


ISSN: 1665-1340

Luvvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 41 • INVIERNO DE 2005 • NUEVA ÉPOCA



Szyszlo en el laberinto

Mario Vargas Llosa

Letras peruanas

Jorge Eduardo Eielson, José Miguel Oviedo, Abelardo Sánchez León,
Antonio Cisneros, Edgardo Rivera Martínez, Rossella Di Paolo,
Santiago Roncagliolo, Fernando Ampuero, José Watanabe,
Eduardo Chirinos, Carlos Germán Belli, Isaac Goldemberg, Carmen Ollé,
Miguel Ángel Zapata, Alonso Cueto, Maurizio Medo Ferrero,
Rocio Silva, Jorge Frisancho, Lorenzo Helguero, Julio Ortega,
José Antonio Mazzotti, Emilio Adolfo Westphalen

Entrevista con Alfredo Bryce Echenique

Fotografías de Martín Chambi y Anamaria McCarthy



Nedda G. de Anhalt, Hugo Gutiérrez Vega,
Armando González Torres, Silvia Eugenia Castellero,
Ismail Kadaré, José Israel Carranza, Eduardo Milán,
Jabbar Yassin Hussin, Saúl Yurkievich

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00

 **Ballet Folclórico**
de la Universidad de Guadalajara

Dirección Carlos E. Ochoa



DOMINGO 20 DE NOVIEMBRE
12:00 HRS.

DOMINGO 27 DE NOVIEMBRE
11:00 HRS.

 **TeatroDiana**

Avenida 16 de septiembre, 710

informes 3616 49 91

Boletos en taquilla del teatro, precios de 80 a 300 pesos

boletos en **ticketmaster** www.ticketmaster.com.mx
3818 3800

cultura **UDG**

20° 40' N 103° 21' O

La Brújula⁰



estación cuatro

tele
VISION



TAPATIA

Sábado 4:00 pm

Repetición

Viernes 8:00 pm

La admiración de las expresiones artísticas, culturales y populares en La Brújula.

TV ABIERTA
Universidad de Guadalajara



En portada: Paracas



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Rector General: José Trinidad Padilla López

Vicerrector Ejecutivo: Itzcóatl Tonatihu Bravo Padilla

Secretario General: Carlos Briseño Torres

Coordinadora General de Extensión: Silvia Álvarez Jiménez

Director General de Difusión Cultural: Jeffrey Steven Fernández Rodríguez

Director de Artes Escénicas y Literatura: David Izazaga

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castillero

Editor: Fernando de León

Coeditor: José Israel Carranza

Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Baudelio Lara, Martín Mora.

Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Elmer Mendoza, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich[†], Miguel Ángel Zapata

Diseño: Brenda Solís

Proyecto Luvina Joven: Raúl Ramírez

LUVINA Nueva época, revista trimestral (invierno de 2005).

Editora responsable: Silvia Eugenia Castillero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono [33] 3827 2105, fax [33] 31342222 ext. 1735 scastillero@luvina.com, fleon@luvina.com, *Imprenta:* Editorial Pandora, S.A.de C.V., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco. www.luvina.com

Índice

LETRAS PERUANAS

- 5 Tres poemas
Jorge Eduardo Eielson
- 7 Arte, palabra y gesto de Eielson
José Miguel Oviedo
- 16 Poema
Abelardo Sánchez León
- 17 El vuelo del murciélago
Antonio Cisneros
- 18 Jezabel ante San Marcos
Edgardo Rivera Martínez
- 21 Pasaje de Ariadna
Rossella Di Paolo
- 22 El silencio de los inocentes
Santiago Roncagliolo
- 25 Voces
Fernando Ampuero
- 30 La fotografía
José Watanabe
- 31 Ojos ciegos de ver
Eduardo Chirinos
- 32 Julio Ramón Ribeyro:
el príncipe de los cuentos
Nedda G. de Anhalt
- 35 El hablante con baja autoestima
Carlos Germán Belli
- 36 Arte po/ética con Dios en el medio
Isaac Goldemberg
- 37 El puente
Carmen Ollé
- 40 La ventana
Miguel Ángel Zapata
- 41 La amante de la enfermedad
Alonso Cueto
- 43 TRES POETAS JÓVENES
PERUANOS
- 46 La ceremonia de la lectura
Julio Ortega
- 48 Dante y Virgilio bajan por el infierno
José Antonio Mazzotti

51 Cinco momentos
del Inca Garcilaso de la Vega
Hugo Gutiérrez Vega

58 Una conversación con
Alfredo Bryce Echenique
José Miguel Oviedo

EXTRAÑAMIENTOS

53 Emilio Adolfo Westphalen:
resplandor en las catacumbas
Armando González Torres

54 Dos poemas
Emilio Adolfo Westphalen

61 El derecho a la Belleza
(sobre Tomás Segovia)
Silvia Eugenia Castillero

64 Los embalsamadores locos
Ismail Kadaré

66 Elogio en rosa
José Israel Carranza

69 Dos poemas
Eduardo Milán

70 La espada sobre las cabezas
Jabbar Yassin Hussin

73 Vibras
Saúl Yurkievich

PÁRAMO

76 El señorito de Tacna
Hugo Hernández

78 Rodolfo Morales:
maestro de los sueños
Miguel Durán Gracia

79 El arduo encantamiento
Carlos Sánchez Gutiérrez

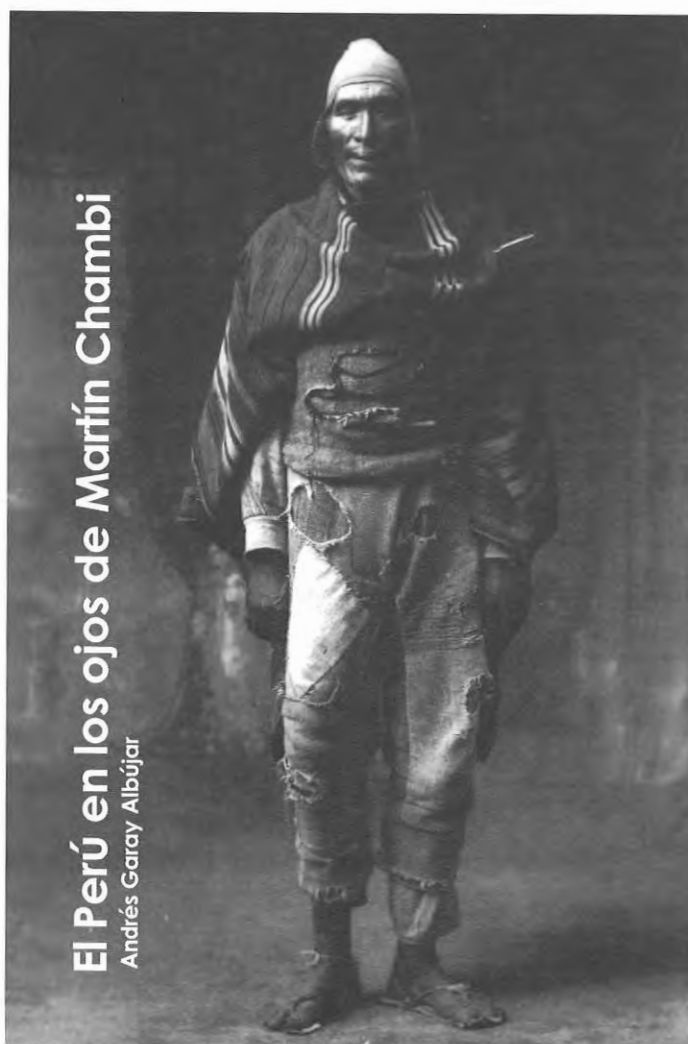
80 El pájaro
Víctor Ortiz Partida

81 La maldición de repetirse
Rafael Torres Meyer

82 Abreviar la desdicha
Jorge Orendáin

84 Baricco, *Ilíada*
Juan Vázquez Gama

LUVINA agradece a José Miguel Oviedo su orientación y guía en el presente abordaje de la literatura peruana, así como por haber facilitado algunos contactos para la preparación de este número.



Fotografías de Anamaría McCarthy



Es indudable que la sintaxis es la forma de crear un mundo alternativo en donde el hombre impone su inteligencia y su conciencia ante la realidad. La literatura es una de las formas de la sintaxis. Pero el lenguaje que la hace surgir es detonador de ficciones diferentes: cada lengua traza un mundo específico. Acercar a los lectores de **LUVINA** al mundo literario peruano significa mostrarles la gama de las geografías trazadas por la intersección de la historia con la vida contemporánea: extensos paisajes literarios que han moldeado esas vastas tierras, del mar que moja el desierto limeño hasta la cordillera andina de hondos pliegues, donde se ubica la ciudad natal de **Vallejo**, y luego de las inmensas líneas de Nazca hasta Cusco y la cultura incaica con sus selvas sobre las que se yergue, como pintado en las alturas, el mítico Machu Picchu. Desde los poemas de **Jorge Eduardo Eielson** hasta la reflexión sobre su poética realizada por la pluma y la inteligencia de **José Miguel Oviedo**. Desde la poesía madura de **Emilio Adolfo Westphalen**, recordado en póstumo homenaje por **Armando González Torres**, hasta los incipientes poetas que nos presenta y ofrece **Mauricio Medo Ferrero**.

Vislumbrar Perú es contemplar un panorama vasto y generoso de autores en el que comulgan los más diversos estilos: autores de distintas generaciones y corrientes literarias caracterizan este número de **LUVINA**, con poemas de **Antonio Cisneros, Rossella Di Paolo, José Watanabe, Eduardo Chirinos, Carlos Germán Belli, Isaac Goldemberg, Miguel Ángel Zapata, Rocío Silva, Jorge Frisancho, Lorenzo Helguero, José Antonio Mazzotti, Abelardo Sánchez León**, así como cuentos de **Fernando Ampuero, Edgardo Rivera Martínez, Carmen Ollé, Alonso Cueto** y ensayos de **Santiago Roncagliolo, Andrés Garay Albújar y Julio Ortega**.

La obra pictórica de **Fernando de Szyszlo**, inmejorablemente acompañada por un texto de **Mario Vargas Llosa**, así como fotografías del reconocido **Martín Chambi** y de la propositiva **Anamaría McCarthy** ilustran estas páginas. Una entrevista a **Alfredo Bryce Echenique** cierra este breve pero significativo acercamiento a la cultura peruana.

Celebramos también la presencia de poemas inéditos de **Ismail Kadaré, Eduardo Milán y Saúl Yurkievich**; así como los ensayos de **Nedda G. de Anhalt, Hugo Gutiérrez Vega, Silvia Eugenia Castellero, José Israel Carranza** y la reveladora memoria de **Jabbar Yassin Hussin**.

