prestadas: una manta virreinal (*lliclla*) con *tupu* de plata (alfiler o prendedor). A modo de “falda” luce un finísimo *unku* (túnica) inca o transición decorada con hileras de *tocapu* (diseños geométricos); un vestuario muy similar a los retratos de coyas pintados en Cusco en el siglo XVIII. Con un pequeño cántaro en la mano, la coya simula sacar líquido de una gran tinaja. Los aríbalos y cántaros inca dispersos en su entorno buscan asociarla a un mundo cultural ya extinto. Al fondo, una anacrónica palangana “moderna” pone en evidencia el carácter simulado y reconstruido de la escenificación fotográfica.

los trajes, comidas y tradiciones culturales de los pueblos tal como lo realizó el obispo Martínez Compañón durante su visita pastoral a su diócesis de Trujillo. Pero unos lustros después, estas mismas escenas “costumbristas” recogidas ahora por los acuarelistas republicanos tendrán nuevos significados reivindicatorios y “autodefinidores” en los que los tipos raciales humanos, los vestuarios, oficios artesanales y hábitos alimenticios tipificarán la identidad cultural del territorio nacional. El pasado incaico no quedó libre de este proceso de relectura nacionalista. Una fotografía inédita del

En plena república, los artistas siguen la pautas y derroteros estéticos europeos –incluso con mayor “dependencia” colonial que durante el virreinato (aunque esto está abierto a debate)– y Lauer muestra que es en el siglo XX cuando el bodegón y la representación de la comida adquieren brillos inéditos en cuanto a la riqueza y densidad de sus propuestas. Unos artistas contemporáneos buscan “desacralizar” la comida del Perú antiguo con propuestas lúdicas. Otros identifican la comida como una forma de violencia al medio ambiente. Muestran crudas escenas de carnicería. Las latas de sopa Campbell de Andy Warhol tienen ahora las imágenes de los próceres de la Guerra del Pacífico y forman parte de un nuevo discurso político. Con cientos de latas de leche Gloria –símbolo del consumo masivo– se ha formado en un arenal del sur limeño una imagen gigantesca del rostro amestizado de Sarita Colonia; con ello se contrasta y se fricciona la religiosidad marginal del pueblo con las hagiografías canónicas y el credo oficial de la Iglesia católica. Por momentos el objeto gastronómico se confunde con el objeto sexual –abundan las frutas fálicas o vaginales– y el propio cuerpo de la mujer aparece en un lienzo etiquetado y plastificado como un paquete de supermercado con el título de *Carne Premium*. A modo de compensar su exacerbado relativismo cultural, la confusión de lenguas posmoderna ofrece como picante plato de fondo la “deconstrucción” de los falsos valores de la modernidad.

Ya sea con el apoyo de la cosmología prehispánica, con los recursos teológicos del virreinato, con el patriotismo criollo de la República o con las ideologías sociales modernas seculares (incluida la psicología), Mirko Lauer ha colocado la iconografía gastronómica al centro de nuestra historia plástica, mostrando que pese a la falta de ojo de los investigadores para detectarlos, en diversas etapas de nuestra historia los frutos y los alimentos de nuestro país han sido los protagonistas silenciosos y continuos de propuestas culturales en espera de ser descodificadas.



RINOCERONTES Y CAJAS EN LA ESPESURA DEL BOSQUE / Eduardo Chirinos

Carlos López Degregori.
Una mesa en la espesura del bosque.
Lima: Peisa, 2010

Entre nosotros hay una igualdad de madera y carne,
un vértigo que nos confunde hasta hacernos indistinguibles.

CLD

¿P or qué perturban los poemas de Carlos López Degregori? Desde que leí por primera vez un libro suyo (de eso hace veinticuatro años) comprendí que abrir sus páginas era lo más parecido a abrir una caja cuyos contenidos iban a permanecer en lo más hondo, invitándome a recorrer la oscura y sorprendente irrealidad de sus caminos. No se trata de ninguna metáfora. Como una casa siniestra que tuviera clausuradas sus puertas y ventanas, sus libros nos proponen olvidarnos de ciertas prácticas a las que estamos acostumbrados los lectores de poesía. A saber, exigirles a las palabras la opacidad y el protagonismo que las convierte en el espectáculo de los significantes, o exigirles la transparencia y la humildad que las convierte en simples portadoras de sentido. No estoy diciendo poco: la poesía peruana de los últimos diez años se debate entre estas dos exigencias, y la de Carlos López brilla —negra y traslúcida— lejos de todas partes. Lo que nos propone cada uno de sus nueve libros es sumergirnos en un universo cerrado y autosuficiente que cuenta con sus propios paisajes, sus propios climas y sus propios personajes. Cuando apareció *Cielo forzado* escribí estas palabras: “Los referentes de López están en sus propios libros. Inútil buscar grietas en su extenso registro, inútil indagar las probables referencias (que existen), inútil emparentarlo con algún proyecto similar en la poesía peruana. Sospecho que este cúmulo de inutilidades ha convertido a López en un autor marginal, marginal y autofágico, pues la suya es una poesía que se alimenta de sí misma y que, además, tiende a crearse un espacio autónomo

donde pululan los mismos personajes y obsesiones”¹. Veintidós años después compruebo que estas palabras mantienen su vigencia y que no podría modificarlas, pero sí releerlas en función del libro que ahora comentamos.

Decir que *Una mesa en la espesura del bosque*² es un libro de madurez es incurrir en una inexactitud. Son muy pocos los poetas que nacen maduros y que desde su primer libro ofrecen obsesiones que irán reelaborando y reescribiendo a lo largo del tiempo. Pero el tiempo se inscribe en una vida, y la vida sí que alcanza una madurez, sobre todo cuando vislumbra hacia atrás las exigencias del pasado y hacia adelante el plazo perentorio que se cierne sobre su obra. Tal vez lo que llamamos madurez sea aquel momento en el que un poeta se siente en tal dominio de sus recursos que puede prescindir de ellos para enfrentarse al plazo que vislumbra. No se trata de confesiones, ni de propósitos, ni (muchos menos) de arrepentimientos. Se trata de aceptar que se ha convertido en la persona que sus poemas han construido laboriosamente a través de los años. Quien esté familiarizado con la poesía de Carlos López habrá observado la presencia, aquí y allá, de su nombre propio. En “El talento y el poeta” (*Una casa en la sombra*, 1986) figuran sus iniciales (“reconocer es el principio de contar / cuídate cuando atrapes apariencias // y las vendí a cld / un 14 de septiembre / tres meses antes de nacer”), las mismas que reaparecen en “Campo de estacas” (“Antes mucho antes de la diestra / negro cld / soñé que te volvías mentiroso”). En el primer poema de *Cielo forzado* (1988) aparecen sus dos nombres de pila (“El postillón se demora / y al enfermo de la habitación contigua se llamará / carlos alberto”), y en *Retratos de un caído resplandor* (2002) Carlos Alberto es –junto con Purísima, Fulgor, Miranda y Aldana– uno de los “santos” a quienes está dedicado el libro (y dos reveladores poemas de la sección final). Podría seguir multiplicando ejemplos y todos nos llevarían a la misma sospecha: la voluntad de dejar una huella (una *presencia*) en la obra antes de ser devo-

¹ “Una cierta fascinación por el horror”. En: *El techo de la ballena. Aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 1991, pp. 98-99.

² *Una mesa en la espesura del bosque*. Lima: Peisa, 2010.

rado por la obra, convive con la voluntad de borrar cualquier rasgo que delate la intromisión del alter ego civil. En el prólogo a *Lejos de todas partes*, Edgar O'Hara ofrece una esclarecedora reflexión sobre lo que llama "arcano del nombre" y el vínculo entre la adquisición de un lenguaje propio y la creación de un personaje, cuya "historia sería desconocida si [su] voz en muchos poemas no buscara hacerse pública y granjearse de paso una individualidad. La consecución del lenguaje que esa voz ya siente como propio es, al mismo tiempo, el encumbramiento de la persona que lo articula desde un espacio entre el poema y el otro lector"³. Que el personaje y su autor compartan el mismo nombre hace difícil la tarea de decidir cuál de los dos busca hacer pública su voz y "granjearse una individualidad". Pero también la hace innecesaria: la comunión nominal es pareja a la comunión (iba a escribir "a la confusión") existencial de ambos.

¿De qué modo *Una mesa en la espesura del bosque* plantea una relectura del universo autónomo de Carlos López?, ¿de qué modo se manifiesta su personaje literario y nos da pistas que nos conducen a la identificación con su alter ego civil? Para contestar, al menos parcialmente, estas preguntas quiero detenerme en una imagen que recorre bajo diversas y obsesivas metamorfosis la obra de Carlos López: la caja cerrada.

Ya en sus libros anteriores aparecía, bajo diversos nombres y transformaciones, la figura de la caja. Pero es en *Cielo forzado* donde adquiere carta de presencia: en el poema "Caja romana" el hablante cuenta la historia de una caja que le trajeron de Roma para que encerrara milagros y camaleones. La caja estaba vacía, pero su cerradura "era de sangre" y sus esquinas se encontraban "reforzadas de perfecto metal". Lo turbador del poema no es tanto la recomendación de no abrirla (que recuerda la mítica prohibición de Pandora), sino que su interior sin fondo sea una suerte de laberinto vacío: "paredes interminables oscurecidas de saliva, respiración, [y] murmullos entrecortados" cuya procedencia el hablante no puede identificar. La paradoja de que la caja vacía además de ser pesada contenga un interior tan monstruoso insinúa el modo

³ Edgar O'Hara. "Empeño en lo traslúcido: la poética de C.L.D". Prólogo a Carlos López Degregori. *Lejos de todas partes*. Lima Universidad de Lima, 1994. p. 23.

particular en que el poeta Carlos López se vincula con su propio lenguaje (un conjunto de significantes vacíos que contienen en potencia una diversidad de enunciadores extraviados y anónimos) pero también con su propia personalidad (una caja cerrada y autosuficiente que no es recomendable abrir al exterior). Un lector atento habrá notado la alianza entre una indagación lingüístico-poética y una indagación psicológica, pero la poesía de Carlos López es refractaria a explicar sus indagaciones, antes bien las somete a las más sorprendentes y violentas metamorfosis. "Aguas subterráneas", por ejemplo, es un poema que dialoga con "Caja romana", pero el diálogo funciona por oposición y contraste: si la caja romana no tenía fondo, el agua "ha remontado inmensos ríos debajo de la tierra"; si el hablante reconocía no saber a quién pertenecían los murmullos ni las cajas que deberá seguir guardando, ahora tampoco está en condiciones de saber "qué agua pueda ser"; si los milagros y camaleones que le recomendaron guardar en la caja romana "quizás [lo] ayuden a cambiar", el agua puede hacer que algo fructifique en el hablante o lo pueda erosionar. Estas equivalencias dependen de otra mayor que en "Caja romana" se manifiesta como un tabú ("no la abras, me ordenaron") y en "Aguas subterráneas" como una invitación a transgredirlo ("Prueba esta agua...", "Te doy una oportunidad para que la pruebes...", "Bébela, Carlos. Tienes que hacerlo"). Los riesgos de la transgresión dependen de la naturaleza del agua:

Bébela, Carlos. Tienes que hacerlo.

