

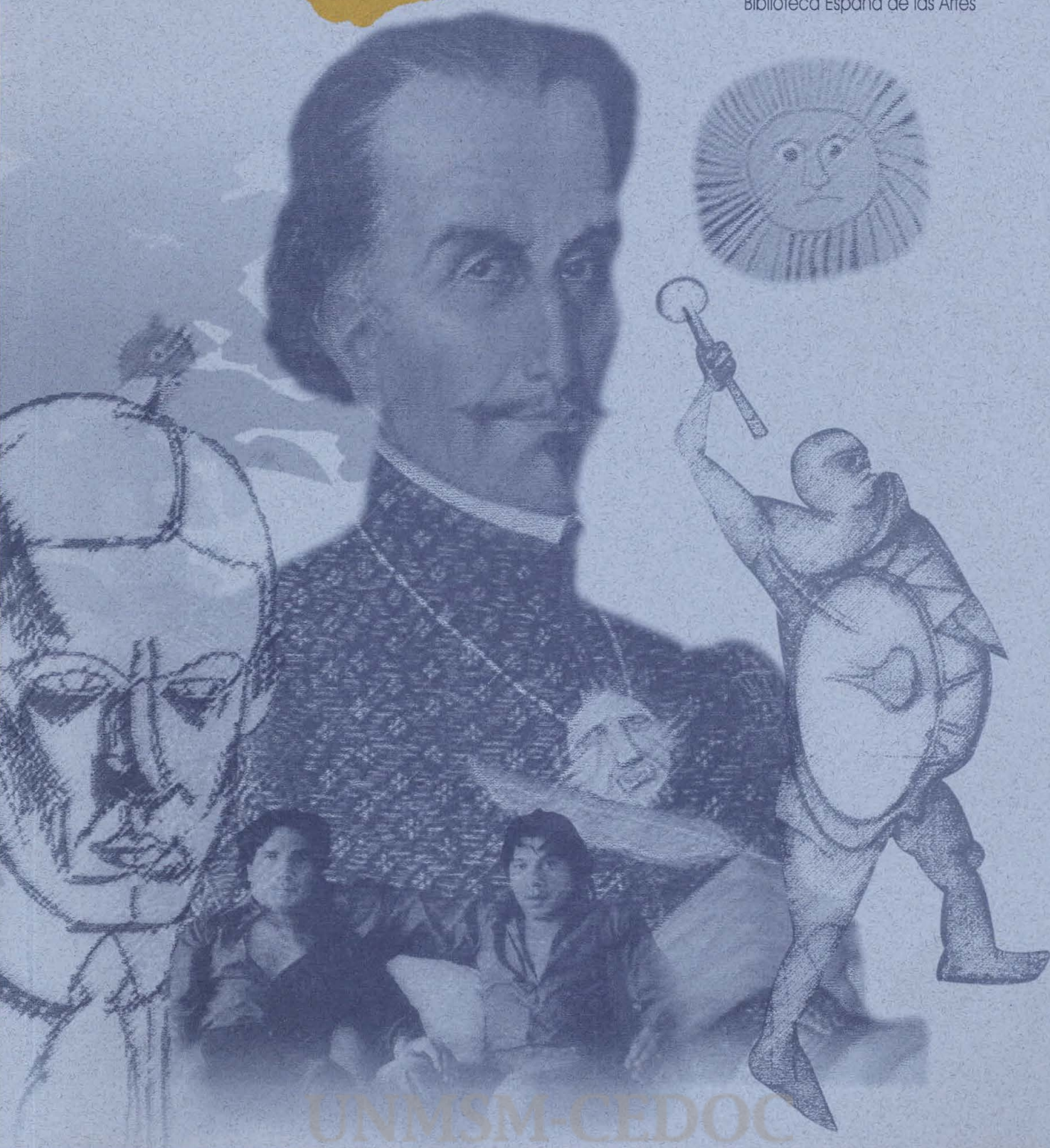
Vicionario

N.º 2, mayo - 2009

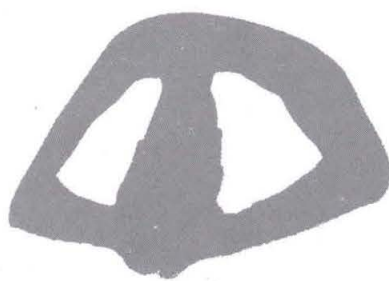
Revista trimestral de literatura y arte



Biblioteca España de las Artes



UNMSM-CEDOC



N.º 2, mayo-2009

Miguel Maticorena Estrada

La metáfora del cuerpo organicista en León Hebreo
y en la obra del Inca Garcilaso de la Vega **4**

Jaime Schelly / México

T. S. Eliot **12**

Sara Beatriz Guardia

Historia de nuestras pasiones **24**

Arturo Corcuera

Gerardo Chávez, un pintor con ángel **31**

Eduardo Galeano / Uruguay

Los muros **35**

Paul Laverty / Inglaterra

Primer Festival de Cine Saharaui **38**

Pilar Roca

El Ayataki **45**

Villagra - Rauskin - Cassartelli - Ferrer - Sosa

Cinco poetas paraguayos **52**

Rocío Santillana

Pachamanca dembow **55**

Hildebrando Pérez Grande

Thorndike **56**

Oscar Málaga

Tulio Mora, Hora Zero **58**

Hoguera de Libros **60**

Visionario fotográfico **63**



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Rector Dr. Luis Izquierdo Vásquez
Vicerrector Académico Dr. Víctor Peña Rodríguez
Vicerrectora de Investigación Dra. Aurora Marrou
Director General de Administración Dr. Edgardo Figueroa Terry

Centro Cultural de San Marcos
Director General Federico García Hurtado
Director de Vicionario Arturo Corcuera
Edición y Diseño Víctor Escalante
Coordinación General Tania Temoche
Diagramación Henry Leandro
Producción y Archivo Pilar Roca



Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario
Centro Histórico de Lima
Teléfono 619-7000, anexo 5213
biblioteca.ccsm@unmsm.edu.pe
www.ccsm.edu.pe

UNMSM-CEDOC

Publicar en el Perú
una revista es toda una
aventura. Y más todavía si la
edita San Marcos,

una universidad tradicionalmente contestataria, a la que todos los gobiernos le han mezquinado el presupuesto, a la decana de las universidades de América, institución cargada de blasones que avanza y reluce como un faro en la cultura peruana con sus 458 años a cuestas. Para publicar *Vicionario* hemos tenido que sortear muchas dificultades y superar las constantes carencias del bolsillo editorial. Pero aquí estamos.

Generalmente las revistas de literatura han sido en el Perú fundadas y dirigidas por escritores en sus años mozos, cuando la cabellera luce en plena lozanía, no como ahora que desfallece empecinadamente blanca. Manuel González Prada predicaba: «¡Los viejos, a la tumba, los jóvenes a la obra!». Por eso, los poetas tenemos la obligación de tener siempre veinte años. Los poetas nacemos para comprarnos el pleito, para realizar los sueños inalcanzables.

El director



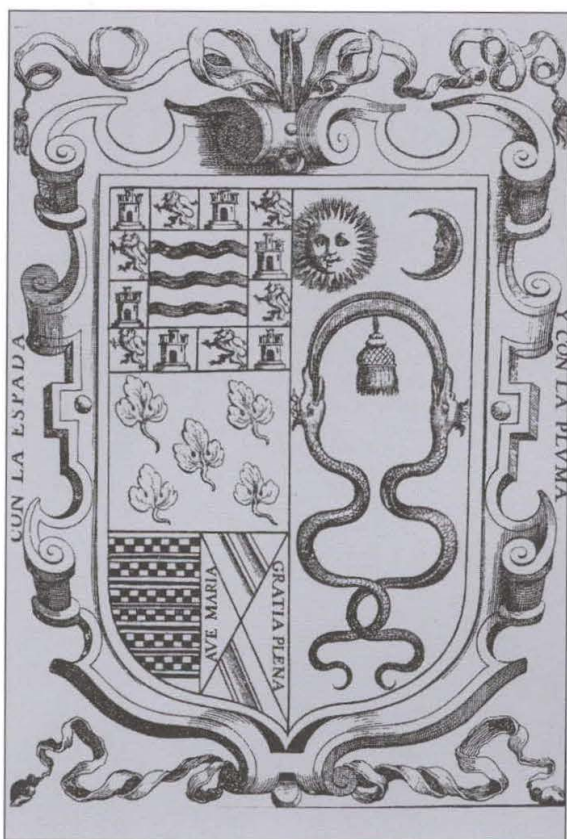
LA METÁFORA DEL CUERPO
ORGANICISTA EN LEÓN HEBREO
Y EN LA OBRA DEL

INCA GARCILASO DE LA VEGA

Por Miguel Maticorena Estrada*

Conmemoramos este año el IV centenario de la edición de los *Comentarios Reales*. En el año 2005 celebramos el cuatricentenario de la aparición de *La Florida del Inca*. Sabemos que en 1605 y en 1609 llegaron ejemplares de ambos libros a Lima. Con este trabajo nos sumamos al homenaje al fundador de la historiografía indoamericana. Garcilaso (1539-1616) es el más grande historiador del Perú.

* Profesor Emérito de la Universidad N. M. de San Marcos. Profesor Honorario de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro de las Academias de la Historia del Perú, España, Chile, Venezuela y Argentina. Fundador del Comité Peruano de Ciencias Históricas afiliado al CISH. Miembro de la Asamblea Amistosa Literaria de Madrid.



Un dato biográfico

Gómez Suárez de Figueroa nació en el Cuzco el 12 de abril de 1539. Sus padres fueron el capitán español Sebastián Garcilaso de la Vega y la princesa indígena Isabela Chimpu Oollo, nieta de Huayna Capac. La niñez y la adolescencia (1539-1559) de Garcilaso transcurrieron en el Cuzco. En su libro cuenta varias anécdotas de estos años. El año 1559 falleció su padre en el Cuzco, donde había sido Corregidor. En 1553 se casó su padre con una joven española de familia de hidalgos. Por su parte la madre casó con un escudero español de apellido Pedroche. Se ha supuesto que Garcilaso, noble por ambas partes, sintió como una afrenta que la madre casara con un español de poca categoría social. El joven Garcilaso, a los veinte años de edad viaja a España. El padre dejó un dinero para que fuera a estudiar a la famosa Universidad de Salamanca, alma mater de las treinta universidades que España fundó en América y Filipinas. Queda una huella del paso del Inca Garcilaso por la ciudad de Lima

en la que vendió un caballo que le había servido para transportarse desde el Cuzco a la capital, según escritura publicada por Guillermo Lohmann Villena. Entre 1561 y 1591, el joven Garcilaso vivió en Montilla, cerca de la ciudad de Córdoba (Andalucía, España). Allí fue acogido por su tío, don Alonso de Vargas; este, al morir, y sin tener hijos, dejó sus propiedades en herencia al Inca Garcilaso. Este se quejaría después de «pobreza», pero al final tuvo holgura económica. En Montilla se dedicó a la crianza de caballos y tuvo buenas ganancias. En estos años abandona el nombre de Gómez Suárez de Figueroa y adopta el de Garcilaso de la Vega. En Andalucía vivía otro Gómez Suárez de Figueroa, de la nobleza española; parece que para no incomodarlo el Inca se cambió el nombre. Hacia 1563, Garcilaso pidió licencia para volver al Perú («Al Perú antes que mañana»).

Lucha en la guerra de las Alpujarras contra moriscos, 1568.

Publica los *Diálogos de amor* de León Hebreo, Madrid 1590.

Entre 1591 y 1616 tiene residencia en la Ciudad de Córdoba. Proyectó la traducción al castellano de las *Lamentaciones de Job*, 1594. En 1596 redacta la *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas*, cuyo texto manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En Lisboa publica *La Florida del Inca, historia del Adelantado Hernando de Soto... por el Inca Garcilaso de la Vega... natural del Cozco*, 1605.

En 1609 edita en Lisboa la *Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Perú... escritos por el Ynca Garcilaso de la Vega...*

El Inca Garcilaso muere en Córdoba el 23 de abril de 1616. Ordena en su testamento gratificar a su mujer y a su hijo. El Cabildo Catedral de Córdoba se encargó de entregar este dinero.

En noviembre de 1616 aparece la edición póstuma de la *Segunda parte de los Comentarios reales, historia general del Perú*.

Una aspiración universal

La historiografía sobre la obra del Inca Garcilaso tiene dos etapas. En la primera se la vio como una síntesis del Perú. Esta se expresaba con el mestizaje biológico y cultural. Posteriormente, en la otra etapa, se vio en la obra garcilacista un reflejo de una contraposición, antagonismo de dos culturas y razas. La primera etapa privilegia el sentido de la unidad, la «síntesis»; la segunda, subraya las «diversidades». También se la ha visto y así lo creemos, como representante del espíritu de la cultura andina. Como dijo Riva-Agüero, es una profunda «elegía» del pueblo vencido.

Es el Garcilaso visto como «indio», por aquellos de los cuales cito aquí a don Luis E. Valcárcel. Otros autores ven en él a un hombre del Renacimiento, aun admitiendo el mestizaje cultural. El doctor Raúl Porras Barrenechea expresó que Garcilaso se sentía «español en el Perú e indio en España». El sabio peruanista se basaba, sobre todo, en el uso del apellido, primero de Gómez Suárez de Figueroa, en el Perú y un breve tiempo en España (1560 y ss.). Más tarde adopta el apelativo de «Indio», luego «Inca» y finalmente: Garcilaso de la Vega. Al final de sus días reitera el ser Inca, como tituló en la portada de los *Comentarios reales*, en 1616 (*Comentarios reales, escritos por el Ynca Garcilaso de la Vega natural del Cozco y capitán de su Majestad*. Lisboa, 1609). Autores eminentes como José de la Riva-Agüero, Aurelio Miró Quesada Sosa, Raúl Porras Barrenechea, José Durand Flores, vieron en Garcilaso al representante del mestizaje biológico y cultural; incluso se dijo que era una «síntesis peruanista».

Como un homenaje al historiador Francisco de Solano Pérez-Lila mencionamos aquí su trabajo: «Los nombres del Inca Garcilaso: definición e identidad» (*Histórica*. Lima: PUCP, 1991). En el presente artículo nos ocupamos de la metáfora del cuerpo político-social o analogía orgánica en la obra de Garcilaso. Es un tema nuevo en el garcilasismo y aun en la historiografía americanista. En 1974 presentamos una monografía titulada: «El

PRIMERA PARTE DE LOS COMMENTARIOS REALES.

QUE TRATAN DEL ORIGEN DE LOS YNCAS, REYES QUE FUERON DEL PERU, DE SU IDOLATRIA, LEYES, Y GOBIERNO EN PAZ Y EN GUERRA: DE SUS VIDAS Y CONQUISTAS, Y DE TODO LO QUE FUE AQUEL IMPERIO Y SU REPUBLICA, ANTES QUE LOS ESPAÑOLES PASARAN A EL.

Escritos por el Ynca Garcilasso de la Vega, natural del Cozco, y Capitan de su Magestad.

DIRIGIDOS A LA SERENISSIMA PRINCESA Doña Catalina de Portugal, Duqueza de Bargaça, &c.



Con licencia de la Santa Inquisicion, Ordinario, y Paço.

EN LISBOA.
En la officina de Pedro Crasbeeck.
Año de M. DCIX.

concepto de "cuerpo de nación" en el siglo XVIII» en la Universidad de San Marcos. Posteriormente la hemos ampliado y hemos recordado sus antecedentes. En unos dos mil años la humanidad vio a la Sociedad, al Estado, la Iglesia y aun al cosmos como un «cuerpo político-social»; nos referimos al vocabulario: *cuerpo político* (el Estado), *cuerpo místico* (la Iglesia) y el *cosmos* también como un cuerpo, según el clásico Gierke.

Por ser algo nuevo en la historiografía peruana vamos a darle cierta extensión a este asunto. Garcilaso también fue organicista.

La metáfora del cuerpo

El Inca Garcilaso escribe: «El Perú es como un cuerpo humano» (*Comentarios reales*, libro II, capítulo XI); este y otros textos permiten afirmar que la visión histórica del Inca es «organicista». Como es un aspecto nuevo en la historiografía peruanista y garcilacista, tenemos que hacer un recuento de esta teoría

que ahora está superada. Nos interesa, sobre todo, introducir y hacer conocer la materia en cuestión. Casi toda la historiografía americanista prescinde de esta teoría. Es una grave omisión que hay que cambiar. Esto toca a los conceptos fundamentales de Estado, Sociedad, nación y aun el cosmos. Generalmente se habla de estos conceptos con la significación que tienen en los siglos XIX y XX. Esto es un anacronismo importante. Conviene pues, para facilitar el análisis, retornar al vocabulario y la teoría organicista de esa época, del período preindustrial.

La metáfora orgánica consiste en comparar, por analogía, al Estado, la Iglesia, con un cuerpo viviente. Aun al cosmos, en esa época, le veían una semejanza con un cuerpo viviente. León Hebreo, quien fue traducido por el Inca Garcilaso en 1590, recoge esta comparación. La metáfora del cuerpo alude a una comparación con un ser humano, un animal, un vegetal, un edificio, incluso se comparó el mapa del Perú con la estatua de Nabucodonosor. En más de dos mil años se vio al Estado y la Iglesia como «un cuerpo político-social». Esta es la teoría organicista y aun biológica ya superada. La moderna sociología ha deliñado lo que es el Estado, la Sociedad, también la Iglesia. Como hijo de su época, el Inca Garcilaso no podía sustraerse a esa visión analógica del Estado, la Sociedad, y aun el cosmos. Por ser una idea nueva en la historiografía peruana y garcilasista tenemos que hacer un recuento de esta teoría que, como he dicho, ya está superada.

Importancia del vocabulario organicista

Ya se sabe que la palabra Estado se propaga a partir del siglo XVI con Maquiavelo y aún antes. La palabra *Estado* en esa época se refería a una clase social: nobleza, clerecía, milicia y «estado llano» o pueblo.

Tengamos en cuenta que las palabras mencionadas se usaban en esa época, pero con una significación distinta a la moderna.

Igualmente, la controvertida palabra "nación" tenía en ese momento un contenido o estructura completamente diferente a la actual. Existía esta palabra pero era la *natio* de Cicerón y San Isidoro de Sevilla aludía al nacimiento y a la lengua. Ahora en cambio es también economía, religión, pasado histórico, lengua, etc. La estructura y elementos de la nación o el Estado eran diferentes a los de ahora. Como lo dicen José Antonio Maravall y otros autores, es una advertencia fundamental y obligatoria para el historiador. Debemos decir que Garcilaso usa la palabra *nación*, pero para él es sólo lengua y raza. Encontramos un texto de Antonio León Pinelo: «Desde Quito a Tierra Firme... cada pueblo era una lengua y, por consiguiente, *una nación*... todas estas *naciones* tienen algunas cualidades generales o comunes y algunas propias y particulares... Reduciéndolas a la habitud del cuerpo y a la de ánimo» (*El Paraíso en el Nuevo Mundo*, 1650). Garcilaso de la Vega (1539-1616) hizo la traducción del toscano, de los *Diálogos de Amor*, del judío español León Hebreo, en 1590. Garcilaso se identifica con la visión neoplatónica de León Hebreo. Nos fijamos en las notas marginales de este libro. No sé si estas notas son propias del Inca o ya estaban en la versión italiana. En cualquier caso el Inca adopta estas sumillas marginales. En el prólogo expresa su afición a la filosofía del libro de León Hebreo. Ya se sabe que, más que al amor sensible, se refiere a un amor transcendental, digamos metafísico, que incluso cubre hasta el Universo.

Precedentes del organicismo

La metáfora del cuerpo político-social, la organología, ya está en Platón y Aristóteles. Kantorowicz: *Los dos cuerpos del rey*, 1957 está en toda la politología medieval, en Santo Tomás, en las *Partidas* (siglo XIII): aquí el rey es la cabeza del reino, rodeado de miembros, o sea los grupos sociales y la alta burocracia. También se usa la metáfora del corazón como centro de la vida política. En América del

período colonial y aún después aparece muchas veces la metáfora. En los *Privilegios* de Cristóbal Colón, en el acta de la fundación española del Cuzco (1534). El Cuzco, se dice, es «cabeza» de los reinos del Perú. Por supuesto también aparece en la filosofía política de Francisco Suárez, quien incluso hace un juego metafórico del Estado bicéfalo: un Estado con dos poderes es como un «monstruo político» que no puede subsistir mucho tiempo. Esta idea del «monstruo político» aparece en muchos textos. También viene en el gran tratadista político del Barroco, Juan Solórzano Pereira (1647). En el *Mercurio Peruano* se pide la formación de un «cuerpo de nación», Francisco Matalinares trata de compaginar la idea del cuerpo medieval con la «nación», como síntoma de la teoría política moderna o de la Ilustración. Incluso José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru, pide formar «un cuerpo» para expulsar a los europeos (1780). También aparece la metáfora en Túpac Catari y en otros de la época (*El concepto de Cuerpo de Nación*, tesis mía de 1974, en la que por primera vez se habló del «cuerpo de nación» en la historiografía peruana. Como un homenaje quiero recordar a César Pacheco Vélez, quien menciona ese concepto de forma aislada). Hasta González Prada menciona: «*El cuerpo enfermo del Perú. Biologismo*». Hay que recordar la sublevación de Espartaco en el monte Aventino, en Roma. El dirigente que fue a apaciguarlos hace una parábola del cuerpo humano, unos dirigen y otros trabajan, cada uno cumple una *función* en el organismo que conforma la sociedad. Más interesa la metáfora de San Pablo, la Iglesia es un cuerpo místico. El jesuita Francisco Suárez la transforma en «Cuerpo místico moral». De aquí derivó la metáfora del «cuerpo político» o sea, el Estado. Como se verá luego, el Universo o el cosmos es también «cuerpo» celestial, según Gierke (*Teorías políticas de la Edad Media*). La expresión «cuerpo de nación» se usó en un consejo de Estado a mediados del siglo XVII (Richard Konetzke: *Historia de América Latina, período colonial*). Es posible que también se

empleara antes.

En Rousseau, Montesquieu, Diderot y otros queda renovada la metáfora. También se usó en América, en el período colonial, aún en el siglo XIX. El positivismo también usa la metáfora del cuerpo que nace, crece y muere. En América y en el Perú se aplicó la metáfora al dualismo o teoría de la dos Repúblicas. Se dijo hacia 1790 que la política española había fracasado porque no había podido conjuntar o unificar las dos sociedades. Por tanto, había que formar un «cuerpo de nación».

Textos de León Hebreo

El Inca traduce del toscano el texto de León Hebreo: «Tres partes distintas del *cuerpo humano* que corresponden a las tres del universo, y su maravillosa semejanza en todo» (Edición de 1590, fol. 69). Agrega: «Semejanza de la segunda parte del cuerpo humano al mundo celestial del movimiento» (fol. 70). Reitera la comparación: «Así como el corazón con los pulmones sustentan todo el *cuerpo* por las arterias, así que es todo es perfecta la semejanza. Sofía: justo que me da esta correspondencia del *corazón* y de los miembros espirituales con el mundo celestial. La cabeza del hombre que es la parte superior de su cuerpo, es simulacro del mundo espiritual, el cual, según el divino Platón, no lexos de Aristóteles tiene tres grados...» (fol. 701). Otros textos: «Y el amor y la amistad (son) causa de toda concordia», «concordancia harmoniaca» (folio 73).