LUVINA invita a sus lectores a sumergirse en la topografía de cada obra: geografías complejas de la memoria.





Llegan seres queridos

Provenientes de Saturno
Son altos rubios elegantes
Como dioses. No nos parecemos en nada
Aunque desde hace siglos
La misma sangre
Corre en nuestras venas. Por fin
Nos abrazamos y lloramos
Como niños. Pero
El más extraño de todos
Soy siempre yo con mi pelo negro
Mi pantalón arrugado
Mi corazón en el suelo
Mi cabeza en las nubes

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924)



Mirarse diariamente en los ojos

Sin decir una palabra
 Es crisantemo. Soportar un zapato
 Que duele una dentadura postiza
 Sin dejar de sonreír
 Es crisantemo. Comprender
 Que la tortuga la mariposa
 y la hormiga son la misma cosa
 Es crisantemo. Y todo lo que brilla
 Sin que nadie lo note
 O abre las alas
 Sin levantar el vuelo
 Es crisantemo

Manejo mi automóvil suavemente

Voy entre edificios vacíos
 Calles repletas de nada
 Apresuradas criaturas
 Sin cabellos ni semblante
 Atravieso la tristeza
 Con guantes de gamuza
 Llego al borde de un abismo
 Abrazo tiernamente mi timón
 Termino en un estruendo
 De sangre llantas vidrios
 Llamas que llegan al cielo
 Llamas que llegan al cielo
 Llamas que llegan al cielo

Arte, palabra y gesto de Eielson

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

El caso que presenta Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) es muy singular y paradójico. Entre los poetas vivos de Hispanoamérica puede considerársele como uno de los más activos y prolíficos, pero su obra ha tenido una difusión tan reducida que apenas si supera un nivel marginal, por lo menos hasta años recientes. Además, aunque el autor ha vivido más de medio siglo en Europa (París, Roma, Ginebra, Cerdeña, Milán) y ha absorbido esa cultura de un modo muy inteligente y creativo —convirtiéndose en un modelo del espíritu moderno y cosmopolita—, ha permanecido fiel a las formas míticas y ancestrales del antiguo Perú, que constituyen el verdadero horizonte de su imaginación.

Y, por último, es muy significativo que, siendo el heredero más cabal e innovador del legado de la vanguardia «histórica», por su indeclinable voluntad experimentadora, lo haya hecho a su modo y por su cuenta, sin afiliarse —salvo al principio y muy ocasionalmente— a ningún grupo o movimiento: a través de las numerosas metamorfosis de su producción ha mantenido la misma radical disidencia estética frente a todo. Es, pues, un caso digno de examinar.

Un estado de gracia poético

Su obra es múltiple y hace de él nuestro autor más completo, pues abarca prácticamente todos los campos de la creación: poesía, novela, teatro, crítica, ensayo, crónica, pintura, escultura, instalaciones, *performances*, «acciones» y otras expresiones o gestos estéticos difíciles de clasificar. La facilidad y la rara destreza con la que Eielson pasa de uno a otro campo, y los enriquece mutuamente, lo califican como un verdadero paradigma de la integración de las artes. Eielson usa el lenguaje escrito, el oral, el visual o el gestual como simples facetas de un mismo impulso creador; éste parece surgir de una especie de estado de gracia poético que tiene cuali-





"Poema escultórico 8", de J.E. Eielson

dades proteicas; todo es arte, todo es poesía. Seguramente por eso tituló *Poesía escrita* (Lima, 1976; México, 1989; Bogotá, 1998) su primera recopilación, lo que irónicamente subrayaba que la poesía se escribe, se pinta, se representa, se dice y, sobre todo, se vive como un supremo acto de contradicción.

Sus libros, sus telas y sus actos muestran, asimismo, la huella que le han dejado el budismo zen, la música (de la clásica al jazz y la electrónica), la física cuántica, la nueva biología y otras disciplinas, lo que prueba su insaciable voracidad intelectual. Pero pese

a la trascendencia de su obra total y a los esfuerzos de críticos como Martha Canfield, Ricardo Silva-Santisteban, William Rowe y Emilio Tarazona, entre otros, hay que reiterar lo poco que se sabe de ella fuera de ciertos círculos. Por eso, la reciente aparición de *Arte poética* (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005), una recopilación general con prólogo y cronología de Luis Rebaza Soralez, brinda la primera oportunidad de tener en un solo volumen de más de 700 páginas el *corpus* esencial de esa multifacética producción. Revisándola, el lector compro-

bará que Eielson no reconoce géneros ni límites de ninguna especie porque no sigue otras reglas que el riesgo calculado, la exploración constante y la búsqueda de la huida perfecta. Por eso hay que tomar el título del volumen en el doble sentido de contener el arte de un poeta y la poesía de un artista, ambos regidos por una misma poética. (Quizá convenga hacer una aclaración: *Arte poética* es también el título que el autor usó para una colección de 1965).

Metamorfosis cíclica

Eielson pertenece a la llamada «generación del 50», un notable grupo del que son también parte dos de los más importantes poetas peruanos hoy vivos: Blanca Varela (1926) y Carlos Germán Belli (1927). Aunque compartió con ellos aventuras juveniles y sus inicios literarios, Eielson se alejó físicamente del Perú (llega a Europa en 1948) y realizó la mayor parte de su obra desligado de esa generación. Es posible suponer que ese hecho favoreció dos rasgos clave de su evolución: la marginalidad y la radicalidad estéticas de su mundo imaginario. (Otra consecuencia es que su obra visual sea menos conocida en América Latina, a pesar de muestras realizadas en Caracas, México y Lima, que en Europa, donde exhibe muy frecuentemente en museos, galerías y festivales, sobre todo en Italia: ha participado en las Bienales de Venecia de 1972 y 1988, y fue comisionado para rendir homenaje a Leonardo en 1993).

Ha creado siempre contra viento y marea, con la actitud solitaria sin compromisos de quien asume el arte como la vía suprema para dar dignidad a la vida; el título de uno de sus libros suena como un lema: *Vivir es una obra maestra* (2003). Eso ayuda a entender por qué ha aprendido a ir y volver muchas veces, a caminar por la cuerda floja tendida entre el sentido y el sinsentido, entre la afirmación y la negación, entre la conciencia de la caducidad y la aspiración de alcanzar lo que está siempre más allá; tanto su obra poética como la visual giran alrededor de símbolos que encarnan ese permanente dilema.

Aparentemente, las grandes líneas de su periplo muestran que, en términos generales, ha evolucionado de un lenguaje suntoso y cargado de símbolos prestigiosos hacia un total despojamiento formal y una austeridad conceptual que tocan los bordes del agotamiento verbal y la inercia nihilista. Pero la verdad es que el examen de conjunto de su obra revela que el autor no avanza ni retrocede, sino que pasa por sucesivas metamorfosis que se presentan en forma de ciclos o series recurrentes. En cada fase Eielson repasa, amplía y renueva lo ya intentado para lanzarse a nuevas experiencias; son series abiertas como una espiral, siempre en proceso.

La huella rilkeana

Su producción abunda —sobre todo al comienzo— en títulos que son apenas breves cuadernos; algunos fueron conocidos muy a destiempo en ediciones de corta tirada, otros permanecieron inéditos hasta que se incluyeron en la primera recopilación orgánica de su obra, la mencionada *Poesía escrita*. Debido a ello su cronología ha sido difícil de establecer; *Arte poética* ayuda a esa tarea al recoger el total de ocho composiciones o colecciones poéticas escritas en Lima entre 1942 y 1947, período inicial en el que sólo publicó —dejando de lado algunos textos que aparecieron en periódicos o revistas— el célebre *Reinos* (1945), la separata que es hoy un objeto de culto. A esa etapa limeña también pertenece *Doble diamante* (1947), conjunto que señala un giro significativo y anuncia un nuevo ciclo.

Considerada en conjunto, la porción inicial de su poesía presenta rasgos que permiten trazar el perfil estético de un poeta que, a muy temprana edad (*Reinos* fue escrito cuando tenía 21 años o menos), presenta rasgos de un raro virtuosismo, un altísimo refinamiento y una madura asimilación de lo mejor de la poesía clásica, moderna y contemporánea. En efecto, sus textos iniciales revelan su familiaridad con los mitos griegos, la tradición mística, la literatura del Siglo de Oro, el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo, sin dejar de incorpo-



"Quipu", de J.E. Eielson

rarles una inflexión muy personal, a veces irreverente.

Pero los modelos individuales más decisivos que se le han señalado son Rilke y Rimbaud. El primero por ofrecerle un sentido del éxtasis que surge tanto de la esfera divina como de la humana; el segundo por ser el paradigma del poeta y la poesía que se consumen en la intensidad de su propia tensión hacia lo absoluto. Por lo menos dos piezas iniciales muestran una asombrosa perfección: *Canción y muerte de Rolando* (1943) y el mencionado *Reinos*. En aquel poema, escrito en largos versículos, es notable la resplandeciente inmediatez y la carga emocional que otorga a un personaje tan remoto como el héroe de Roncesvalles, tal vez porque en la fantástica (aunque en esencia fiel) reconstrucción del mundo medieval se cruzan ráfagas de anacronismos como «el centelleante asfalto de una estrella». Las primeras líneas del poema son memorables: «Dulce Rolando, crecido y muerto sobre la yerba de los corazones, con esplendor de hierro y poma de sueño: santa es tu canción, sabida de Dios y de Eliseo».

Los diecinueve poemas de *Reinos* tienen un perceptible sabor rilkeano y una impecable factura que consolida esa huella con imágenes surrealistas, visiones de la mística española y referencias al mundo cotidiano; con ciertas variantes, esa mezcla de lenguaje

elevado y doméstico, de lo antiguo y lo moderno, es característica de Eielson y reaparecerá en otras fases de su obra. La delicada y exacta cadencia de los versos les añade una seducción irresistible. Léase el comienzo de «Nocturno terrenal», que lleva un epígrafe de Rilke:

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas,
[creo yo, azulan
Las casas profundas de los muertos, amo la llama
Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo
Y hacen de mí un muro que separa la noche del día.

O estos versos de «Esposa sepultada»:

Encerrado en tu sombra, en tu santa sombra,
Con el agua en las rodillas, te pregunto
¿Es el peso del manzano, claveteado de estrellas,
Sobre mi corazón oscuro, o eres tú, cabeza
Fugitiva de las horas, novia mía enterrada,
La que arrastras tu cabellera incesante
Como una botella rota, por entre mi sangre?