Quizá fructifique y algo dentro de tu cuerpo empiece a crecer
como un tumor de oro o un hijo imposible.

O puede ocurrir que posea otra naturaleza
y se trate de agua para restar:

entonces irá erosionando tu carne y tus huesos

y tallando con lentitud

tu perfecta gruta interior.

Si la primera consecuencia es de orden lingüístico-poético (el proceso creativo que asocia el poema nonato con un "tumor de oro o un hijo imposible"), la segunda es de orden psicológico (el perfeccionamiento

to de la cerrada y secreta interioridad del hablante, su “perfecta gruta interior”). El enclaustramiento que se advierte en ambas consecuencias nos invita a establecer una curiosa relación topológica en la que el continente (la caja, la gruta interior) se identifica con sus contenidos: el hablante y su propia obra.

Cuando en junio de 1998 apareció *Aquí descansa nadie*, Carlos López nos sorprendió con el diseño del libro: la contratapa se plegaba hacia delante, cerrando el volumen como una caja. El color negro de la cubierta contrastaba con el encendido rojo interior, de modo que no era difícil ver en ese diseño la voluntad de presentar el libro como un ataúd en cuyo interior “descansaba” Nadie. Preguntarse si el deíctico *aquí* se refiere al continente o al contenido es irrelevante si consideramos la identificación entre el libro (la caja, el ataúd) y el cuerpo de un personaje que –como el astuto Ulises– se define como Nadie⁴. El poema “Dormir en esta caja” es el homenaje de *Una mesa en la espesura del bosque* a *Aquí descansa nadie*: el demostrativo *esta* alude tanto al poema (y al libro en tanto objeto textual que lo contiene) como al cuerpo de un personaje aprisionado en dicha caja (poema, libro, ataúd): “Duermo en esta caja / o esta caja duerme en mí. // Entre nosotros hay una igualdad de madera y carne, / que nos confunde hasta hacernos indistinguibles”.

Al mes de haberse publicado *Aquí descansa nadie*, Carlos López confesaba en una entrevista: “Yo tengo una doble vida al ser un profesor que se desempeña correctamente y que es capaz de resolver las dificultades de la vida, pero en mi poesía no sólo exploro mi lado oscuro, sino el de todos”⁵. Esta confesión merece ser situada ante un espejo para

⁴ Nadie reaparece, con su ambigua indecisión entre nombre y pronombre, en el poema “Último retrato” de *Retratos de un caído resplandor*: “Carlos Alberto es nadie y nadie es Carlos Alberto”. En el mismo figura el niño Carlos Alberto viviendo en los lugares cerrados que definirán su universo poético: “Carlos Alberto tiene once años y vive en cajas baúles túneles pozos madrigueras. Habla con los animales. Esconde palabras en los árboles”. (p. 83)

⁵ “Aquí descansan las palabras de Carlos López Degregori”. *El Comercio*, Lima, 26 de julio de 1988. p. C-3. En *Una casa en la espesura del bosque* este doble aparece bajo distintos disfraces: es el esperado hermano de “Autorretrato con hermano imaginario”, la imagen reflejada de “Espejo de su paciencia”, el repetidor de “Una barca de piedra”, el perturbador eco de “Asimetrías”.

observar el modo en que negocian el creador y su personaje: del mismo modo que en la obra el nombre del autor es advertido, aquí y allá, dejando pistas (verdaderas o falsas, da igual), el personaje creado también es advertido en declaraciones periodísticas que subrayan una unidad más estrecha de la que sus lectores suponen. No estamos ante un caso de heteronimia ni, mucho menos, de esquizofrenia tipo Dr. Jekyll y Mr. Hyde, sino –como lo adelanté al comienzo– de un poeta en trance de aceptar que se ha convertido en el personaje que sus poemas han construido a través de los años. El camino que les espera no puede ser divergente (como lo sugería la declaración de 1988) sino “el más largo y solo camino”. He parafraseado a propósito el título de un poema que expresa –tal vez mejor que ningún otro– el deseo de aceptación al que me vengo refiriendo: el hablante empieza declarando la perversa inexactitud de tener dos corazones para luego compararlos con dos cajas “imposibles de abrir”. En una inesperada alianza, ambos corazones deciden salir por la espalda del cuerpo que los contiene “abriendo la carne como un remordimiento” y se pierden

abrazados entre la niebla
y los charcos fosforescentes de la calle

sin darse la vuelta para mirarme:
dejaban un reguero de sangre

como el más largo
y solo camino

para llegar a todo.

La salida al exterior solo es posible si atenta violentamente contra una resistencia encargada de resguardar “la gruta perfecta” de su cuerpo-continente⁶. Es como si Nadie hubiera decidido remontarse al exte-

⁶ En la parte III de “Los escondites” el hablante insiste en la perfección de ese cuerpo-continente: “En un escondite uno ocupa el lugar de uno mismo y flota en un vacío feraz. Es el recinto perfecto para increparse: menospreciarse: adivinarse”. En la parte VI reafirma la alianza entre el cuerpo aprisionado y su férreo continente protector: “Tú eres mi escondite, me dices, y te das la vuelta para seguir durmiendo en tu casa de carne”.

rior y abrir la caja que lo ha resguardado por años. No es casual que en este libro recoja hasta tres veces la imagen de alguien que salta sin saber exactamente adónde. “El molino” empieza con una declaración de propósitos: “saltar como si me lanzara a un río interminable”. Ese río interminable lo conduce a un molino donde sufrirá una conversión de naturaleza donde se harán presentes las cajas transformadas, esta vez, en cuevas:

solo sé que en ese instante impuro
atravesé largas cuevas de carne
y creció en mí
la negación de la insensibilidad
vasta como una niebla encendida o una piel
que aún me cubre.

La imagen del salto hacia afuera reaparece en “Simblegadios”, solo que en este poema el lugar de la caída se transforma en un mar cargado de historia y literatura, el mar homérico recreado siglos después por la mirada mítica de Seferis⁷. Pero aquí también debemos ser cuidadosos: que esté cargado de historia y literatura no significa que sea *necesariamente* un referente. Américo Ferrari lo advierte en su prólogo a *Aquí descansa nadie*: “Los poemas desrealizantes de CLD, apólogos sin moraleja y sin lugar ni sujeto cierto, historias que parecen haber saltado fuera de la historia, se ven desorbitados por una voluntad implacable de extrañamiento u ocultamiento que atañen tanto a la escritura... como al objeto de la escritura que los escribe”⁸. “Historias que parecen haber saltado fuera de la historia...” No encuentro frase más exacta para definir el modo en

⁷ Cito la segunda estrofa del poema X de *Leyenda* (“Mithistórima”): “Nuestro país está encerrado. Lo cercan / las dos funestas Simblegadios. Los domingos / cuando bajamos a los puertos para respirar aire puro, / vemos iluminarse en el crepúsculo / maderas carcomidas de viajes que no terminaron, / cuerpos que ya no saben cómo amar”. (*Seis poetas griegos. Kavafis, Seferis, Ritsos, Elytis, Vretakos, Varvitsiotis*. Trad. Horacio Castillo. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2000, p. 48).

⁸ Américo Ferrari. “La poesía de Carlos López Degregori: Presencia de nadie, ser de nada”. Prólogo a Carlos López Degregori. *Aquí descansa nadie*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1988, p.11.

el que este poema y su personaje se vinculan con la tradición literaria: más que inscribirse en ella (o reescribirla), se dejan seducir por la memoria de una palabra leída “hace muchos años” y la articulan natural y dolorosamente en su biografía: saber que las Simblegadios (o *Simplégades*, como prefiere la mayoría de traductores) son las míticas “rocas que vagan” en el estrecho del Bósforo, que los argonautas fueron los primeros en sortearlas gracias a una estratagema de Fineo, que Byron las menciona al final de *Childe Harold's Pilgrimage* ayuda muy poco en comparación al procedimiento de Seferis, quien las toma de *Medea* de Eurípides para referirse a los escollos que nos empeñamos en superar en la búsqueda de lo que anhelamos sin conocer. Si en el poema de Seferis, la historia “salta” de otra “historia” para adquirir un valor patriótico y moral, en el de Carlos López esa historia se instala –no sabemos cómo– en las alturas de dos crueles Simblegadios que se abisman en el momento en que el personaje decide saltar. Hacia el final del poema descubrimos que la dualidad de estas dos Simblegadios no es solo parte constitutiva de su movilidad y su desplazamiento, sino también del mismo personaje, cuyo nombre lleva escrito en sus manos como una fatalidad.

El abismo creado por las Simblegadios tiene su correlato en “Arrojo”, título que puede ser leído como sustantivo (en el sentido de “valentía”, “atrevimiento”) o como verbo (en el sentido de “despedir de sí”). El personaje conserva en un cajón de su escritorio –otra metamorfosis de la caja, la gruta perfecta, la cueva y el ataúd– una piedra que lo mira “con su único ojo”⁹. Esta piedra que decidió abandonar su espacio natural para acompañar la intimidad del hablante (“su arrojo es ser un animal salido del mundo”) recibirá como premio ser arrojada de esa intimidad junto con su poseedor:

Tomo la piedra y la estrella en los cristales
abiertos al frío resplandor de la mañana: salto
y mientras caigo me pregunto
quién tocará primero el suelo.

⁹ En “La impregnación” reaparece el cajón de escritorio, en cuyo interior están “los ojos incongruentes / mirando / lo que no se debe mirar”.

Entender que el arrojó de la piedra (y de su poseedor) sea “ser un animal salido del mundo” responde a una lógica cuyas reglas solo se cumplen en el imaginario que propone el universo de Carlos López. Tal vez en más que ningún otro de sus libros, *Una mesa en la espesura del bosque* alberga un nutrido bestiario cuya presencia no obedece a la exhibición del recuerdo ni a la apología moral, sino a la necesidad de identificarlos con la caja contenedora de la que intenta salir. El elefante que se deja llevar calle arriba por una mujer en “Los ojos de agua” y el rinoceronte con su “carne invadida de bulbos y rugosidades” tienen en común la gruesa y protectora piel de la que cuesta liberarse tanto como de la caja (*paquidermo* significa en griego “piel gruesa”). En el poema IV de “Gantes de cabritilla” se narra la historia del rinoceronte que Durero jamás vio, y que sin embargo reprodujo en un grabado cuya influencia fue decisiva en la representación icónica del animal. Al plantear el problema entre la irrealidad del modelo y la realidad de la representación, Carlos López consigue borrar las fronteras que lo separan de su propio personaje y, de paso, hace más compleja y ambigua esa relación¹⁰.