El Inca Garcilaso dice que «el Perú es como un cuerpo humano» (*Comentarios reales*, libro II capítulo XI). Pensamos que Garcilaso, se inspira en la teoría del cuerpo, de León Hebreo. La idea de cuerpo político social, era un pensamiento generalizado y común. Como antes señalamos, era la visión general para designar a la Sociedad, el Estado, la Iglesia y el Universo. El Inca Garcilaso como hombre de esa época no podía sustraerse a esa visión predominante en esos siglos. Por casi

dos mil años la humanidad así interpretó su contorno político-social y hasta el cosmos. Como hemos escrito en otros artículos, con la moderna sociología y la astronomía cambió la concepción del mundo.

Con referencia a la sociedad de las Indias, Garcilaso dice que lo mejor que ha pasado a las Indias son los españoles y los africanos. De aquí deduce las variantes que surgen como los mestizos y los afroamericanos. Esto equivale, creemos, a los grupos sociales que forman el «cuerpo» de la Sociedad.

Conclusión

Repetimos la frase del Inca Garcilaso: «El Perú es como un cuerpo humano» (*Comentarios reales*, Libro II, capítulo XI). Este y otros textos confirman que su visión histórica es organicista. En lo esencial coincide lo indicado con otro texto: «*Lo mejor de lo que ha pasado a Indias, se nos olvidaba, que son los españoles y los negros que desde entonces acá han llevado por esclavos para servirse de ellos que tampoco los había antes en aquella mi tierra. Destas dos naciones se han hecho allá otras, mezcladas de todas maneras. Y para diferenciarlas les llaman por diversos nombres para entenderse por ellos. Y aunque en nuestra Historia de La Florida dijimos algo de esto me pareció repetirlo aquí por ser este su propio lugar*» (*Comentarios reales*, Libro IX, cap. XXXI, edición F. C. E. por Carlos Aranibar, tomo II. p. 627, México, 1991).

Al mencionar las que llama «generaciones» o «naciones», Garcilaso alude al conjunto de la población o sociedad de esa época. Si tenemos en cuenta el primer texto y el último se notará que «cuerpo» equivale a «nación» étnica o cultural. Significación muy diferente a la posterior de nación contractualista o sociedad global. Como dijimos, hay otros textos de «cuerpo» pero el indicado es suficiente para hablar de «organicismo» en Garcilaso. La palabra clave es «cuerpo» precedente de la nación moderna. Esta última se expresa como «cuerpo de nación». Sobre este tema ofrecimos por primera vez en la historiografía peruanista

«El concepto de cuerpo de nación en el siglo XVIII», UNMSM, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANÍBAR, Carlos** (1991). «Glosario». En: *Comentarios Reales de los Incas*, t. II. Edición, Índice Analítico y Glosario de México: FCE. pp.649-880.
- BATAILLON, Marcel** (1965). *Etudes Sur Bartolomé de las Casas*, Paris: Centre de Recherches de l'institut d'Etudes Hispániques. xxix, 344 pp.
- CASAS, Fray Bartolomé de las** (1958). *Obras escogidas*. Edición por Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. xxiii, 557pp. (*Biblioteca de Autores Españoles*, tomo CX). [Véase Carta al maestro Fray Bartolomé Carranza de Miranda, 1555).
- CHANG RODRÍGUEZ, Raquel [Comp.]** (2008). *Franqueando Fronteras. Garcilaso de la Vega y la Florida del Inca*. Edición, Introducción y cronología por Lima: PUCP. 289 pp.
- COELLO, Óscar** (2008). «De Gomez Suarez de Figueroa al Inca Garcilaso». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* N° 45. Lima: Academia Peruana de la Lengua. pp. 97-113. [Trata sobre el tema del «Estatuto ficcional» en *La Florida y Los Comentarios*]
- DURAND, José** (1988). *El Inca Garcilaso de América*. Lima: Editorial Navarrete. 87 pp.
- GARCÍA GALLO, Alfonso** (...). «La posición de Francisco de Vitoria ante el problema Indiano». En: *Estudios de Historia del Derecho Indiano*. Madrid: Instituto Nacional de Estudios Jurídicos. pp. 403-423.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo** (2007). «Prologo». En: *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Editorial de la Univ. Inca Garcilaso de la Vega.
- GUIVOBICH, Pedro** (2008). «La publicación de La Florida del Inca». En: Raquel Chang. Obra citada (pp. 201-212)
- FERNÁNDEZ, Christian** (2004). *Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad*. Lima: UNMSM. 182 pp.
- HERNÁNDEZ, Max** (1991). *Memoria del bien perdido*.

- Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario. 210 pp.
- MATICORENA ESTRADA, Miguel** (1959). «Inca Garcilaso historiador». *Estudios Americanos* t. 106. Sevilla: CSIC. p. 959.
- 1967 Sobre las Décadas de Antonio de Herrera: La Florida.- Anuario de Estudios Americanos. CSIC, Sevilla, tomo XIV, pp. 29-62.
- 1967 «Concluso il Simposio su Garcilaso de la Vega. E statu esaminato un importante manoscritto inedito dello scrittore peruviano». En: *Il Giornale d'Italia*. 14 de diciembre de 1967 [Se da cuenta del Manuscrito de la Florida descubierto por Miguel Maticorena, en el Simposio sobre el Inca Garcilaso, organizado por la Embajada del Perú en Roma y con motivo de la inauguración del *Monumento al Inca Garcilaso*, obra del escultor Ricardo Roca Rey]
- 1989 Un Manuscrito de La Florida del Inca Garcilaso, *El Comercio*, Lima, 9 de abril
- 1989 Nota inédita de Garcilaso sobre Gómara.- *La Crónica*, Lima, 13 de abril
- 1989 El piloto Anónimo de Colón en Garcilaso y Huamán Poma.- *El Comercio*, 15 de octubre.
- 1989 Garcilaso Inca Peruano Universal.- *Época* (revista) Piura-Lima, N.º 229.
- 1993 La idea de Nación en el Perú.- Ediciones Sequilao, UNMSM, agosto, 1993, Lima, 77 pp., cfr. pp. 29-31 (La Nación Indiana, restitución del señorío Inca, La nación de Túpac Amaru, etc.). Curso: La idea de nación, EAPH, Fac. CC. SS; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, edición por Jorge Moreno Matos
- 1992 Una carta sobre el Inca Garcilaso.- *El Comercio*, 26 de abril
- 1998 A new unpublished manuscript of Garcilaso's Florida.- En: *Garcilaso de la Vega an American Humanist. A tribute to José Durand*, José Anadon-editor, University of Notre Dame, Indiana, pp. 141-148
- 2002 Prólogo a Aurelio Miró Quesada Sosa.- *El Inca Garcilaso Obras Completas*, tomo 4, Lima.
- 2003 La Metáfora Organicista en Garcilaso de la Vega. En: *Voces*, N.º 3, Lima
- 1992 La Nación de Garcilaso.- *El Peruano*, Lima, 13 de abril
- 1998 El Inca Garcilaso y sobrevivientes de la Florida, 1543.- Homenaje a don Aurelio Miró Quesada Sosa. pp. 265-282 (con una lista de 206 expedicionarios que sobrevivieron a la empresa de Hernando de Soto en La Florida (también un apartado breve sobre el concepto de «todo el mundo es uno»).
- 2009 FICCIÓN E HISTORIA. La Florida del Inca Garcilaso, 1605. La Metáfora del Cuerpo Organicista. Ponencia. Congreso Internacional sobre el Inca Garcilaso. Academia Peruana de la Lengua, Abril 2009 (en prensa). Con un fragmento del manuscrito del dictado de Gonzalo Silvestre al Inca Garcilaso, Las Posadas, Córdoba, 47 pp.
- 2009 Orígenes de la Nacionalidad en el Inca Garcilaso. Congreso sobre el Inca Garcilaso, Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima, Inédito.
- 2009 La Restitución del señorío Incaico y la Nación Peruana. Congreso Internacional 1609-2009: IV Centenario de Los Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Nacional de San Antonio de Abad, Cuzco. Inédito
- 2009 Edición completa del manuscrito dictado por Gonzalo Silvestre a Garcilaso, Madrid. (en preparación)
- MIRÓ QUESADA SOSA, Aurelio** (1994). *El Inca Garcilaso*. Lima: PUCP. 406 pp.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl** (1951). «Prologo». En: *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas, 1596*. Lima: UNMSM. pp. xi-xxviii
- SOLANO PÉREZ DE LILA, Francisco** (1991). «Los nombres del Inca Garcilaso: Definición e Identidad». *Anuario de Estudios Americanos*, 1991, N.º 48, pp. 121-150; también en *Histórica*. Lima: PUCP
- TORO MONTALVO, César [Comp.]** (1989). *Los Garcilasistas. Antología*. Prólogo, selección y bibliografía selecta de [...] Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega. 452 pp.

T. S. ELIOT

Una aproximación biográfica

Jaime Schelly



1. El escape a París

En el otoño de 1910, Eliot llega a París y se instala en el número nueve de la Rue de l'Université, un pequeño hotel muy cercano a St. Germain. «Francia representaba, a mis ojos, sobre todo, la poesía», confesó, algunos años después, en una entrevista. Sus lecturas previas apuntaban ya en esa dirección: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé son sus guías en los paseos nocturnos que realiza por la ciudad. El pretexto es un seminario de filosofía impartido por Henri Bergson. Piensa, dice, dejar el inglés y empezar a escribir en francés. Ansía encontrar esa chispa vital que le nutra, eso que no encuentra en la provincial vida académica en Harvard. No parece haberla encontrado y sí reafirma su contemplación de la miseria de la vida en los arrabales y la pedantería de los círculos intelectuales. No topa con esa sofisticación, ese refinamiento y buen gusto que consideraba indispensables, en sus 23 años, para ubicarlo en una vida social más participativa. Es, más que nunca, un solitario. Tal vez no conoció a las personas adecuadas. Sufre desvelos y, al dormir, visiones aterradoras.

Siguiendo la metodología de Bergson, busca que las impresiones converjan, que aflore la intuición. Y quiere que suceda ya. Se desespera. Su larga exploración religiosa y filosófica, emprendida desde su ingreso a Harvard (de manera más sistemática; aunque, en realidad, inserta ya en su ser desde muy niño), su incapacidad de relacionarse trivialmente con el mundo, con las mujeres en particular, su aspiración a una vida de mayor peso intelectual que social, su persistente curiosidad respecto al alma, a Dios, a la religión inculcada (protestante Unitario), que no le acaba de satisfacer por su tendencia pragmática; su necesidad de que la poesía formule un pensamiento filosófico y se constituya en una forma de vida. El poeta, decía, debe llevar a cabo, emocional y dramáticamente, lo que se establece como la verdad de su tiempo, *sea eso lo que sea*. Y es que sus merodeos por la vía del raciocinio no lo han alejado del impulso de escribir poesía. Sus paseos nocturnos llenan los cuadernos de impresiones, versos y hasta párrafos que aparecerían más tarde convertidos ya en *cantos* o poemas completos. Los años de encierro en Harvard se ven sustituidos por esos largos paseos en «una ciudad gris, con hileras de árboles oscurecidos, lluvia escurriendo de los techos de pizarra a los charcos llenos de lodo». Ha pasado un año y siente que no ha resuelto nada de lo que esperaba. ¿Un milagro? Desesperanzado, decide volver a Harvard a estudiar, con mayor ahínco, filosofía. Y es, al parecer, esta expectativa de regreso, lo que lo lleva a escribir *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, cuyos borradores señalan la fecha de julio-agosto de 1911; dentro de una serie de poemas emprendida por Eliot durante su estancia en París.

2. El señor J. Alfred Prufrock, ¿quién es?, ¿qué quiere?

Si nos atenemos a las palabras del autor, Prufrock es un hombre imaginario de cuarenta años, y Eliot mismo. Una combinación o, para mejor ubicarlo en esa época, llena de hallazgos, un desdoblamiento de personalidad. Ese ser tímido, ya no tan joven, conciente de sí mismo, asustado de que se está quedando calvo es, según Grover Smith, la reproducción casi exacta de un personaje, un solterón dubitativo creado por Henry James, que lleva por nombre White-Mason, en su obra *Crapy Cornelia* (1909) ; mientras que el joven Eliot, atractivo, relajado, de impecables modales y buen sentido del humor, es su contrapartida, su *yo mismo otro*, que contempla esa probabilidad posible, con una sonrisa en la comisura de la boca. Existe, eso sí, la *cuestión abrumadora*, que Prufrock quiere proponer a la seductora mujer. Y sucede que la pregunta (que queda por los siglos de los siglos sin respuesta) es, en verdad, una pregunta no de amor, como supondríamos en una primera lectura, sino existencial, de carácter enteramente filosófico y/o religioso; mas dispuesta de tal suerte que no distrae o interrumpe el tono irónico, mordaz, del poema. El personaje inquiera sobre la vaciedad de su clase social: «Esos, que deben ser denunciados y reprendidos», como lo deseaba Emerson . Pero Eliot/Prufrock no es profeta. Su entorno natural no es el salón de estar a la hora de los cocteles, sino las solitarias y húmedas calles que se prolongan como una discusión tediosa hasta concluir en callejón sin salida.

Y me asalta aquí, tardíamente en la elaboración de este texto, una duda, no confirmable, dados mis escasos recursos para investigar y la premura de tiempo. ¿Lee el joven Eliot, por esas fechas, los trabajos del extraordinario poeta vienés Hugo Von Hofmannstahl? ¿Su obra teatral en verso *Der Tor Und Tod?* (*El Loco y la Muerte*). Aquel principio del recitativo de Claudio :

Soy como un actor malo, moviéndose en escena,
que hace su entrada y el papel recita
de corrido, ajeno a cualquier cosa,
sin emoción ante sus propias frases,
sin agrandar con tantas vaciedades.
De la misma manera he salido al mundo,
sin mérito y sin fuerza.
¿Por qué ha sido así todo?

El texto de Von Hofmannstahl de por sí nos remite no sólo a la manera de aproximar la necesidad del personaje representarse «actoralmente» en el mundo, sino, asimismo, de la profundidad del hecho *real* : es la muerte la que habla de la vida, no la vida misma, la que carece de sustancia pues está hecha apenas de temporalidad y sucesión de eventos. Habla, pues, en este poema, el corazón de la propuesta que T. S. Eliot habrá de intentar alcanzar, claro, por otros medios, el resto de sus días. ¡Heredarás el viento!

3. *Los caminos del Señor son inescrutables*

¿Ha sido un fracaso el viaje a París? Eliot piensa que sí. Su incapacidad para relacionarse con el mundo, con la gente, ya muy determinante en sus días de estudiante en Harvard, alcanzan una agudización definitiva al cambiar tan radicalmente el entorno, la lengua y costumbres: no se produjo el milagro y su soledad, acrecentada, sólo le sirve para profundizar aún más sus dudas y exaltar su confusión en lo afectivo. Sus textos, como sucede cuando hay honestidad en el autor, no hablan de cuestiones novedosas, sino escarban en su memoria y saltan sobre el presente, configurando ese futuro imaginario (y no tan imaginario) que se le depara. Aparecen ya los barruntos de lo que llegarán a ser su obras más conocidas: *Tierra Baldía* y los *Cuatro Cuartetos*. Borradores, notas, primeras versiones de algunos cantos, aquí y allá, diseminados por sus cuadernos, sin hallar forma definitiva. Eso desconcierta, necesariamente, al joven, impaciente, indefinido, que llegó a París creyendo encontrarse y que habrá de volver, se dice a sí mismo, a dedicar todas sus fuerzas al develamiento de sus dudas, ya no por la vía de la literatura, sino de la filosofía. No encuentra asidero seguro en ese mar de intuiciones dispersas e incommunicables –todavía–, sin un eje teórico espiritual que les dé coherencia y progresión. Siente que da vueltas y que no hay avances significativos. Vive, en términos de la imaginación, entre el pecado y la redención. Opta por esta última y así, en gran medida, está formulando una manera de relacionarse con el mundo. Una manera que deja muy pocas oportunidades de encontrar el camino de su realización como ser humano falible, pecaminoso. Siente su debilidad carnal, su propensión a dejarse arrastrar al ámbito oscuro, desconocido, del placer: es un abismo que lo aterra. El camino hacia la perfección espiritual tiene –siempre ha tenido– más sentido. Hacia allá encaminará sus pasos, casi, casi, de la mano de su madre. El poeta puro se transforma en *homme de lettres*.

4. *La huella indeleble de Charlotte Champe Eliot*

T. S. Eliot es el octavo hijo, con una considerable diferencia de años respecto a los demás vástagos, de una poetisa, ensayista y dramaturga encerrada en un tiempo y un lugar que no le permiten la menor posibilidad de alcanzar desarrollo, renombre o importancia dentro de la sociedad en que se mueve. A esta receta hay que agregar que los temas a tratar serán siempre, siguiendo la tradición familiar, de orden religioso. (Dos temas favoritos de Charlotte son: San Juan Bautista y la resucitación de Lázaro). Eliot, que ha escapado a París huyendo de la sofocante presión familiar y el provincialismo de Boston (y sus alrededores), en franca rebelión contra su madre que lo incita a ir «mejor a Nueva York», si lo que quiere es ser escritor. A ella, París le parece frívolo, moralmente inadecuado para un joven como Thomas. A mayor resistencia, mayor proclividad del joven por ir. Y así fue. Y, a la larga, Charlotte habrá tenido razón. Como siempre –pensará el joven en el barco de regreso a una vida académica sobria, ordenada y previsible. Todos los Eliot han hecho sus vidas en torno a un proyecto de vida así, ¿por qué él habría de ser diferente? Y, es que, durante ese año en París han sucedido cosas *inauditas*, insospechadas, en la raíz de la vida académica

de Harvard. El golpe de la modernidad, el síndrome del snobismo, la necesidad de *ponerse al día*, con el resto del país, que empezado a mover los brazos, que contempla, azorado, su *destino manifesto*, su ineludible responsabilidad de encabezar el mundo; de tomar, por fin, el lugar que históricamente ha de tener como líder del nuevo mundo, como *vigilante* de las democracias y eje determinante de las decisiones mundiales en materia de economía y filosofía política. ¡El mundo aguarda expectante! Harvard, abrevadero de conciencias, semillero del nuevo pensamiento liberal-conservador (no hay que equivocarse), ha de aportar su granito de arena a la construcción del nuevo orden. Allí llega, oh, el melancólico desencantado joven Eliot, de regreso al redil, en procura de una reafirmación de valores. Todo ha cambiado. Cambian los programas, los maestros. Dicho centro de enseñanza, filosófico-teologal, ha perdido su razón de ser. El galope vertiginoso del capitalismo demanda una logística, tanto factual como conceptual.

El proyecto del joven Thomas se viene a pique. Pero él ya no es el mismo. Algunos lo notan: su manera de vestir, de hablar, de comportarse. Los viajes ilustran. Así que Eliot asume un *rostro para encarar otros rostros*, hace de lado el *modus operandi* de la nueva escuela realista y se sumerge en la filosofía de la India y, más tarde, en el idealismo de F. H. Bradley, un filósofo de Oxford (ahora, por supuesto, enteramente en el olvido), que le fue de gran ayuda metodológica. En el libro *Apariencia y realidad*, Bradley pretende establecer la división entre los *signos* o expresiones de la verdad absoluta y la experiencia cotidiana, haciendo énfasis en la necesidad (para alcanzar dicha comprensión) de un punto de vista religioso. Se trata, escribe Eliot en esa época, de una «prosa que palpita con la agonía de la vida espiritual».

5. *El universo entero es subjetivo*

Eliot escribe su tesis para doctorado entre 1913 y 1916. Su título: *La experiencia y los objetos del conocimiento en la filosofía de F. H. Bradley*. El texto, dicen los que lo han leído, es engorroso, ilegible casi por su falta de claridad. Son borradores de la percepción que advendrán, décadas después, en formas poéticas (véase los *Cuatro cuartetos*): «La experiencia inmediata es una unidad intemporal», escribe. También: «Cualquier objeto que sea *enteramente* real es independiente del tiempo». La propuesta de la tesis es la propuesta de la existencia misma de Eliot. Vivir como un visionario en el peligroso espacio entre dos mundos equivale a cortejar a la locura. Pero aceptar de lleno el mundo material y vivir sumergido en su estructura artificial implicaría arriesgar su don de alcanzar el conocimiento sublime.

También su forma de vida cambió. Sin duda el ambiente relajado –y conocido–, que era ese pueblito, colabora a distender su habitual reserva. Toma clases de baile y patinaje y participa en una obra de teatro frívola. Escribe versos satíricos para alguna celebración y asiste a conciertos y óperas en Boston.

También, dicese que en esa época se enamora, quizás por única vez, y platónicamente, de una tal Emily Hale (la que Helen Gardner sugiere como la inspiradora de la nostalgia del poeta en el jardín de rosas de *Burnt Norton*, veinte años después). Emily nunca se casó; acabó de maestra de teatro en colegios de provincia y Eliot le escribió, en el curso de los años, más de mil cartas.

Eso, y la curiosa amistad que entabla con un maestro visitante, Bertrand Russell, ser prodigioso, que de todo se burla y que hace la vida de Eliot, su cómplice, menos estéril. En

esas tediosas reuniones académicas, chismean acerca de los solemnes y aburridos que son esos repetidores de esquemas ingleses que ya ni en Londres son aceptables, salvo para una clase media baja. Y está también, por supuesto, Dante. Eliot lo devora, lo memoriza, lo indaga; finalmente, lo hace suyo.

6. *Argucias de academia*

Eliot decide, a principios de 1914, que lo mejor será escapar; mueve sus influencias para acceder a la Beca Sheldon que le permitirá concluir sus estudios en Europa. Escoge seguir los cursos sobre Aristóteles de Harold Joachim, discípulo de su admirado Bradley, en el Merton College de Oxford, antecedido de un curso de verano en la Universidad de Marburgo (julio-agosto): todo lo cual es recibido por las autoridades universitarias con gran benignidad. Se trata de una promesa académica cierta, confiable. Regresará a hacerse cargo de sus deberes magisteriales, dentro de los cánones establecidos. Ya forma parte, de hecho, del universo cerrado del *establishment*. Sólo faltan algunos detalles finales para dar por concluido el trabajo en la formación de un nuevo cuadro que brinde, a Harvard, lustre y credibilidad.

No acaba de instalarse el feliz aspirante en el entorno alemán, iniciando sus paseos por los alrededores, proyectando una nueva colección de poemas (con el título tentativo *Descenso de la cruz*), cuando el barrunto de la guerra inminente lo obliga a apresurar sus planes y viajar a Londres, de donde prosigue a Oxford, donde se instala y comienza su búsqueda de raíces.