Su obra plástica es prácticamente simultánea a la literaria: su primera exhibición individual tuvo lugar en Lima en 1948, justo antes de partir a París, con una beca del gobierno francés. La muestra consistía en pinturas, dibujos, objetos ensamblados y esculturas que revelan su familiaridad con el lenguaje estético de la vanguardia, específicamente con el surrealismo y al mismo tiempo con las formas del arte prehispánico, que descubrió y aprendió a apreciar gracias a su amistad con José María Arguedas. Un buen ejemplo es una pequeña escultura que he visto muchas veces porque forma parte de la colección del pintor Fernando de Szyszlo, su amigo y compañero de generación: es «La puerta de la noche» (1948), que alude a un famoso pórtico preincaico y que recuerda un poco las esculturas-placas que empezó a crear Giacometti en los años 20.

La primera transición de su poesía se produce en *Doble diamante*, el último conjunto escrito en Lima, como ya señalé, pero sólo conocido a través de *Poesía escrita*, lo que confirma el modo entrecortado en que los lectores tuvieron acceso a su obra temprana.

Hay una especie de escisión entre estos textos: unos siguen básicamente el molde retórico de los libros anteriores, aunque a la vez lo moderan algo. Las referencias a figuras mitológicas y las imágenes simbolistas no han desaparecido, como se aprecia en «Serenata»: «El dulce Caco clama entre sus joyas, sus amores y sus heces./ Quieto animal de hastío; cubridlo de rocío». Pero, al mismo tiempo, hay otros en los que, por primera vez, Eielson prescinde de la puntuación, reemplazando las pausas por espacios en blanco, y se apoya únicamente en la cualidad rítmica del movimiento versal. Aún más importantes son los vislumbres de un motivo que sería central más adelante: la concentración implacable y desolada en la descripción del cuerpo. El poema titulado «Doble diamante» brinda un buen ejemplo de una nueva expresión —más austera— que empieza a abrirse camino:

¿Conoces tu cuerpo esfera de la noche
 Esfera de la noche
 Huracán solar conoces tu cuerpo
 Conoces tu cuerpo
 Tu admirable cabeza tus piernas moviendo
 El centro miserable
 De mis ojos de oro
 Mis ojos de oro de mirarte
 De llorarte?

El cambio es notorio aunque no definitivo, como se ve en el hermosísimo «Primera muerte de María», su primer poema europeo (escrito en París en 1949), que es un retorno a la etapa inicial. Pero no cabe duda de que, a partir de *Doble diamante*, el poeta iría muy lejos o, mejor, muy al fondo, hacia lo desconocido.

La caída en el abismo

Las siguientes dos colecciones, *Tema y variaciones* (Ginebra, 1950) y *Habitación en Roma* (Roma, 1952), son intensamente experimentales y exploran, con un tono obsesivo, casi neurótico, los motivos del cuerpo, el absurdo y el vacío existencial. Se produce una verdadera caída en el abismo de la incomunicación y la soledad: no hay nada que

decir ni cómo decirlo. Oscilando entre irrisorios juegos verbales y sombríos silogismos, los versos como tales casi desaparecen y son reemplazados por meras líneas formadas por catálogos o recuentos de objetos cotidianos y materias en decadencia, mudos testigos de una vida estancada en repeticiones y tautologías. Hay ciertas huellas de los caligramas de Apollinaire (como en «Poesía en forma de pájaro»), la poesía concreta y otras estéticas que subrayan la visualidad o la expresión casi impersonal. Léanse estas líneas de «Inventario»:

muro de cemento
 puerta de hierro
 mesa de madera
 vaso de cristal
 humo de tabaco
 taza de café
 hoja de papel

La dicción misma y el modo de composición que siguen los poemas son completamente distintos: el lenguaje abandona la reverberación imaginística y la atmósfera cargada de ecos literarios para hacerse directo y astringente. La base es un sistema casi fijo de motivos y fórmulas que se repiten con limitadas variantes (como el título de la primera colección indica) y crean una atmósfera abrumadora y angustiosa.

La descripción de la naturaleza y la evocación de vastos espacios abiertos del período anterior también han sido sustituidas por ambientes claustrofóbicos, generalmente un cuarto de hotel o una habitación casi vacía donde el poeta oficia ceremonias nihilistas de autocontemplación o hace el registro de sus escasas posesiones: su situación es inmóvil. Lo domina una aguda y tenaz conciencia de la corrupción de la realidad física. Pero esta desamparada percepción tiene un reverso o una sutil compensación; como en Vallejo, la realidad carnal, la condición animal del hombre («Caballísimo de mí», decía el poeta), es paradójicamente la raíz de su alta dignidad, del presentimiento de que su destino es estar aquí pero también allá; el arte le brinda esa posibilidad porque es materia transformada

para negar así la muerte.

Al mismo tiempo, se nota su intención de crear una poesía autorreferente, cuyo asunto es su propia elaboración o la dificultad de alcanzar su objetivo; el punto de partida es la falta de toda certeza estética. Usarla como un campo de reflexión formal le permite indagar también en sus posibilidades como objeto visual, no sólo textual. Se genera una confluencia entre los planos semántico y formal del poema, pues lo que éste dice coincide con lo que vemos sobre la página. «Valle Giulia», de *Habitación en Roma*, concluye así:

su cuerpo
 sube al cielo convertido
 en un reptil alado que se aleja
 en una pompa de jabón que no se quie
 que no se quie
 que no se quie
 bra

La caída libre en el vacío no termina allí: su verdadero extremo está en otras series como *eros/iones* (Roma, 1958), traspasada por violentas y explícitas imágenes de autoerotismo, y sobre todo en *papel* (Roma, 1960), que, tras ser incluida en la primera *Poesía escrita*, no ha reaparecido en ninguna otra recopilación o antología del autor. Es difícil dar una idea de ella porque no es poesía verbal sino visual: hay que tenerla ante los ojos. Cada página es una reproducción fotográfica de una hoja de papel en la que el autor ha dejado la marca de la manipulación indicada por los títulos: «papel quemado» es una hoja con una quemadura de cigarrillo, «papel doblado» tiene un doblez en la esquina superior, etcétera.

De los quipus al código genético

Simultáneamente, Eielson dio un salto similar en su obra plástica al empezar a producir —aparte de piezas cinéticas y ejemplos de arte conceptual— telas que guardaban ciertas correspondencias con estos poemas y algunas semejanzas con el *arte povera*, el *pop art* y otras tendencias que destacan lo «ma-



«Pirámide de trapo», de J.E. Eielson

térico» de los objetos cotidianos. No son representaciones de esos objetos sino los objetos mismos: camisas, pantalones y otras ropas con quemaduras y huellas de su uso, directamente aplicadas sobre el lienzo; esa textura crea la única variante en una superficie frecuentemente monocromática.

De esta fase plástica lo más válido sería el elemento de volumen y tensión que esas ropas pegadas agregaban a la tela, pues de allí surgiría poco después una forma que lo liga al mundo precolombino: los *quipus*, que ha sintetizado, transformado, compuesto y descompuesto hasta convertirlos en un arquetipo o emblema capital de su arte y en un icono moderno de múltiples significaciones.

En la época de los incas, los *quipus* eran un sistema mnemotécnico, estadístico y tal vez lingüístico que consistía en un conjunto de hilos o cuerdas de diferente longitud con nudos cuyo grosor, color y posición guardaban una información o representaban valores —mucho más complejos que los

de un ábaco—, sobre los cuales aún no se han puesto de acuerdo los especialistas. Para Eielson, aparte de encerrar ese significado misterioso, son formas que le permiten combinar los elementos del volumen, el color, la tensión y la fusión o armonía entre los contrarios: corresponden a una estructura universal.

A lo largo de varias décadas, sus *quipus* han evolucionado y adoptado diversas formas y funciones como pinturas, esculturas, objetos, elementos de instalaciones, etcétera. Incluso ha hecho transmigrar los *quipus* de una cultura a otra, al usarlos en telas que rinden homenaje a los pueblos de la Amazonia, donde no existían. A través de todas esas transfiguraciones Eielson ha mostrado su fina sensibilidad por la materia textil, principalmente el algodón, la misma fibra usada en el arte de las culturas de la costa peruana; la instalación que presentó en la mencionada Bienal de Venecia de 1972 se titulaba precisamente «347 metros de tela de algodón crudo», y en «La pirámide de Lima» (2005) usa ese mismo material. Muy pronto, los nudos de los *quipus* se relacionaron con otra clase de nudos: los de las redes de pescar y otros objetos artesanales de esas mismas culturas; y, finalmente, llegó a establecer una asombrosa conexión entre el diseño hexagonal de la retícula tejida y el del código genético, según hoy lo conocemos. Éste es el trasfondo que subyace en sus recientes dibujos-poemas titulados *Nudos* (Milán, 1983-2002), forma envolvente y concéntrica que se presenta como un símbolo de la unidad o armonía de todo: colores, objetos, formas, palabras.

La poesía cósmica

Volviendo al campo literario, el período que sigue a *Habitación en Roma* es rico y novedoso no sólo por sus numerosas colecciones poéticas, sino porque publica su primera novela, *El cuerpo de Giuliano* (México, 1971), a la que más tarde seguiría otra que tiene el mismo título de un poema de 1949 y de una *performance* de ese mismo año: *Primera muerte de María* (México, 1988). De la producción poética del período bastaría seleccionar dos

conjuntos para apreciar en qué nuevas direcciones se orientan sus búsquedas: *Mutatis mutandis* (Roma, 1954) y *Noche oscura del cuerpo* (Roma, 1955).

Puede decirse que en ambos el poeta vuelve a ofrecernos la minuciosa descripción del cuerpo y de su hastío ante la realidad que lo rodea. Pero el tono no es ya del todo exasperado. La situación aparece ahora envuelta en una más serena comprensión filosófica de que somos parte de un orden universal en el cual nuestro efímero destino cumple un preciso papel. Es decir, la condición humana —siendo finita, desvalida, absurda— es, exactamente por eso, el punto de arranque hacia una dimensión trascendente; se trata de una mera posibilidad, de un reto a nuestra tenacidad espiritual, no una certidumbre. En el fondo, nuestra vida guarda una profunda analogía con los ciclos de creación, destrucción y regeneración del cosmos, que son eternos.