¿Cómo leer entonces los versos que numeran a los comensales de la mesa en la espesura del bosque? El hablante asegura que ve “no a una persona sin remordimientos que soy yo / ni a dos que eres tú / sino a tres golpeando los cubiertos / en una gruesa música de hierro”. Ahora estamos en condiciones de saber que la respuesta descansa en su misma ambigüedad: no se trata de *otras* tres personas, sino de él *con* las dos personas que es ese tú: Carlos Alberto, Nadie y su alter ego civil. O, para decirlo con las palabras con las que termina *Retratos de un oscuro resplandor*, “tres vidas tres alientos tres fulgores y una sola muerte de amor / interminable”.

Cuando converso con mi amigo Carlos López sé que converso con cada uno de los tres.

¹⁰ Al final de “Calle de los animales” se leen estos versos con los que concluye el libro: “Has tratado de regresar allí tantas veces / solo para estar / con tus desposados animales, / sólo para apoyar tu mejilla / en el temblor de sus pieles / y dejar que sus vidas / al fin / se confundan en la tuya”.

EL ANTICUARIO DE GUSTAVO FAVERÓN / Alonso Cueto

Gustavo Faverón
El anticuario.
Lima: Peisa, 2010

La primera frase de *El Anticuario* establece el tono en el que su autor va a contar la historia: “Habían pasado tres años desde la noche en que Daniel mató a Juliana y su voz en el teléfono sonó como la voz de otra persona”. Esta frase fija una doble premisa: un asesino que ha matado a su novia de 36 puñaladas alza el teléfono y hace una llamada a un amigo. El crimen y la llamada telefónica que ocurren en forma casi simultánea anuncian una convivencia entre lo excepcional y lo cotidiano, integrados en la misma frase. Esta convivencia parece confirmada en lo que sigue: “Habló sin embargo como si nada hubiera sucedido jamás, para decirme que fuera a visitarlo a la hora de almuerzo”.

A lo largo de esta novela Faverón mantiene este tono objetivo y neutral, para referirse a los crímenes y a la misma enajenación de Daniel. Su enajenación criminal sin embargo es ambigua. Daniel habla con toda normalidad, como lo haría un narrador realista, para decirnos que el amor y el crimen son inseparables. Alguien que mata a su novia de 36 puñaladas solo puede amarla desesperadamente y en esa afirmación de la unidad de eros y tánatos reside, creo, la tremenda ambigüedad moral y emocional del protagonista de la historia.

Daniel mata a Juliana en un arranque de celos. Luego intenta quemar su cuerpo, lo pone en la maletera del automóvil y lo deja ahí varias horas. Hace el viaje de la playa a la ciudad, de regreso de la casa de sus padres donde seguía viviendo con el cadáver despanzurrado en la maletera del auto y luego intenta él también matarse de un disparo en la sien. No lo logra sin embargo porque la pistola que la había robado de un armario falla y esto le da tiempo a su padre para salvarle la vida de un puñetazo en la nuca. “Salvarle la vida de un puñetazo en la nuca”, me

parece que esta es una de las frase típicas de *El Anticuario*. Estamos, qué duda cabe, en el ámbito de la violencia y de la muerte que se confunden con la salvación. El paradigma de Roberto Bolaño —el arte de mirar de frente y con una mirada neutral las experiencias extremas— le sirve a Faverón para hacer una exploración en las posibilidades de un asesino, es decir, un contador de historias. Este es el tema del cuerpo de la novela, es decir, la gran charla en forma de narración entre Daniel y Gustavo.

El ingreso al universo de los relatos parece un rito. Cuando Daniel, el asesino, es internado en el manicomio el narrador llamado Gustavo va a buscarlo. El capítulo II se inicia con una descripción minuciosa del local del manicomio. Gustavo entra al manicomio como quien entra a un templo. El lugar está rodeado de árboles y mientras va entrando se va formando un universo, un tiempo y un espacio nuevos. Estamos entrando a una dimensión de la realidad distinta donde el sacerdote, es decir, el contador de historias, va a ser Daniel: el asesino celoso de su amada Juliana. Al entrar al manicomio leemos que el ruido de los carros y los pájaros se filtra en el *hall* de entrada, viajando en “una sábana de luz granulosa que me hizo ver a las personas de su interior como objetos transparentes”: “Proyecciones que se elevaban desde el suelo y se hacían más borrosas cuanto más altas fueran, hasta formar, a la altura de mis ojos, una nube de cuerpos traslúcidos”. El ruido de los automóviles desaparece en el silencio decantado en el interior del manicomio, la niña ciega de faldita rosada y la mujer que habla en el teléfono público a la entrada del manicomio parecen los últimos seres humanos del mundo real que ve el narrador. El ingreso al manicomio es, pues, el ingreso a una dimensión ajena a la del mundo de afuera. Es por lo tanto el ingreso al mundo de los relatos, al mundo del arte. El manicomio se convierte, así, en el templo de las historias y el asesino celoso y amante, en su pontífice. Una vez dentro el narrador Gustavo almuerza en silencio con Daniel, que tiene un cuchillo de plástico, y mientras lo va manipulando le dice que ha ocurrido algo y que necesita que Gustavo lo ayude.

A partir de entonces Daniel, el asesino y loco, se convierte en un contador de historias. Te voy a contar muchas historias hoy, le dice Daniel tomando del brazo al narrador. Si el manicomio es el reino de la

ficción y Daniel es el artista religioso de la ambigüedad y el crimen, *El Anticuario* es un retrato del artista como un criminal deshonrado. Su premisa es que acaso todas las novelas y relatos pueden venir solo de esa zona de la conciencia en la que un artista da rienda suelta a sus propias historias con la misma pulsión con la que asesina a sus seres queridos. Contar es suprimir, violentar, asesinar así como también crear. El acto de contar es esencialmente ambiguo y a la vez desesperado y ocurre siempre desde el amor y la muerte llevados a sus extremos.

Desde que Daniel y Gustavo empiezan a hablar, se presentan nuevos crímenes que ellos se reúnen para intentar resolver, en realidad para entenderlos, en realidad para saber de ellos. Gustavo es un lector de crímenes, es decir, de historias, que se enfrenta a Daniel, el que cuenta. Si escribir es vivir y morir, como cree Daniel, leer es ayudar al escritor a compartir las experiencias de la vida y de la muerte.

He disfrutado mucho leyendo *El Anticuario* no solo por las brillantes historias que salen de boca de Daniel sino también por su magnífica prosa. La capacidad de descripción de Faverón es muy notable. “La cruz marrón en la frente, una ristra de arrugas, los ojos entrecerrados” con que aparece Daniel en el capítulo cuarto como un anciano prematuro, por ejemplo, muestra a un observador preciso y a la vez original. Lo mismo puedo decir de la presencia de Sofía, Adela (el otro nombre de Juliana), Yanauma. Un erotismo fúnebre forma un pacto entre los personajes. Daniel es el anticuario que ha almacenado las historias en su mente. Gustavo, lingüista de profesión, entiende que el lenguaje no existe fuera de la locura contenida que lo dicta. Entre ambos hay una relación tan carnívora y destructora como la que hay entre él y Juliana. Daniel es un depredador de la vida a su alrededor y de la suya propia. Es el artista. *El Anticuario* es una gran metáfora del arte de contar y de aquello que lo alimenta. La sangre silenciosa de lo que los artistas más quieren. Gran novela.

REIVINDICACIÓN DEL MURMULLO / Luis Alvarado

Eduardo Torres Arancivia

El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú

Premio Nacional PUCP de Ensayo 2009

Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010

La aparición de un libro como *El acorde perdido* trae consigo un tema del que pocas veces se habla: ¿cuál es el estado de la producción ensayística musicológica en nuestro país?

Antes de entrar propiamente al libro es necesario hacer un deslinde esencial. Cuando hablamos de ensayo musicológico podemos estar hablando de muchas cosas, en líneas generales me referiré al ensayo musicológico como todo aquel texto que aborde la reflexión sobre un tema musical o sonoro. Y dentro de eso hay que hacer diversas clasificaciones. Hay aquellos ensayos que nacen del mundo musical académico, que son textos de análisis, donde se analiza la estructura interna de la obra. Hay otros que además de realizar el análisis utilizan enfoques históricos, sociales o estéticos, que permiten que la lectura resulte interesante también para un lector que no es músico: ahí están los textos de Pierre Boulez, John Cage, Michel Chion, Michel Nyman, Stuckenschmidt, Ian McDonald u Omar Corrado para mencionar algunos. Están los libros de etnomusicología y arqueomusicología, que toman herramientas de análisis de la antropología y la arqueología (en nuestro medio se ha editado el notable *Ritmos Negros del Perú* de la norteamericana Heidi Feldman). Y existe otro tipo de ensayo, más orientado a la crítica cultural y estética. Allí podríamos ubicar también muchos libros de historia de la música. Dichos autores suelen además desenvolverse con solvencia en el mundo del periodismo. La lista es igual de abundante: desde Alex Ross, Jacques Attali, Greil Marcus, David Toop, Douglas Kahn, Eugenio Trias, Norberto

Cambiasso, Mercedes Bunz, Simon Reynolds, Julian Cope, etc. Tanto estos últimos como los primeros son en muchos casos figuras connotadas del mundo intelectual internacional y sus libros han sido influyentes y suscitan un interés que trasciende al circuito musical.

Esto a muy grandes rasgos. La topografía del ensayo musical merecería muchas pero muchas páginas. La pregunta es: ¿Y qué ha ocurrido en el Perú? Hago eco de lo que sostiene Eduardo Torres Arancivia: “No hay producción histórica-filosófica del arte musical en el Perú”.