7. *El Milagro... y algo más*

En septiembre de 1914, Eliot visita a Ezra Pound en Londres y le muestra *Prufrock*. Pound encuentra a su compatriota extraordinariamente inteligente y el poema lo envía a la editora de la revista *Poetry*, describiéndolo hoy por hoy, «el mejor poema escrito por un norteamericano». El entusiasmo de Pound estimula vivamente a Eliot que ya casi se había resignado a una vida puramente académica y renueva sus deseos de escribir poesía. Acompaña a su nuevo amigo por el mundo literario de Londres, para él del todo desconocido, lo deja ensalzarlo, mostrarlo caso como una atracción de circo. Eliot sonríe cortésmente, se encoge de hombros y casi siempre guarda silencio, aún en esas veces que Pound blasfema. Su ángel de la guarda es un ateo convencido. Años después, en la revista *Dial*, Eliot confesaría: «no me interesa mucho lo que Pound dice, sino cómo lo dice» (1928). Así y todo, Pound se endeuda personalmente para cubrir los costos de la edición de *Prufrock y otras observaciones*. Pound le pide a su discípulo que escriba más en la línea de *Prufrock* y menos en la tendencia religiosa. Trata de convencerlo de que «el cristianismo se ha convertido en una especie de prusianismo»; «El cristianismo es la raíz de todo mal... o de casi todo»; «las Escrituras hebreas son el registro de una tribu llena de maldad»; y, finalmente: «las religiones organizadas casi siempre han hecho más mal que bien y siempre han constituido un peligro». Terminaría diciendo, sobre el tema, que el cristianismo debía ser tomado a la ligera, escépticamente, hasta que volviera a convertirse en una superstición colorida. Lo malo es que cuando Eliot vuelve la mirada sobre sus congéneres, emerge una poesía onírica y amarga: su mirada no alcanza a ver sino a hombres estúpidos y mujeres temerosas. En Londres, Eliot encuentra

vecindarios silenciosos que, a diferencia de aquellos de Montparnasse en 1911, son más malignos cuanto menos ruidosos. Aunque algunos de sus poemas de la época alcanzan rangos de blasfemia, Eliot acabará justificándolos como un proceso de enfermedad mental que incluso puede llegar a ser encaminado de «afirmar la fe». Es, en esa época, cuando se considera a sí mismo un escéptico «con un gusto por el misticismo». Es decir, duda. Todavía no ha alcanzado la fe inquebrantable, pero «para la gente con intelecto, creo que la duda es inevitable», le dice a un entrevistador años después: «quien duda es alguien que toma en serio su fe».

Es al principio de este periodo mágico, en 1915, cuando bajo el encantamiento de haber descubierto en Ezra Pound a su *primer lector* verdadero, caídas sus defensas por el continuo frote social y sus recompensas al ser admitido en círculos de intelectuales y artistas (aun a costa de silenciar sus verdaderas inquietudes espirituales) que Eliot da el gran salto al vacío: conoce a una mujer y a las pocas semanas se casa con ella, sin permitir que su madre (su pasado) se entrometa.

8. *Junio 26, la gran decisión, equivocada*

Vivienne Haigh-Wood era unos meses mayor que T. S.; ambos tenían veintiséis años. Su padre era pintor y ella, interesada en las artes, había estudiado ballet y luego escribiría poemas y algunas prosas. Tenía, a los ojos de Eliot, una «belleza frágil». Bertrand Russell, que se convierte en una especie de padrino y confidente de ambos, la ve más como actriz por su tendencia a idear disfraces, vestuarios y accesorios extravagantes. Era atractiva, sí, pero no el tipo de mujer que uno desearía presentar a su madre. Decía lo que sentía, como sentía. Carecía de toda forma de contención y podía llegar a ser vulgar. Su manera abierta, extrovertida, libre y sedienta de experiencias, atraen a T. S., tan propio y silencioso, tímido incluso, al punto de encontrar en esa mujer una especie de equilibrante contrapartida, un descanso a sus propias tribulaciones excesivamente metafísicas. Russell les presta su departamento en Londres y allá se va a vivir un Eliot súbitamente despertado y conminado a asumir responsabilidades; sin dinero, sin empleo y con una mujer que si bien suscitó en él «su instinto sexual», ha de empujarlo al prosaico mundo de la supervivencia. En septiembre, Vivienne cae enferma y, para enero del siguiente año, casi muere. Y así continuó por el resto de sus días, crónicamente enferma, víctima de arrebatos de histeria, adicta a algún tipo de droga; grosera y con gestos de irritabilidad en público que van haciendo de T. S. un individuo esquivo e infeliz a los ojos de sus conocidos.

9. *Mejor hacer algo mal, que no hacer nada. Al menos se está vivo*

Mucho se ha hablado de la cuestión sexual de la pareja. En realidad no hay información suficiente y sí mucha especulación acerca de esta tragedia doméstica que duró hasta 1933,

cuando se separan. «Vivir conmigo le ha hecho tanto daño», escribe T. S. a Russell, en 1925, «que lo mejor sería separarse». Pero ella no quiere perder ciertos privilegios que su matrimonio con el poeta le reportan; no se trata de beneficios artísticos, entiéndase, sino de seguridad social, a los que tiene derecho Eliot como empleado de un banco. No quiere perderlos. A fines de ese año de 1925, Geoffrey Faber acepta llevarlo a su nueva empresa, como editor; y eso transforma su vida. Luego, en 1927, se convierte a la Iglesia Anglicana y, ese mismo año, en noviembre, asume la nacionalidad inglesa. Su destino está sellado. Vivienne sigue acosándolo, de una u otra manera, hasta el día de su muerte, en 1947, luego de vivir sus últimos años en un hospital para enfermos mentales.

10. El Purgatorio

El círculo se cierra, por fin. La culpa asumirá la mayor parte del tiempo que el poeta de la *generación perdida* (entronizado como tal a la publicación de su extenso poema *La tierra baldía*) habrá de dedicar a la salvación de su alma, la instauración de su prestigio y la consolidación de sus esfuerzos editoriales en la Casa Faber & Faber, de la que llega a ser director. Lo otro, es decir, la creación, se dará a cuentagotas, a contrapelo, casi imperceptiblemente y por otras razones, al parecer distintas que las propias de la literatura. Escribe *por* la Iglesia, *desde* la Iglesia, *para* la Iglesia. Escribe menos poesía y más obras de teatro, más ensayo, más crítica académica y literaria; revisa la historia de la cultura con un ojo frío y desdeñando las obras maestras que han pretendido ser y no son. Cada vez más inteligente y más claro, se va quedando solo, en un exilio intelectual, rodeado de seguidores que no lo oyen y si lo oyen no lo entienden.

11. Los hombres huecos y el Canto tercero

Eliot publica «Los hombres huecos» en 1925, justo en la plenitud de su desdicha conyugal. El mundo se le ha venido encima, lo asfixia y no encuentra remedio a su desesperación. Ese es, también, por contrapartida, el año en que su vida empezará a resolverse en lo material, con su ingreso a la Casa Faber. Por lo demás, la difusión de *Waste Land*, el poema de la generación (Faulkner, Hemingway, Pound, *et al*), le ha abierto las cajas de caudales de los mecenas de Nueva York y, asimismo, la consideración de ciertos círculos de influencia. Ello acarrea una nueva actitud de su familia (el padre, al morir, le deja una suma considerable pero de la que no puede disponer –en castigo por su boda–, sino tan sólo de sus intereses. Su madre se apiadará de él y se fija una suma para cubrir los gastos médicos y de manutención de Vivienne).

Todo esto irá sucediendo, sí, pero después de «Los hombres huecos» que es, como *Waste Land*, un gran canto autobiográfico donde revisa la situación que guarda su ser, su pobre alma convulsa, su relación con la eternidad. Es, también, un claro homenaje al Divino Dante; específicamente, al Canto tercero de su *Commedia*, que no aspiró a tener nada de divina y sí todo de humano.

Obra *mixta*, la llama Dante (que tal quería decir entonces *Commedia*; es decir, en prosa y verso) y, en latín vulgar, además. Para que la leyeran todos, sin excepción, y vieran

cómo un hombre se dirige a los dioses y no al revés. Lo que, combinado con muchas otras casualidades, hemos aprendido a llamar Renacimiento.

Esos dolientes personajes anónimos que divagan sin consuelo; ni vivos ni muertos, apartados de la *inteligencia* de Dios, en el «Canto tercero»; su ámbito, su circunstancia, son la base que configura el poema de Eliot.

12. *El Canto tercero y el Libro décimo*

Dante es guiado por Virgilio, a instancias de Beatriz, por ese páramo desolado y los horrores que le siguen —a su paso por el Infierno y el Purgatorio—, para que atestigüe y dé fe de lo que allí acontece. Luego asciende, de la mano de Beatriz, hasta el Paraíso y, gracias a ello, comprende lo que significan la sabiduría y la paz.

Dante afirmaba, a la menor provocación, que no sabía griego. Eso nos lleva a su concepción —por demás monumental— del «más allá», alejada del todo de las posibles interpretaciones de su tiempo; por lo que deben rastrearse los orígenes, como casi todo lo demás en la cultura latina, en sus raíces griegas. Lo que Platón dice que dijo Sócrates, *La República*, Libro x, cap. xiii al xvi), de un relato hecho por Er, hijo de Armenio, muerto en una batalla, incorrupto su cuerpo y a los doce días resucitado, en tanto que un conocimiento de segunda o tercera mano, no deja de ser testimonio maravilloso de cómo se desea que opere el sistema de reencarnación; en este caso, el más original y seductor hasta nuestros días. Sólo que la percepción de Er llega apenas a la entrada de los dos agujeros; uno hacia arriba, el otro hacia abajo, desde donde vislumbra los terribles sufrimientos de los que están abajo y no comenta de los que están arriba. Narra, eso sí, el discurrir de las almas que salen de los pasajes, rumbo a sus nuevos destinos carnales, así como los procedimientos a que deben someterse para volver a este mundo, ¿Cómo omitir esta primordial referencia occidental a la vida después de la muerte?

Los cristianísimos estudiosos, ¿prefieren olvidar el origen pagano de la liturgia católica?

Dante, el republicano, el exilado clandestino que en el año 1300 asiste, en París, al juicio y ejecución de los Caballeros Templarios y escribe, entre líneas, en código secreto, mensajes de la *Rosa* y contempla la caída de Roma, la pérdida de su Papa que huye de Avignon y la descomposición toda del mundo, no es, de ningún modo, un *testigo* inocente. ¿Qué poco sabemos, en realidad, de lo que Dante pensaba y quería decir subrepticamente!

Y, entonces, tenemos que Platón dice que le contaron a Sócrates. (*Versión referencial*). Dante, que ha visto todo. (*Versión testimonial*). Y Eliot, que asume el carácter de actor y sufre, en carne propia, la experiencia *antes de los túneles*, en esa tierra de nadie, sin *inteligencia* de Dios (la misma de Er y de Virgilio).

Se trata de un mismo texto, visto desde perspectivas distintas, en épocas distintas, manando de una misma fuente.

La certidumbre de un mundo más allá de la muerte y, con ello, de un *destino* marcado pero susceptible de ser modificado por la vía de la virtud son cuestiones que toca Platón, mucho antes que cualquier otro. ¿Eliot no lo leyó? Qué difícil creerlo.

LOS HOMBRES HUECOS

A penny for the Old Guy

I

Somos los hombres huecos
Los hombres rellenos de aserrín
Que se apoyan unos contra otros
Con cabezas embutidas de paja. ¡Sea!
Ásperas nuestras voces, cuando
Susurramos juntos
Quedas, sin sentido
Como viento sobre hierba seca
O el trotar de ratas sobre vidrios rotos
En los sótanos secos

Contornos sin forma, sombras sin color,
Paralizada fuerza, ademán inmóvil;

Aquellos que han cruzado
Con los ojos fijos, al otro reino de la muerte
Nos recuerdan –si acaso–
No como almas perdidas y violentas
Sino, tan sólo, como hombres huecos,
Hombres rellenos de aserrín.

II

Ojos que no me atrevo a mirar en sueños
En el reino del sueño de la muerte
Allí no aparecen:
Allí, los ojos son
Rayos de luz sobre una columna rota
Allí, es árbol que se agita
Y voces
En el viento cantando
Más distantes y más solemnes
Que una estrella que se apaga.

No me dejen adentrarme más
En el reino del sueño de la muerte
Permítanme también que use
Disfraces convenientes
Piel de rata, plumaje de cuervo, maderos en cruz
Esparcidos por el campo
Comportarme como lo hace el viento
No más allá–

No ese encuentro último
En el reino crepuscular.

III

Esta es la tierra muerta
Esta es la tierra de los cactus
Aquí se erigen
Imágenes de piedra, aquí reciben la súplica
De la mano de un hombre muerto
Bajo el parpadeo de una estrella agonizante.

¿Es esto así
En el otro reino de la muerte
Despertar a solas
A la hora en que temblamos de ternura?
Labios que quisieran besar
Formulan oraciones a la piedra rota.

IV

Los ojos no están aquí
No hay ojos aquí
En este valle de estrellas moribundas
En este valle hueco
Esta quijada rota de nuestros reinos perdidos

En éste el último de los lugares de reunión
Nos agrupamos a tientas
Evitando hablar
Congregados en esta playa del tumefacto río

Ciegos, a menos
Que los ojos reaparezcan
Como la perpetua estrella
La rosa multifolia

Del reino crepuscular de la muerte
La esperanza única
De los hombres vacuos.

V

Y damos vueltas al nopal
Al nopal, al nopal
Y damos vueltas al nopal,
A las cinco de la mañana.

Entre la idea
Y la realidad
Entre el movimiento
Y el acto
Cae la sombra

Porque tuyo es el reino

Entre la concepción
Y la creación
Entre la emoción
Y la respuesta
Cae la sombra

La vida es muy larga

Entre el deseo
Y el espasmo
Entre la potencia
Y la existencia
Entre la esencia
Y el descenso
Cae la sombra

Porque tuyo es el reino

Porque tuyo es
La vida es
Porque tuyo es el

Así es como se acaba el mundo
Así es como se acaba el mundo
Así es como se acaba el mundo
No con un golpe seco sino en un largo plañir.

T. S. Eliot



HISTORIA DE NUESTRAS PASIONES

Sara Beatriz Guardia

No publicaron libros ni compusieron poemas. Tampoco se doctoraron en universidades famosas y aunque algunas escribieron, fueron sus vidas las que fascinan. Oscilaron entre lo permitido y lo que obliga al silencio en la historia de nuestras pasiones, con muestras de intrepidez, audacia, y una gran dosis de coraje. Son mujeres que hoy ocupan un lugar en el imaginario mexicano donde existe una predilección por los derrotados con dignidad, las trágicas y los perdedores.

Allí está Antonieta Rivas Mercado, enamorada de José Vasconcelos, pegándose un tiro en la catedral de Notre Dame de París; Lupe Marín, obsesionada con ocupar por siempre el lugar de esposa de Diego Rivera; María Asúnsolo, la bellísima mujer que encendió un amor intenso en David Alfaro Siqueiros; y la más festiva y sensual, Machila Armida, amante de Alejo Carpentier¹.

¹ Escribiremos de estas dos últimas en otro número de Vicionario.

*"Mañana empezaré a dejar en el papel mis
entrañas"*



La vida de Antonieta Rivas Mercado transcurrió en tres épocas de la historia de México, el Porfiriato por su familia, la revolución y los años veinte. Fue una de las mujeres que más influyó en la cultura del México de principios del siglo XX, y sin embargo su suicidio ocultó su presencia en la vanguardia cultural mexicana. Hija del conocido arquitecto Antonio Rivas Mercado, autor del monumento del *Ángel de la Independencia*, desde niña se desarrolló en un clima de bonanza económica, de frecuentes viajes, y en medio de la intensa vida social de sus padres. El primer golpe que marcó su vida para siempre ocurrió cuando ella tenía doce años y fue abandonada por su madre. Quizá eso explica su inmensa necesidad de afecto, la búsqueda de una libertad que nunca pudo tener, y la decisiva relación con su padre.

Se casó a los dieciocho años con el ingeniero inglés, Alberto Blair, con quien tuvo un hijo, Donald Antonio, que nació el 9 de septiembre de 1919. Durante los viajes a Europa, que realizó con su padre y su hijo entre 1923 y 1925, aprendió italiano, música, y filosofía. Pero el punto de partida de su vida ocurrió el 3 de enero de 1927 cuando murió su padre y quedó como la principal heredera de todos sus bienes. En ese año conoció al pintor Manuel Rodríguez Lozano, que la presentó a intelectuales como Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Entonces Rodríguez Lozano pertenecía a un grupo contestatario conocido por su posición contraria al muralismo de Diego Rivera.

El primer artículo que escribió Antonieta fue para la revista *Ulises*. Se trata de una reseña del libro *En torno a nosotras*, de Margarita Nelken, representante de los inicios del feminismo en España, conocida por su militancia en el Partido Obrero Español, y su decidida participación en la Segunda República y la Guerra Civil. Es significativo que Antonieta haya escogido precisamente a esta mujer, cuyas reflexiones sobre las reivindicaciones de la mujer en la modernidad no eran muy bien recibidas.

En febrero de 1928, en *El Sol* de Madrid publicó un artículo titulado «La mujer mexicana», en el que sostuvo que la cultura es la única vía posible de salvación para las mujeres, y acusó a las mexicanas por su «docilidad» y «pasividad». «Es preciso —escribió—, sobre todo para las mujeres mexicanas, ampliar su horizonte, que se la eduque e instruya, que cultive su mente y aprenda a pensar».

En 1929 se integro al grupo que funda la revista *Contemporáneos*, que dio nombre a esta generación. Tradujo con Villaurrutia el libro *La escuela de las mujeres* de André Gide, impulsó la organización de un patronato para la creación de la Orquesta Sinfónica, y donó un local para el Teatro de Ulises considerado el primer teatro de vanguardia de México con

el que se compromete como mecenas y donde trabaja y actúa.

Por lo contrario, su vida sentimental era caótica. Separada del marido, inició una compleja relación con Manuel Rodríguez Lozano, incapaz de corresponder al amor obsesivo que le profesaba. Incluso Antonieta en algunas cartas admitió la imposibilidad de esta relación por la barrera sexual que puso el pintor, que entonces sólo sostenía relaciones homosexuales. Rodríguez Lozano había estado casado con Carmen Mondragón, otra mujer que fascinó México. Rompió las reglas, desafió a la sociedad posando desnuda para el fotógrafo Edward Weston, y sedujo con su encanto y belleza a poetas y escritores. Pero su gran amor fue el pintor Gerardo Murillo, con quien sostuvo un apasionado romance reflejado en las doscientas cartas que le escribió durante cinco años, y donde firmaba con un nuevo nombre: Nahui Ollin, que en el calendario azteca indica el tiempo consagrado a la renovación de los ciclos del cosmos.

Por entonces en México gobernada Plutarco Elías Calles con una política proclive a los Estados Unidos. Es la época de la guerra de los cristeros y del asesinato en 1928 del general Obregón, a manos de José de León Toral, un fanático católico. Calles nombró a Emilio Portes Gil presidente provisional, y José Vasconcelos, exiliado en Estados Unidos decidió presentarse como candidato a la presidencia. El 10 de marzo de 1929 Antonieta conoce a José Vasconcelos, que marca definitivamente su vida y su destino. Se entrega en cuerpo y alma a la campaña por la Presidencia que él impulsa, dona importantes sumas de dinero, convierte su casa en un comité político, lo acompaña durante las giras, lleva su agenda de reuniones, y escribe los discursos que él dicta. Detalla esos intensos meses a su siempre presente Manuel Rodríguez Lozano en una carta fechada el 28 de septiembre de 1929:

«Casi me parece imposible haber tenido un rato para escribirle, pero esta fatigosa vida que lleva Vasconcelos envuelve en su agitación

superficial, con comidas, cenas y paseos y (único grato) natación dos veces al día. Es gente que sin cesar, sin cesar, viene a buscarlo, a verle, a traerle dinero, a ofrecerle armas, apoyo o (ríase) pedirle puestos... Anoche en la conferencia que dio en el Teatro Obrero debe de haber habido más de 2000 personas: ferrocarrileros, obreros de la fundición y de la cervecería y ¡qué público! como oleaje y ¡qué atención! (...) mañana salimos para Montemorelos. Dormiremos en Linares, el sábado iremos a Ciudad Victoria, el domingo a Tampico, quizá regrese por aeroplano».

Sorprendentemente, en plena campaña electoral Antonieta partió a Nueva York el 6 de octubre de 1929. Fue el período más productivo de su vida, escribió el ensayo "Los ideales de las mujeres. Maternidad contra igualdad de derechos", tradujo y adaptó en colaboración con José Luis Ituarte *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y se relacionó con Federico García Lorca, José Clemente Orozco, Dámaso Alonso, José Juan Tablada, entre otros. Pero la derrota de Vasconcelos la conduce deprimida al hospital Saint Luke's en Manhattan donde permanece recluida varias semanas. Allí fue donde decidió que su camino era la escritura, y así se lo dijo a Rodríguez Lozano:

«Necesito hundirme en el trabajo. La inacción, la falta de creación, me aterra. Digo, como usted aquella noche, mi soledad y mi pena están tan hondas que no parecen existir (...). Tomo calmantes sin efectos. Quiero llegar ya a mi destino para obligarme a coger el carril. Mañana me haré de mi máquina y comenzaré a dejar en el papel mis entrañas».



En marzo de 1930 Antonieta se ve obligada a regresar a México porque pierde la patria potestad de su hijo en la demanda de divorcio de su esposo, y para evitar que se lo quiten parte a Francia. Se instala en Burdeos decidida a escribir una novela con la idea de vivir con Vasconcelos. Pero Vasconcelos tenía otros planes, escribe ella en su diario: «No me necesita, él mismo me lo dijo cuando hablamos largo la noche de nuestro reencuentro aquí en esta misma habitación. En lo más animado del diálogo pregunté: "dime si de verdad, de verdad, tienes necesidad de mí". No sé si presintiendo mi desesperación o por exceso de sinceridad, reflexionó y repuso: "Ninguna alma necesita de otra, nadie, ni hombre ni mujer necesita más que de Dios"». Además, Vasconcelos le aconseja regresar a México porque hacía meses que Antonieta no recibía dinero.

¿Fue ese el detonante? Poco después, el 11 de febrero de 1931 escribió una carta al

cónsul mexicano en París, Arturo Pani, pidiéndole que envíe a su hijo a México; robó la pistola que Vasconcelos había traído de México, se dirigió a Notre Dame y frente a la imagen de Jesucristo crucificado se disparó un tiro al corazón. En la última página de su diario escribió: «Mañana, a estas horas, todo habrá concluido, es mejor así, Hólderlin tenía razón». Antes había escrito: «Tengo la conciencia aguda de estar desterrada de este mundo». Tenía treinta y un años.

"Yo soy la primera, la única"



Otro personaje interesante, es Lupe Marín, la segunda esposa de Diego Rivera, de quien muchos dicen que era literalmente insoportable y que pocas personas la querían. Fabienne Bradu sostiene en su libro² que era un personaje teatral que tuvo el valor de llevar todos sus defectos de carácter hasta tal grado de exageración que acababa cayendo bien; que podía ser cruel, arbitraria y hasta destruir vidas. Enfrentó la sociedad en los años veinte y treinta dando bofetadas verbales o reales, y logró sobrevivir en México donde—agrega Bradu— la gente se da la mano sonriendo aunque se odie.

² Fabienne Bradu. *Damas de corazón*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Su obsesión por ser la «única mujer» de Diego Rivera, incluso cuando estaban ya divorciados y Rivera vivía con Frida Khalo, expresaba una combinación de amor y odio, exacerbado y profundo, de alguien que no ocupó el lugar que anheló y que convirtió su vida en una lucha permanente por distinguirse como la única. No fue tampoco fácil ser la esposa de Diego Rivera, figura emblemática de esos años por sus murales, y que pintó dos mil cuadros y cinco mil bocetos; además era militante del partido comunista y un gran seductor.

Lupe Marín y Diego Rivera estuvieron casados cinco años, de 1922 a 1927

y tuvieron dos hijas: Ruth y Guadalupe Rivera Marín.

Pero el matrimonio no se rompió por Frida Khalo sino cuando Diego Rivera se enamoró de la fotógrafa italiana, Tina Modotti. Fue un amor intenso pero de corta duración que terminó cuando Diego conoció a Frida tres años después del accidente que sufrió la pintora.

Entonces Diego Rivera era ya un pintor consagrado que en París había conocido a Juan Gris, Picasso, Modigliani, Braque.