Por eso, podría llamársela «poesía cósmica», aunque en un sentido muy distinto del de Ernesto Cardenal porque no incluye el elemento religioso. Es difícil hallar en nuestra poesía el desnudo rigor verbal y la intensidad visionaria que puede alcanzar; en el primer poema de *Mutatis mutandis* sugiere que nuestra nada y nuestra totalidad se parecen:

existirá una máquina purísima
copia perfecta de sí misma
y tendrá mil ojos verdes
y mil labios escarlata
no servirá para nada
pero tendrá tu nombre
oh eternidad

Lo vemos todavía con más nitidez en la otra colección mencionada. Su título es, por cierto, una inversión de *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, citada en el epígrafe. Mientras el gran místico tiene en plena noche una extática fusión con la divinidad que confunde y oblitera los sentidos físicos que confunde y oblitera los sentidos físicos para poder comprender lo incomprendible («me quedé balbuciendo/toda ciencia trascendiendo», nos dice), Eielson reafirma lo

corporal y percibe en su propia pequeñez una grandeza que la excede, sin dejar de ser cotidiana y material: el cuerpo es más misterioso y profundo que la divinidad. En «Cuerpo multiplicado» se lee:

No tengo límites
 Mi piel es una puerta abierta
 Y mi cerebro una casa vacía
 La punta de mis dedos toca fácilmente
 El firmamento y el piso de madera
 No tengo pies ni cabeza
 Mis brazos y mis piernas
 Son los brazos y las piernas
 De un animal que estornuda
 Y que no tiene límites

Quizá porque estuvo más concentrado en su obra visual, hay en su creación poética un notorio paréntesis de 15 años entre 1965 y 1980, lo que es raro en una producción continua aunque algo secreta. La colección que cierra ese paréntesis se titula *Ptyx*, escrita en París, y es la obra más hermética del autor. El texto tiene obvias relaciones con la poética de Mallarmé y puede leerse como una especie de fantástico y erótico poema escénico; ciertos pasajes parecen indicaciones para el montaje de la instalación «La última cena», parte de su homenaje a Leonardo. Es un largo texto dividido en 50 breves secuencias o «escenas» que configuran una extraña ceremonia, cuya atmósfera es una mezcla de elevada alegoría (subrayada por el uso constante de mayúsculas en palabras corrientes) con referencias prosaicas o escatológicas: «Nunca orinábamos en el W. C./ Sino contra las paredes del Corredor Frío y Oscuro» (XXXV).

Tocar el firmamento

El texto documenta que la tendencia —siempre presente en Eielson— a la fusión de campos estéticos, como parte esencial de su indagación, se intensifica notablemente en las décadas más recientes. Por un lado, su obra plástica, que pasa por otras varias fases —como demuestran sus series de autorretratos grotescos y sus relas cubiertas de «manchones» de vívidos colores, que

pueden considerarse abstracciones de *quipus* o nudos—, se llena de referencias a sus motivos poéticos, produciendo un efecto de interrelación y unidad en medio de la dispersión: son fragmentos moviéndose en dirección a una totalidad. Por ejemplo, una pintura de la serie de «manchones» se titula «Manos que tocan el firmamento» (1988), igual que un verso del arriba citado «Cuerpo multiplicado»; y el muy temprano motivo de la botella de leche —que, como bien señala Rebaza Sorraluz en su prólogo tiene una raíz rilkeana—, reaparece, con ese título, en una tela «realista» de 1984. Más sustantiva es la convergencia entre su «poesía cósmica» y la obra visual que la acompaña cronológicamente, gracias a reiteradas alusiones a lo estelar, a las analogías entre los mitos primitivos y la alta tecnología, entre el saber del chamán y el de la ciencia. Pintar es un intento de buscar esas conexiones; una obra de 1988 se titula «Esta tela es un fragmento del universo» y otra de 1990 «Objeto cósmico». Varios cuadros del período retoman el tema «El paisaje infinito de la costa del Perú» que proviene de por lo menos tres décadas atrás. Pero, sin duda, el símbolo clave y más constante de su reciente obra visual es «La escala infinita», que expresa a la vez la indeclinable aspiración humana y la dificultad de alcanzarla.

Si, por otro lado, atendemos a su producción poética, podremos apreciar otras formas de convergencia. El libro *Sin título* (Milán, 1994-1998) no sólo utiliza esa designación genérica de los artistas visuales, sino que los poemas mismos (hagan o no referencia al mundo de la plástica) están sutilmente configurados sobre la página para sugerir formas de objetos simples: ánforas, vasos, lámparas. Así como los poemas afectan los perfiles de objetos, los objetos mismos pueden ser poemas no verbales, poesía no escrita. Su «Poema escultórico IX», de 1970, consiste en la conjunción —con ecos de Duchamp— de objetos recurrentes en su obra escrita: una botella sobre una silla. Por todas partes hay un juego de citas internas, autorreferencias y variantes sistemáticas.

Sin embargo, el ejemplo más paradigmá-

tico de su integración estética es *Canto visible*, que empezó a escribir hacia 1960 pero que hasta ahora sólo era conocido por su edición italiana de 2002. El libro es un campo experimental que se abre en múltiples direcciones: juegos numerológicos, cromáticos, geométricos, conceptuales, espaciales, etc. En verdad, hay más que mirar que leer en este volumen poético-visual. Sin embargo, entre los «4 poemas virtuales» que aparecen al final, hay uno realmente notable: se titula «Poema escrito al revés» y es una nueva muestra del inagotable virtuosismo de Eielson; si se lee el texto de modo normal, tiene una estructura fracturada con un sentido extraño, y otro, más fluido y transparente, cuando se lee de abajo hacia arriba. No sé de otro poema que ofrezca lecturas alternativas.

Lo ancestral y lo nuevo

Tal vez algunas de las anteriores citas o referencias puedan dar, involuntariamente, la impresión de que Eielson es un creador decadente, encerrado en sí mismo y en sus obsesiones privadas. Nada más alejado de la verdad: es, por cierto, un artista altamente refinado e hiperconsciente de los riesgos de cada paso que da en el ejercicio de su libertad creadora y en defensa de ciertos principios estéticos fundamentales. Pero no es autocomplaciente ni un espíritu confortable; sabe que lo que busca —la perfección— es difícil de alcanzar, y ése es el centro de su moral. Es elegante y a la vez austero, inventivo y riguroso, profundo y grácil.

La razón de eso puede ser su actitud permanentemente juvenil, insatisfecha, permeable y curiosa, siempre atento —como Cortázar— a todo lo que pasa a su alrededor, desde la astronáutica hasta la cultura popular, como lo prueban, respectivamente, su carta de 1968 a la NASA, en la que proponía que los astronautas de la misión Apolo instalasen en la Luna su obra «Lunar Tension», y sus homenajes a la muerte de Marilyn Monroe y al corredor de autos Ayrton Sena.

Si se piensa bien, lo que persigue es un ideal viejo como el hombre: la unidad del arte y la vida. En «No es necesario escribir

bien» declara con ironía: «Para escribir un poema/ Se necesita amar/ Y amar solamente». Eielson es un hombre con los pies bien plantados en la tierra, aunque sus sueños carecen de límites. Su obra incorpora los materiales más deleznable y les da una inesperada dignidad, lo que ilustra su convicción de que somos seres terrestres pero también celestes: el secreto puede estar sepultado en las ciudades-cementerios del remoto pasado peruano, pero también en las órbitas de los cuerpos cósmicos. Por eso, es posible que la hilera de palabras que escribimos en el papel o la línea que trazamos en una tela o en el aire no acaben nunca. En «Nazca», que reflexiona sobre las famosas líneas trazadas en los arenales de esa cultura preincaica, nos habla de un monarca que

Tras de observar el cielo noche y día
Y recorrer todas las líneas
De la pampa terrestre
Entendió finalmente
Que él también era una línea
Más del encaje divino
Y que era sólo un monarca
De nada

La imaginación de Eielson está afincada igualmente en nuestro tiempo y en las eras más remotas, lo que es una forma de decir que su verdadero tiempo es el de la utopía, donde no hay ni principio ni fin. Toda su obra expresa la fascinación de lo nuevo y la presencia inmediata de lo ancestral, virtud en la que hoy pocos lo superan. ■

José Miguel Oviedo (Lima, 1934).

Poema

ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN

Seguir los instintos,
seguirlos.

A ojos cerrados,
de izquierda a derecha,
línea recta,
donde reposan los astros.

Seguirlos a pie firme,
a las corazonadas.

No se trata de entender,
demonios que no,
es un hecho simple y llano.

Seguirlos y seguirlos.
Robustecer la mirada,
cerrar el páncreas,
expandir el cerebro
en doscientas constelaciones.

Seguirlos,
allá van las luces sin fondo,
sin aliento, sin códigos,
estructuras, márgenes,
músculos expuestos al sol.

Seguir los instintos,
despeñadero, tibia savia.

El amor aguarda
rodillas devastadas
oscuridad del horizonte.

El vuelo del murciélago

ANTONIO CISNEROS

1

Fue la noche de tu primera comunión (¿o de tu matrimonio?). El sacerdote llevaba, en todo caso, una casulla de color dorado y las grandes arañas de cristal chisporroteaban como las hojas de un álamo temblón. Los rebaños pastaban apacibles en la frontera de los acantilados. La nave principal tenía ese misterio que sólo corresponde a los amores de jóvenes esposos o a los instantes previos al domingo de la Resurrección. Ahora estoy seguro de que fue en pleno matrimonio. Y aunque nunca escuché ni un dime ni un direte, las luces se extinguían conforme remontaban a los cielos, igual que el verde pasto en los estadios cuando apagan la luz. Puedo ver tu futuro entre las tripas de algún necio batracio partido en dos mitades como un pan. Lo que ya no tiene la menor importancia. La cosa es que esa noche, en los entretelones de la cúpula, una media toronja apachurrada, las sombras más oscuras se colgaron, redondas y brillantes, como un racimo enorme y aguachento de uvas de Borgoña.

2

Ahora está más clara la postal. Al fondo del paisaje se revuelven, veloces y agitados, contra el altar mayor. Las sombras de sus alas desordenan los pechos azulinos de la novia. Pero la novia, tabernáculo cegado por la felicidad, ni mira ni los ve. Son dos o tres murciélagos, pequeños, es verdad, pero más persistentes que las moscas borrachas en medio del verano. Se estrellan en su vuelo a la deriva contra los arrecifes y los montes que sostienen la nave principal. Se hacen puré. Mira, dijiste, una bandada de palomas torcazas después del aguacero. Puedo reconocerlas. Igualitas. Con el mismo plumaje tornasol, allá revoloteando sobre los matorrales suculentos del valle del Mantaro. Es el instante de la consagración. Allá revoloteando, entre la aureola de los recién casados, sus frágiles membranas cubiertas de pelusa, su corazón de palo, sus colmillos.

Antonio Cisneros (Lima, 1942).

Jezabel

ante San Marcos

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Soy yo, Eleazar, al pie de la torre, grave la faz y nimbado como siempre de extrañeza, en esta hora de celebración y despedida. Por muchos años viajero, negociante en paños unas veces, otras en platería, y sobre todo jugador de ajedrez en pos de una sola y única victoria. Y en espera, ahora, del carro alado que, con el alba, ha de venir por mí. Atrás ha de quedar la vida errante en busca tuya, dama, pues te vencí, y eso es ya definitivo. De nada te valieron el nervio impasible y el impasible manejo, e inútiles fueron el poder de tu mente y tus mudables apariencias. No, no te valieron.