Y es cierto, no la hay, en la medida que no ocupa un lugar de importancia, en contraparte a la importancia que la música como fenómeno cultural tiene en el Perú. Sin embargo no hay que dejar de mencionar algunas excepciones. Dejando de lado la investigación etnomusicológica (que sí cuenta con instituciones que la respaldan y con diversos autores) hay que mencionar el caso de los ya clásicos Carlos Raygada, Enrique Pinilla y de jóvenes como Clara Petrozzi para el análisis de tipo académico de la producción de música clásica contemporánea o el de los otros clásicos como Roberto Miró Quesada y Óscar Malca (Sigfrido Letal), y jóvenes como Fidel Gutiérrez, Carlos Torres Rotondo y quien esto escribe para aquel que viene de la crítica cultural o el periodismo de investigación sobre fenómenos musicales urbanos (jazz, rock y música experimental). Pero diría que se trata casi de autores marginales en un medio en donde el ensayo musical no tiene mayor eco ni suscita debate. Esto se debe a que, en primer lugar, hay un desconocimiento en nuestro medio y en los centros de enseñanza, respecto a la obra de los autores arriba mencionados y que son referencias fundamentales para quien quiera escribir sobre música actual. Segundo la formación humanista en las escuelas y conservatorios de música en nuestro país parece no existir (parece no ser necesaria, que es peor). De ahí que no sorprenda que quienes se interesen por escribir de música sea gente que no necesariamente proviene de alguna Escuela o Conservatorio local, y cuando es así es porque tienen una formación en el exterior. La carencia de esa formación humanista también puede hacerse evidente en la música que se produce: al mecanicismo correcto de las obras académicas contemporáneas peruanas se opone la rebeldía sonora de los “no formados” músicos

que provienen de escuelas de arte o facultades de letras, etc. Se trata pues, en lo que respecta a la producción de ensayo musical, de un complejo problema que se hace necesario abordar. La música sin embargo está allí, a nuestro alrededor, el sonido nos envuelve y constituye uno de los canales de información y estimulación estética más importantes que tenemos. Lima esencialmente suena.

El libro de Eduardo Torres Arancivia, historiador de profesión, es en tal sentido una publicación inusual en nuestro medio. Es un libro de anécdotas históricas y reflexiones estéticas relacionadas con la música que le permiten proponer diversas hipótesis sobre la relación que la música ha tenido en diversos momentos de nuestra historia. Si hay un hilo conductor este tiene que ver con una comprensión de nuestra sociedad como un choque cultural y el lugar que en ese choque (que es un encuentro de valores y concepciones del mundo) ocupa lo que parece obsesionar al autor: la idea de “la música como un verbo terrible”. Es decir la música que aparece como un agente que transgrede un orden, que se opone al discurso civilizador. En otras palabras, la preocupación principal de Torres Arancivia está en esa dicotomía entre lo que es aceptado y lo que no, entre lo incorrecto y lo que no, entre valores tradicionales y renovadores, entre lo “civilizado” y lo “salvaje”. Su conclusión, más que un llamado a la desjerarquización es a la apertura: “A fin de cuentas se trata de promover una actitud posmoderna de entender la cultura” para de ese modo abrir los ojos (y los oídos) a las más diversas manifestaciones musicales. Su llamado a la apertura es de por sí saludable pues en el fondo lo que el autor desea es que sea el mundo académico en nuestro país quien se interese por dichas manifestaciones. Es esa gran entelequia que llamamos intelectualidad la que debe poder aproximarse al mundo de la música en sus diversas vertientes para así poder fundar, si es posible, un real cuerpo de investigación musicológica en nuestro país (sobre todo de producción contemporánea).

En las páginas de *El acorde perdido* hay oficio ensayístico (no por nada es la segunda vez que el autor recibe el premio de ensayo de la PUCP) pero su bibliografía adjuntada comprueba que ha leído más de historia que de música y eso se hace evidente a lo largo del libro. Su

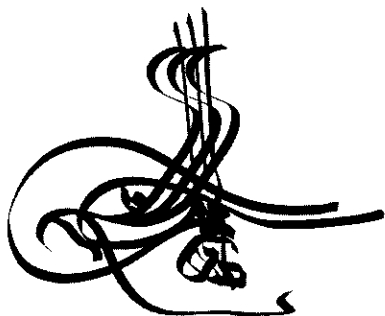
audacia en ese sentido debe ser tomada con pinzas. Es mucho más interesante cuando habla de música clásica y de la época virreinal o del surgimiento del himno nacional que cuando busca reflexionar sobre la violencia y habla del punk o el heavy metal, géneros musicales que trata con demasiada generalidad. Aunque el mismo autor señale su aproximación desde fuera y no como militante de ninguna tribu, enriquecería mucho más sus ensayos si pudiera manejar con mayor rigurosidad el tema tratado y si comprendiera las relaciones (y retroalimentaciones) ya viejas entre el rock y la música académica contemporánea.

El libro está compuesto por nueve ensayos, de los que destacan “El estruendo de broncas cadenas” dedicado al origen de nuestro himno nacional y “El clarín, la púrpura y el tafetán” sobre la música virreinal, que por la época tratada parecen ser de mayor dominio del autor. En el primero Torres Arancivia propone una interesante analogía entre la constante reelaboración del himno patrio y el surgimiento de nuestra nación, es un texto que busca dar unas pautas sobre el nacionalismo musical, un tema que está en la médula de la música erudita peruana del siglo XX. No por nada hay un disco de la llamada Generación de los 50 que se llama *En busca de una Nación*. El análisis de Torres Arancivia da interesantes pautas para establecer las fuentes y las transformaciones de ese nacionalismo, tan poco estudiado, sobre todo en la década del 70 con la implantación de los Talleres de la Canción Popular en nuestro país.

El segundo ensayo citado trata sobre el lugar de la música en la época virreinal y resulta interesante pues busca encontrar una relación entre esa sociedad cortesana y el rol del músico (al servicio de la corte), que parece seguir teniendo un eco en la actualidad. El músico como un trabajador que requiere del estipendio. Ese es un tema delicado y que merecería un tratamiento mucho más extenso, pues uno se pregunta si las relaciones entre el músico y su sociedad actualmente no han configurado ya hace tiempo nuevos roles. En una sociedad de cultura de masas y de industria del entretenimiento, más aún en dependencia de un poder hegemónico, ¿de qué manera seguir hablando de “músico culto”? ¿Es que acaso lo que conocemos como música erudita no tiene también que reinventarse, establecer un nuevo rol con su sociedad? ¿Qué valores siguen repitiéndose con la defensa del “músico culto”?

Pero el ensayo más sugerente de todos es uno que habla de un episodio más contemporáneo: “Luminosas trincheras de combate” o sobre la música y Sendero Luminoso. El autor va descubriendo el entorno sonoro de Sendero. Desde la música que solía escuchar Abimael Guzmán, las opiniones que el grupo dio sobre el rock, la escena clásica con la música de Zorba el Griego y las alienantes canciones que el grupo compusiera, entre otros. El ensayo aporta sin duda una mirada diferente del fenómeno de la violencia interna, y que sin duda se convertirá en una referencia obligada para futuras investigaciones. Quizá faltaría ahondar en la relación del pensamiento comunista y la música en nuestro país (pienso en algunas agrupaciones de la Nueva Canción), para dar un mejor marco sobre la inserción de la estética de la canción comunista.

En suma, el libro de Eduardo Torres Arancivia tiene la virtud de indagar sobre temas que pocas veces son tratados en nuestro medio, para así buscar establecer diálogos interdisciplinarios, solo de ese modo “la música del orbe podrá encontrarse con la de este país”, sostiene, “cuando la disposición de muchos de nosotros se arriesgue a entrar a un mundo distinto de sonoridades”. Aunque nos resulten discutibles algunos de sus puntos de vista, podemos decir que el autor ha dejado más de una puerta abierta para empezar a construir un cuerpo de investigación sobre diversos fenómenos sociales y culturales de nuestro país que ahora también pueden ser comprendidos desde la música. Ya lo decía Jacques Attali: el mundo no se mira, se oye.



EL DELIRIO TELÚRICO / Peter Elmore

Luis Hernán Castañeda
El futuro de mi cuerpo.
Lima: Estructuradomudo, 2010)

En *El futuro de mi cuerpo*, la última novela de Luis Hernán Castañeda, descubrimos un cadáver congelado que es una atracción turística, una localidad insólita y excéntrica a muchos metros sobre el nivel del mar, una pareja desigual que juega a esclarecer un misterio y un celaje sospechosamente andino sobre el paisaje desafortunado de las Montañas Rocosas. No hay arbitrariedad ni capricho en ese retablo de las fantasías y los temores que, con diestra artesanía, elabora Castañeda. La errancia –que José María Arguedas llamó, apropiadamente, “forasterismo”–, el dolor y la violencia racistas, el placer de los rituales y el fulgor sombrío de las esperanzas mesiánicas pasan por un filtro de comicidad delirante y un lirismo perverso.

“No hay tal lugar” es como Quevedo definió y tradujo, al mismo tiempo, el vocablo ‘utopía’. De *Nederland*, el truculento y pintoresco escenario de *El futuro de mi cuerpo*, podría decirse más bien que está “fuera de lugar”: una de las claves de la novela es, precisamente, la de realizar con ciertos pares de la geografía simbólica y política (la Costa y el Ande, el Primer y el Tercer Mundo, la urbe y la aldea) un juego de inversiones, desplazamientos y yuxtaposiciones. A *Nederland* es donde llegan Angel y Serena, los dos universitarios peruanos cuyo romance está ya en su fase terminal. A la entrada del pueblo, la mitad masculina de la pareja protagónica experimenta un sentimiento ambiguo que está próximo al falso o mágico recuerdo del *deja vu*, pero que a la vez registra la diferencia como una irrupción brusca de la otredad: “Un recuerdo lejano lo asaltó.

En su adolescencia Angel había recorrido la Carretera Central, camino a Huancayo, y había hecho un par de viajes al Cuzco. La visión que ahora se desplegaba lo hacía pensar en algún pueblo altoandino, perdido en alturas recónditas, pero la profusión de pinares que vestían cada palmo de las quebradas deshacía toda ilusión de peruanidad" (35). Un reflejo de sensatez, en efecto, haría considerar ilegítima la fantasía de que el Perú está, de alguna manera, inscrito en un pueblo de los Estados Unidos. La sensatez, sin embargo, no es la brújula que sirve para orientarse en la historia de *El futuro de mi cuerpo*. Casi cien páginas después y cerca ya del final de la novela, Angel verá la grabación en la que otro peruano testimonia un credo nativista y mesiánico: "¿Quizás vio algo en esas alturas que le recordó, en su delirio, la sierra del Perú?". La pregunta es retórica, lo cual la hace aún más reveladora, pues se halla en un texto que exhibe sin reservas su condición de artificio verbal. El autor del mensaje grabado es, por cierto, decisivo en la trama: sin él, no existirían el Festival del Hombre Muerto y Congelado ni habrían sucedido los crímenes tras cuyo rastro van los detectives diletantes. La superposición inaudita del perfil de los Andes en el seno de las Montañas Rocosas da pie, así, a un relato que de una manera a la vez lúdica y especulativa pone en escena la relación entre lo nativo y lo foráneo (y, a propósito de esto último, resalto la cualidad histriónica, *sobreactuada*, que impregna tanto la historia narrada como el discurso que da cuenta de ella).