Frida le llevó algunos de sus primeros cuadros que impresionaron profundamente a Rivera, y así empezó un romance que Lupe Marín no dio importancia inicialmente, pero después estalló en ataques violentos de celos.

Nadie apostó por esa unión, la familia de Frida se opuso a pesar de la fama de Rivera, incluso la madre declaró que no aprobaba el matrimonio no solo por los veintiún años de diferencia sino porque era como «casar a un elefante con una paloma». Tampoco los amigos creyeron en ellos, pero Frida y Diego

estaban convencidos de que eran uno para el otro. Se declararon amor eterno y fidelidad, y se casaron el 21 de agosto de 1929, cuando él tenía cuarenta y tres años y ella veintidos. Se divorciaron en 1939 y se volvieron a casar el 8 de diciembre de 1940.

Vivieron una intensa relación, problemática, plena de encuentros y desencuentros. No podía ser de otra manera tratándose de personalidades tan fuertes y avasallantes. Mientras Lupe Marín, furiosa, acechaba por si la pareja se desunía finalmente. Pero cuando

conoció personalmente a Frida Khalo, ocurrió lo imprevisto: se hicieron amigas y Lupe se convirtió en alguien importante en la vida de ambos.

Le enseñó a Frida a cocinar los platos favoritos de Diego, y agradecida Frida Khalo le pintó un retrato que años más tarde y en un ataque de rabia Marín destruyó, lo que siempre lamentaría. Lo único que queda de esta pintura es una foto. Pero Diego Rivera pintó los hermosos ojos verdes de Lupe Marín y su cuerpo que amaba. Así lo dice en su libro autobiográfico

Mi vida, mi arte, Lupe Marín era «hermosa, con un espíritu animal», su cabello «era como el de una castaña», y «sus manos tenían la belleza de las raíces de talones de águilas». Era una mujer segura de sí misma, independiente y elegante de quien Octavio Paz dijo que aunque su vida había sido «tempestuosa y su lenguaje descarado; su indumentaria era irreprochable y de un sobrio buen gusto».

Un año después de su separación, Lupe Marín conoció al poeta Jorge Cuesta, quien en ese período publicó la *Antología de la poesía*



mexicana moderna y se casó con ella en 1928. Se fueron a vivir al ingenio El Potrero hasta 1930, cuando regresaron a la Ciudad de México para el nacimiento de su hijo Antonio, pero el matrimonio sólo duró dos años. En 1932 se separaron. Diez años después Jorge Cuesta se suicidó en el sanatorio Lavista, en Tlalpan, tenía treinta y ocho años, una inconclusa obra en la que destaca su libro de poesía, *Canto a un dios mineral*.

Aunque Lupe Marín consiguió mantener su status de esposa de Diego Rivera no pudo en vida ser la única, ni la primera. Sin embargo, su hija Guadalupe Rivera Marín, reencarna ese espíritu indómito y rebelde que la caracterizó. Es la Presidenta de la Fundación Diego Rivera, creada por la familia a fin de evitar que el legado artístico del famoso muralista y pintor caiga en una «burda comercialización», tal como ha sucedido con Frida Kahlo, a propósito de la comercialización de cien mil muñecas Frida Kahlo (a doscientos dólares cada una) promovidas por la familia Kahlo y lanzadas en México, Estados Unidos, Francia, Italia, Inglaterra y Japón.

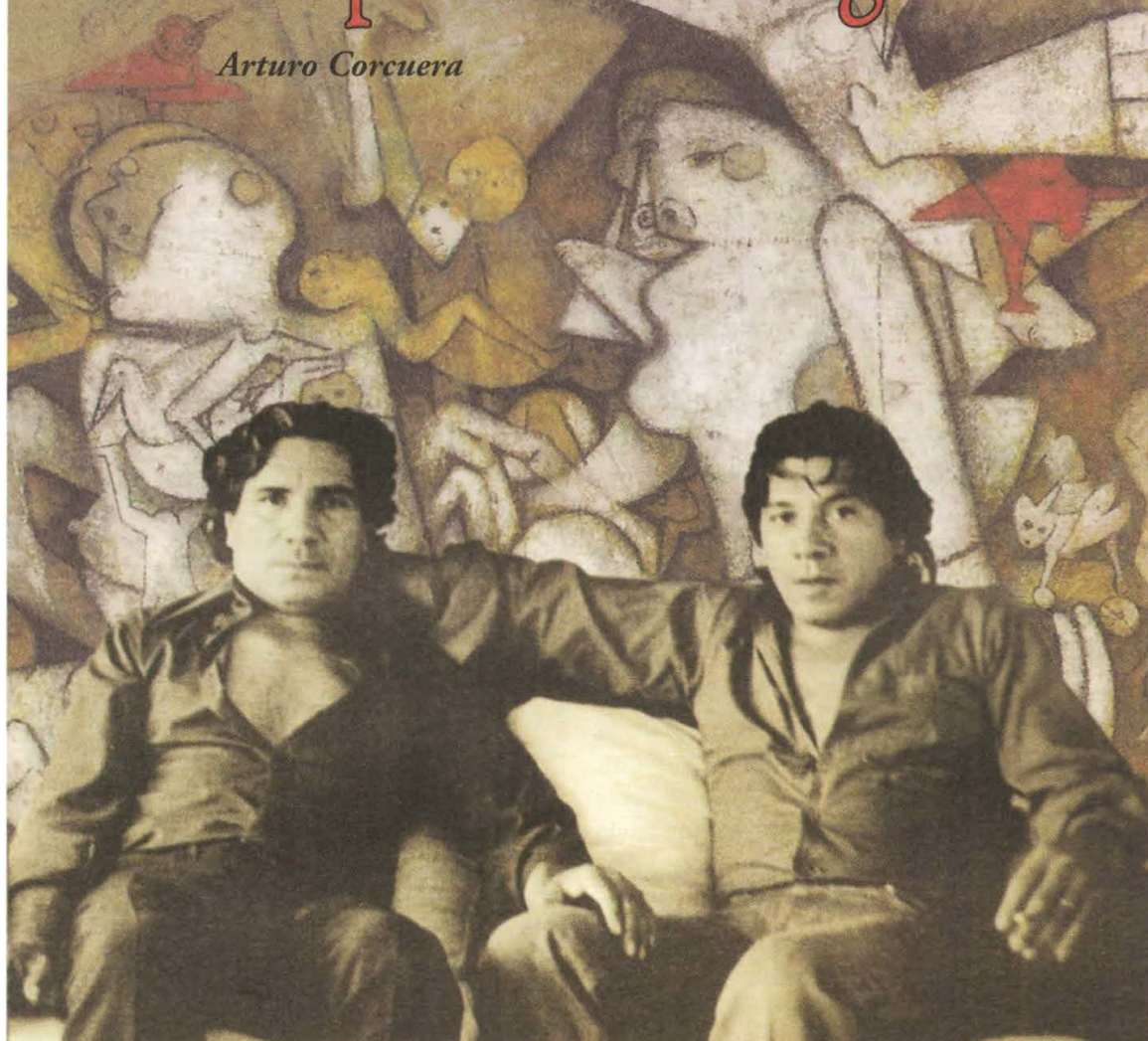
Guadalupe Rivera Marín vivió con su padre y Frida Kahlo durante un año en la casa azul de Coyoacán, hoy convertida en museo. «Yo me llevé muy bien con Frida», me dijo cuando presenté su libro *Las fiestas de Frida y Diego* en Lima. «Fuimos amigas y tuve su apoyo en momentos difíciles de la relación con mi padre y con mi madre». Pero en una entrevista publicada el año 2007 en un diario de Costa Rica, Guadalupe Rivera Marín con sus ochenta y cuatro años lucidos y apasionados no ha vacilado en decir que Frida Kahlo es un «icono decadente» que responde a «una época de decadencia en la que prima el desarrollo técnico y bélico sin ningún aliciente para el ser humano».

Octavio Paz dice en *El laberinto de la soledad*, esa formidable lectura crítica de la historia de México, que el pueblo lleva máscaras detrás de las cuales se encierra en su soledad para protegerse y preservarse. Es indudable que estas mujeres no pretendieron ni protegerse, ni asegurarse, ni siquiera perdurar, solamente ser fieles a sí mismas.



Gerardo Chávez, un pintor con ángel

Arturo Corcuera



En Trujillo no sólo tuvo origen un importante movimiento literario y político como el grupo Norte con Vallejo, Antenor Orrego, Oscar Imaña, Alcides Spelucín, Víctor Raúl Haya de La Torre, sino también se incubó y dio nacimiento a un grupo de plásticos, entre los que cabe recordar a Macedonio, a Esquerriloff, Alcántara, Azabache, este último discípulo de Sabogal. Y sobre todos ellos, en las últimas décadas, dos figuras notables que ocupan un lugar de honor en la pintura peruana contemporánea: Ángel y Gerardo Chávez, dos estilos, dos personalidades, dos miradas diferentes de encarar el arte, pero que en algún momento tuvieron inquietudes expresivas afines, cuando en su juventud los dos coincidieron en Lima.

Hijos de una familia numerosa (once hermanos), de una pareja que supo amarse por encima de las adversidades: don Pedro Chávez y doña Estela López, ambos de auténtica estirpe norteña. Ángel quedará huérfano a los trece y Gerardo a los cinco, temprana muerte de la madre que poblará de sombras la infancia y obligará, por necesidad de la crianza, a separar a los niños: Ángel se quedará al cuidado de la abuela materna y Gerardo irá a vivir bajo la sombra del padre, en Paiján. Los años que pasaron juntos en Trujillo, mataperreando por pampales y arenales, quedarían borrosos en el recuerdo. Ángel era el octavo hijo y Gerardo el décimo.

Fue en Lima, pasados los angustiosos años de orfandad, donde volvieron a encontrarse cuando ya Ángel era un pintor conocido y Gerardo sólo soñaba con seguir sus pasos. Tuvo sin embargo que vencer algunas resistencias del hermano mayor que por protegerlo le ofrecía apoyo si estudiaba otra carrera menos azarosa que la pintura y más productiva. Al poco tiempo, con el propio estímulo de Ángel, ya Gerardo estaba estudiando en la Escuela de Bellas Artes en uso de una beca que ganó en mérito al resultado del examen.

«Con Ángel hemos sido hermanos, colegas, amigos, compinches», recuerda Gerardo. Rebelde y travieso, en sus años de estudiante, en lugar de expresar su conformidad estampando su firma, Ángel dibujó unos genitales en el acta de la Escuela de Bellas Artes, como protesta por el mal servicio alimentario que se les prestaba a los becados, gesto irreverente que le significó la expulsión y la interrupción de sus estudios. El eximio caricaturista Málaga Grenet no soportó el desenfado juvenil de una caricatura atrevida.

Con razón recuerda Gerardo una observación de su abuela Carmen: «¿Por qué le pusieron Ángel a este diablo de muchacho?». Contraviniendo la resolución de las autoridades, este Ángel rebelde no dejaría nunca de visitar a sus compañeros para cantarles tangos y boleros. Era la época de la revelación pictórica de Ángel, de los premios, de sus óleos con temas de santos y madonas, de flores, bodegones, desnudos y autorretratos. Años de copiar a los clásicos para poder comer, y de entusiasmo por el expresionismo del francés Georges Rouault y de la técnica académica de Goya y de Ingres. Así nacen *Flores negras* y *Crucifixión*. Años de su pasión por el Guernica, de su acercamiento a la pintura mexicana y su devoción especial por José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Años de decantación y perfeccionamiento de su obra que luego alcanzaría su estación de oro.

Un episodio que no se puede dejar de registrar es la pérdida de buena parte de su pintura de aquellos años, a causa de un gran incendio que comprometió el local de la ANEA, donde tenía su taller Ángel Chávez, poco tiempo después de haber ganado el Premio Francisco Laso y cuando la crítica empezaba a descubrirlo como un valor de la plástica latinoamericana.

Gerardo recibiría durante todo este tiempo el magisterio de Ángel, a quien consideró siempre más dotado que él para el arte, más virtuoso. «Lo que a mí me costaba un largo padecimiento—confiesa Gerardo— a él le surgía en la tela con soltura y naturalidad. Manejaba su mano izquierda con maestría y sabiduría excepcionales. Me enseñaba a oler la pintura para saber y conocer la



densidad de los colores y la calidad del óleo; a compartir el aroma de la trementina y hasta la textura del lino; las costuras de la tela, las bondades del pelo de marta de los pinceles. Angelito gozaba con cada uno de los materiales que utilizaba, gesto de entrega desinteresada, llena de amor, que compartía con todos».

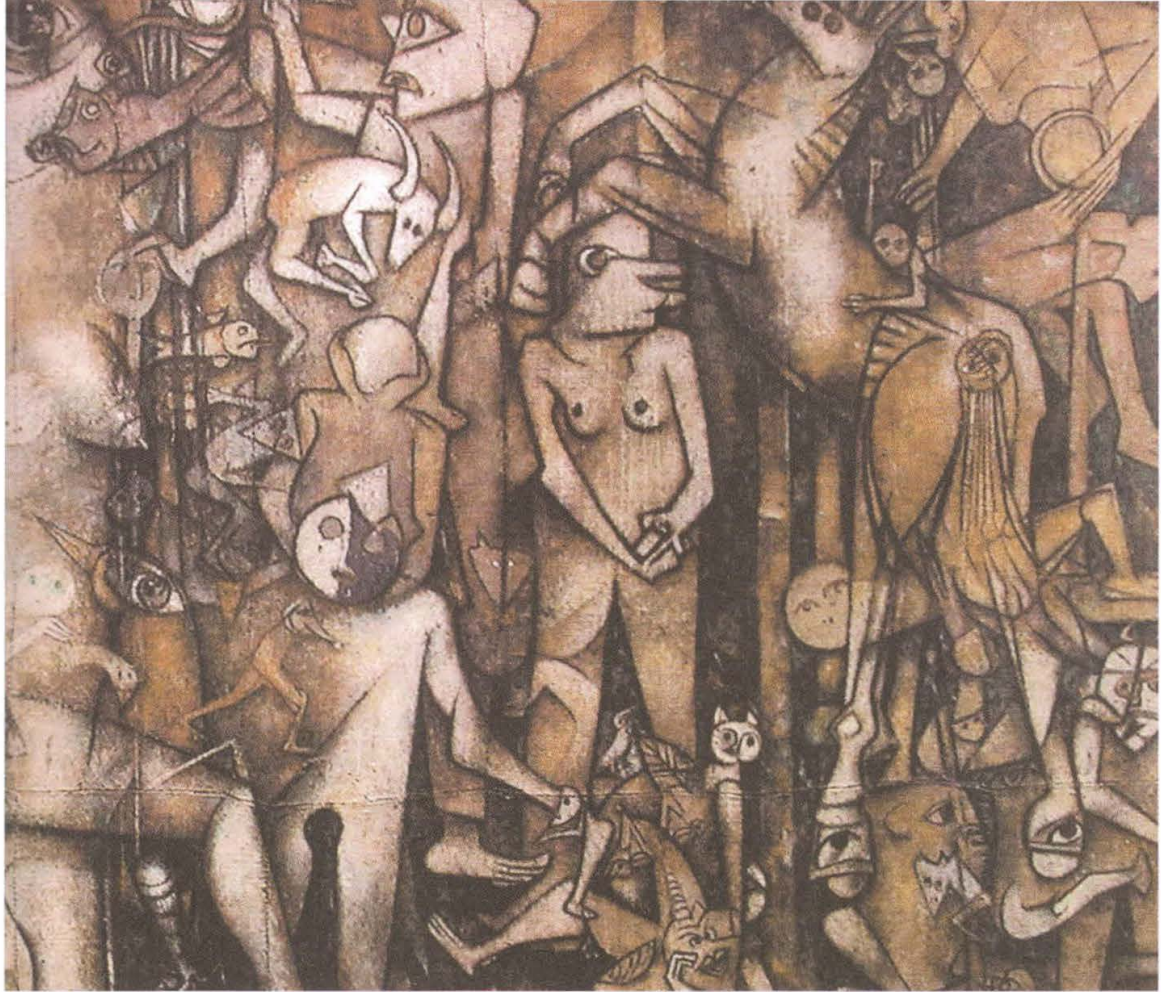
Al término de sus estudios, la vida los volvería a separar. Gerardo Viaja a Europa en compañía de Tilsa, de Zapata, Basurco, Quintanilla, exiliándose como antes lo

hicieran Jorge Piqueras, Sigfrido Laske, Alberto Guzmán. Ángel se quedaría en Lima, demarcándose así en la vida de los hermanos dos caminos diferentes que se reflejarían más tarde de modo definitivo en la obra de cada uno. Ángel, hurgando inmerso en el interior de las raíces de lo nuestro, y Gerardo en una delirante travesía onírica que se enriquece cada vez más con elementos de la realidad, en un afán por aproximarse a las raíces mismas de la naturaleza humana.

Gerardo en Europa pasa de todo, en tanto se preocupa por cimentar su formación artística. Su visita a los museos y su estrecha amistad con Matta le permiten un período de aprendizaje que agradece. Del maestro Matta recibe con prodigalidad consejos, chisguetes y telas. Reconoce que Picasso, Lam y Tamayo lo han ayudado a encontrarse, que son sus fuentes nutricias. Entre los europeos, Goya y Rembrandt. Pero entre los contemporáneos es Picasso el único que lo incendia cuando se siente debilitado y abatido en el acto creador. «Me insunfla energías y me motiva. Considero que Picasso es esencialmente un pintor para pintores». Mario Vargas Llosa señala que el universo de Gerardo Chávez «está poblado por esos seres imprecisos que tienen de pez, de batracio, de espermatozoide y de animal antediluviano, que danzan, luchan, gesticulan y, últimamente, ruedan por geografías húmedas y montañosas». Este universo suyo es tal vez la asimilación de su encuentro con el arte primitivo, con el arte popular africano que también llenó de sugestivas imágenes la retina y la sangre de otros pintores, así como el asombro que experimentara de niño al observar los peces y las aves marinas estilizadas de Chan Chan, y de familiarizarse sus ojos con el arte precolombino. Hasta los trazos que dejan sus pinceles al limpiar los colores en el trapo fueron influyendo en la configuración de estas creaturas extrañas.

Ángel apenas estuvo unos meses recorriendo Europa. No fue a vivir como Gerardo, fue sólo de paso a visitar los museos y a sentir la textura tocando, al primer descuido de los guías, los óleos de los grandes maestros. Necesitaba, como cuenta su hermano Gerardo, ver los cuadros con los ojos de los dedos, acariciar su pintura con amor y respeto. En los museos se diría que quedaron sus pasos, pero que fue en la Casa Rembrandt donde dejaría su corazón.

Años después Ángel crearía su serie denominada «Los pétreos», cuyas figuras lograba con una técnica de empaste mediante el paso de la mano y la espátula, hasta ir modelando el pigmento que le daría una textura de alto relieve. Según Gerardo, «lo nuevo y lo viejo están planteados en lo primitivo rupestre que se percibe y en el tratamiento elaborado de las texturas sobrepuestas, a la manera de una densa veladura». La materia se asemeja a paredes de piedra, calcáreas, erosionadas, oxidadas, corroídas y descascaradas. Pintura de rostros ancestrales, hieráticos, sugeridos a través de la mezcla de azules, ocre, rojos y negros. «Los pétreos» marcan un hito en la historia de la pintura peruana contemporánea y



demuestran que Angelito fue un incansable investigador. Su obra fue prolífica, sin embargo se le conocen pocos dibujos al carbón, pues él se entregaba directamente a dibujar con el color. Por algo fue un maestro del rojo, hasta adueñarse de este color, creando el «rojo Chávez». Indudablemente, uno de sus aportes más significativos en la línea de su creatividad estriba en que estableció un puente entre el movimiento indigenista y la concepción moderna de la pintura.

Por su parte, los personajes de Gerardo Chávez van multiplicándose en una aleación de los tres reinos naturales y las diversas piezas mecánicas de los tiempos modernos: ruedas, cañones, tenazas, bicicletas, patines, ganchos metálicos, en una atmósfera nerviosa donde encuentran espacio Eros y Tanatos. La historia de la humanidad se refleja, desde sus orígenes, mediante estas criaturas sobrecogedoras, arraigadas en una conformación humana pero con apariencia galáctica, en constante mutación y movimiento, metamorfoseándose en tallos, algas, anémonas, fibras vegetales, pulpos, langostas, insectos, murciélagos, focas, armaduras, botines, girándulas, en un incesante Big Bang.

Quienes lo conocimos podemos suscribir plenamente el retrato a viva voz que hace de Ángel su hermano Gerardo: «Era alto, atractivo y carismático, grueso como un tronco, con los cabellos desordenados

que parecían melena de león. Entusiasta, alegre. Se le recuerda como un gran amigo, particularmente humano y generoso, con enormes aptitudes para la pintura y el canto».

Merecido homenaje le ha rendido Gerardo al crear, reconstruyendo una vieja casona colonial en Trujillo, el complejo cultural ANGELMIRA. Y es así. Ángel está mirando el Museo del Juguete, el Café Literario, la selecta librería, la Sala de Exposiciones, el Bar de la Tertulia, dando de este modo un aliento celeste a la vida artística de la ciudad. Y recientemente, el gran Museo de Arte Contemporáneo que se levanta como otro de los grandes tesoros artísticos que distingue a la capital norteña.

El afecto que se profesaron en vida los dos hermanos quedó plasmado en dos cuadros singulares. Uno de ellos es el autorretrato en el que Ángel hizo posar a Gerardo para dibujar y pintar las manos. Y el otro es un cuadro de dos caballos, en el que Gerardo pintaría el fondo en el que aparecen los perfiles equinos. Cuadro a dos manos, al alimón, con la izquierda y la derecha, dos manos tocadas por la gracia aérea y misteriosa de la creación. Dos grandes y consagrados de la pintura, dos incesantes universos que no dejan de cautivarnos, por lo que concluimos que en Trujillo no sólo nació Dios sino que nacieron también los Chávez.

Los muros

Eduardo Galeano



El Muro de Berlín era la noticia de cada día. De la mañana a la noche leíamos, veíamos, escuchábamos: el Muro de la Vergüenza, el Muro de la Infamia, la Cortina de Hierro... Por fin, ese muro, que merecía caer, cayó. Pero otros muros han brotado, siguen brotando, en el mundo, y aunque son mucho más grandes que el de Berlín, de ellos se habla poco o nada.

Poco se habla del muro que los Estados Unidos están alzando en la frontera mexicana, y poco se habla de las alambradas de Ceuta y Melilla.

Casi nada se habla del Muro de Cisjordania, que perpetúa la ocupación israelí de tierras palestinas y de aquí a poco será quince veces más largo que el Muro de Berlín.

Y nada, nada de nada, se habla del Muro de Marruecos, que desde hace veinte años perpetúa la ocupación marroquí del Sahara occidental. Este muro, minado de punta a punta y de punta a punta vigilado por miles de soldados, mide sesenta veces más que el Muro de Berlín.

¿Por qué será que hay muros tan altisonantes y muros tan mudos? ¿Será por los muros de la incomunicación, que los grandes medios de comunicación construyen cada día?



En julio del 2004, la Corte Internacional de Justicia de La Haya sentenció que el Muro de Cisjordania violaba el derecho internacional y mandó que se demoliera. Hasta ahora, Israel no se ha enterado.

En octubre de 1975, la misma Corte había dictaminado: «No se establece la existencia de vínculo alguno de soberanía entre el Sahara Occidental y Marruecos». Nos quedamos cortos si decimos que Marruecos fue sordo. Fue peor: al día siguiente de esta resolución, desató la invasión, la llamada *Marcha verde*, y poco después se apoderó a sangre y fuego de esas vastas tierras ajenas y expulsó a la mayoría de la población.