No levanto la vista hacia el reloj. ¿Qué pueden decirme sus agujas? ¿Qué sus campanadas? ¿No estoy ya más allá del curso que señalan? Viene ya ese medio alígero, y cuando haya subido a él seré entonces su auriga, guerrero en triunfo. Ciñe por ello mis sienes una invisible corona de laureles, y la bruma ha erigido para mí, estoy seguro, un etéreo arco de triunfo. Así es, Jezabel, pues éste es el nombre que te he dado —nombre de bíblica estirpe, y de amatista, oro—, pues nunca sabré, ni ya importa, el que en verdad llevas. Y no por arbitraria elección mía, sino por su resonancia, por su halo. Señora siempre, a mis ojos, incluso doblegada, del aloe y de la mirra, y no sacerdotisa ni prosélita de Baal, ni esposa de Acab, y menos aún condenada a los leones, como tu homónima fenicia.

Hemos combatido en ciudades tan lejanas como Buenos Aires, Praga y Amberes, y he marchado incansable tras de ti desde esa primera noche en que nos enfrentamos en un café de Barcelona. Aquélla en que al ver tu mirada, tu irónica sonrisa, acepté tu tácito desafío, presintiendo ya la incierta guerra en la que me embarcaba, pues no podría admitir que fueras tú quien siempre prevaleciera. Nos enfrentamos y salí derrotado, y te marchaste quedando de algún modo entendido que saldrías otra vez a la arena, pero en otra ciudad, en otro país, en fecha imprecisable. Nos separamos, pues, y desde entonces he seguido tus pasos, obstinado, por uno y otro continente, para lidiar una y otra vez contigo, hasta que alguna vez fuese mía la victoria.

Sí, tenía la certeza de que volvería a hallarte, en la figura que fuese, y de que siempre aceptarías mi desafío. Fue así como llegué a Lima, y no por azar vine a dar a este sitio, a esta plaza que se extiende ante los

claustros de San Marcos. Tengo presente la curiosidad con que me observaron los amantes del ajedrez que aquí se juntan y enfrentan. Mi español debió sonar raro a sus oídos, por su particular acento, cuando tenía necesidad de dirigir la palabra al hombre que alquila los tableros. Y estaba, pues, esa noche, a un costado, cuando te vi. ¿Cómo no había de reconocerte, princesa? Te reconocí, digo, pues sólo tuyos podían ser la ropa y el halo glacial de las pupilas.

Pronto mis ojos se toparon con los tuyos, y supe que también me habías reconocido, sentada como estabas, sola, ante esa mesa. Hice entonces una señal al propietario, y él te consultó y tú aceptaste con un gesto. Nos aprestamos a la contienda.

Frente a frente la mujer de blancas manos, dama de plata, y yo, el hombre de barba umbrosa y ropa oscura, embarcados en nueva partida, tú con las blancas, por tácito y establecido acuerdo, y yo con las negras.

Mientras jugábamos observaba yo, por momentos, tus manos, tus cabellos, tu rostro casi en penumbra. Acercáronse unos curiosos a espiar el encuentro, más porque en él intervenían una mujer aún joven, y además hermosa, y un contendiente de tan singular apariencia. Tomaron partido por ti, qué duda cabe, pero se sentirían intimidados por tu figura, por tu aire de extranjera, por el modo con que asumías la batalla. Poco a poco fuiste tejiendo una red que comenzó a poner en peligro uno de mis flancos y te permitió ganar un alfil, mas yo no me arrendré, por cierto. Prosiguió el juego, y al cabo de una hora aún combatíamos a la luz de los reverberos, sin que nos importara la gente ni el ruido de los autobuses allá en la avenida. Enigmática tú, y yo como un Ahab de rostro asirio. Y así, hasta que debí aceptar,

una vez más, que era inútil continuar la contienda, e incliné mi rey en señal de derrota. No dijiste nada, pero fijaste en mí, por unos instantes, una sardónica mirada, mientras los que nos rodeaban comenzaban a retirarse. Te levantaste después, arreglaste tu chal, te acomodaste el sombrero y en silencio te alejaste. Yo, por mi parte, luego de unos minutos emprendí el camino al modesto hotel en que me he alojado.

¡Tantos meses buscándote, y nuevamente habías salido vencedora! Mas una voz me decía, como en oportunidades anteriores, que alguna vez yo triunfaría y acabaría entonces la aventura de mi terco seguimiento. ¿Cuándo volvería a hallarte? ¿No había transcurrido tanto tiempo desde nuestra última contienda? Sí, aquella que libramos en un café de Toledo, por entonces procedente yo de Besarabia. Y antes, más de dos años antes, y después de itinerante espera, el encuentro aquel en un barrio de La Habana. Y mucho antes, ¿dónde fue que nos topamos? ¿En Montevideo? ¿En Lisboa? Pero



Foto: Anamaria McCarthy

El corset

dejemos los recuerdos y volvamos a la noche en que nos enfrentamos a la sombra de San Marcos. Regresé al hotel, digo, y estuve allí sin poder dormir, reconstruyendo en la imaginación las variantes por las que pude haber optado, esfuerzo en el que me sorprendió el nuevo día.

En los que siguieron, sin saber todavía si continuaría en el Perú o me marcharía, no dejé de retornar al oscurecer a este sitio, a esperar las partidas que libraban otros ajedrecistas. Jugué, de vez en cuando, y unas veces me dejé ganar y otras me impuse, y comenzaba ya, sin duda, a hacerse familiar mi figura. Fue así hasta anoche, en que una vez más volví a mi emplazamiento, bajo una garúa intermitente. De pronto, para mi sorpresa, pues te imaginaba ya muy lejos, vi que habías vuelto. Sí, vestida siempre de negro, y con un toque diferente pero igualmente exótico en el arreglo, y observando de pie una partida. Te reconocí, digo, por la frialdad, la distancia, la sonrisa, y más aún cuando alzaste la mirada y la clavaste en mí, aunque sólo por un instante. Me aproximé, entonces, aún no repuesto del asombro, y en audaz gesto te propuse: «¿Jugamos, otra vez?». Y tú asentiste con una venia. El dueño de los tableros se apuró, entonces, a procurarnos una mesa, y pronto iniciamos una nueva batalla, antes de la cual, con gesto no exento de ironía, de amable ironía, me cediste las blancas. ¡Cuán extraño, en verdad, que hubiera pasado tan poco tiempo desde la anterior partida, y que nos enfrentáramos en la misma ciudad! ¿No era lo usual que fuera en otra y que transcurrieran meses desde la precedente? Sea como fuere, los dados estaban echados, así que, en súbita decisión, dejé la apertura de peón dama que siempre he preferido, y jugué peón alfil rey. Respondiste de la misma manera. Se fueron sucediendo los movimientos, audaces ahora los míos, y por ello diferentes de la cautela con que siempre te he enfrentado. Diría que me guiaba, junto con el cálculo racional, una cierta premonición, siendo así que jamás me he dejado llevar por ella. Poco a poco empecé a socavar tu flanco derecho, forzándote a cambios no muy ventajosos y a exponer tu costado izquierdo. Pasó más de media hora,

durante la cual se fue juntando en torno un callado grupo. Procediste a un contraataque, pero sin mayor éxito, y así, simplificadas ya las cosas, fui obligando a tu rey a salir de sus almenas, y después a un repliegue que tenía algo ya de retirada. Había cesado la llovizna y yo habría jurado que un cierto blancor, en algo semejante a la nieve, descendía de lo alto. De pronto se oyó tu voz, serena, absolutamente serena: «Usted ha ganado». Me miraste, con enigmática sonrisa. ¿En verdad había triunfado? ¿A la semana de la anterior partida, y después de tantos y tan espaciados encuentros, todos desfavorables para mí, y en ciudades tan distantes? Miré asombrado el tablero, y constaté que, en efecto, tenía yo un alfil y un peón de ventaja, y era mejor mi posición general. Pero ¿no te habrías apresurado? ¿Cómo podía ser que te declarases en derrota? Te pusiste de pie, luego, y en silencio siempre, sin un solo gesto de despedida, te marchaste. Confuso, a pesar de la victoria, me levanté, pero me fue difícil retirarme. Estuve ahí por un buen espacio, mirando sin ver otros encuentros. Y fue al cabo de una hora, o acaso más, que pude sustraerme al estado de ánimo que me embargaba.

Me dirigí entonces, un poco al azar, hacia ese viejo sector de la ciudad que los limeños llaman Barrios Altos. ¡Cuán rara debió parecer mi figura a los jóvenes que conversaban en las esquinas! ¡Este continente que tanto tiene de rabino, enterrador o loco! Regresé luego hacia el centro, y caminé y caminé, y no volví ya al hotel sino a este sitio, en el Parque Universitario. Tu vencedor, señora de Samaria y de Bizancio. Por fin te había doblegado al término de una guerra sin tregua, y era ya libre de abandonar la errabunda existencia que he llevado. Supe que me habría de buscar el carro de una nueva y diferente aurora, y es así como, sin volver por mi sumario equipaje, estoy a su espera. Cuando suba a él empezará lo que bien puedo llamar desfile de la victoria. Un recorrido que me llevará muy lejos, no sólo de esta capital sino de años y años de infructuosa guerra.

¡Adiós, pues, deidad de la noche y del misterio! ■

Edgardo Rivera Martínez (Jauja, 1933).



Ceremonia xi

Fernando de Szyszlo
en el laberinto
Mario Vargas Llosa

De tanto en tanto, una pregunta surge, angustiosa: ¿existe América Latina? ¿Somos distintos de los otros? Y si así, ¿cómo se define esa identidad latinoamericana en la cultura? A nadie se le ocurriría interrogarse sobre si existe lo francés, lo italiano, lo español. Esas culturas nos parecen tan evidentes como soberanas, unas realidades incuestionables que cada cuadro, novela, sistema de ideas salidos de ellas consolida. La nuestra, lo nuestro, en cambio, nos resulta mucho menos irrefutable. Como si América Latina pudiera disolverse de pronto o no acabara nunca de cuajar en una totalidad coherente esa multitud de tradiciones, mentalidades y lenguajes que la constituyen: lo prehispánico, lo europeo, lo africano, los diversos mestizajes.