Angel y Serena, a través de los cuales un narrador externo a la acción desvela los sucesos, asisten juntos al fin de su romance en un paisaje rural, pero que nada tiene de idílico o bucólico. La agonía de su relación disparatada y disfuncional, no exenta de pinceladas sadomasoquistas, halla su teatro en un pueblo de montaña donde todos los años se celebra un festival extravagante. En ese enclave del humor negro y los estilos de vida alternativos, han ocurrido asesinatos macabros a través de los cuales se pronuncia un homicida que, increíblemente, se enmascara tras un seudónimo mágico y andino: Misti Layk'a. En una improbable conjunción de las órbitas de Borges y Arguedas, la trama recorta y pega elementos que parecen extraídos de "La muerte y la brújula" y "El zorro de arriba y el zorro de abajo". Pero, por cierto, el improbable maridaje del policial autorreflexivo de Borges con el relato transculturado de Arguedas

ocurre bajo una forma irónica y, en un sentido peculiar, travestida: no es que, como en *Hotel Europa*, un hombre derive hacia una performance de lo femenino; ocurre que los personajes de *El futuro de mi cuerpo*, más que estar dotados de identidades, existen a través de sus disfraces y sus roles. Significativamente, el cadáver que se ha convertido en icono festivo realiza un tránsito del orden natural y biológico al dominio del artificio y el espectáculo. Así, el porvenir de la carne no es, como en el dictamen barroco del célebre soneto de Góngora, la metamorfosis “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Por obra de la imaginación, la realidad (incluida la realidad de la muerte) se transfigura en una fiesta donde impera el humor truculento o, como sucede en la revelación del misterio de los crímenes, en un show perverso y sádico.

La pareja protagónica no vive la melancolía del destierro ni sufre los desgarramientos del desamor. Tan ajenos como el novelista mismo a la emoción romántica, Angel y Serena forman en la novela una suerte de dúo que, a la manera frenética de una comedia bufa y gesticulante, se mueve a fuerza de caer, chocar y golpearse: en la fase terminal de su convivencia, los dos peruanos –alumnos de posgrado que se especializan en el drama y la poesía del Siglo de Oro– van juntos en busca de una aventura. Detectives improvisados, Angel y Serena no atan en realidad los cabos de una pesquisa, sino que se enredan en una trama extravagante y violenta, que tiene la forma y la sustancia de un delirio. El tono –sardónico, impasiblemente frío o penetrado por una irónica grandilocuencia– genera un efecto de extrañamiento. También la atmósfera del relato está impregnada de extrañeza, aparte de que la prosa acoge giros imprevistos y mezcla abigarradamente dialectos y dicciones disímiles: las lenguas híbridas que se funden en el hervor del relato van desde el spanglish hasta el castellano andino, con irrupciones del español del norte de México e incursiones de la norma coloquial limeña y hasta de ese estilo artificiosamente castizo que uno asocia con las traducciones peninsulares del inglés a nuestro idioma. Los resultados de ese laboratorio verbal no son siempre felices (pienso, particularmente, en las intervenciones de Serena, aquejadas por un monótono sarcasmo), pero hay páginas en *El futuro de mi cuerpo* que son, a mi entender, las mejores de Castañeda.

No se advierte, en el régimen de representación de la novela, simpatía por la estética del realismo, que intentaría descubrir y modelar mediante la mimesis cómo funcionan las relaciones de poder en el ámbito de la existencia cotidiana y de las prácticas económicas. Dentro del relato, la forma más extrema y potente de lo real es el espectáculo. En su dinámica –estridente, violenta, lúdica y catártica– se ponen en evidencia las pulsiones eróticas y tanáticas que circulan, como una corriente vital, por las venas del deseo. Al interior de la ficción, el mito de Inkari y la conquista del Oeste son los módulos que permiten actuar (es decir, representar y poner en acto) las fantasías de poder en las cuales se revela la índole del vínculo entre foráneos y locales, indios y blancos, dominados y dominadores: esas relaciones aparecen, en *El futuro de mi cuerpo*, como parte de un mapa síquico, político y cultural. En último análisis, ese mapa –el que guía y sitúa al imaginario del populismo latinoamericano y su encarnación indigenista o etnonacionalista– es el que la novela descentra y desquicia.

La novela de Luis Hernán Castañeda es un divertimento que, sin gravedad ni banalidad, rinde homenaje a las lecturas formativas del escritor e interroga creativamente ciertos iconos y motivos del imaginario nacional y del discurso político latinoamericano. Así, *El futuro de mi cuerpo* es una parodia posmoderna de relato policial que, en clave pop y con un encuadre aberrante, revisita tanto motivos borgeanos (la sociedad secreta, el sacrificio, los mensajes cifrados) como temas del discurso indigenista (el peso de lo telúrico, la importancia de la tradición, la densidad de la memoria mítica y la gravitación de lo comunitario). Se trata, sin duda, de una novela intensamente experimental y, por lo tanto, dispuesta a afrontar riesgos. Contra la facilidad de las fórmulas que creen resolver los enigmas de la identidad colectiva, Castañeda opta, en *El futuro de mi cuerpo*, por revisar con una estética del desplazamiento y la fragmentación los clisés (los clisés, se diría, muertos y congelados) con los cuales suele aún presentarse el nexos entre lo global y lo local en América Latina y, particularmente, en el Perú.

HACIÉNDOSE Y DICIÉNDOSE: AVATARES DE LA VOZ POÉTICA EN *ENTRE LÍNEAS PÚDICAS*, DE ALBERTO VALDIVIA

BASELLI / Enrique Bruce

No es nada fácil la decisión que tiene que tomar el lector de *Entre líneas púdicas* (Lima: Centro Cultural de Editores-Lustra Editores, 2008). Este tendrá que escoger entre darle más mérito a los poemas o grupos de poemas del libro por separado, o darle mérito al criterio editorial (selección y disposición de los textos inéditos) del propio poeta al reunir en un todo los dos libros que conforman *Líneas*: “Neomenia” y “Partothötröl: liberación por audición en el plano de pre/post muerte”.

Buenos poetas no siempre son buenos editores de sus textos; el peruano Alberto Valdivia prueba ser ambas cosas. *Líneas* se sostiene en los vasos comunicantes estilísticos y temáticos y en el desarrollo coherente de la persona poética que se manifiesta en un período de ocho años (2000 al 2008) en los textos aquí publicados. “Neomenia” (fase de la luna creciente) reúne la gran mayoría de los poemas y es el libro primero. “Partothötröl”, neologismo que alude al *Bardo Thötröl* (el libro de los muertos tibetano publicado por primera vez en el siglo VIII de nuestra era), es el segundo libro y reúne los poemas titulados: “Muerte química”, “Muerte literaria”, “Muerte genética”, “Muerte biológica”, “Muerte geográfica”, “Muerte fonética” y “Muerte lingüística”.

“Menarquia”, el poema liminar del primer libro, es un buen punto de partida para el devenir de los varios registros y figuras retóricas que se van a dar en todo el poemario. En este poema aparecen términos adjudicados al registro canónico de lo “elevado” o “sublime” (“varias lunas”;

“luna invisible”; “varios dioses agonizan”; “aviesas falanges”), pero todos ellos subsumidos en imágenes que expresan sin evasivas el dolor que atestigua y vive el propio cuerpo:

ya no podré avanzar de calambres
dentro de la sangre varios dioses agonizan duras texturas
...
abajo oscura y densa sangre de lunas completas / aún negras
avanzan una dos tres hacia abajo
halándome la tierra al suelo, la tierra
de cielo al suelo
el aire de negro al suelo
la luna al suelo
...
caigo y no caigo, está roto
el reflejo de mi cuerpo
o mi cuerpo está roto de reflejos
o mi sangre está rota de mínimas moradas.

(“Menarquía”)

La normalidad de la menstruación no minimiza la problematización para la propia mirada femenina (¿y masculina también?) de ese hecho fisiológico “estándar” en la vida fértil de una mujer. Ese signo consuetudinario de “impureza” llevará a Valdivia a la reflexión sobre otras peripecias que habrá de experimentar un cuerpo hasta la fase de las muertes (lentas) simbólicas, sociales y biológicas que nos depara el tiempo.

La sangre menstrual es signo de fertilidad, pero también, de modo paradójico, de una fecundidad no alcanzada en su momento pues el endometrio es expelido junto al huevo no inseminado: “mi vientre son sangres y huevos inútiles / no míos, no rojos / no aún” (“Ecce fémina”). La voz masculina asume la enajenación ínsita a la experiencia femenina frente a lo que produce su propio cuerpo durante su período: “huevos

inútiles / no míos...” Ese sentimiento de enajenación, si bien se manifiesta más intensamente para la púber o adolescente joven que experimenta su primera menstruación (menarquia), no estará del todo ausente en la mujer adulta a lo largo de su vida. La voz poética acompaña a la mujer en sus años fértiles a partir de esa primera experiencia, y a todo lo largo del libro que incorpora a “Menarquia” como el primer texto.

La luna encarna en otros versos la agresión al cuerpo de la mujer: “Cuerno de la luna creciente / Que con su filo ha desgarrado mis honduras” (“Ecce fémica”). La imagen de la luna se ha asociado durante siglos a la sexualidad y liturgias femeninas en diversos espacios geográficos y étnicos, conformando a su vez un espacio semántico / simbólico que evade la referencia directa a la menstruación, y a su concreción corporal. Sin embargo, en el poema de Valdivia ella es instrumento de violencia. El poeta llega a acentuar así el espacio expresivo del dolor femenino puesto que las figuras retóricas vicarias a dicho dolor (como la metáfora siempre a mano de la luna) pueden poco o nada para eludir al cuerpo concreto, sino, quién sabe, como aquí se muestra, exacerbarlo.

No huelga decir que muchas veces que un escritor hombre asume un “yo” femenino hace que atraiga para sí la suspicacia justificada de todas las personas pendientes de las dinámicas identitarias genéricas, y en los casos más tristes, se expone al travestismo más chato y la mera estupidez. Valdivia emprende aquí ese riesgo y me parece que lo hace con buen pie.

La mujer enajenada frente a su cuerpo reificado en sus variantes dolorosas, nos llevará al tratamiento escritural de la consabida alteridad somatizada en la voz poética. Los síntomas se plasmarán más adelante en el “tú” (femenino) versus el “yo” (masculino) y revestirá de complejidad al uso gramatical del “nosotros” en los poemas subsecuentes. También “el otro” perturbará el examen reposado de “Partothötröl” cuando el poeta describa y calibre a lo que se enfrentan todos, mujeres y hombres, en las instancias últimas de la muerte y sus preámbulos simbólicos y concretos (los reinos del gran otro).