Y ahí sigue.

Mil y una resoluciones de las Naciones Unidas han confirmado el derecho a la autodeterminación del pueblo saharauí.

¿De qué han servido esas resoluciones? Se iba a hacer un plebiscito, para que la población decidiera su destino. Para asegurarse la victoria, el monarca de Marruecos llenó de marroquíes el territorio invadido. Pero al poco tiempo, ni siquiera los marroquíes fueron dignos de su confianza. Y

el rey, que había dicho sí, dijo que quién sabe. Y después dijo no, y ahora su hijo, heredero del trono, también dice no. La negativa equivale a una confesión. Negando el derecho de voto, Marruecos confiesa que ha robado un país.

¿Lo seguiremos aceptando, como si tal cosa? ¿Aceptando que en la democracia universal los súbditos sólo podemos ejercer el derecho de obediencia?

¿De qué han servido las mil y una resoluciones de las Naciones Unidas contra la ocupación israelí de los territorios palestinos? ¿Y las mil y una resoluciones contra el bloqueo de Cuba?

El viejo proverbio enseña:

-La hipocresía es el impuesto que el vicio paga a la virtud.

El patriotismo es, hoy por hoy, un privilegio de las naciones dominantes.

Cuando lo practican las naciones dominadas, el patriotismo se hace sospechoso de populismo o terrorismo, o simplemente no merece la menor atención.

Los patriotas saharauíes, que desde hace treinta años luchan por recuperar su lugar en el mundo, han logrado el reconocimiento diplomático de ochenta

y dos países. Entre ellos, mi país, el Uruguay, que recientemente se ha sumado a la gran mayoría de los países latinoamericanos y africanos.

Pero Europa, no. Ningún país europeo ha reconocido a la República Saharaui. España, tampoco. Éste es un grave caso de irresponsabilidad, o quizá de amnesia, o al menos de desamor. Hasta hace treinta años el Sahara era colonia de España, y España tenía el deber legal y moral de amparar su independencia.

¿Qué dejó allí el dominio imperial? Al cabo de un siglo, ¿a cuántos universitarios formó? En total, tres: un médico, un abogado y un perito mercantil. Eso dejó. Y dejó una traición. España sirvió en bandeja esa tierra y esas gentes para que fueran devoradas por el reino de Marruecos.

Desde entonces, el Sahara es la última colonia del África. Le han usurpado la independencia.

¿Por qué será que los ojos se niegan a ver lo que rompe los ojos?

¿Será porque los saharauis han sido una moneda de cambio, ofrecida por empresas y países que compran a Marruecos lo que Marruecos vende aunque no sea suyo?

Hace un par de años, Javier Corcuera entrevistó, en un hospital de Bagdad, a una víctima de los bombardeos contra Irak. Una bomba le había destrozado un brazo. Y ella, que tenía ocho años de edad y había sufrido once operaciones, dijo:

-Ojalá no tuviéramos petróleo.

Quizás el pueblo del Sahara es culpable porque en sus largas costas reside el mayor tesoro pesquero del océano Atlántico y porque bajo las inmensidades de arena, que tan vacías parecen, yace la mayor reserva mundial de fosfatos y quizá también hay petróleo, gas y uranio.

En el Corán podría estar, aunque no esté, esta profecía:

-Las riquezas naturales serán la maldición de las gentes.

Los campamentos de refugiados, al sur de Argelia, están en el más desierto de los desiertos. Es una vastísima nada, rodeada de nada, donde sólo crecen las piedras. Y sin embargo, en esas arideces, y en las zonas liberadas, que no son mucho mejores, los saharauis han sido capaces de crear la sociedad más abierta, y la menos machista, de todo el mundo musulmán.

Este milagro de los saharauis, que son muy pobres y muy pocos, no sólo se explica por su porfiada voluntad de ser libres, que eso sí que sobra en esos lugares donde todo falta: también se explica, en gran medida, por la solidaridad internacional.

Y la mayor parte de la ayuda proviene de los pueblos de España. Su energía solidaria, memoria y fuente de dignidad, es mucho más poderosa que los vaivenes de los gobiernos y los mezquinos cálculos de las empresas.

Digo solidaridad, no caridad. La caridad humilla. No se equivoca el proverbio africano que dice:

-La mano que recibe está siempre debajo de la mano que da.

Los saharauis esperan. Están condenados a pena de angustia perpetua y de perpetua nostalgia. Los campamentos de refugiados llevan los nombres de sus ciudades secuestradas, sus perdidos lugares de encuentro, sus querencias: El Aaiún, Smara...

Ellos se llaman *hijos de las nubes*, porque desde siempre persiguen la lluvia.

Desde hace más de treinta años persiguen, también, la justicia, que en el mundo de nuestro tiempo parece más esquiva que el agua en el desierto.

CINE SAHARAUI

Paul Laverty



Toallitas húmedas, zapatillas deportivas, una larga lista de medicinas, cincuenta películas en DVD (con excepción de «Chicken Run», ya que no pude convencer a su dueño de tres años para que me la diera) y, por último, una valiosa linterna, todo ello metido a presión en una vieja mochila. Esta vez nada de pajaritas postizas ya que el Frente Polisario dio a entender que no serían necesarios los trajes de etiqueta ni los vestidos escotados en este Primer Festival Internacional de Cine Saharaui. Un festival que tendría lugar en el campo de refugiados de Smana, en el Suroeste de Argelia, justo al otro lado de la frontera con el Sahara Occidental

En el aeropuerto de Madrid, un abigarrado grupo de cineastas (la mayoría españoles), actores, periodistas y cooperantes cargaba la enorme pila de material, entre la que se encontraban veintiún largometrajes de ficción, todos en 35 mm, y que conformaban lo que iba ser el corazón del festival. Este grupo variopinto había nacido de los esfuerzos del director peruano Javier Corcuera, quien, con esa voz amable que le caracteriza, es capaz de convencer al mismísimo diablo para que se haga un examen de conciencia. Pero Corcuera se enfrentaba ahora con una tarea más difícil: convencer al propietario de un cine para que le prestara dos valiosos proyectores para llevarlos al desierto...

Según comenzaba a descender el avión terminé de leer el último de los artículos que había sacado de Internet acerca de la región a la que nos aproximábamos. La esperanza de vida aquí es de cuarenta y cinco años para los hombres y cuarenta y siete para las mujeres. Mientras el tren de aterrizaje se ponía en marcha, este dato se me iba haciendo más patente; De alguna manera te pone los pies en la tierra imaginar que, a partir de los cuarenta y cinco, cada día de más es un regalo inesperado.

El viaje al campo de refugiados de Smara empezó con buen pie. La caravana la componían autobuses y vehículos todoterreno. Nuestro conductor iba encantado con las atenciones que le prodigaban las dos actrices sentadas a su lado: Laia Marull y Candela Peña. Marull, por cierto, acababa de ganar la Concha de Plata a la mejor actriz por *Te doy mis ojos* en el Festival de Cine de San Sebastián. Dejamos atrás el camino asfaltado y entramos en la arena. Para entonces, el conductor había puesto la música a todo volumen y sorteábamos autobuses y camiones en carrera alocada, mientras en la parte trasera del vehículo todos botábamos como endemoniados, entre gritos y carcajadas.

Llegamos bien entrada la noche. No se veía ni una sola luz en ese asentamiento que reunía a más de 40 000 personas. Con la ayuda de una linterna, nos guiaron apresuradamente hasta un recinto amurallado de adobe, y ahí empezó el caos. A primera vista, puede parecer fácil dividir en grupos de 5 a 250 personas para luego asignar cada grupo a una familia saharauí. Pues no. Aunque la verdad es que tampoco importó. Fue una experiencia bíblica: las cabras balaban, los niños se arremolinaban por doquier mientras las mujeres, cubiertas con velos multicolores, ladraban ordenes a diestro y siniestro... Todo esto mientras desde la entrada nos observaba en silencio una figura beduina, alta y esbelta, cual elevada torre imperturbable.

Un niño de unos nueve años me cogió de la mano con firmeza y todos (un escocés, un inglés, un vasco y dos peruanos) lo seguimos en

la oscuridad, mientras él sorteaba con habilidad los agujeros que esta gente excava para extraer la arena con la que fabrican sus ladrillos de adobe. ¿Cómo te llamas? Mohammed. Otro niño agarró la mano de Joss, el fotógrafo. ¿Cómo te llamas? Mohammed. Casi todos los niños hablan un español aceptable. (La temperatura en los campos de refugiados puede llegar hasta unos asfixiantes cincuenta y cinco grados en verano y se ha creado una organización española, los Amigos del Pueblo Saharaui, que trabaja en estrecha colaboración con el Frente Polisario. Esta gente se dedica a traer a España, durante los dos meses más calurosos del verano, a cientos de niños de entre siete y doce años y los alojan con familias voluntarias que les ayudan a «refrescarse»).

Los niños parloteaban, reían y hacían preguntas sin descanso, hasta que por fin llegamos a la casa de «nuestra» familia: dos tiendas y dos sencillas construcciones de adobe de aspecto frágil. Dos personas nos esperaban: el padre, Tiyb (sesenta años), un hombre apuesto y elegante de dos metros de alto, y su mujer Lamat Ali, quienes inmediatamente nos hicieron sentir como en casa. No hablaban español, pero sus ojos eran cálidos y acogedores. La abuela, de noventa años (la única persona de edad que ví en todo el tiempo), haría poco después su entrada triunfal. Pero mientras, un bebé de cinco meses, Sainabo, acaparaba todo el protagonismo. Gracias a los gestos y a los niños que eran nuestros intermediarios, conseguimos entender finalmente dónde íbamos a dormir: todos juntos, en unos colchones colocados en la tienda que estaba fuera. Después de lo cual, Mohammed y Mohammed nos guiaron de nuevo hasta el centro del campamento, donde iba a tener lugar la recepción del Festival. Eso sí, no sin antes perdernos otros veinte minutos hasta que encontramos el camino hacia allí.

Muchos de los habitantes de este asentamiento no habían visto una película en pantalla grande en su vida. En algunas tiendas había aparatos de televisión que se alimentaban con la batería de un coche, batería

que, a su vez, conectaba con un sencillo panel solar. Este panel también alimentaba la única luz que había en cada una de las tiendas, aunque desde fuera pasaban completamente inadvertidas. El campo contaba con unas pocas construcciones sólidas que se iban a usar para los encuentros. En el interior de la sala más grande habían montado una pantalla ante la que podían sentarse de quinientos a setecientos espectadores. Luego, afuera y bajo las estrellas, se encontraba «la pantalla del desierto», de unos ocho metros de alto por trece de ancho. Por detrás, a unos treinta y cinco metros de distancia, se había construido una pequeña garita para el proyccionista.

Ese largo rayo de luz tenía algo de mágico, a pesar de que, a menudo, lo distorsionaba la luz de los faros de los *jeeps*, que proyectaban sobre la pantalla alargadas sombras con turbante que se fundían con la película. Estaban pasando *Nómadas del viento*, un documental sobre las aves migratorias. Una bandada de pájaros era seguida por un sofisticado sistema de cámaras mientras cruzaban a toda velocidad ríos, mares y el océano Antártico. Pasados cuarenta minutos me pareció captar alguna señal de descontento; ya bastaba de plumas, ¿cuándo empezaba la historia?

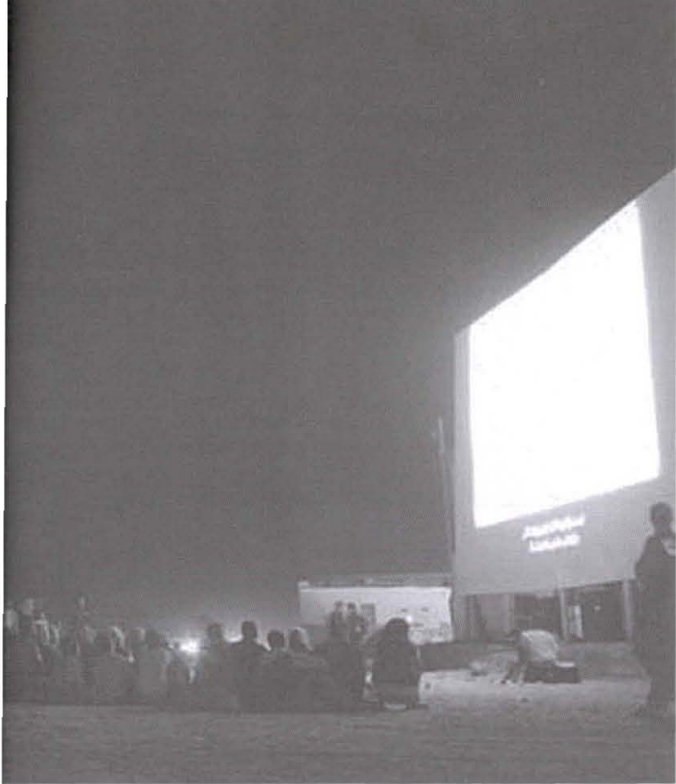
A última hora de la tarde se presentó un numeroso grupo de 1500 niños que intentó meterse en la sala para ver una comedia. Se enfadaron muchísimo al ver que no había sitio para tantos, pero se consiguió organizar un segundo aforo y los ánimos pronto se calmaron.

Todas las películas habían sido seleccionadas por representantes de los saharauis. Las había de dibujos animados para los niños, comedias ligeras, documentales y dramas sociales de contenido más duro... Algunas transmitían una imagen de Europa de riqueza y exotismo, como si todo el mundo aquí fuera un profesional bien situado, mientras que otras exploraban contradicciones muy arraigadas. Julio Medem había traído su documental *La Pelota Vasca*, con el que había dado voz a todo un abanico de personas que reflexionaban sobre el conflicto



vasco y había enfurecido de paso al Gobierno español. Chus Gutierrez envió *Poniente*, una historia basada en la vida de los inmigrantes, en su mayoría marroquíes, que viven en poblados de chabolas al sur de España mientras trabajan en los invernaderos en los que se cultivan una gran parte de las frutas y verduras que se consumen en Europa. También habían conseguido traer las únicas tres películas que se han hecho sobre los saharauis. El pase de madrugada, a las 2 a. m. fue para *El otro lado de la cama*, una comedia picante que provocó controversia entre los espectadores de más edad al aparecer los primeros pechos desnudos. Pero como era de esperar, lo que consiguieron con su protesta fue que se montara una auténtica batalla para que se proyectara al día siguiente en el interior de la sala. (Rubio, un viejo activista del Polisario, aconsejó a los organizadores que, cuando se temieran que una película no iba a atraer a suficientes espectadores, plantaran a una pareja de policías a la entrada del cine: la transformación en *overbooking* sería mágica).

Después de esta primera velada del Festival volvimos para casa, todavía incapaces de guiarnos en esa oscuridad total, acompañados de Mohammed y Mohammed. Nos recibieron Tiyb y Lamat, que a tan altas horas de la noche departían y tomaban té con unos amigos.



Tres horas más tarde, en plena oscuridad, y en medio del concierto de ronquidos y resoplidos, comenzó la inevitable procesión, producto de tanto té. Había al menos dos bebés mamando cuando me llegó el turno a mí también de salir, pero antes debí sortear todos los obstáculos que había, algunos de carne y hueso, entre mi esquinita y la salida. Muerto de miedo por si aplastaba a algún niño, me abrí camino por entre los cuerpos de todos los tamaños. Entonces descubrí a Sainabo acurrucado junto a su madre. Y me sentí fatal al darme cuenta de que nos habían dado los mejores colchones.

El cielo del desierto me cortó la respiración. La Vía Láctea era deslumbrante; ahí la tenía ante mí, con toda su belleza sobrecogedora, sin ninguna luz terrenal que le robara su intensidad. No pude evitar sentir que todos nuestros esfuerzos por traer un proyector y unos rollos de celuloide eran insignificantes, casi irrisorios, comparados con tanta grandeza. Las estrellas fugaces cruzaban sin descanso la milagrosa pantalla.

Por la mañana todos nos arremolinamos en torno al delicioso desayuno. Se nos unió un pariente que había estudiado en Cuba durante diez años y que podía servirnos de traductor. De pronto, en esta tienda donde estábamos,

teníamos una instantánea de la reciente historia saharauí: la madre, Lamat, había vivido en una casa de verdad en un pueblecito del Sahara Occidental, que antes de 1976 era una colonia española. Tiyb se había unido al Frente Polisario, fundado en 1973, y había luchado contra los españoles defendiendo la independencia de su pueblo. En 1975, la Corte Internacional de Justicia declaró que el pueblo del Sahara Occidental tenía derecho a la autodeterminación, pero el 6 de noviembre del mismo año, el rey Hassan II de Marruecos convenció a unos 350 000 marroquíes de extracción humilde para que cruzaran la frontera y se instalaran en el Sahara Occidental, y esto a cambio de todo tipo de promesas sobre una vida mejor (algo muy parecido a lo que Indonesia había hecho en Timor Oriental). Así fue como empezó la «Marcha Verde» mientras España, que hizo oídos sordos al dictamen de la Corte Internacional, acordó asignar la parte norte de su colonia a Marruecos —aunque conservando importantes derechos de pesca y de acceso a los ricos depósitos de fosfato— y la parte sur a Mauritania, menospreciando por completo a los saharauis.

Al retirarse España en 1976, el Frente Polisario declaró la República Árabe Democrática Saharaui y de esta forma comenzó la guerra contra Marruecos y Mauritania. Lamat, junto a todo su pueblo, fue obligada a huir. Algunos refugiados fueron bombardeados con Napalm mientras escapaban. Cruzaron unos 600 km de desierto y llegaron hasta Argelia, para terminar a unos 70 km al sur de Tinduf, el emplazamiento del campamento actual. La mayoría de los hombres estaban en el ejército, así que las mujeres, junto con los niños y ancianos, tuvieron que sobrevivir por sus propios medios.

Lamat, con voz suave y rodeada de todos sus nietos, nos describe cómo era la vida al principio. Por aquellos tiempos tenía dos bebés y una madre anciana. Lo primero que hicieron fue excavar un pozo, después organizaron un sitio para dormir, pero todavía tenían



demasiado miedo como para quedarse en las tiendas por la noche, ya que los marroquíes podían bombardearlos. Con el tiempo llegaron más mujeres y niños. Los primeros años fueron terribles y muchos murieron de hambre antes de que se estableciera definitivamente una infraestructura de ayuda.

Poco a poco, con sus propias manos, estas mujeres construyeron el campo. Antes de que se montaran las primeras escuelas, Cuba se ofreció para sacar a los niños de los campos y educarlos. Por entonces, Lamat supo que su marido había sido capturado (años más tarde, enfermo, fue llevado a un hospital de donde escapó, tras haber pasado cinco años en prisión). Lamat nos habló de las largas y tensas reuniones en las que las madres discutían un terrible dilema: mantener a los niños a su lado, sufriendo las privaciones del campamento, o enviarlos al otro lado del océano. Muchas escogieron lo último, y cientos de niños marcharon fuera, algunos con tan solo nueve años. Se fueron a Cuba, y no regresaron hasta haber terminado sus estudios en la universidad.

(En el único restaurante del campamento conocí a dos camareros. Los dos hablaban español como si fueran de La Habana. Raduan, ingeniero eléctrico, servía los filetes de camello mientras que Sas, licenciado en (I.T.), servía las bebidas. Jorge Perugorría, uno de los actores más populares de Cuba y muy conocido también en España, estaba con nosotros. Casi se cae de espaldas cuando se le acercó un joven saharauí y empezó a recitar, palabra por palabra, el texto de su interpretación más famosa en la película *Fresa y Chocolate*, rodada en La Habana. Llegó entonces otro grupo de saharauis y el actor se

moría de la risa escuchando los chistes de su tierra natal).

Veintiocho años después, Lamat y sus descendientes siguen viviendo en el mismo campo de refugiados. A pesar de su maravillosa organización, que incluye unas escuelas que acogen a algunos de los niños mejor formados del continente africano, el campo sigue dependiendo de la ayuda externa para su supervivencia. Y la vida aquí es dura a más no poder. El tono de voz no dejaba duda de que Lamat, desesperada, no veía el momento de regresar a su «casa» del Sahara Occidental. Hubo un atisbo de esperanza en 1991, cuando se estableció un alto el fuego bajo los auspicios de Naciones Unidas. De hecho, la ONU ha sacado numerosas resoluciones para que se convoque un referéndum, pero el debate se complica a la hora de decidir quién debe votar. En cualquier caso, parece claro que Marruecos —que tortura a sus disidentes políticos— no tiene ninguna intención de acatar las resoluciones, a no ser que la presión internacional lo fuerce a ello. Mientras tanto, al otro lado de un muro de 1500 km (qué curioso que nadie haya oído hablar de este, que supera en longitud a la muralla china...) hay apostados 120 000 soldados marroquíes y más de un millón de minas antipersona, dividiendo el Sahara Occidental en dos partes. En una de ellas, Marruecos disfruta sus derechos de pesca, guarda bien sus fosfatos de alta calidad y recientemente ha permitido a la compañía petrolera norteamericana Kerr McGhee y a la francesa Total que busquen petróleo. En la otra parte, alrededor de un cuarto de millón de personas a las que se les arrebató su hogar viven



Javier Corcuera, el saharabui Amebed y Javier Barden.

desde hace treinta años inmovilizadas en el desierto, olvidadas por aquellos que establecen las prioridades de la comunidad internacional.

Esta es una de las razones principales por las que se organizó este festival, para recordar al mundo que todavía existen. Pero había también una razón más simple: que aquellos que nunca habían visto una película pudieran disfrutar de esa oportunidad: compartir la experiencia única de sentarse entre miles de espectadores, durante 110 minutos, y dejar volar la imaginación. Su curiosidad fue contagiosa. Durante los tres días siguientes, mostramos nuestras películas y compartimos charlas con ellos. Los encuentros dieron para un poco de todo: a veces fueron brillantes e irreverentes, otras algo áridos y retóricos. Pero en cualquier caso, siempre había un ansia evidente por conocer otros mundos. Conocí a una niña de diez años a la que le encantaban las películas, pero me decía que no las podía oír muy bien. Al principio no comprendí, ya que los técnicos habían hecho un estupendo trabajo con el sonido. Resultó que la niña, al cuidado de sus hermanos pequeños, se las había apañado para espiar la gran pantalla a medio kilómetro de distancia de donde se encontraba. Me llegó al alma. Otra noche, un chico me cogió por banda (¡no me lo podía quitar de encima!) y me suplicó que lo metiera a ver una película, ya que el policía de la entrada lo había echado a empujones. ¿Cuántos años tienes? Dieciseis. ¡Vaya mentiroso! ¿Cómo te llamas? Mohammed. Me agarró con más fuerza si cabe y pude ver la desesperación en sus ojos. Nos abrimos paso por el revoltijo de gente. El policía lo volvió a parar. «Mohammed viene conmigo», le dije, y

seguimos avanzando. La expresión maravillada de su cara cuando se sentó en una esquina de la sala fue algo verdaderamente especial.

Este festival me hizo recordar otro de los maravillosos efectos del cine: escuchar, hablar, discutir y ver cómo el mismo material puede ser interpretado de formas tan distintas. Conocí a un chaval de catorce años que, sin que nadie le preguntara, comenzó a hablar de *Sweet sixteen*. Le superaba el hecho de ver a una madre tomando drogas y despreocupándose de sus hijos. Este chico, que había nacido en un campo de refugiados (y que tenía una idea muy clara sobre su futuro: ir a Cuba a estudiar medicina) hacía lo posible por comprender el sentido de pérdida y la carencia de amor que se daban en un arquetipo de familia escocesa. ¿Cómo es posible que pase algo así?, preguntaba... En paralelo a estas charlas, había un ambiente encantador de fiesta. Nos ofrecieron unas comidas maravillosas, bailaron para nosotros, cantaron y nos dieron una soberana paliza en un partido de fútbol que jugamos en la explanada más grande que he visto en mi vida.