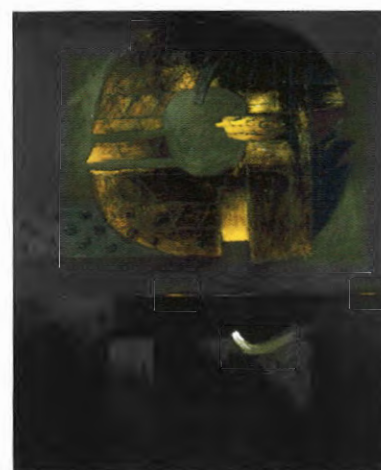
Según las épocas y las modas dominantes, los artistas latinoamericanos se han considerado blancos, indios o mestizos. Y cada una de esas definiciones —el hispanismo, el criollismo— ha significado una mutilación, pues ha excluido de nuestra personalidad cultural algunas vetas que tenían tanto derecho a representarnos como la elegida. Pero, a pesar de los innumerables tratados, artículos, debates, simposios sobre un tema que nunca se agota —nuestra identidad—, lo cierto es que cada vez que tenemos la suerte de hallarnos ante una genuina obra de creación surgida en nuestro entorno, la duda se evapora en el acto: lo latinoamericano existe y está allí, es eso que vemos y gozamos, que nos turba y exalta y que, por otra parte, nos identifica. Eso que nos pasa con los cuentos de Borges, los poemas de Valleja o de Octavio Paz, los cuadros de Tamayo o de Matta, nos ocurre



Ceremonia I



Ceremonia III



Sol negro IV



Paracas

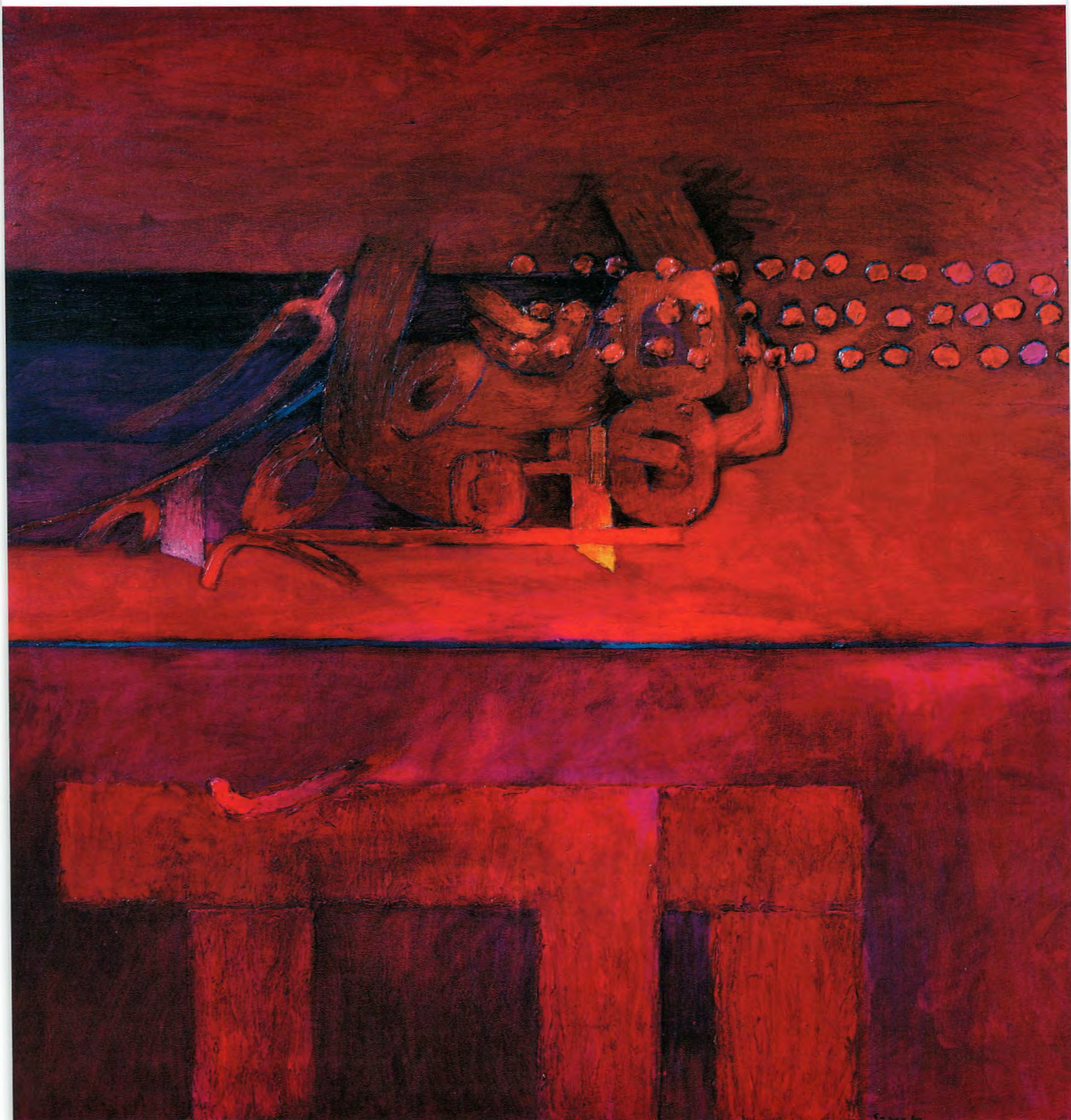
también con la pintura de Szyszlo: eso es América Latina en su más alta expresión, en ella está lo mejor que somos y tenemos.

Rastrear en esos cuadros turbadores las huellas de nuestra identidad tiene algo vertiginoso, pues ellos delinear una vasta geografía, un laberinto tan complicado y tan diverso donde aun el más diestro explorador puede extraviarse. Hijo de un científico polaco y de una peruana del litoral, Szyszlo está también escindido en relación a sus fuentes artísticas: el arte precolombino, las vanguardias europeas, ciertos pintores norteamericanos y latinoamericanos. Pero quizás el paisaje que lo ha rodeado la mayor parte de su vida —el cielo gris de Lima, su ciudad, los desiertos llenos de historia y muerte de la costa y ese mar que comparece con tanta fuerza en su pintura de los últimos años— haya sido una influencia tan determinante para configurar su mundo como el viejo legado de los anónimos artesanos precolombinos cuyas máscaras, mantos de plumas, figurillas de greda, símbolos y colores aparecen con frecuencia quintaesenciados en sus telas. O como las refinadas audacias, negaciones y experimentos del arte occidental moderno —el cubismo, la no-figuración, el surrealismo— sin los cuales la pintura de Szyszlo no sería tampoco lo que es.

Las raíces de un artista son siempre profundas e inextricables, como las de los grandes árboles. Es útil estudiarlas, averiguarlas, pues ellas nos acercan a ese misterioso centro del que nace la belleza y esa indefinible fuerza que ciertos objetos creados por el hombre son capaces de desatar y que nos desarma y subyuga. Pero el conocerlas sirve también para saber sus



Trashumantes



Ceremonia ix

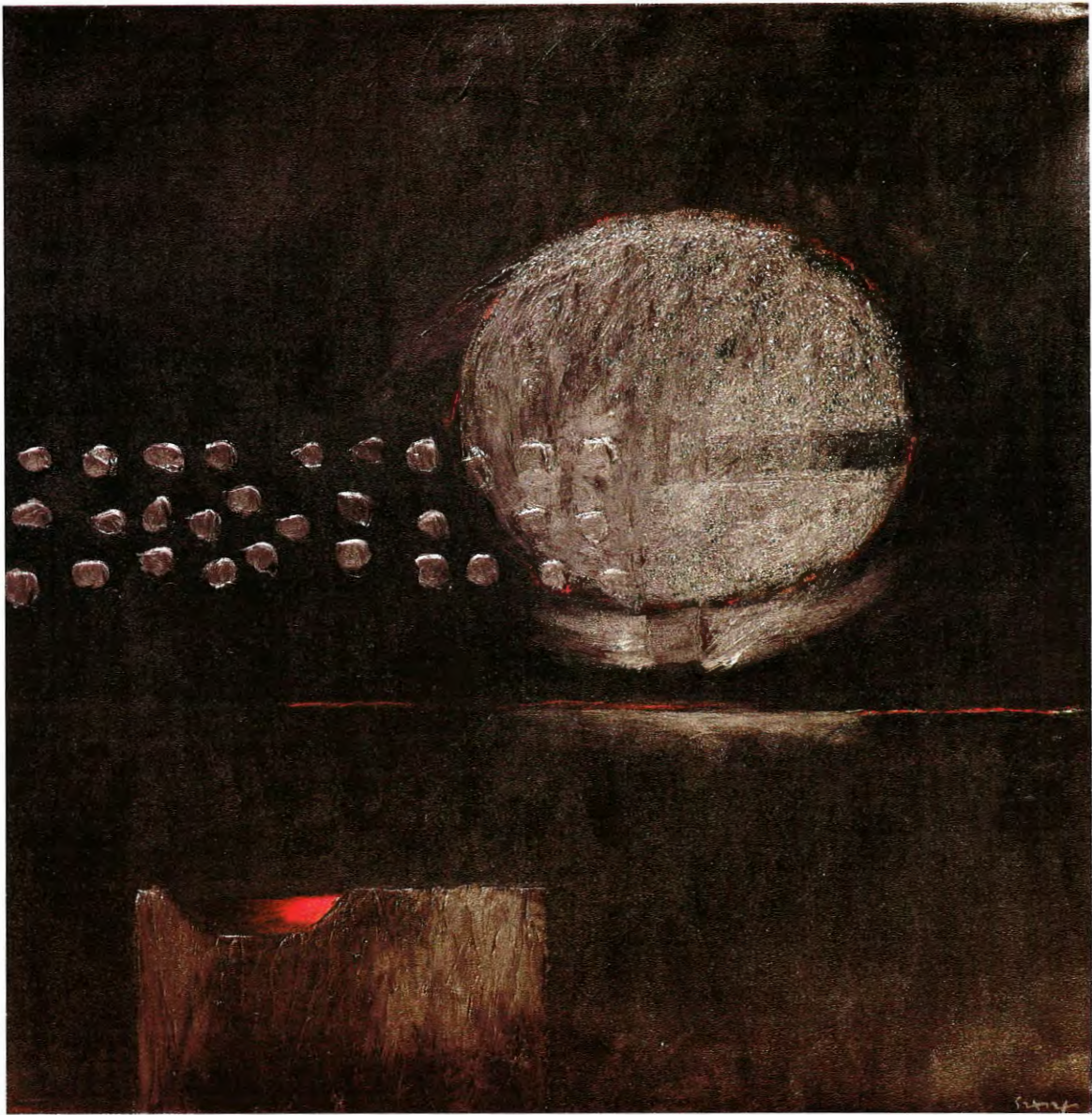
límites, pues las fuentes de que se nutre no explican nunca la totalidad de una obra de arte. Por el contrario, suelen mostrar cómo un artista va siempre más allá de todo aquello que formó su sensibilidad y perfeccionó su técnica.

Lo personal —oscura materia hecha de sueños y deseos, de pálpitos, reminiscencias e inconscientes impulsos— es seguramente en Szyszlo tan importante como las corrientes pictóricas en las que su obra pueda fillarse, o que aquello que conscientemente ha admirado y emulado. Y es probable que en ese reducto secreto de su personalidad esté aquella inaccesible clave del misterio que, junto con la elegancia y la destreza, es el gran protagonista de sus cuadros.