La afinidad del poeta con la experiencia corpórea y psíquica femenina se expresa no solo en el uso de la primera persona del singular. En “*In utero* o la invención del amor” el poeta nace del cuerpo que penetra. El “yo” es ahora masculino pero de una autodefinición enrarecida (“soy sueño tuyo”). Desconfía también de sus herramientas de conceptualización y de intuición convencionales (“demoro los brazos y el sentido // los ojos no se abren detrás”). Una vez que el poeta conciba las “evidencias materiales” del amor, desdénando los esquemas racionales de auto-formación y haciéndose a través de la “uña y órgano / falange y víscera / esquinada”, podrá él nacer con su contraparte femenina en el primer uso del “nosotros” tácito del libro, en el “nacemos al margen de esa piel”.

“Love is not love”, el epígrafe de Shakespeare para “Ella asciende a las alturas”, es la admonición adecuada en el contexto poemático de Valdivia que alude a lo movedizo del “tú” y el “yo” amoroso. Las dinámicas que conforman la identidad desiderativa y emocional del amante frente a lo que representa, o aparenta representar, la amada, son de hecho oscilantes y colocan a la voz poética en arenas movedizas identitarias. La mujer, que en este caso ayudaría a definir al yo deseoso, es esquivada. Sin embargo no lo es en el sentido tradicional y manido de la amada indiferente (figura casi exclusivamente relegada al bolero trasnochado), sino que su espacio físico-ontológico no termina sencillamente de resolverse. Ella está “detrás”, “arriba”, “abajo”. Por momentos las preposiciones de locación se exageran:

no estás detrás de ese arriba / no estás oculta debajo
de mi delante /
dentro de mi cuerpo has dejado tu mapa y tu proceso
subida y bajada en ascenso en empuje en revés¹

(“Ella asciende a las alturas”)

¹ En cursivas en el original.

No hay referentes de locación. En este fragmento cuenta más la acumulación de las preposiciones de lugar que los sintagmas que estos complementan, o deberían complementar. La afirmación de la identidad se resuelve así más dramática puesto que la persona poética no puede contar ni siquiera con las coordenadas espaciales (¿sinécdoque o metonimia del cuerpo?).

El nacer del “yo” poético se problematiza en varios frentes, pero ese nacer lo llevará al descubrimiento en poemas como “(Milagros infantiles” o “No se llama Laura o los juegos de lo familiar I”, de la sexualidad compartida púber y del mundo circundante que por el momento parecen alejar a los amantes de sus propios cuerpos y de sus vicisitudes identitarias. Sin embargo, veremos que esa tregua es de hecho provisional (Hay males que sí parecen durar cien años). Los cuantificadores y los adverbios o frases adverbiales de negación, que abundan, mantienen a raya el potencial develador de ese mundo con respecto a lo que los niños (o el poeta pluralizado hecho en “niños”) puede descubrir. Los procesos de decodificación simbólica a los que puede incitar la contemplación de la naturaleza, se desaceleran:

Detrás de las hojas, nadie.

...

El mundo no ve la luz: ve el parque / los árboles / el borde de las hojas. / Nosotros estamos detrás.”

(“Nadi(a/e) ve detrás de las hojas”)

El mundo no es capaz por el momento de proveer revelación alguna. El enunciador poemático en un plano metapoético es conciente de su propio poder de convocación: él es a la larga responsable del mundo que nos describe en las retóricas figuradas o directas. En “No se llama Laura” la persona poética pone de manifiesto las limitaciones de su identidad: “no es posible tocar con todo mi tacto erótico / aún / no soy completado por mi forma”. El poeta convoca un mundo limitado o limitante en su poder revelador; por consiguiente, el poeta no tendrá la atalaya suficiente para entrever el sentido de su propia identidad corporal.

El poeta moderno aniquila al poeta romántico, a aquel que confiaba en el mundo circundante como texto para el desciframiento leal de sus sentimientos. El poeta romántico, de ribetes trágicos, se confía al mundo evocado en sus versos, a la naturaleza, al vasto devenir de las naciones, a la mitología, para narcisísticamente regresar a sí mismo. Ese mundo evocado por su palabra puede servir de lienzo al esbozo de su propia persona. Después de la aventura de Mallarmé, el nuevo poeta desacredita el mundo circundante como entidad simbólica reveladora puesto que desacredita con no menor ímpetu el propio lenguaje. El mundo natural y social se desmoronan porque se desmorona el medio en que estos se sustentan y expresan. Valdivia va avisando de la crisis en títulos como "Rocío sobre la hoja no leída" o "Distancia semiológica". La distancia del enunciador poético con respecto a las instancias formales del lenguaje se manifiesta (un poco demasiado explícitamente) con la presencia de terminologías gramaticales y retóricas:

Lío tu cabello a tu nuca
Como una metáfora de nudo.

...

Lío el fantasma de los actos no emprendidos
Como metonimia del cuerpo

...

A todos ellos les lía el verso indicativo y condicional.
A todos les empina la lengua el pretérito y los pluscuamperfectos

("Fuera de la gramática puede que no les lía el amor")

La sintomatología corroída del lenguaje se hace más sugerente y comprometida en cambio, en "Muerte geográfica" del segundo libro. Allí la dudosa representación y tabulación del mundo plasmados en un mapa se hace tangible para la persona que usa de él (el mapa) puesto que lo prepara a morir. El exhaustivo inventario de la ilusión del mundo, de sus mares y

continentes, avisan del "vacío de la materia", de "la mentira del movimiento / y la apariencia de la luz". El poeta conmina a la sabia auto-extermi-
nación, a la entrega al vacío como único asidero posible de honestidad:

agónico incesante
súmate un día de muerte a la muerte
a escala geográfica imaginada
centro de tu globo.

("Muerte geográfica")

A lo largo de la lectura de "Neomenia" el poeta ha puesto de relieve las limitaciones de la identidad femenina (el eterno reverso de la identidad masculina universalizada) en cuanto esta se muestra enajenada de su propio cuerpo. También en base a esa enajenación Valdivia ha hecho expresa la inviabilidad de la autodefinición de la persona poética masculina frente al espejo de lo femenino inestable y del mundo circundante. Hasta aquí el poeta optó por un registro medio y elevado muy comunes en la poesía lírica tradicional. Ni siquiera ha descuidado la eufonía en la mayoría de sus versos. Si Valdivia ha de renegar del dogmatismo del lenguaje convencional (como lo señala su terminología sacada de la gramática y la retórica, así como sus neologismos e intrusiones de terminología biológica en el sistema propiamente "poético"), tendrá que atravesar una fase más de su primer libro para llegar al segundo. Los poemas "Educación sentimental en las calles de Lima", "María reina en los colegios" y "Tardes violetas imaginarias", anuncian ya desde sus títulos un acercamiento más lúdico y coloquial del autor en su autodefinición poemática. En este nuevo grupo prevalece el registro reflexivo, menos febril pero no por ello menos sugestivo que los otros poemas del primer libro. Los amantes se han abierto al mundo, a la cotidianidad de las calles miraflores y hasta a los juegos conceptistas en los cuales participan las citas de los racionalistas y pensadores de la Ilustración como Hobbes o Voltaire. Creo que es saludable esa ventilación y la inclusión del juego semántico y del significante. Los versos abren también otros espacios de significación donde los amantes se re-crean, aunque sea de modo provisional.

El camino está allanado para el segundo libro, "Partothötröl". Las diferentes "Muertes" de este libro, enlistadas al inicio de la presente reseña, delinean y desarticulan a la vez varios sistemas teóricos de las ciencias y disciplinas naturales y sociales. Las personas gramaticales se encuentran en estos textos de manera tácita o expresa, pero unidas para participar del riesgo de la aventura humana del lenguaje a la que prolijamente Valdivia nos ha venido conduciendo a través de sus textos.

"Muerte genética" subvierte los campos de estudio de la biología del gen para establecer dinámicas y analogías más cercanas a una retórica poemática. Los planos moleculares de los genes y los cromosomas están íntimamente relacionados con el plano biológico y anatómico del cuerpo:

Esta X me pregunta por tu nombre: por tu vacío. Esta equis en el centro
de tu reposo y lejanía
señala nuestro camino y mi final: tu muerte es la muerte en que me niego
sombra y volumen / hombre y respiro en la línea de la mano
espacio mínimo de piel en que esa equis se retira.

("Muerte genética")

Al igual que el proceso analógico que imperó (e impera) en sociedades alentadas por el pensamiento mágico cuando relacionaban el universo "macro" (el cosmológico) y el humano biológico/anatómico, también en el discurso poético de Valdivia se hace presente esa analogía pero relacionando el universo "micro" (el molecular) con el anatómico. Las líneas de la mano, texto supersticioso de los años de vida que se le ha concedido a un individuo, pierden capacidad de significación al imbricarse con "la muerte en que me niego / sombra y volumen / hombre y respiro"; la ilegibilidad de la mano, del lenguaje, es sinónimo de muerte de la persona poética.

La equis, el cromosoma del par 23 que hombres y mujeres comparten, es en el discurso poemático la voz que pregunta al poeta por la

mujer, “por tu nombre: por tu vacío”. Es ella, la equis, la que “señala nuestro camino y mi final”. Ella es la que dicta al poeta el sentido radical del discurso de éste y no las líneas de vida de la mano. La equis representa contradictoriamente, tanto la presencia genética (el cromosoma es compartido por hombres y mujeres) como la ausencia y la muerte desde la perspectiva de la entidad poemático-enunciadora y biológica masculinas. “Tu cromosoma”, dice el poeta en referencia a la mujer, “es la síntesis de mis mitades más dolorosas”. La equis que por convención biológica determina la identidad femenina en un cien por ciento (XX) y la masculina en un cincuenta (XY), es también síntesis dolorosa del par cromosómico sexual. Pero el cromosoma “Y”, perteneciente al cromosoma masculino, también sirve en la retórica de Valdivia de instrumento de agresión para la carne y célula vivas:

[...] *el desgarró de carne en cada molécula*
que la carne reproduce
que el cromosoma inserta en las pieles más interiores la punta de la griega
Y / ahí dentro /
germina nuestra tácita necesidad de ser uno en dos
muertes que se penetran y contaminan biología de postmuerte.²
(“Muerte genética”)

Al margen de las diferencias bioquímicas de la conformación cromosomática que separan al hombre de la mujer, el poema fusiona a esos dos polos sexuales en una suerte de coito doloroso (“muertes que se penetran”) que tamizará de manera dramática a la voz poética masculina. A partir de ahora esta será conciente de la problemática del uso del “nosotros” (yo y ella). La mujer, portadora del cromosoma “ausente” “X” y miembro del par que define el “nosotros” del poema, también participará de este modo de los avatares de la identidad del enunciador poemático y de su discurso antitético (auto)formativo.

² En cursiva en el original.