La presentación de *Sweet sixteen*, doblada al español, ante unos 2000 saharauis y bajo un cielo estrellado, fue una experiencia bastante surrealista. Se había levantado un viento suave y sobre nosotros caía una fina lluvia de arena. Justo en medio de la muchedumbre podía vislumbrar a Marta con la linterna suspendida sobre su ordenador portátil que, a su vez, estaba conectado a un cable de unos quince metros. Marta y sus compañeros habían pasado la noche en vela y acababan de terminar de subtitular nuestra película en árabe, apenas

media hora antes de la proyección. Tenía el ordenador conectado al vídeo y, según escuchaba las líneas de diálogo en español, le daba a una tecla, y si todo iba bien, surgían los trazos árabes en la pantalla. Así lo fue haciendo durante toda la proyección. Fue un esfuerzo de titanes, un trabajo no remunerado que exigió a los traductores habilidades de operadores informáticos.

Las tonterías que se le pasan a uno por la cabeza en esos momentos... Observaba ese mar de velos y rostros expectantes y cruzaba los dedos para que no hubieran traducido la palabra que Pinball pinta en la pared a los veinticinco minutos de empezada la película, *soplapollas*. Nadie se fue durante la proyección, lo que interpreté como una buena señal. Después vieron otra película y sólo se marcharon unos poquitos. Y después vieron otra película (iban ya tres seguidas) y esta vez les brillaron los ojos: *Historias de la guerra del Sahara*. Intento imaginar lo que sentían, ahí sentados, observado su propia imagen en la pantalla, en un campamento en el que yo no había visto aún un solo espejo. En momentos como este, a pesar de las excepciones, me veo obligado a recordar que el cine es un juego humano de gran riqueza, y que ese compartir historias, valores y vidas se da, desgraciadamente, en una sola dirección. Por esta razón, uno de los elementos clave de este festival es organizar más visitas en forma de talleres para que los jóvenes saharauis puedan aprender a hacer sus propios cortos y documentales y luego, quién sabe qué más...

La ceremonia de clausura desbancó en todo su esplendor a la de Cannes. Todos los participantes recibimos una preciosa «rosa del desierto» (una delicada formación cristalina producida por las tormentas del desierto), entregada por la ministra de Cultura Saharaui, una divertida mujer llena de vida, que había participado en muchos de los debates. La Ministra pidió a la banda local que cantara una canción mientras el jurado se reunía para debatir una «mención especial». Cinco

minutos más tarde, salían todos de nuevo y concedían el premio a la mejor película del Primer Festival de Cine Saharaui a la película gallega de animación *El Bosque animado*. Tras la banda saharauí vino una apoteósica actuación de Fermín Muguruza y los once acompañantes de su grupo, procedentes todos del País Vasco. Fue cuestión de segundos y ya tenían dando saltos al personal. Y entonces ocurrió algo maravilloso. Muchas de las mujeres llevaban velo aunque bailaban también algo apartadas de la masa de baile en la que se mezclaban visitantes y hombres saharauis. Durante una hora, todos dimos saltos hasta que de pronto, no sé cómo ni cuándo exactamente, se empezó a abrir paso por entre todos una conga serpenteante... y se fue haciendo más y más larga. Y todos nos mezclamos, mujeres con velo, hombres con turbante, melenudos y calvos. Y entonces me sentí feliz de estar haciendo películas.

Cuando volvimos a nuestra tienda era ya muy tarde, nos perdimos, incluso caímos en uno de los hoyos excavados en la arena, hasta que por fin llegamos a casa a las cinco de la mañana. Nos sentimos como críos al ver a Lamat esperando fuera de la tienda. «Sólo quería asegurarme de que estabais bien».

La publicidad que se le dio al evento en España fue razonablemente buena. Los organizadores habían puesto todas sus expectativas en un *spot* publicitario de «interés humano» que iba a salir al final de los dos telediarios más vistos de la televisión pública. Por desgracia, «Copito de Nieve», un gorila albino de cuarenta años, acababa de morir en el zoo de Barcelona, y quedamos fuera de programación. A veces, esos quince kilómetros de agua que separan África de Europa parecen más largos y anchos que la propia Vía Láctea...

Para más información, ver wsc@gn.apc.org

(*Sweet sixteen* está dirigida por Ken Loach y escrita por Paul Laverty. Ganó el premio al mejor guión en el Festival de Cine de Cannes de 2002).



EL AYATAKI

(La canción de los muertos)

Pilar Roca

En los diccionarios, enciclopedias y en los escasos libros que tocan el tema, más o menos lo definen así: Voz quechua que significa «Canto o canción por los muertos». *Ayataki*, poema que se recita o se canta a la muerte de un ser amado, de un gran guerrero, o una personalidad notable. Se ubica dentro del género de la lírica y en especial del llamado *Harawi*. En algunos lugares del Ande va acompañado de bailes y rituales luctuosos.

QAPARISPA

(A puro grito)

Cuando nací
dicen que pegué tal grito
que hasta los pájaros del bosque
enmudecieron.

Cuando era pequeñito
respondía con gritos
las caricias de mamá
y los coscorriones del colegio

Y así, seguí gritando
cuando las muchachas en flor
dejaron sobre mi alma bosques de perfume
y toqué la cara resplandeciente de Dios.

Cuando llegó el silencio
y acuchilló el grito de los hombres
yo seguí gritando
hasta romper los tímpanos de la noche.

También cuando callaron
aquellos que parecían leones,
yo seguí gritando y gritando
hasta vaciar de aire mis pulmones.

Cuando llegue el silencio
con sus calladas y fúnebres legiones
pegaré un grito, un solo grito
que hará temblar el bosque

Federico García Hurtado

La primera vez que viví sensorialmente un *Ayataki*, fue por el año de 1975, en el villorrio de Arín situado en el Valle Sagrado de los Incas. Ocurre que filmábamos *Kuntur wachana* (Donde nacen los cóndores) y nos avisaron que en la comunidad, que nos servía de locación para el rodaje, había fallecido una señora. Federico, prácticamente me conminó a realizar la visita de pésame a los familiares, por ser nosotros los responsables del proyecto. Fui persuadida y bajamos a la comunidad llegando a una vivienda rústica, muy pequeña, compuesta de un solo cuarto y sumamente oscura. Recuerdo que me agaché para que mi humanidad pasara por la pequeña puerta, y logré sentarme en una banca armada con precarios palos.

Los deudos fueron muy amables y nos convidaron con una copita, creo que de cañazo o algo muy parecido. La copa pasaba de mano en mano y de boca en boca, según la costumbre. La oscuridad fue cediendo paso a la penumbra y el ambiente se fue aclarando poco a poco. Recién pude ver a la difunta como descansando en la mesa que estaba a mi costado.

Al principio no entendí cómo podía tener de compañera a la muerta, estaba muy impresionada y traté de llamar la atención de Fico, dándole pisotones en el pie, pero creo que había perdido la sensibilidad pues no respondía y seguía conversando con un comunero. Tampoco escuchaba las palabras que, a media voz, salían de mi boca. Mi intento de comunicación con mi conjunto fue interrumpido por una voz estentórea que, como en una letanía, comenzó a narrar las virtudes, bondades y hasta los defectos de la muerta.

Quedé muy impresionada, me dio terror, pensé en huir pero era imposible. Recordé rápidamente que en Lima a los muertos se los encierra en un cajón y se los pone en un lugar aparte. De vez en cuando, alguien se acerca uno o dos minutos, pronuncia unos rezos y se retira en silencio, pero no se acostumbra tener al muerto expuesto junto a uno y menos integrarlo a la tertulia social. ¡Pobre de mí! Estaba aterrada, asustada ante la muerte, sin entender aquel ritual ni a aquellas personas, que cada cierto tiempo nos trataban de legar

las enseñanzas de la muerta, mediante cánticos o letanías, que me erizaban la piel y me obligaban a mantenerme inmóvil, pues temía rozar mi pierna o mi mano con la difunta, que parecía descansar a mi lado.

Salí de aquella choza, prendida como un mono de Fico, recriminándolo por haberme hecho pasar tanto susto y, sobre todo, que por su culpa me sentaran junto a la muerta. Al día siguiente, y ya con la tranquilidad vuelta al alma, me puse a pensar sobre las diferentes concepciones que tenemos ante la muerte. Entendí que había una cultura occidental, a la cual yo pertenecía, y otra que me era ajena y que ignoraba por completo. Este primer *Ayataki* me hizo comprender, de golpe y porrazo, la diversidad cultural del país, las cosmovisiones diferentes y el desencuentro existente.

El segundo *Ayataki* al que asistí fue cinematográfico en el sentido estricto y literal de la palabra. Fico estaba filmando la película *Laulico* en los pueblos de Haquira y Fuerabamba, parte de lo que hoy llaman las Bambas. De acuerdo con el guión, el jefe del Ayllu era abatido por la policía y moría durante una incursión en la hacienda Pamparqui. Los comuneros lo rescataban y lo llevaban a la comunidad a lomo de bestia. Cuando los otros comuneros vieron llegar al jefe muerto, y sin estar pautado en el guión, corrieron a su encuentro, lo bajaron de la grupa y comenzaron las letanías y los ayes de dolor del *Ayataki*. Quedé realmente impactada porque se trataba de una ficción reproducida con sorprendente realismo. Se nos explicó que así era la costumbre y que las cosas debíamos mostrarlas tal y como sucedían en la realidad. Por lo tanto, el *Ayataki* «La canción de los muertos» fue reproducido en la película exactamente igual a lo acontecido en el rodaje.

«Mi conjunto» Federico, es un hombre profundamente andino, tal vez será verdad o simple leyenda que su abuelo se apellidaba Salqamaywa, «Viento salvaje» en castellano, y tomó prestado del patrón el apellido García. Unos amigos dicen que es cierto y otros que

no. Él, después de haber lanzado, desde las hondonadas de los cerros a los valles, la idea del apellido quechua, que sus detractores dicen que es aymara y no quechua, se ríe y no sabemos en realidad si su abuelo fue «Viento Salvaje» o simplemente García. Sea Salqamaywa o García, lo cierto es que el Ande fluye por sus venas y por su piel, y cuando alguien al que quiere o respeta muere, escribe un *Ayataki* para perennizar su memoria y traspasar a las nuevas generaciones su energía y su legado.

Como ya manifesté, soy tributaria de la cultura occidental, nací en Lima de padres y abuelos limeños, aunque creo que, escondido por prejuicios familiares, dentro de mis ancestros asoma un congo, mandinga o carabalí. Estos decires no vendrían al caso si no fuera para explicar por qué he acudido a maestros de la talla de Felipe Mormontoy, William Hurtado de Mendoza, o José Luis Ayala para que nos introduzcan de mejor manera en el tema del *Ayataki*.

Mis tres entrevistados parten de la premisa de que no es posible hablar de *Ayataki* o «canto» o «canción para los muertos», sin sincerar nuestras convicciones sobre la muerte y el origen de la vida.

Recuerdo que un 16 de julio me reuní con Felipe Mormontoy, indagué por las ideas que pueblan su mente, como torrenteras de ríos que ya llevan atraso. Las vertió en la grabadora que coloqué cerca de su boca, para atraparlas al vuelo. Creo que el pensamiento de Felipe nos ayudará a esclarecer el tema:

«El origen del *Ayataki* está en el “Wañuy Quilla”, o la “muerte de la Luna” en castellano. Para la cosmovisión andina, el fallecimiento del ser humano no es la muerte física sino la transferencia a otra dimensión de la existencia; otra fase de la Luna hablando metafóricamente, una transmigración. Las culturas tawantinsuyanas, incas o preincas, sostienen la idea de la negación de la negación, es decir, la muerte es el comienzo de un nuevo ciclo de la materia y la energía que compone el ser humano. Dicho de otra manera, es la

transferencia de una persona que ha cumplido un ciclo y debe continuar los ciclos venideros sin perder su valor y su raíz.

»Los andinos tributan el amor al padre Sol y a la Madre Tierra porque se consideran socialmente hijos de ambos y en esa medida lo son también del cosmos. Cuando decimos que en la estrella más lejana estamos presentes, aceptamos la universalidad de nuestra materia y nuestra energía.

»El *Ayataki*, siendo un ritual fúnebre, es profundamente alegre porque despedimos al que ha cumplido un ciclo social y se dispone a iniciar otros ciclos. Es parte del sentimiento y la expresión de la cultura popular de nuestros pueblos».

Felipe continúa explicando la importancia del cosmos porque en este se da la eterna pervivencia de la energía y la materia: «Todo está en movimiento, en constante cambio, pero lo elemental, es decir la esencia de la materia y la energía, continúa como tal. El hombre al terminar un ciclo, se transforma en otra forma de ser, de existir dentro del universo. La idea lacerante de la soledad, que nos embarga cuando muere un ser amado, no está presente en la cultura Tawantinsuyana. ¿Cómo vamos a estar solos si somos parte del todo? –reflexiona Felipe–. No hay nostalgia de soledad; la población andina es alegre al extremo de que produce cantando y descansa bailando.

»De niño, en la comunidad de Qero de la provincia de Paucartambo en el Qosqo, asistí a la despedida de un anciano, el hermano mayor de la comunidad. Los hombres y mujeres iniciaron el *Ayataki* relatando sus historias y proezas como testimonio, testamento o legado para las futuras generaciones. Lo despedimos entendiendo que el anciano cumplió su ciclo y pasó a otras formas superiores de existencia.

»En el acto sagrado del *Ayataki*, la comunidad no establece diferencias entre hombre y mujer, porque ambos se complementan y forman un todo, es decir, están integrados. Europa, con la Biblia, nos trajo la idea de la diferenciación entre ambos extremos. Para nosotros la diferencia es

absurda puesto que hay una complementación total, la izquierda no existe sin la derecha», según asegura Felipe.

Nuestro amauta insiste en manifestar que en la actualidad en muchos ayllus se sigue practicando el *ayataki* y rechaza la idea del folklore, considera a éste como un fenómeno social destinado a lograr el reconocimiento, económico y artístico. El *Ayataki*, en cambio es una manera de expresar el paso del ser humano hacia otro ciclo. Nos apenamos por el alejamiento del ser amado o respetado, y nos alegramos porque sabemos que su muerte inicia un nuevo ciclo.

Pasados algunos días de la grabación decidí comentar con Federico las opiniones de Felipe. Para él, que ha estado cerca de la línea de cruce al nuevo ciclo, el *Ayataki* es un canto fúnebre y aflora en ocasiones de la muerte de un ser humano. Tiene que ver con la persistencia de la memoria y esta puede ser de una persona o de un pueblo. «Yo por ejemplo –me dijo– he escrito cantos y poemas fúnebres en memoria de algunos personajes, exaltando sus vidas y sus atributos para que se guarde memoria de ellos. El *Ayataki* es una manifestación concreta de la cultura andina. La muerte es la transmutación, es el cambio de algo conocido por algo indefinido y proteico».

Siguiendo con la idea de profundizar un poco más en el tema, le pedí a William Hurtado de Mendoza, distinguido catedrático, lingüista y poeta, además de cusqueño o *Qosqoruna*, nos transmitiera algunas reflexiones sobre la muerte y el *Ayataki*. Luego de pensarlo un rato me prometió mandarlo por escrito. Cumplió su promesa: «La muerte, entendida desde el soporte de una racionalidad occidental, o más propiamente de la heredada de la concepción hebreo cristiana, es el final de la vida, el truncamiento de su diacronía, la inesperada ruptura del ciclo. Es el final, la descomposición, el polvo, la nada.

»No obstante se alude sólo al cuerpo, a lo estrictamente material, mundano y



despreciable, para la occidentalidad la muerte da inicio a una nueva forma de vivir, sin ser y sin estar: Es el paso de la transitoriedad a la eternidad. Se da inicio a la vida del alma o espíritu, esto es, al componente incorruptible. Cuerpo y alma que, al momento de nacer, forman una unidad, se separan con la muerte. Esta concepción, dual por su naturaleza, constituye al mismo tiempo una antípoda: la desaparición del cuerpo y la permanencia del alma.

»Con esta vertebración se asumen dos prácticas diferentes. Para lo que fue el cuerpo y la presencia, la honra y el tributo son el recuerdo. Para lo que permanece, es decir, el alma, se prevé la oración, la solicitud de ayuda y, de ser el caso, el pedido del perdón. Lo que estuvo y lo que fue se recuerda, se guarda en la memoria individual y colectiva de maneras diferentes; lo que sin estar permanece recibe la oración auxiliadora.

»Para la racionalidad andina, más propiamente para la tradición quechua, la muerte no es una ruptura fatal, es la continuidad de la vida que, como continuidad, mantiene lo esencial, pero, también da paso a la transformación, a una verdadera metamorfosis donde las metáforas y los símbolos constituyen los signos del recuerdo. No hay, pues, ruptura ni final, hay cambio y continuidad.

»Este modo de encarar la muerte explica la ausencia de la oración como elemento auxiliador en la tradición quechua y, más bien, ancla el canto y la danza. En cierta forma, la muerte sigue siendo la celebración de la vida. Alimento y bebida, canto y danza se convierten en parte consustancial de esa forma de vida que se transforma en otra.

»Ambas formas de entender la muerte han dado lugar a dos de las expresiones más caras para el hombre y la cultura: la religión y la literatura. Si bien ambas tienen expresiones y espacios compartidos, se distancian en propósitos. Si aquella persigue el acato y la humildad como formas de ser social; esta propone lo estético, el goce al que da lugar

el tramado de significaciones, la subyugación mediante la palabra.

»En la tradición literaria quechua, dos expresiones adquieren forma cuando se trata del recuerdo y la memoria del deudo: el *wanka* y el *taki*. El primero, comparable, por su naturaleza, con la elegía de occidente, es el lamento colectivo que el ayllu o la nación expresaban por la pérdida del ser querido, por el personaje cuya vida trascendió su individualidad. El *taki*, es el canto con el que la comunidad despide a su conductor o a su maestro, a su defensor o a su “*sunkha*”, esto es, “su camarada”.

»Muchos son los ejemplos que aún hoy persisten. Uno pertenece al “*wanka*” recogido por J. M. Farfán en su *Poesía folklórica quechua* y el otro, titulado *Apu inka Atawallpaman* al trabajo recopilador de Vásquez, ambos de la década del 40. El primero dice:

Gran sombra del bosque / Camino de la vida /
Agua cantarina en remanso / Fuiste muy grande

En su tejido / Se abre tu corazón / En el llanto que
dejas / Dando vueltas

*Hatun sach'aq llanthun / kawsay ñan, / phabchaq
takiq unun / karqanki qan.*

*Rikraykipin / sunquy q'isacharqan, / llanthuykipi
saqk'ay / t'ikarqan.*

»Las metáforas aluden a que el muerto era aquel árbol frondoso que dio sombra al fatigado, que era cascada para el sediento, camino para el andante. El segundo alude a los sucesos de Cajamarca y muestra en metáforas recurrentes el presagio de la destrucción y la muerte, tanto como la orfandad que será posterior y permanente. Es el lamento que se inicia con el presagio de lo fatal, el arcoiris que ha tornado sus colores en negror y oscuridad y entrega al enemigo del Cusco el dardo negro. Es el lamento de la muerte de Atawallpa, del instante en que le quitan la cabeza:

Qué gran rayo / Negro rayo / Se levantó /
Lejos del Cusco / Mala sombra / Se levantó /
Otra

poquedad / La cabeza de Atawallpa / Fue
partida

*Ima k'uychin / chay yana k'uychi /
sayarimun, / Qusquq awqanpaq / millay
wach'i*

*Sayarimun. / Huk ch'illmiyllapis /
Atawallpaq umanta / wit'urinku.*

»El *taki*, la forma más general y común en la que se expresa el quechua, adquiere un matiz de quejumbre, de tristeza. Cuando este canto tiene como motivo central la muerte, se transforma en *Ayataki*. Es la expresión del dolor personal, de la individualidad que expresa con su canto la pena. Es el ser que canta para reafirmar el cariño, la amistad, el respeto, esto es, el significado de lo entrañable que fue compartir y lo lamentable que es aprender a compartir la presencia de otra manera. Quizá sea viento o espina, arroyo o fruto, espina o árbol, ave o flor.

»El *Ayataki* es la endecha de otras tradiciones, es el canto de la ausencia y la remembranza, del recuerdo, pero, también de la queja. Es la poesía que interroga por el camino que ha seguido, por el lugar donde mora, por la forma que ahora tiene, por lo que hace.

Dónde estás hermano / En qué lugar caminas /
En qué valle andas / Que viento te camina / Tal vez nos
encontraremos / Tal vez nunca más / Tal vez florezcas /
Tal vez renazcas / Tal vez volverás bailando

*Maypin kanki wayqillay, / may ñantan purinki,
/ may wayq'upin / wayrata purichinki.*

*Ichá tupasun, ichá mana, / ichá t'ikanki, ichá
phawanki, / ichá tusuq kutimunki».*

William Hurtado de Mendoza nos da una visión del *Ayataki* más estudiada, más académica por decirlo de alguna manera, pero no por ello contradictoria o irreconciliable con la versión pragmática del amauta Mormontoy. A mi entender ambas versiones se complementan y sirven para introducirnos a la cosmovisión andina.

Otra experiencia que considero necesario narrar fue la ocurrida en la comunidad de Huayanay en el departamento de Huancavelica. Nosotros filmábamos la muerte del abigeo Matías Escobar, y por razones de falta de luz natural, nos vimos en la necesidad de suspender el rodaje y acabar la escena de los honderos (*Warakas*) al día siguiente. Citamos a los extras a las tres de la tarde pero nadie apareció, esperamos un buen rato sin que

nadie viniera. Fico, inquieto porque los comuneros eran muy puntuales y además porque no podía terminar la escena, preguntó a una señora: «¿Sabe por qué no han venido al rodaje?» –la anciana terminó explicando la causa– «Es que el Taype se ha muerto». Se alarmó Fico: «¿Qué dice? ¿Se ha muerto el muchachito que ayer lanzaba piedras con su waraka?». La mujer terminó certificando el incidente: «Dicen que lo han envenenado esta mañana». Nos quedamos todos de una sola pieza, como se dice, y partimos a la parcialidad de Tamrayco al instante. Llegamos luego de una hora de camino y vimos que se trataba en efecto del joven «extra» difunto. La comunidad en pleno estaba velando el cadáver de aquel chiquillo que no tenía más de veinte años. Fico, como jefe de grupo, además de beber el «verde loco» (ron de quemar con kerosene) tuvo que integrarse y escuchar los *Ayatakis* a la usanza de la zona. Estos cantos fueron colocados en la reconstrucción cinematográfica del velorio de Matías Escobar, en la película *El Caso Huayanay*.

José Luis Ayala es un *Yatiri* y amauta puneño, además de periodista y poeta. Para él, la idea y la concepción de la vida y de la muerte, desde el punto de vista de la religiosidad de los aymaras y quechuas, subsiste en el mundo andino a pesar de la agresión de la cultura occidental y de los castigos que sufrieron estas nacionalidades altoandinas. El *Ayataki* en el mundo Aymara existe pese a todos los esfuerzos que curas y otros doctrineros cristianos han desplegado para imponer los ritos católicos, como el culto a las Virgenes de Copacabana, del Rosario o La Candelaria.

Nacer, para un aymara, es renacer de la semilla. Morir es renacer para transformarse en un ser permanentemente vivo que no puede morir.