Algo ocurre en ellos, siempre. Algo que es más que la forma y el color. Un espectáculo difícil de describir aunque no de sentir. Una ceremonia que parece a veces de inmolación o sacrificio y que se celebra sobre un ara primitiva. Un rito bárbaro y violento, en el que alguien se desangra, desintegra, entrega y también, acaso, goza. Algo, en todo caso, que no es inteligible, que hay que llegar a aprehender por la vía tortuosa de la obsesión, la pesadilla, la visión. Muchas veces, mi memoria ha actualizado de pronto ese extraño tótem, despojo visceral o monumento recubierto de inquietantes ofrendas —ligaduras, espolones, soles, rajaduras, incisiones, astas— que es desde hace mucho tiempo un personaje recurrente de los lienzos de Szyszlo. Y me he hecho incontables veces la misma pregunta: ¿de dónde sale?, ¿quién, qué es?



Camino a Mendieta



Ceremonia II

Sé que no hay respuestas para esas preguntas. Pero que sea capaz de suscitarlas y mantenerlas vivas en el recuerdo de aquellos que entran en contacto con su mundo, es la mejor credencial de autenticidad del arte de Fernando de Szyszlo. Un arte que, como América Latina, se hunde en la noche de las civilizaciones extinguidas y se cadea con las novísimas, aparecidas en cualquiera de los ricones del globo. Que se yergue en la encrucijada de todos los caminos, ávido, curioso, sediento, libre de prejuicios, abierto a cualquier influencia. Pero enconadamente leal con su secreto corazón, esa soterrada y caliente intimidad donde se metabolizan las experiencias y las enseñanzas y donde la razón se pone al servicio de la sinrazón para que broten la personalidad y el genio del artista. ■



Trashumantes I

Pasaje de Ariadna

ROSSELLA DI PAOLO

¿De mis manos a tus puños un hilo interminable?
 ¿Una luz desenrollada de mi corazón a la fiera?

Le venciste
 la piedra descifrada las astas brutas en el suelo
 y apareces ya como un hombre sano
 los brazos en alto

Me arrodillo en el círculo
 en este desorden de arena levantada
 porque vienes hacia mí
 en este desorden de arena levantada
 vienes hacia mí
 y pasas

Un laberinto soy
 sin pies ni cabeza
 un ovillo invisible visible
 al dolor a sus puntas vivas

Los días se alzan y tuercen
 los días que cercan mi corazón se alzan y tuercen

Algo se urde ahí dentro cierta clase
 de respiración un modo inmenso de doblar el cuello
 un pie arrastrado
 oscuramente

No podrías entrar en mi corazón tú
 no querrías

Rossella Di Paolo (Lima, 1960).

El silencio de los inocentes

SANTIAGO RONCAGLIOLO

Muchos escritores, críticos y lectores peruanos opinan que entre los jóvenes narradores peruanos no hay una literatura común. Según su teoría, los autores que comenzaron a publicar en los años 90 eran tan individualistas que nunca formaron ningún grupo ni movimiento ni tendencia ni generación propiamente dicha. Esa afirmación me sorprende, porque yo creo que entre los jóvenes narradores de esa década hubo un tema común muchísimo más claro y hasta más chirriante que en cualquier otro momento o país que yo conozca: la cocaína.

La cocaína, es sabido, nunca viene sola. Y menos en literatura. Sus derivados son la vida nocturna, la prostitución, la violencia callejera, la homosexualidad reprimida o compulsiva —nunca relajada y natural—, la gente de la calle, el lenguaje de la calle y una serie de elementos que, con pocos adornos retóricos y mucho golpe, suelen agruparse literariamente bajo el nombre de «realismo sucio».

El realismo sucio y adolescente de la clase media o marginal limeña impregna en mayor o menor medida el estilo de narradores como Carrillo, Dávalos, Galarza, Malca, Ponce, Rilo, Soria, Tola, Torres Rondo, y muchos otros que no han publicado individualmente, algunos de ellos editados en el libro del Primer Concurso Nacional de Cuento Juvenil que CEAPAZ organizó en la segunda mitad de los 90. Pero el *boom* de la cocaína no se limitó a las letras. *No se lo digas a nadie*, *Ciudad de M*, *La bala perdida* y *Muertos de amor* mostraron la penetración que el estilo y el tema tuvieron en el mundo de todos los contadores de historias peruanos, inclusive los cineastas. Cuatro películas en un país que no producía más de dos al año son una evidencia demoledora de que, guste a quien guste, la cocaína sacudió la creatividad de los narradores y de los consumidores de ficción. En otros países eso ocurrió —por ejemplo con el español Mañas o el Fuguet de *Mala Onda*—, pero nunca con tanta insistencia.

La explicación más socorrida para ese fenómeno de los 90 es la caída de las ideologías, o al menos, de las ideologías del lado izquierdo, que sostenían el realismo social y comprometido que el mundo literario y cultural latinoamericano más valoraba. Igual que la política, la litera-



Foto: Anamaria McCarthy

Reflejo de un momento I

tura se quedó súbitamente sin referentes. El realismo no era real. ¿Cómo hacer ficción en un mundo en que las realidades ideológicas más inamovibles acababan de convertirse en ficción ellas mismas?

En el mundo hispano, la primera respuesta a esa pregunta fue la recopilación *McOndo*, que reivindicaba el espacio urbano de la clase media y la cotidianidad para acercarse a un nuevo tipo de lectores, mayoritariamente jóvenes de clase media de las ciudades. La narrativa dejó de ser escrita sólo para las universidades. Para mí, que estudiaba literatura en esa época, fue liberador leer *McOndo*. En el mundo literario de Borges, Fuentes, Cortázar o García Márquez difícilmente quedaba algo que aportar. Creo que para muchos autores que hemos venido después, *McOndo* representó la posibilidad de escribir y valorar lo que conocíamos de cerca, no sólo la aventura de la enciclopedia literaria.

Si lo anterior es cierto, es posible explicar el *boom* cocainómano peruano observando el entorno de los autores. Para los nacidos a mediados de los 70, la democracia

fue, desde que tuvieron uso de razón, un lugar sin agua, sin luz, con la costumbre del sonido de las bombas y los toques de queda, con las ventanas selladas en caso de explosión, sin permiso para salir hasta tarde por razones de seguridad. La dictadura, en cambio, coincidió con la paz y la prosperidad —insostenible pero palpable— y acabó con los desprestigiados partidos políticos y también con varias instituciones en todo nivel. Si los 80 habían representado una interminable y violenta lucha política, los 90 clausuraron los espacios de discusión y diálogo para crear la ilusión de un mundo en el que todo estaba bien y todos debíamos estar compulsivamente contentos y dejar de protestar.

Toda dictadura —y muchas democracias— tienen un grado sutil de legitimidad. Se sostienen sobre el miedo al caos de los ciudadanos, que aceptan dejar ciertas libertades en manos de un líder fuerte para no tener que asumir las responsabilidades que ellas conllevan. Fromm llamaba a este fenómeno «el miedo a la libertad», incluyendo la libertad de pensar, de mirar más allá de lo que nos es dado. Muchas sociedades

en quiebra moral, política o económica — como la Alemania de Weimar, la España de la República y el Perú de Alan García— se han puesto en manos de alguien que piense por ellos, han abrazado la opción de dejar la responsabilidad en manos de otros, y de no alzar la voz contra esos otros ni tratar de mirar más allá de sus murallas. Eso, de alguna manera, también les permite sentirse inocentes de los actos del gobernante: «nosotros no lo aprobamos, simplemente no queremos saber al respecto mientras alguien ponga orden». En un proceso inconsciente de expiación colectiva, las sociedades usan a las dictaduras para no sentirse culpables de lo que ellas mismas les exigen.

En mi opinión, los jóvenes autores de los 90 simplemente contaron lo que veían. Y lo que veían era el miedo a la libertad que alimentó el periodo de Fujimori: una sociedad que había cedido su capacidad de pensar y de mirar más allá de su propio feudo. Una sociedad dopada. Esos escritores podrán haber hecho mejor o peor literatura, según cuál, pero devolvieron el foco a lo que veían, no a lo que leían, igual que el resto de América Latina. Y, contra su imagen pública de individualistas, retrataron mayoritariamente la misma realidad y a veces hasta usaron los mismos recursos de estilo, como el colectivo social mejor organizado, con una clara inquietud común.

Pero para ser inocente también hay que callar. El que conoce un hecho es cómplice de él. Sólo está realmente libre de culpa el que no tiene conciencia. El silencio es una garantía de inocencia. Por eso, en la literatura joven de los años 90, más que los temas —o El Tema— resultan significativos los silencios, las cosas que los autores no trataron y de las que no hablaron. En particular, el persistente silencio en torno al tema de la violencia política, por parte de la primera generación que la había vivido con inocencia, durante la niñez, sin preconceptos. Y, por cierto, también por parte de todas las demás.

Justamente en eso no coincide el Perú con otros países de la región. La violencia social y política nutrió a algunos de los más destacados autores latinoamericanos surgi-

dos en esa década, como Bolaño, Vallejo, Paulo Lins o Piglia, e incluso es revisitada en las novelas recientes de autores de *McOndo* como Paz Soldán, Gómez o Fuguet. No deja de ser llamativo que el Perú la haya ocultado a pesar de ser la herida más brutalmente abierta del país. Tampoco es normal que el silencio vaya a cumplir sus bodas de plata sin romperse. Chile o Argentina han llenado ya amplísimas bibliotecas —y conciertos, y películas y escenarios teatrales— con sus respectivas experiencias sangrientas.

¿Calló el tema la literatura peruana porque no estaba capacitada para afrontarlo? ¿Se tapó los ojos eufórica por los éxitos políticos de la primera mitad de la década? ¿La sociedad peruana carece hasta tal grado de memoria histórica? Su silencio ha sido objeto de debate en múltiples foros y discusiones académicas, pero ahora hay indicios de que, en realidad, simplemente, nunca existió.

Recientemente, el profesor sanmarquino Marcel Velázquez me confió que estaba reuniendo un *corpus* de literatura escrita y publicada fuera de Lima. Según Velázquez, muchos de esos casi 40 libros reflejaban la violencia política, pero ninguno de ellos fue reseñado en periódicos ni distribuido en librerías de Lima. En su opinión, cuando hablamos de este auge del realismo sucio y violento en el Perú en realidad nos referimos sólo a la capital. La literatura peruana también se escribió fuera de Lima, lógicamente, pero Lima no la leyó. Lima estaba dopada.