Los poemas de "Muertes" se enlazan muy bien. El "yo" y el "tú" poético van de la mano ahora para compartir la aventura de los varios niveles de significación de los diferentes términos de los lenguajes artificiales de las ciencias, la cartografía, la gramática y la retórica. Sin embargo, en "Muerte fonética", las expresiones negativas ("ningún", el adverbio "no") que funcionaban bien en poemas anteriores, son menos felices aquí. Las antítesis, "suenas callada" o el "se corporiza tu mudez", pierden efecto por el lugar común. "Muerte geográfica" (comentada anteriormente) y "Muerte química" son los mejores poemas de este segundo libro. "Muerte química" muestra la acción corrosiva y entrópica de los diferentes términos que conforman el objeto de estudio y las herramientas de las ciencias de la naturaleza orgánica e inorgánica a nivel molecular:

[...] *la química orgánica en*

sulfatos y haloideas dibujadas con esmero / cómo

pregunta el papel su contenido y la muerte de su continente

el papel ha debilitado sus estructuras en ese desorden

y ahora maltrata su celulosa con un hidrácido torpemente glosado
por el ingeniero

en una clase que / atacada por la sombra / muere bajo estigmas
similares.

("Muerte química")

Los elementos compuestos de la química, como los sulfatos, los hidrácidos y los haloideos (sales combinados con metaloides o metales), se glosan en el papel corrompiendo su elemento químico central: su celulosa. El acto de glosar implica el análisis y diagramación de un elemento en sus componentes simples; ese mero diagramar sobre el papel afecta sinestésicamente la constitución física de este último, destruyéndolo. Participan activamente de la disolución de la glosa/poema (y del papel, su "continente") tanto el ingeniero (¿el poeta?) como el contexto discursivo de la glosa (la clase atacada por la sombra).

La exposición de los elementos que deberían naturalmente sostener el discurso científico y metodológico, lleva en este poema a la aniquilación de ese mismo discurso. Participarán también de la aniquilación los promotores de dichos enunciados científicos, como el ingeniero de la glosa. De otro lado, los enunciadores más destacados de los textos teóricos se enfrentarán a sus propios postulados, como en otro verso de "Muerte química": y "la ley cuadrado-cúbica se desentiende de Galileo". De esta manera, siguiendo la proclama irreverente de *Líneas* frente a las pretensiones del lenguaje que intenta formar al individuo y su decir, los enunciadores se desacreditan al igual que los elementos de sus postulados.

Los textos de "Partothötröl" condensan perfectamente las dinámicas que relacionan al sujeto enunciador con su discurso, reflejadas ellas a lo largo de este libro y el primero. Ese sujeto, en todo el poemario, buscaba definirse a través del mundo evocado por su enunciado y a través del destinatario provisional del mismo (la mujer). Las dinámicas problemáticas internas del contenido del enunciado y de la propia destinataria impregnarán también la identidad y el discurso del "nosotros" que habrá de seguir. *Líneas* cierra bien (y empieza bien). Este libro subsume impecablemente las peripecias más saltantes de la posmodernidad: la búsqueda identitaria y la calibración tentativa del enunciador poemático y lo que enuncia. Veremos qué aporta Alberto Valdivia más allá de "Neomenia" y "Partothötröl", puesto que la biología, los años que le restan a este todavía joven poeta, también tiene la palabra paralelamente al brillante testimonio de la extenuación de la palabra poemática en sus varias muertes escritas.



UN LIBRO 'DE AUTOR' / Max Hernández

Miguel de Azambuja.
Et puis, un jour, nous perdons pied.
Paris, 2010, Éditions Gallimard.

Poco antes de la primavera parisina apareció el libro de Miguel de Azambuja *Et puis, un jour, nous perdons pied* en la colección *Connaissance de l'inconscient* de Gallimard que dirige Jean-Bertrand Pontalis, discípulo de Jean-Paul Sartre, colaborador de *Les Temps Modernes*, estudioso cercano a Maurice Merleau-Ponty, analizando de Jacques Lacan y autor con Jean Laplanche del definitivo *Vocabulaire de la psychanalyse*. Vale la pena mencionar estos datos pues, al igual que Pontalis, de Azambuja atraviesa en este libro con sutil y rigurosa elegancia las fronteras convencionales entre el trabajo científico, la clínica analítica y la escritura sin perder para nada el rigor de su trazo.

Miguel de Azambuja, un destacado estudiante de psicología que mostraba desde muy pronto una gran inquietud por el conocimiento partió hacia París hace casi treinta años. A fines de los setenta y principios de los ochenta Miguel asistía en Lima a grupos de estudios psicoanalíticos, a talleres de literatura y a seminarios de semiología. Se entusiasmaba por el cine, la poesía y por la teoría de las catástrofes y conocía la obra de Arguedas como el que más.

Llegó a París cual personaje de Sebastián Salazar Bondy: sin dinero, sin saber el francés y sin mucha ropa para el invierno. No sé si le vaya a gustar que lo diga, pero así fue. Pronto buscó una serie de trabajos alimentarios, se matriculó en la Universidad y continuó la aventura intelectual que había empezado en Lima. En esa ciudad en la cual, como ha escrito alguna vez en sus cartas "si uno quiere puede dejarse abrazar por la nostalgia" pero en la que aún cuando "cambia hay algo que la ciudad reactualiza que sigue funcionando a cada instante". Hoy, Azambuja trabaja como psicoanalista en París, es miembro del comité de redacción de la revista psicoanalítica *penser/rêver*, pensar/soñar escrita así en letras minúsculas

como le gusta al equipo gestor, que busca ingresar a la complicada realidad interior, a la sinrazón del mundo para ver allí qué hay de cada quién.

El libro es una obra singular. Como dice el editor “no pretende renovar la metapsicología freudiana ni acuñar nuevos conceptos”. Se trata, más bien, de una invitación a que el lector lo acompañe en su incierto periplo. A que seamos con él “detectives flâneurs”. Y ya empiezan mis problemas. ¿Cómo traducir, con mi francés apenas gastronómico esa palabra utilizada por Baudelaire y valorada por Benjamin? Pero se trata de algo que el autor advierte. Cuando abre su libro en francés con las palabras *La Mano Desasida*, el título del poemario de Martín Adán “poète péruvien” se pregunta ¿cómo traducir este título sin devenir traditore? ¿Cómo traducir desasida, término de uso poco frecuente en español? “La mano que no sujeta, o más brutalmente la mano que nos deja”. Este inicio nos da, si no una pista, un punto de partida.

Decía que es un libro singular: un libro “de autor” que evoca a muchos autores sin perder ni un instante su singularidad. Donde una escena del film *E.T.* de Spielberg, da paso a una escena de la infancia del autor que fluye hacia un concepto psicoanalítico de D. W. Winnicott y cuando creemos tener el piso seguro sentimos las grietas, los sismos, los temblores. El incierto periplo lo permite. Y, de pronto, asistimos a la explosión del transbordador Challenger en pleno vuelo que parece convertirse en el Ícaro caído del cuadro de Brueghel y del poema de William Carlos Williams. Estos son los momentos en que perdemos piso, en los que, “como el albatros de Baudelaire” parece ser “un dios en un mundo y un objeto risible en otro”. O alternamos entre el coyote y el correcaminos (o entre Salieri y Mozart). Momentos tan insoportables cuan necesarios en la *Mission Impossible* que es la vida. Caídas que viniendo de lo más íntimo, nos traen nuevas de nosotros mismos.

Si Marcel Schwob y sus Vidas imaginarias pueden ser un reflejo de Plutarco; si Calvin –el personaje de la tira cómica de Bill Watterson y no el reformador– se codea con Patroclo cuando yace inerte pues sus armas están ya en manos de Héctor mientras Aquiles se halla en medio de una nube negra de dolor; es porque hay un asunto que vale la pena subrayar. Azambuja no intenta analizar a ninguno de los autores o personajes que cita. Son más

bien instancias que ilustran una idea, que la hacen visible. Por ello el autor se pregunta qué le diría a Orfeo, o a Alceste, o a Ulises si los viera.

Y ¿qué decir de la estirpe de los Asra, “los que mueren cuando aman” como recuerda Luis Hernández, recordando a su vez los versos de Heine en su *Romanzero*? ¿O, de Roland Barthès cuando se rehúsa a reducir su dolor a una palabra pues nos propone asumir que el duelo es algo inmóvil, no sometido a un proceso? El duelo se detiene, como en la escena clásica de los western cuando el héroe desprende los vagones de la locomotora. Así le sucede a Eneas, no menos que a Dylan Thomas o a Pecos Bill cuando pierde a Slue Foot Sue. O, a Proust cuando escribe de Albertine. O, a Rip Van Winkle cuando vive la confusión del despertar. Ocurre con los cuchillos de Borges y la espada de Ajax. Todas son ilustraciones del Zeitloss, el fuera del tiempo freudiano. O, en clave menor, la danza lunar de Michael Jackson, o la duda de Groucho Marx: “O el tipo está muerto o mi reloj se ha parado”.

Jerjes, el soberano persa, pierde el piso en el Helesponto y quiere recuperar el paso queriendo marcar el mar a fuego. Menos ilusos, Georges Perec hace una descripción sin par de la “evolución del miedo”, Vallejo siente en carne propia la arremetida de lo lejos y Alejandra Pizarnik siente un temblor constante allí donde los demás piensan. El tono intimista, decadente, crepuscular, y las notas elegíacas de *La muerte en Venecia*, retratan al profesor Aschenbach queriendo detener el tiempo asiéndose a Tadzio.

Séfiris y Starobinski, Shakespeare y J.-P. Vernant, Régis Debray y Bruce Chatwin, Joyce y Deleuze, Sebald y Visconti, Beckett y Eliot con Mafalda, Felipe y los héroes homéricos muestran los recovecos del mundo interno. Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Mario Moreno “Cantinflas” y Marcel Marceau llevan la risa al cuerpo. Jean-Luc Godard, Marcello y Anita evocan “la magia del cinema”. Dante y Rimbaud Valéry y Ossip Mandelstam, la poesía. El flâneur aspira quitar los cerrojos del mundo y a desatar esos nudos que impiden el sueño y cierran las puertas. “¿Qué llevaría consigo si su casa estuviese ardiendo?” preguntaron una vez a Jean Cocteau. Él respondió “El fuego”. Borges y Cortázar y Monterroso y Cabrera Infante y Piglia resaltan la filiación latinoamericana de Azambuja. H.G. Wells y Philip K. Dick, su gusto por la ciencia-ficción.