Los quechuas y los aymaras tienen dos conciencias: «El Libro de Oro» es la conciencia social de las personas, en ella se inscriben las

actitudes, las acciones, los pecados, las virtudes y los cargos que hayan tenido durante su vida. Todos pueden intervenir porque se canta al ser social, al hombre público, en relación con la colectividad. La otra conciencia llamada «Libro de Plata» registra las acciones personales, la conducta, los valores, la moral y la ética y está referida al ámbito familiar o amical. Se canta al padre, al marido, al hermano o al amigo, en este caso sólo intervienen los familiares o los amigos más próximos.

José Luis, nos recuerda que el *Ayataki* juzga social y familiarmente al muerto y, de acuerdo a su conducta, puede recibir un castigo moral que estigmatizará a sus descendientes. El *Ayataki*, nos dice, ha dado origen a dichos populares como «Tú no vas a tener perdón ni a la hora de tu muerte» o «Tú tienes que tener conciencia». Así mismo nos habla de *Ayatakis* conservados durante milenios y que hoy se cantan en tono de huaynos como «*Punkiti, Punkiti, Punkiti*» que significa hinchado, muy hinchado hasta reventar. Los *Ayarachis* de Paratía son en gran parte de la región de Puno.

Según José Luis, existen tres fuentes para cerciorarse acerca del tema del *Ayataki*. Un trabajo del cura cronista Gregorio García, quien publicó un informe respecto al adoctrinamiento de los aymaras a comienzos de la colonia, donde habla sobre los pecados de los indios y la concepción que tenían sobre la vida y la muerte; la crónica *Historia de Nuestra Señora de Copacabana* de Alonso Ramos Gavilán, y los juicios del Santo Oficio, la Santa Inquisición y los extirpadores de idolatrías acusando a varias personas de practicar la religiosidad andina.

Los *Ayatakis* que Fico ha escrito en prosa o en verso, o combinando los estilos, son muchos. Y como diría José Luis Ayala, unos forman parte del «Libro de Oro» y otros del «Libro de Plata».

CINCO POETAS PARAGUAYOS

La poesía paraguaya ha sido por décadas la gran desconocida, y la dictadura somocista contribuyó a mantenerla en la sombra. Solo la obra de Elvio Romero, quien vivía exiliado en Argentina, ganó difusión a través de la prestigiosa Editorial Lozada. Lo mismo ocurrió en la narrativa con la novela *Yo el Supremo*, que dio notoriedad y resonancia a Augusto Roa Bastos.

La estudiosa paraguaya Susy Delgado ha publicado un breve volumen con el propósito de acercar al lector interesado por conocer el desarrollo de la poesía de su país, «que ha dado no solo figuras individuales, sino épocas y promociones enteras de especial brillo». A nosotros, mediante esta pequeña muestra, nos anima el mismo espíritu de acabar con su injusto aislamiento.

Carlos Villagra Marsal

Las sombras por la tierra II

Tierra malaventurada
y huérfana de sus hijos,
mansión de la desmemoria
y del castigo.

Clavada a su sol desierto,
barrida por su destino,
crujen sus oscuros duelos
bajo los siglos.

Para más, venden las aguas
ladrones recién venidos,
trozan los profundos árboles,
quemán los trinos.

Y así la tierra que aguanta
la seca como el granizo,
no da siquiera una sombra
al desvalido.

Ya es hora, tierra, que salves
tus suaves panales íntimos
y ocultes tu azul pujante
del enemigo.

Forja tu niebla sagrada,
urde tu furor nutricio:
vuelve a ser la madre intensa
del campesino.

Jacobo Rauskin

Égloga posible

El carro lleva ramas
de las que conocieron el beso de un
machete
y los infames dientes de un serrucho.
Son los vestigios vegetales
de un típico jardín que ilustra
el ocio de la clase media.
Con el carrero, su mujer.
Es el fin de la tarde.
Es un camino que parece no tener fin.
Lento, lerdo, cuadrúpedamente harto
de tirar y tirar del carro, el caballo
ya no responde al látigo.
Le habla el hombre al caballo.
No le hace caso, no resulta.
Y la mujer, encinta y cálida
a la manera de las encintas por primera
vez,
algo también le dice al caballo.
Se apaga el sol, será la noche cuando
lleguen
a las orillas de la ciudad,
a la casa siempre en peligro
de inapelable desalojo.
El hombre soltará al caballo
y el pasto reconocerá un relincho,
la mujer se pondrá a zurcir un vestido
y vendrá la luna a mirarse
en un balde de agua.
Acaso sea toda
la vida pastoril aún posible.

Víctor Casartelli

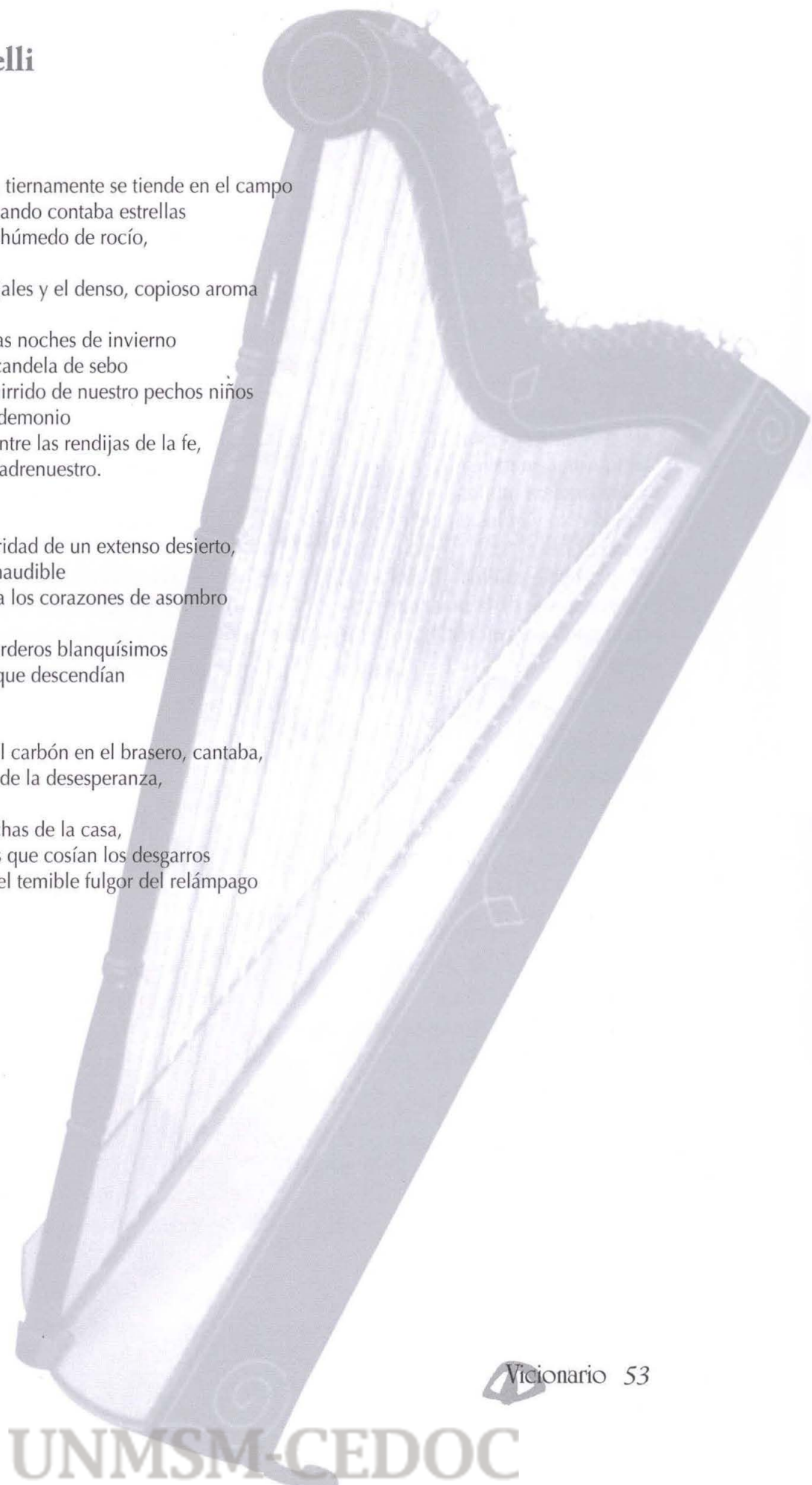
Luz de luna

La luz de la luna que tan tiernamente se tiende en el campo
es mi madre acostada cuando contaba estrellas
entre las reses y el pasto húmedo de rocío,
en una dilatada pradera,
rodeada de vastos naranjales y el denso, copioso aroma
de los azahares.

Luego en la ciudad, en las noches de invierno
levantaba la encendida candela de sebo
cuando escuchaba el chirrido de nuestro pechos niños
y la ronda insistente del demonio
que buscaba escurrirse entre las rendijas de la fe,
entre los eslabones del Padrenuestro.

Veía su rostro iluminado
como un faro en la oscuridad de un extenso desierto,
bañada en una música inaudible
que inundaba de sinfonía los corazones de asombro
de los niños,
circundada de potros, corderos blanquísimos
y bandadas de palomas que descendían
de las casuarinas.

Pero también encendía el carbón en el brasero, cantaba,
barría la terca hojarazca de la desesperanza,
desgranaba el maíz,
tejía la albura de las colchas de la casa,
zurcía la ropa con agujas que cosían los desgarros
donde asomaba a veces el temible fulgor del relámpago
de la miseria.



Renée Ferrer

Orgía jazzística

I
Me bailan las ganas irredentas
de lavarme la niebla de las órbitas
de dar vuelta el diploma de la buena conducta
y salir a la calle a copular con las flores
contigo
con la lluvia.

Me carcome el deseo
de transitar un callejón sin salida
a una pradera jubilosa
donde extraviar los pañuelos embebidos de
insomnio.
Simplemente caminar dichosa
hacia el revés de la mañana
en el corazón pendiente de las insinuaciones del
saxo.

II
Desvestir el alma de tapujos
entregándose sensualmente
a una identidad inviolada.
Danzando sobre la cuerda del sonido
sentir la urgencia que perfora la tarde
y oír cómo se escurren
las pasadas y posibles controversias.

Deleitarse en la piel
y los humores
vulnerable al mandato de vivir
desalojando de mi fantasmario
los pozos sin brocal
las sentencias perversas
y con la libertad percutiendo en las venas
acercar los labios al rostro de la alegría.

(del libro *El ocaso del milenio*. Asunción. El Corcel, 1999)

Lilian Sosa

El algarrobo

En la linde del desierto,
tras la luna menguante de una duna
se yergue solitario.
Generoso en la entrega,
a la fronda de su hirsuta cabellera
toda sombra que pasa se cobija.

Cuando, mañana, el tiempo lo derribe,
el fuego que palpita en sus entrañas
arderá de nuevo en las fogatas.
Y acaso entonces estos mismo ojos
ya sólo mirarán el cielo de la Nada:

ardidas nuestras vidas,
nuestras cenizas, juntas,
arrastradas por el viento
se esparcirán sobre la tierra.



PACHAMANCA DEMBOW

Joven poeta peruana, residente en Cuba. Temeraria en su vida errante y en su poesía descarriada y provocadora. Voz nacida para el desafío. Atrevida como pocas. Irritará a los blandengues y ruborizará a los atildados. No hay convencionalismos sociales que ella no trastoque ni buenos modales que no trasgreda. Se saca las palabras de los forros y las maneja como le da la gana, con soltura, aplomo, desfachatez. Se impone un rigor y logra algo tan difícil en la escritura como conjugar lo cotidiano con los vapores del habla íntima de la noche en las turbulencias del sexo. Se reconoce en cada sílaba los aires juveniles del rock, del rap, de los rastas, del reggaetón, de la jerga latinoamericana. Rocío Santillana pugna por encontrar un espacio en el lenguaje que traduzca su disipación, mediante una poesía turbadora, cocinada y aderezada en el mundo subterráneo.

A.C.

Ven acá, mulato, ya yo sé que eres el mango más chupeteao de La Habana, el papiiriqui más escapao, el guapo que vino acabando con su riquimbili pa darme gozadera y vianda. Pero tu yuca pasó, deja ya esa vaina, pasaron tu guarapo y tu malanga. Ahora mismo agarro un avión y me voy, que me está provocando pachamanca dembow.

Y vuelo y llego, aterrizo y sin chascar un dedo tengo un papacito, un cuero, un limeñito con gomina en el pelo, un rumbero ricotón que al verme bailando le tembló la mano y estrelló su trago en el suelo de la impresión, un morocho macetón que me confesó Oe, flaca, me marcaste, me tumbaste, me tienes apaleao, hasta las patas. He llegao y esta misma noche tengo un timbalero arrebatado que sale a la pista disparao a chancar landó y guaguancó con su zapatón.

Tengo un chibolo zanahoria que no mata ni una mosca, pero camuflao, un tigre sin rayas que maúlla miau, o tal vez es un maliante, un achorao, huachafo atorrante, chelero resaquiao, bandolero y pacharaco, pero bien fashion. Y qué, wey, sister, bro, yo solo quiero su pantalón reventao pa bailar pegao, desgarrao por los arañosos que le voy a dar yo, y a la cadera su cinturón pirateao con una hebilla bien grandaza pa jalármelo cuando lo pida la canción, o lo mande yo. Nomás me interesa ese botón desabrochao que me lleva de cabeza a la vía expresa de su callejón, al zanjón entre el borde de su forrito de algodón y el bosque de sus vellitos, ese espacio angosto y tibio donde perder mi dedito y pescar su submarino.

Rocío Santillana

THORNDIKE

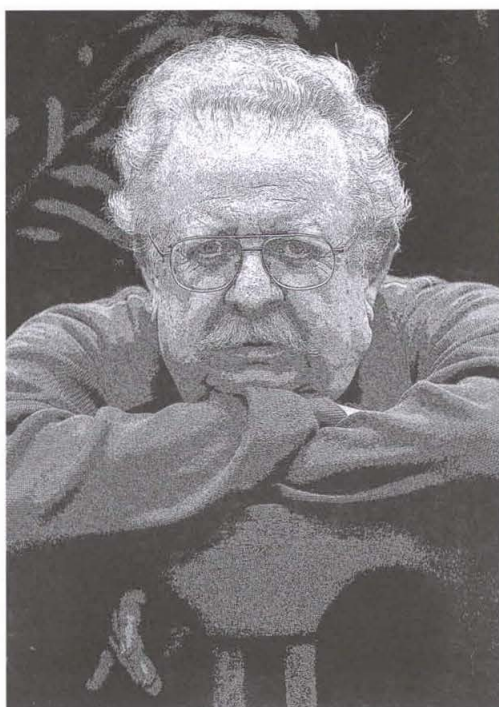
una noticia inesperada

Hildebrando Pérez Grande

«Tú siempre serás
rojo, Hildebrando.

En cambio yo vivo en rojo, forever». Para celebrar su frase, Guillermo soltó una risa escandalosa que me hizo decir a mí mismo: Qué bien está el gordo. Qué vitalidad. Qué infatigable. Cómo me gustaría asumir el trabajo con su misma adicción. Aquel amigo entrañable era un hontanar de proyectos, de sueños, de pasiones.

Un minuto antes nos habíamos despedido del comandante sandinista Tomás Borge, con quien, en una conversación deliciosa, habíamos reconstruido el mundo tan mal hecho de estos tiempos, aquel mediodía de marzo, unas horas antes de su viaje a Buenos Aires. «¿No crees que merezco unas pequeñas vacaciones con Charo? Tomarme unos vinitos?». Me decía, alegre, mientras íbamos en busca de la movilidad. Nunca más pude ver sus traviesos ojos azules ni oír su voz demandando mayor celeridad en los trabajos pendientes en torno a la revista *Martín* o la escritura febril del volumen VI de su biografía inspirada en su héroe favorito: Don Miguel Grau, el legendario Caballero de los Mares. Su muerte fue fulminan-



te. No sólo para él, para todos quienes lo queríamos de veras. Su morir es un relámpago oscuro que nos ha dejado en tinieblas.

Aquel día de los adioses (sin saberlo ninguno de nosotros), al momento de abordar el auto que nos llevaría a tomar un cafecito para afinar los proyectos, uno de ellos de trascendencia continental, y que teníamos en manos,

mientras acomodaba su inmensa humanidad me miró inquisitoriamente y me retó: «¿Estás pensando lo mismo que yo?». Sí, le dije: ya tienes un nuevo libro: *Las batallas y los ágapes de un guerrillero*. «Acertaste, pero antes debo terminar mi *Grau* y paralelamente la serie *Los inmortales* para la televisión que empezaremos con dos horas dedicadas a Vallejo». Así vivía Guillermo, a caballo entre un libro y otro, quemando desafortunadamente su existencia.

Guillermo Thorndike (Lima, 1940-2009), nos dejó en la madrugada del lunes nueve de marzo del presente año. Me dijeron que apenas amaneciera me llamaría con urgencia para preguntarme sobre los diversos encargos que me había confiado, los mismos que, ahora, los entierro para siempre, ah,

mi buen amigo. Desde la década del 60 sabía de su talento narrativo, de su creatividad periodística, de sus pasiones humanas pero, al mismo tiempo, ejercía cierta distancia, frente al pragmatismo de su vida política en nuestro país. Es recién en los años 80 cuando, a instancias de César Calvo y Alejandro Tamashiro, pude entroparme, a plenitud, en las ya legendarias y apachurrantes formas de ejercer la vida que Guillermo, además, no se molestaba en disimular. Hasta en sus excesos era auténtico, transparente. Muchas veces lo vi triste ante tanto desamor, pensativo frente a la desidia imperante, y más de una vez lo vi explotar ante tanta incompreensión, ante tanta canallada impune. Y también supe de su generosidad, de su amistad sin fronteras y logré compartir días maravillosos de vino y rosas con él, con los suyos.

ESPERADME EN EL CIELO... SIN CIELO

Hace algunas semanas leí la reciente novela de Maruja Torres *Esperadme en el cielo* (Premio Nadal 2009), que mi amiga Belisa Machado me enviara desde Barcelona, adivinando que yo haría lo mismo que la famosa novelista catalana, es decir: mientras ella se da el lujo de morir para reencontrarse con sus amigos Manuel Vásquez Montalbán y Terenci Moix, tan sólo para seguir platicando, bohemiando en los bares del cielo, y ver las películas que enloquecían a Terenci o ayudar a Manolo en la tarea de hacer más sagaz al detective Pepe Carvalho (su avispado personaje), yo me permitiría cerrar los ojos para reencontrarme con una mancha de lujo: César Calvo, Guillermo Thorndike y Alejandro Tamashiro, y bien sé que al volvernos a ver de nuevo tomaríamos el cielo por asalto y... hasta el jueves no hay colegio.

Más de una redacción guarda luto por el maestro del periodismo nacional. Más de un

periodista notable de nuestros días tiene su huella indeleble, incluso los que se levantan de manera irreverente ante su memoria. Y varios poetas y narradores jóvenes se duelen por no haber compartido con él más tiempo. Nuestro país está en deuda con Guillermo Thorndike. Algún día, en la hora del recuento final, alguien señalará, de manera convincente, sus logros literarios, sus aportes novedosos al periodismo, su temprana simpatía y difusión de la espléndida cocina peruana (ver *La República*), su apoyo al arte popular (¿es que nadie recuerda su participación en Perú Negro, o cómo olvidar el hecho de que él les diera espacio a los decimistas ninguneados? ¿Acaso se puede olvidar fácilmente el lenguaje metálico de *El año de la barbarie* (1969)? Y las descripciones estremecedoras de los barrios más humildes de Lima en su espectacular *Los topes* (1991).

¿Quién resucitó a Grau en la historiografía peruana? ¿Quién se murió, primero, con tal de no ver muerto al héroe de Angamos? Guillermo Thorndike prefirió morir antes de terminar el volumen VI de su historia novelada en el cual inexorablemente moriría Don Miguel Grau Seminario. No quería ver muerto al paradigma del honor y la decencia. Y nosotros no te queremos ver muerto a ti, Guillermo: no seas malo en sucumbir, vuelve a la vida como el héroe vallejjano. Para los tiempos inciertos del presente y los años por venir, nos hace falta tu pluma, tu espada, tu fraternal copa de vino.

En fin, Guillermo, apresúrate en volver: No sé si regresarás por Cocharcas, a caballo como los viejos montoneros, o en un monitor azul por las estelas de la mar, el hecho es que nuevas batallas nos esperan: contamos contigo, compañero. Las calles ardientes del Perú te esperan. Te juro que ocuparás las primeras planas.

TULIO MORA, HORA ZERO, Y LA SIMULACIÓN DE LA MÁSCARA

Oscar Málaga

En la vida no hay azar, sólo un orden ineludible organizado por nuestras pasiones. Conozco a Tulio antes de que las calles de Lima recuperaran su alma y su frenesí en cada verso, en cada silencio que se escribió en la poesía de HORA ZERO, mucho antes de que en las tierras de la ciudad universitaria sucediera ese maravilloso encuentro inesperado de una generación que se llamó Estación Reunida.

Conozco a Tulio desde antes de esos acontecimientos. Éramos dos novísimos estudiantes que ingresamos a una universidad muy antigua, para descubrir poetas y hacer poesía. No sé por qué creíamos que en esa universidad, San Marcos, la poesía tenía destino. Aún ahora no sé si esto es verdad.

Pero lo que sí descubrimos muy pronto fue que las musas y los héroes existían y que San Marcos estaba lleno de musas y poetas y de una generación que aspiraba a la heroicidad. Una poeta nos juntó. Ana María Mur nos presentó y nos mostró, rápidamente, sin temor alguno, sus poemas, nosotros desenfundamos los nuestros, y la fiesta de la poesía comenzó.

Tulio llegaba muy bien armado, era un lector ordenado e insaciable de los clásicos, Ana María era vallejiana a muerte y yo, un admirador insensato de la poesía de Ginsberg, Corzo, etc.

Y así fue como empezó nuestra amistad.

Ahora, muchísimos años después, me es casi imposible creer lo que en verdad era nuestra vida cotidiana. Nos pasábamos días enteros hablando de poesía, mostrándonos nuestros



poemas, porque la escritura era cosa de todos los días, y también cosa de todos los días era el descubrimiento de poetas nuevos, que nos emocionaban y por lo tanto no podíamos dejar de nombrarlos poetotas de la puta madre, así fueron celebrados Eliot, Trakl, Ovidio, Catulo, toda la poesía china, W. C. Williams, la poesía francesa, Martín Adán, J. E. Eielson, Pound, Levertov, Storni, y muchos más, muchísimos más, porque si algo nos caracterizó y

nos diferenció desde esa época fue nuestra insaciable tarea de tratar de conocer la poesía que se hacía en el mundo.

También fueron apareciendo nuevos amigos, cuya característica era que en lugar de entrar a clases se dirigían apresuradamente a la cafetería con algún libro bajo el brazo, y así fuimos creciendo, y el grupo de la cafetería pronto tomó por asalto algunos bares de Lima, como el honorable Mervill, hoy lamentablemente desaparecido, donde, además de haber una radiola llena de rock, la dueña nos reservaba cada noche una mesa para nosotros; nadie podía ocuparla, sólo nosotros y no importaba si consumiéramos o no, lo que importaba era que nunca dejáramos de hablar y de reír, y así en Tulio y yo y en algún otro amigo nació la ilusión de viaje, de rodar en el camino, y, revisando mis papeles he encontrado una carta que me entregó el poeta J. G. Rose, dirigida al gran cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa, pidiéndole que a nuestro paso por Montevideo (según la carta estábamos dando la vuelta al mundo) nos aloje y nos trate como poetas.