La Punta es el magneto que recoge o la antena que irradia los mensajes del libro. Thor Heyerdhal, y la balsa Kon Ti Ki, Miguel Grau y el Huáscar. Y algunos siglos antes los piratas y los corsarios legendarios, Sir Francis Drake, Thomas Cavendish, John Hawkins y su hijo Richard, Jacques Leclerc, L'Hermite, Roggier Wodes. El Real Felipe, "la fortaleza más grande de América Latina diseñada por Louis Godin, uno de los sabios que con Le Condamine y Bouguer llegaron, al igual que Joseph de Jussieu como enviados de la Real Academia de las Ciencias de París señalan los vasos comunicantes entre las dos ciudades queridas de Azambuja: Lima y París. El Conde de Superunda y es un nombre ligado al gran terremoto y al tsunami de 1740 al que haría referencia Charles Darwin.

Lo extraordinario de este libro, dedicado a los enigmas de la vida interior como María Reiche dedicó su vida al estudio de los "geoglifos misteriosos" que conforman las Líneas de Nazca, es que el autor aprendió algo muy importante, y que suena a paradoja, de tanto frecuentar a Tarzán en su infancia y adolescencia: "No hay que andar por las ramas". El libro consigna un pensamiento que fluye por asociaciones no lineales, que suscitan a su vez otras asociaciones en el lector. Y tiene que ser así pues la Baticueva en medio de los rascacielos neoyorquinos, la Roma sincrónica de Freud, los edificios deformes y las calles de extrañas perspectivas de la ciudad en la que el Dr. Caligari tiene su gabinete son algunos de los paisajes que se deben atravesar antes de llegar a la Itaca de Ulises y de Cavafis.

Y, a lo largo del texto, las viñetas clínicas y los recuerdos personales revelan los milagros de la vida cotidiana, las primeras embriagueces que la atención libre flotante y la asociación libre al poner en cuestión las seguridades conocidas favorecen la oscilación entre lo actual y lo pretérito. Así se puede ver el revés de la trama y controlar el impacto de las caídas que ocurren cuando se pisa. Las ceñidas presentaciones de los motivos de consulta, las intervenciones realizadas durante "esos Niágaras a escala reducida que produce el dispositivo analítico" revelan una fina maestría. Basta un ejemplo: -No ceso de pensar en ella, dice el analizando. -Ni siquiera ha empezado a hacerlo, es ella quien lo piensa, apunta el analista. Va sin decirlo que es urgente la traducción de esta primicia de Miguel de Azambuja.

La rápida sección de este número dedicada a las letras árabes de hoy no hubiera sido posible sin la colaboración la DRA. OUMAMA AOUAD LAHRECH, embajadora de Marruecos en el Perú y latinoamericanista en su vida académica, y del DR. ALI MENUFI, profesor de la Universidad de El Cairo, crítico y autor de numerosos estudios sobre literatura latinoamericana. Las traducciones de los textos proceden directamente de la lengua original, salvo que se indique otra cosa. Seguidamente, una pequeña información sobre los autores incluidos en la muestra.

Taha Adnam (Marruecos, 1970) se crió en Marrakech, en cuya universidad estudió Economía. Reside en Bruselas desde 1996, donde dirige un salón literario árabe. Su poemario *Odio el amor* (Beirut, 2009) ha sido publicado también en francés en 2010.

Yassin Adnam, narrador, poeta y periodista marroquí nacido en 1970 obtuvo en 1991 el premio magrebí Moufdi Zacaria de poesía.

Malika El Assimi (Marrakech, 1946) poeta y ensayista, es profesora en el Instituto Universitario de Investigación Científica de Rabat y diputada por el Partido de la Independencia. Es autora de la *Enciclopedia Popular*.

Rachid Benlabbah es profesor universitario e investigador del Institute des Etudes Africaines de la Universidad Mohamed V. En 2008 apareció su libro *L'image dans l'islam, le christianisme et le judaïsme*, seguido de *L'origine de la langue et de l'écriture*.

Abdel Wahab El Ballati es uno de los más famosos poetas iraquís de la segunda mitad del siglo XX. Su libro *Mi experiencia poética* fue publicado en español en 1986 por la Editorial Cantabria de Madrid.

Yamal Al-Gitani (Egipto, 1945) es narrador, periodista y estudioso del arte. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. En 1980 obtuvo el Premio Nacional de Novela de su país.

Yusuf Idris (Egipto, 1927-1991) es considerado el padre del cuento árabe contemporáneo. Estudió medicina, profesión que ejerció simultáneamente con la literatura, a la que se dedicó con exclusividad desde 1961.

El poeta sirio NIZAR KABBANI alcanzó gran éxito tanto con sus poemas de tema nacionalista panárabe como con los de tema amoroso. En español ha sido publicado por la Casa Hispanoárabe de Madrid.

Abdelfattah Kilito (Rabat, 1945), ensayista y narrador, ha ejercido la docencia universitaria en su lugar de nacimiento y en las universidades de París, Princeton y Harvard. En 1989 obtuvo el Grand Prix du Maroc y en 1996 el Prix de Rayonnement de la Langue Française.

Abdellatif Laabi (Fez, 1940) es autor de una abundante obra narrativa, poética y teatral. Por su militancia política sufrió prisión durante 8 años. Vive actualmente en Francia.

Nazik Al-Mala'ika (Irak, 1923), poeta y crítica, es pionera del movimiento del verso libre en su país.

La historiadora, socióloga y escritora FATEMA MERNISSI (Fez, 1949) es considerada una de las voces más destacadas de la intelectualidad y del feminismo en el mundo árabe. La mayor parte de sus ensayos tiene traducción española

Su'ad Al-Mubarak Al-Sabah (Kuwait, 1942) es una poeta que pertenece a varias organizaciones panárabes por la libertad, los derechos humanos y la unidad del mundo árabe.

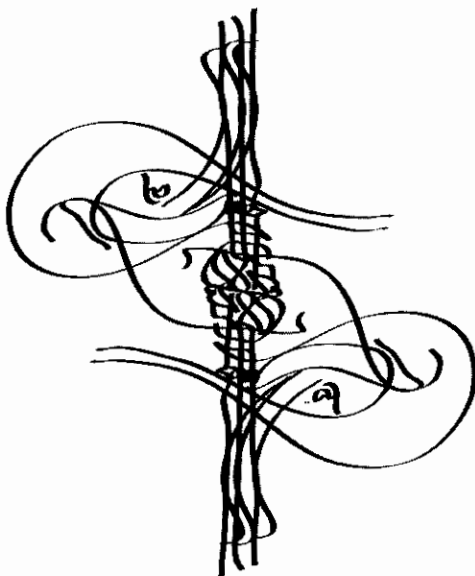
Badr Shakir Al-Sayyab (Irak, 1926-1964), poeta y traductor cuyo trabajo experimental ayudó a cambiar el curso de la poesía moderna en árabe.

De la poeta palestina FADWA TUCAN la Casa Hispanoárabe de Madrid editó en 1989 el poemario *Palabras a mi patria*. Publica poesía desde 1952.

El ensayo del poeta y diplomático RÓMULO ACURIO es parte del libro *Democracia como activismo cultural* que aparecerá próximamente en Lima. LUIS ALVARADO viene de publicar *Inventario* (Ediciones de Yoggoth, Lima, 2010), donde reúne sus trabajos de poesía experimental. Fue el curador del Festival de Poesía Poéticas Plurales, realizado este año en Lima. *La venganza del silencio*, la más reciente novela de ALONSO CUETO fue publicada este año en Lima por Editorial Planeta. De EDUARDO CHIRINOS aparecieron este año, con el sello de Mesa Redonda, los poemarios *Humo de incendios lejanos* y *Mientras el lobo está*; este último tuvo una primera edición en Madrid (Visor) y obtuvo el Premio de Poesía Generación del 27.

De Peter Elmore apareció hace unos meses el libro de ensayos literarios *La estación de los encuentros* (Peisa). Los poemas de VICTORIA GUERRERO integran su libro *Berlín*, próximo a publicarse. El ensayo de JOSÉ CARLOS HUAYHUACA forma parte de *Del libro a la pantalla*, listo para su publicación. La pintora estadounidense FRANCES DE LA ROSA hizo en el año en curso una muestra de su obra en la galería del ICPNA, en Miraflores. El texto que le publicamos figuró en ella.

El historiador del arte RAMÓN MUJICA PINILLA fue nombrado recientemente director de la Biblioteca Nacional del Perú. El escritor venezolano CARLOS PADRÓN cursa estudios de doctorado en la Universidad de Nueva York y es candidato a psicoanalista en el Institute for Psychoanalytic Training and Research de la misma ciudad. Lustra Editores reunió recientemente en un volumen titulado *Trípode* tres poemarios de RENATO SANDOVAL: *Nostos*, *El revés y la fuga* y *Suzuki blues*. Sobre los demás colaboradores de esta entrega, hay información en nuestros últimos números.





almabani

GENERAL CONTRACTORS

SAUDI ARABIA

UNMSM

HELISUR

HELICOPTEROS DEL SUR S.A.

12 años de experiencia

53,000 horas de vuelo

383,000 personas y

*217,000 toneladas de carga
transportadas*

- Petroleo y Gas
- Minería
- Construccion
- Transporte de Carga
y Personal
- Rescate Aereo



Desde 1994 trabajamos de manera continua e ininterrumpida al servicio de las principales empresas petroleras, mineras, de construcción y de electricidad. Nuestra capacidad técnica y la experiencia y el conocimiento de nuestras tripulaciones nos han permitido desenvolvemos a lo largo y ancho de todo el país brindando un servicio seguro, eficiente y de calidad a nuestros clientes.

Oficina Lima

Carlos Concha 267, Lima 27 - Perú

Tel: (511) 264 1770 | 264 1880 | 264 3152 | 264 3160

Fax (511) 264 1814

Correo Electrónico: helisur@helisur.com.pe

www.helisur.com.pe



Let's give the earth the energy to feed people

OCP Group is a worldwide leader in the phosphate rock and derivatives market, and is headquartered in Casablanca, Morocco.

With one of the largest phosphate reserves in the world, 90 years of experience in mining and 45 years in chemical processing, the Group is offering one of the largest ranges of phosphate rock for various usages.

The Group plays a major role in the regions where it operates and employs directly about 19 000 people.

UNMSM

www.ocpgroup.ma





▼ **TENEMOS TODAS LAS HERRAMIENTAS
QUE TU CARRERA NECESITA PARA CRECER.**

En la Universidad de San Martín de Porres sabemos que estudiando con la mejor calidad de enseñanza y exigencia académica, vas a poder aprender a amar tu carrera. Es por eso que contamos con los mejores profesionales del país que no sólo te prepararán para el futuro, sino también para la vida misma.

Ama lo que haces. Aprende cómo.

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



000000302653

Informes: 461-0183
www.usmp.edu.pe / www.carrerasconfuturo.com

UNMSM

MP
UNIVERSIDAD
DE PORRES

Para toda la vida