Ese viaje nunca lo hicimos, y el país se volvía día a día más denso, y la violencia del poder más cercana, más brutal, imposible de mantenerse al margen para un poeta de esos años, ya lo he dicho, eran épocas cuando se soñaba con la heroicidad, y ya para ese

entonces éramos una multitud, y muy pronto cada uno de nosotros tomó su opción poética, cada cual inició su viaje personal, esa necesidad de partir, de surcar hacia delante sin preocuparse por el destino, por el puerto de llegada; ambos actuamos con gran honestidad, en general todos fueron honestos y leales con sus ideas, pero nuestra amistad siempre estuvo mas allá de esas opciones y mi admiración por Tulio, por su poesía, es, puedo decirlo sin temor, desde siempre.

Y así vino Estación Reunida, con José Rosas y Elqui Burgos y Tulio Mora, y la cercanía de Rosina Valcárcel y luego Hora Zero que impulsan Tulio Mora y Jorge Pimentel y Juanito Ramírez Ruiz, y la vida fue creciendo, volviéndose más compleja, más densa, con mayores variables a resolver día a día, y pasaron los años, alguna vez estuvimos juntos bajo el cálido invierno de París, jamás nos cruzamos en México, donde Tulio estuvo un buen tiempo, donde frecuentó a los infrarrealistas, al buen poeta y mejor amigo, Mario Santiago, quien murió arrollado en una alucinante autopista mexicana, a quien cuando conocí en París, me dijo: «hola conozco a Tulio y te conozco a ti, los chismes, y a Roberto Bolaños, que se fue rápido pero nos dejó una obra clara y llena de ilusiones para seguir creyendo en la belleza de los días».

Pero hoy nos reunimos no sólo para recordar, sino para celebrar, porque la poesía es celebración, y lo que hoy celebramos es la publicación de *Simulación de la máscara*. Y para tratar de acercarme a este hermoso libro, permítanme un pequeño paréntesis.

El año 120 a. C. los chinos crearon el ministerio de Lírica y Música, de hecho el primer ministerio de cultura del mundo, su elección fue la de promover que la palabra estuviera íntimamente vinculada con la música, que retomara su vinculación con el rito, y también, con la fiesta.

Es decir, en la época de mayor expansión de la cultura Han, mayoritaria en China, la palabra y la música se transforman en un determinante vínculo de identidad nacional. En la historia china veremos cómo casi ocho siglos después, con el advenimiento de la dinastía TANG, la poesía se convierte en obligación de funcionarios y, durante la dinastía siguiente, los SONG, la musicalización de poemas vuelve a ser un fuerte componente de la identidad cultural china.

Tulio Mora, en un país donde la cultura sigue siendo tarea heroica, nos recupera para la poesía, en este libro que hoy celebramos, el vigor de un pueblo que se reivindica en su danza y que hace de la fiesta, de la música, de la comida, de la lealtad, del pecado, de la perseverancia, bastión de su identidad.

Porque, como dice el poeta, no hay espacio para una sola belleza, y para escribir este libro él ha retornado a los paisajes de su infancia, a la luz franca y perfecta que ilumina los campos de nuestros valles serranos, ahí el poeta ha reencontrado su alma, en los pasos cansados de retornante que descienden del tren para ir a fundirse en la danza y participar en el rito fiesta que los crea. El libro *Simulación de la máscara*, está sellado por la intención de legitimar una

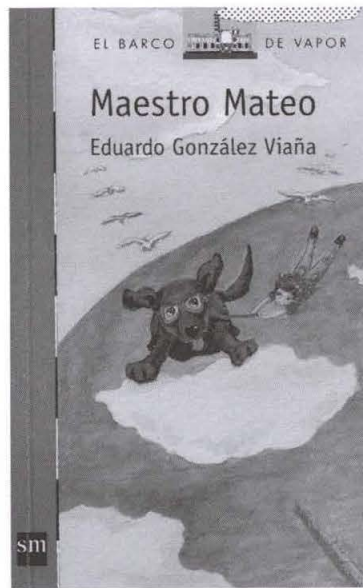
geografía nueva de los deseos, cantos, manera que la ciudad o el orden o el canon no reconozca... o simplemente excluye. Pero Tulio Mora, en *Simulación de la máscara*, no se queda sólo en el dato antropológico, la visión «sociologizante», no, el poeta da un paso adelante y se funde con ese paisaje, con esa luz, esa geografía que nos ha descubierto, se funde en ella y retorna hacia nosotros los lectores y se convierte en un personaje en ese maravilloso poema «Religión del cuy». Tulio Mora sigue introduciéndonos a un mundo cercano pero a su vez lejano por acción de la historia, y nos enfrenta a conocer a un pueblo que vive mil años de exclusión y de olvido, pero también diez años de guerras inútiles, donde nunca hubo vencedores y todos, ellos y nosotros, nosotros y ellos, toda esta multitud deseosa de vivir que es el Perú, fuimos derrotados, salvajemente derrotados, salvajemente divididos, y es ahí de millares, la voz del dolor pero también de la celebración, de la reivindicación pero también de la fiesta, y el poeta, con el aliento de ser parte y parte de esa derrota masiva señala con la palabra y nombra a los culpables, no sólo a los históricos, sino también a los culpables de esta década corrupta y sangrienta de la modernidad del Perú. El poeta, con ironía, valor, agudeza y mucha poesía, denuncia y reconoce que los datos jamás están decididos. *Simulación de la máscara*, es, a mi entender, el trabajo poético más valioso de estos años donde el poeta no sólo amplía el espacio de la poesía y del quehacer poético, sino que además, uniendo la música con la palabra, nos da una señal de identidad.



Eduardo y su perro Mateo

Eduardo Gonzales Viaña domina las palabras como el buen matador domina a los toros. Fabula con ellas, juega y dibuja, sueña y vuela. Las palabras le obedecen y expresan lo que evoca o imagina el magín incesante de Eduardo. Llega a tal grado de compenetración con las palabras que ellas también a veces escriben sus propias historias desasidas del autor. Es entonces cuando Eduardo las llama al orden, las coge del rabo, les da su ración de relatos imaginarios y las línea en la página. El lector podrá comprobarlo leyendo este libro que nos retrotrae a la infancia. El protagonista principal es Mateo, la mascota con la que convivió y correteó en los años alados de su niñez por los arenales de Pacasmayo, cuando se divertían espantando las gaviotas. Mateo fue su compañero y su guía, su diario interlocutor, su compinche de aventuras, su maestro. «Mateo es tu maestro», le decía su padre. Un mal día su perro fue atropellado sorpresivamente por un auto. El mismo día de su deceso, yacente aún tibio en sus brazos, juntos, efectuaron un vuelo prodigioso, casi cósmico, elevándose hasta contemplar los movimientos de rotación de la Tierra, desde lo más alto,

por encima de las nubes y de las estrella; desde allí divisaban los paisajes de su terruño, las fronteras marinas, las pequeñas montañas de su provincia; sobrevolaban emocionados los techos y la Plaza de Armas de su pueblo perdido, mientras se cruzaban con las golondrinas, siempre de prisa en el aire, siempre de despedida o en su arribo a los cordones de la luz, atadas sus alas irremediamente al verano.



Cuenta, Eduardo, que hoy mismo tiene la impresión de que él y Mateo estaban efectuando un viaje a través del tiempo. Y es a través del tiempo que viajamos también nosotros leyéndolo, internándonos en los parajes de los años dorados de la primera edad, conociendo a los personajes que dejaron huella en su memoria: el peluquero científico, vegetariano y rosacruz, creyente en los platillo voladores; el veterinario bondadoso que le curaba los males que nunca tuvo Mateo; el ciego Tejada que habitaba el mundo de las oscuridades, pero que aseguraba

no haber visto nunca tanta luz como cuando intempestivamente perdió la vista, se le veía todos los días pescando junto al muelle; el loco La Torre, que descifraba los secretos del corazón y aliviaba el quebranto de los amantes; al Coyote, a quien pusieron el apodo de El Diablo, por la barbilla tan parecida a la de Satán, que concluía en punta.

Dije que leyéndolo nos internamos también nosotros en el pasado. Es así como vemos a Majo, nuestro amoroso perro en su reino de Santa Inés, dueño de una nobleza no humana, casi celestial. Se negaba a hablar en castellano, pero entendía todas las palabras. Recuerdo a Sirio que custodiaba los pasos de Vicente Aleixandre, a Diana y Alano de Rafael Alberti, dormidos junto a los álamos. Sirio cantó y acompañó en Madrid al gran Vicente Aleixandre. Me recibía alborozado cuando visitaba al poeta. Nunca me ladró ni intentó atacarme, sólo lo hacía con los poetas malos, pues tenía «un afinado olfato crítico».

Juan Ramón Jiménez, a propósito de la muerte de Platero, interrogaba: ¿No habrá para los animales un cielo? Y Eduardo se pregunta: «si los perros al morir vuelven a su creador...si había un dios para los animales...». Allí, en aquel Paraíso, Majo, Sirio, Diana y Alano, me figuro que estarán jugando con Mateo, como lo llama y titula su libro Eduardo, ese «perro volador» al que pidió que no se muera nunca. Y Mateo no se ha muerto. Todos reunidos, en compañía de sus nuevos amigos, los estamos recordando mientras leemos estas páginas. (A.C.)

Comentarios de Alberto Alarcón

VALLE SAGRADO

Almas en pena

El descubrimiento de la poesía keshwa y más tarde el desarrollo de una poética andina sustentada en sus raíces, ha jugado un papel de gran importancia en el proceso de la literatura peruana. Impugnada o mirada de soslayo, ha tenido y tiene representantes de gran valor, como Kilku Warak'a, José María Arguedas, Mario Florián, Marco Antonio Corcuera y Efraín Miranda, entre otros. Odí Gonzales —a contrapelo de su formación cosmopolita— pertenece a este grupo de poetas. *Valle sagrado. Almas en pena* (Ediciones Santo Oficio) reúne los títulos y el contenido de dos libros publicados en 1993 y 1998 respectivamente. «Proviene



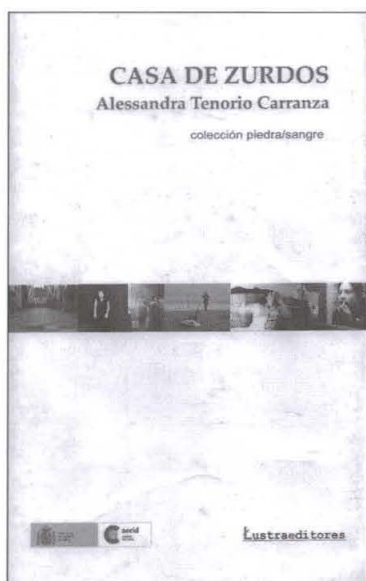
—según declara su autor— de un mismo universo y forman parte de una misma etapa». Gonzales ha acertado al publicarlos juntos, puesto que *Valle sagrado* es el ámbito, y *Almas en pena* el conjunto de fantasmas que

lo habitan. Ciertos poemas de esta última sección bien podrían formar parte de la ya legendaria *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Bioy Casares. Para quienes quieran conocer de cerca cómo siente y canta el hombre del Ande, nada mejor que la lectura de este libro. Ricardo González Vigil ha destacado su «vuelo imaginativo y acertado ingenio para subrayar aspectos poco atendidos de la cosmovisión y la idiosincracia andinas» y Abelardo Oquendo su «método», consistente en «verbalizar la realidad, lo que implica transformar la naturaleza de su objeto». Un libro polifónico para reencontrarnos con lo más raigal de nuestro mundo andino.

CASA DE ZURDOS

Desde el 2005, cuando publicó *PORTA/RETRATO*, Alessandra Tenorio Carranza (Lima, 1982) se viene confirmando como una creadora *pur sang*. Una de las pocas autoras que evade con soltura y madurez los viejos cartabones de la poesía escrita por mujeres en el Perú. La suya es una palabra que penetra en la realidad para develar —mediante imágenes alucinadas y sorprendentes— los seres y las cosas que la conforman. *Casa de zurdos* es —según testimonio de parte— un sucedáneo de su primer libro. Pero esta vez «la nostalgia y la pérdida de la niñez, los espacios de la casa familiar y la muerte» vuelven a ser tocados por una

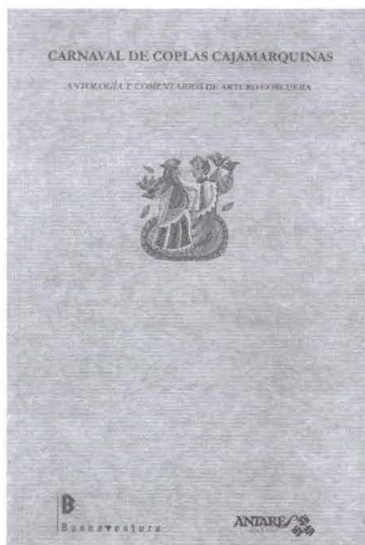
memoria desgarrada en la que se conjugan el deseo y la frustración. De lo escrito por Alessandra Tenorio se desprende que el



hombre es un ser «fracturado» que aprende a unir sus propias esquirlas «como los niños ciegos que arman rompecabezas». Todo es ausencia e incapacidad para conocer y poseer el amor; así como nostalgia y resquemor de una Arcadía que nunca volverá. Todo ello dentro de un verbo lírico sereno, semejante en mucho a la aparente quietud de los volcanes en duermevela. Al parecer, los motivos de *Casa de zurdos* obsesionan de tal modo a su autora que considera este libro como una puerta abierta para seguir tratándolos en posteriores entregas. No es para menos, el universo interior de Alessandra Tenorio es tan intenso y dramático que difícilmente podrá desarraigarse de él.

CARNAVAL DE COPLAS CAJAMARQUINAS

Si hay un escritor peruano que se ha puesto a prueba en los más variados registros literarios, ese es Arturo Corcuera. Poesía protestataria, lúdica, amorosa, infantil, filosófica, elegíaca, vivencial: ninguno de estos acordes le es ajeno. Antares (Artes y Letras), que dirige el lírica y filósofo Alberto Benavides, autor de la iniciativa, con el auspicio de la empresa minera Buenaventura, ha puesto en circulación su *Carnaval de coplas cajamarquinas*, una antología comentada, con cerca de cuatrocientos coplas de las que circulan en boca del pueblo durante las conocidas fiestas carnestolendas de Cajamarca. Como se sabe, la copla es formalmente española



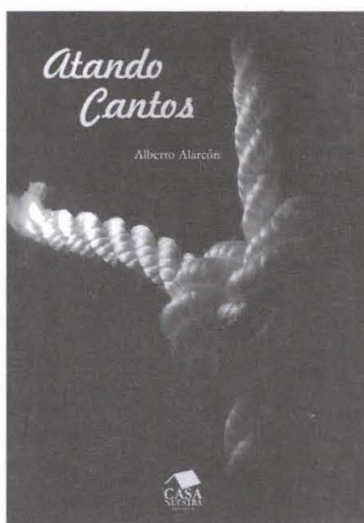
(hasta ahora se conserva la del soldado Juan de Saravia en tiempos de la conquista: «Pues señor gobernador / mírelo bien por entero / que allá va el recogedor / y acá queda el carnicero»). Luego, gracias a

un proceso sincrético, la copla recibe el influjo del keshwa y posteriormente el de los esclavos negros, que la tornan pícaro y jacarandosa. Cajamarca tiene el privilegio de mantener la absoluta vigencia de la copla popular. Los campesinos incluso la crean, la escriben a mano y la publican así en pequeños opúsculos que leen en los descansos de la siembra o la cosecha. Arturo Corcuera ha hecho lo propio y ha incluido también coplas de su autoría, en las que reafirma una vez más su condición de finísimo orfebre de la palabra. Destacamos la belleza gráfica de *Carnaval de coplas cajamarquinas*, a cargo del mítico Leonidas Cevallos, así como las ilustraciones de Rosamar Corcuera. Un libro para el disfrute de estudiosos y público en general.

ATANDO CANTOS

Entre las cofradías líricas del país, el nombre del poeta piurano Alberto Alarcón no es desconocido. Parco en publicaciones, es tal vez uno de los pocos escritores que desde los años 70 viene trabajando con gran rigor formal y estilístico el conjunto de su obra. *La casa que habito cuando canto* (2007) y *Papeles del Bienvenido* (2008), sus más recientes poemarios, así lo confirman. Esta vez ha dado a luz *Atando cantos* (Casa Nuestra editores, 2009) que considera como el pago de un tributo a sus fuentes populares, pues se trata de una interesante propuesta de recreación literaria a partir de la copla popular. *Atando cantos*

contiene 39 coplas, a cada una de las cuales Alarcón agrega seis versos de su autoría para convertirlas en décimas o espinelas. El resultado —a pesar de las controversias que pudiera suscitar— es loable. El poeta piurano ha conseguido

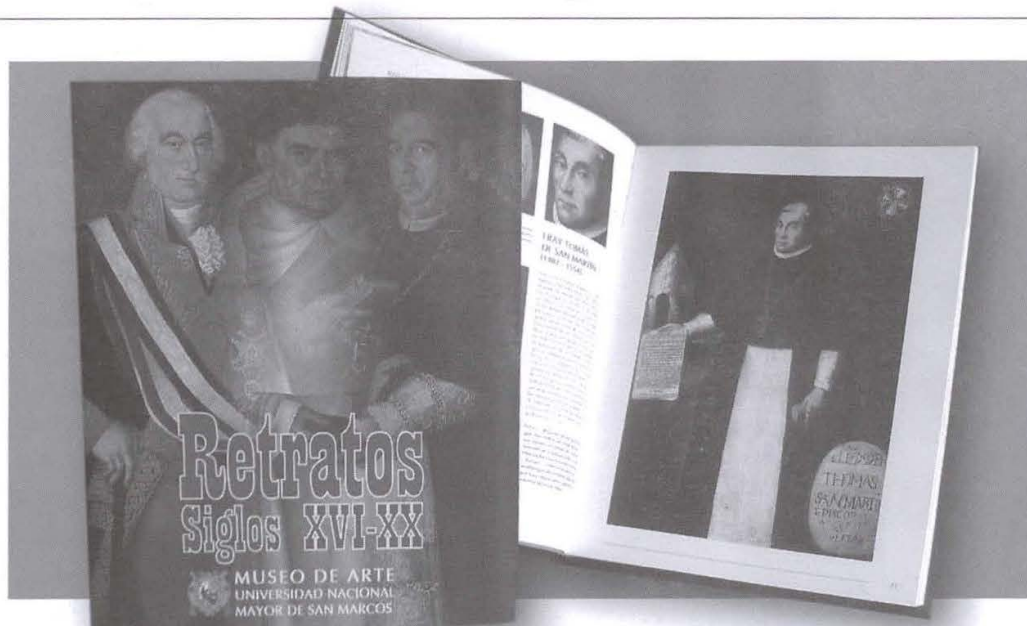


interrelacionar con el plectro popular y generar una mixtura literaria en la que ambos factores, como los sonidos y los perfumes en el poema de Baudelaire, se corresponden. El libro trae un introito a modo de arte poética: «Hasta que el pueblo las canta / las coplas coplas no son / y cuando el pueblo las canta / ya nadie sabe su autor. / Yo creo que lo mejor / que le ocurre a un buen coplero / es que su canto sincero / se vuelva el cantar de todos / no importa el quién ni los modos / de aquel que cantó primero». El libro fue presentado en la ciudad de Trujillo por la etnomusicóloga Chalena Vásquez, quien ha llevado a la partitura varios de los poemas que lo conforman. (T.T.)

Visionario

«Confianza en el antejo, no en el ojo...»

CÉSAR VALLEJO



• En el marco de las actividades celebratorias del 458 aniversario de la UNMSM, uno de los eventos más importantes, fue la exposición de "Retratos Siglos XVI-XX", cuya curadora, la especialista Élide Roman, conceptuó la Pinacoteca de la Casona de San Marcos como «quizá la más importante del Perú, en cuanto al número, calidad y amplitud histórica». También se presentó el lujoso libro-catálogo, que a juicio del rector, Luis Izquierdo Vásquez, se trata de una «singular y bella edición». La muestra puede ser visitada hasta el 2 de agosto.



• En mayo pasado la Universidad Mayor de San Marcos condecoró, con la Medalla de Oro, al Dr. Jorge Puccinelli, maestro admirado y querido de la Facultad de Letras, de la que fue decano, honrado por su labor académica y de investigación y promoción en el campo literario. Asimismo, destacó el trabajo que lleva a cabo como director del Instituto Raúl Porras Barrenechea.



• La Casona celebró los cincuenta años de la Casa de las Américas, de Cuba, con multitudinaria concurrencia de público y la asistencia de su embajador Luis Delfín Osorio y de distinguidos artistas e intelectuales, entre ellos: Hildebrando Pérez, Tito la Rosa, Reynaldo Naranjo, Winston Orrillo, Arturo Corcuera, Josefina Nahuis.

Exposiciones

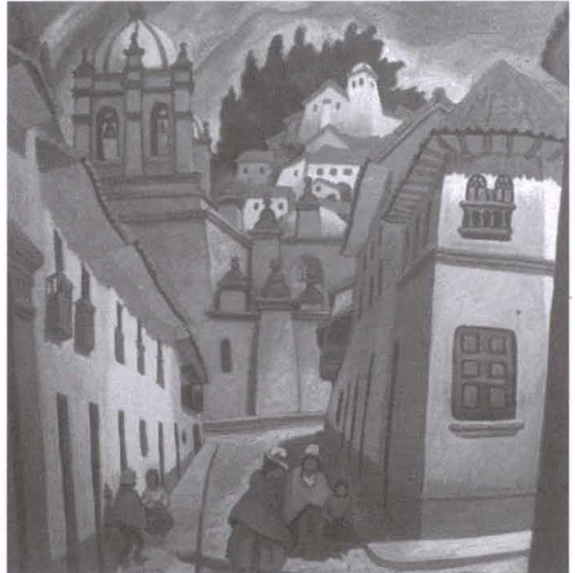
Tablas de Sarhua

El grupo GstArt organizó esta exposición donde se pudo ver los trabajos del maestro Primitivo Evanán Poma. Tablas, espejos, cajitas y otros objetos artísticos y decorativos fueron apreciados por el público.



Qosqo: Cinco pintores de hoy

Armando Medina, Ayda Paliza, Juan De La Cruz Machicado, Oskar Olazo y Graciela Marmanillo, reconocidos pintores cuzqueños, han unido sus talentos en la muestra. Cada uno de estos artistas representa un tratamiento muy personal del color, con pinceladas características que los distinguen entre sí. Sin embargo prevalece la atmósfera andina que respiran sus colores. La muestra estuvo abierta a un gran sector del público visitante en el Centro Cultural.



Corea Popular en la Casona

Una Exposición de libros, fotos y artesanías de la República Popular Democrática de Corea con valiosos objetos como: pinturas al óleo, cuadros de caracoles y artesanías confeccionadas con plumas.





Vicionario

la belleza, ese maravilloso vicio de las formas.

2

La metáfora del cuerpo organicista en León Hebreo y en la obra del Inca Garcilaso de La Vega

T. S. Eliot, una aproximación biográfica

Historia de nuestras pasiones

Gerardo Chávez, un pintor con ángel

Los muros

Primer Festival de Cine Saharaui

El Ayataki, la canción de los muertos

Cinco poetas paraguayos

Pachamanca dembow

Thorndike, una noticia inesperada

Tulio Mora, Hora Zero, y la *Simulación de la máscara*

Hoguera de libros

Vicionario



UNMSM-CEDOC