Sería interesante ahora poder conocer ese *corpus*, que forma el reverso de la moneda de la literatura «oficial». Sea lo que sea que describa, será la parte del país que los escritores de Lima, jóvenes y no tan jóvenes, no podíamos ver, hasta casi persuadirnos de que no existía, quizá porque le teníamos miedo, quizá porque amenazaba nuestra inocencia. Creo que sólo desde el conocimiento de ambos lados se podría hacer un balance de lo que ocurrió en la literatura peruana de esos años, pero sobre todo, que sólo desde ahí se podrá comprender, en todos los aspectos, a un país cuyas dos caras aún no se han leído mutuamente. ■

Santiago Roncagliolo (Lima, 1975).

Voces

FERNANDO AMPUERO

Reflejo de un momento II

Recordé con exactitud que ella era la mujer de la que Juan Ramón me estaba hablando porque desde un principio había reparado en ciertos detalles: el traje sastre, las anticuadas gafas de carey, el moño cuidadosamente peinado.

—Tú tienes que haberla visto, Fernando. Fue hace una semana, el martes pasado.

—Sí, claro —repuse con total seguridad—. A eso de las siete, se estaba haciendo de noche. Por lo menos estuve viéndola unos diez minutos —y no me costó nada recordarla, como si la tuviera de nuevo enfrente de mí.

Era una mujer bajita, pálida y, mirándola bien, bastante delicada, aunque ella parecía empeñarse en reflejar todo lo contrario. Lucía una expresión severa, casi hombruna. ¿Qué edad tendría? Yo le calculé treinta y uno, a lo sumo treinta y dos, pero luego Juan Ramón me dijo que veintisiete clavados. Era ella, no cabía duda, y además estaba con el chico, un niño de unos ocho años. Ella, el niño, yo, y tres individuos más, a quienes desconocía, aguardábamos entonces en la salita de espera del consultorio de Juan Ramón, un sitio fresco, bien ventilado, con vistosas macetas y sillones confortables en el piso 12 de un moderno edificio de Miraflores.

Juan Ramón es otorrino, pero antes que nada es un viejo amigo. Esta amistad me permitió fingir una dolencia grave y saltarme el turno. Me recibió en seguida. Luego, unos veinte minutos después, atendería a la mujer del traje sastre.

—Alguna gente tiene memoria para las imágenes —reflexioné—. Otra, para las situaciones. A mí los recuerdos se me vienen con todo: imágenes, situaciones, incluso sonidos, como en las películas. Y respecto a este asunto, lo que de hecho tengo más presente es la relación de la madre con el chico... Ella tenía una actitud vigilante, pues el niño de cuando en cuando perdía la paciencia. ¡El pobre estaba con una cara de aburrimiento! —y eso también lo tengo frente a mis ojos. Lo estoy viendo.

El niño corretea de un lado a otro de la salita, lo cual suscita llamadas de atención de parte de ella, o bien permanece quieto, silencioso, absorto, con las manos pegadas al vidrio de una ventana contemplando la noche salpicada de lucecitas titilantes.



Reflejo de un momento IV

—Pero lo curioso, Fernando, es que ese mismo día yo te estuve hablando sobre casos extraños que se nos presentan a los otorrinos, ¿recuerdas?

Cómo no lo iba a recordar. Yo había ido a consultarlo ese día para hacerme ver los oídos, y en algún momento temí que lo mío también pudiera clasificarse de extraño.

Juan Ramón fue directo al grano tan pronto me recibió.

—¿Qué tienes, Fernando?

—Nada grave, espero —dije con la inquietud propia de todo inerte mortal que acude al médico—. Pero digamos que cuando en la casa el televisor está encendido, el mundo puede venirse abajo y yo ni cuenta me doy.

Abrigaba la esperanza de que todo se redujera a un taco de cerumen, como me había

vaticinado un compañero del diario.

—¿Estás sordo o sordito? —preguntó sonriendo.

—Una pizca más que sordito.

—Bueno, hermano, deja que te examine —y con una linternilla y un monitor de videoscopía comenzó a revisarme.

Medio minuto después, concluyó:

—Lo que tienes es oído de nadador, Fernando. Pero tranquilo, tranquilo, no te preocupes. Se trata de algo bastante común.

Si su diagnóstico requería de una semejanza, yo habría preferido, por cuestión de formas, que me dijera algo más acorde con lo que sentía.

—Mejor cambia de metáfora —repliqué entonces—. Yo me siento más con oído de picapedrero, o de obrero de fundición, o de como se llame el trabajo de esos pobres tipos con ore-

jas de los aeropuertos que van delante de los aviones aturdidos por el fragor de las turbinas.

—¿Qué quieres decir?

—Pienso que, más que no oír, ocurre que confundo ruidos. Por ejemplo, suena una bocina en la calle y yo le respondo a mi mujer, que se encuentra en otra habitación: «Ya voy, mi amor, espérame un segundo». Es un poco ridículo, lo sé. Patricia se me acerca a cada rato a preguntarme: «¿Con quién estás hablando?».

Juan Ramón se echó a reír:

—Asegúrale que solamente estás un poco sordo, no loco —dijo. Y de pronto, volviendo a su tono profesional, añadió—: Y en cuanto a lo que dices, respecto a la metáfora, estás en un error. Yo no he recurrido a una metáfora. Sencillamente he descrito el estado de tu oído, que es el mismo de muchas personas aficionadas a los deportes marinos o a las piscinas, como es tu caso. Gente que está expuesta a que le penetre agua por el oído, lo cual motiva que el cartílago crezca en tamaño y se desempeñe como una suerte de muro de defensa, impidiendo el paso del agua al conducto auditivo. Es una defensa natural. Ahora bien, la consecuencia negativa de esto es que acabas oyendo menos.

Y fue entonces que, tal como dijera Juan Ramón, nuestra charla derivó a las raras anomalías de otros pacientes.

—Aunque en ese trance de confundir ruidos tomándolos por voces, algunas personas van más allá. Hay gente que puede oír parlamentos completos.

—¿Cuántas frases?

—Dos o tres frases seguidas.

—¡Qué extraordinario! —exclamé—. Eso ha debido ser lo que le sucedía a Ginsberg.

—¿A Ginsberg? ¿Quién es Ginsberg?

—Un poeta... un poeta que tuve la ocasión de entrevistar en Nueva York. Él me dijo que no era el autor de sus poemas. Dijo que apenas se consideraba a sí mismo un simple secretario, en vista de que solamente oía voces, unas voces que le dictaban versos, y que todo su trabajo consistía en copiarlos en un cuaderno. Yo interpreté aquello, naturalmente, como una lírica exaltación del hecho artístico, de la creación literaria. Pero tal vez me equivoqué, ¿no?

—No lo sé —sonrió Juan Ramón—. Para darte una respuesta tendría que examinar los oídos de ese tal Ginsberg —me abstuve de informarle que eso ya no era posible, pues el poeta acababa de morir unos días atrás; pero seguí escuchándolo con creciente atención—. Pero, eso sí, da por sentado que él, Ginsberg, no ha sido más que uno de tantos escritores en esa circunstancia... ¿Qué crees que les pasaba a los desconocidos autores de la Biblia? Ellos también oían voces. Para ser más exactos, oían voces todo el tiempo, casi como si estuvieran escuchando la radio. En los relatos del Antiguo Testamento, incontables veces resuena la poderosa voz de Jehová hablándoles a los judíos desde el firmamento, sin contar la infinidad de ángeles y arcángeles con recomendaciones celestes que se les aparecen cada dos páginas —y de pronto, entusiasmado, Juan Ramón se adentró en el terreno patológico—. ¡Uy, Fernando, sobre este tema podríamos hablar horas! ¡No tienes idea! Un colega mío, que vive en Filadelfia y da charlas en universidades norteamericanas, conoce los casos más variados. Él ha conocido a gente que oye voces en determinadas horas del día, horas muy específicas; me habló cierta vez de alguien que las oía de nueve a diez de la mañana y el resto del día vivía normalmente.

—¡Pero qué son esas patas! ¿Dementes con horario?

—Bueno, sí, es un tipo de esquizofrenia. Aunque no todos los que sufren de esto lo saben, y por eso mismo caen en los consultorios de los otorrinos. Piensan que su mal se debe a una causa física.

—¿Y qué hacen los otorrinos en tales casos?

—Teatro.

—¿Qué?

—Teatro, un poco de teatro —reiteró Juan Ramón—. Mira, hermano, buena parte del *modus operandi* en varias profesiones depende del dominio de escena. Hay que observar al paciente con serenidad, asentir con la cabeza en tren comprensivo, sonreír a fin de infundir ánimos o sacar a relucir un par de términos especializados, lo suficientemente rebuscados y ambiguos como para no decir nada pero dando la sensación de que se está arribando a

un punto esencial. Con este teatro, en suma, el médico puede ganar tiempo y hallar una salida.

Sin embargo, para ir de una buena vez a lo que aquí nos interesa, una cosa es decir lo que se suele hacer, y otra, muy distinta, demostrarlo en los hechos.

La teoría histriónica de Juan Ramón tendría la excepcional ocasión de confrontarse de inmediato con la práctica, y la verdad es que, al levantarse el telón, mi amigo trastabilló. Perdió aplomo, control emocional. Ciertamente fueron apenas unos segundos, pero eso bastó para echar por tierra su teoría. La siguiente consulta, que correspondió a la mujer del sastre y el niño, lo puso en evidencia.

—Fue una consulta singular desde el primer momento —Juan Ramón hablaba ahora en la terraza de su casa de playa, donde me había invitado a tomar una copa. Ya había pasado una semana, en la que no nos habíamos visto, y, si bien la turbadora impresión ante la experiencia que le tocó vivir estaba superada, algo anidaba en su alma, como un remanente, como la secuela de una oscura frustración—. Para empezar, el niño, que era obviamente a quien tenía que revisar (de lo contrario ella habría venido sola), no respondió a ninguno de mis cordiales gestos de bienvenida, mostrándose esquivo, como si desconfiara de las sonrisas. No debí sorprenderme ante ello. A los niños no les gustan los médicos, y a ese respecto son muy transparentes en sus sentimientos. Pero sospeché algo raro, sin llegar a determinar qué era. Luego, tropecé con la preocupación de la madre, una preocupación lógica, especialmente cuando se tiene un hijo enfermo. Pero aquello, también, me daría mala espina. Más que una preocupación, ella se sentía más bien incómoda ante la actitud de su hijo...

Juan Ramón decidió reconstruir la escena de esa consulta justamente como en un montaje teatral. O así, al menos, yo lo imaginé: la mujer y el niño, formalitos, sentados frente a su fino escritorio de caoba; él, en impecable bata blanca, haciendo anotaciones en una ficha nueva.

—No sé qué hacer con mi hijo, doctor

—dijo ella—. Pero tengo la esperanza de que usted me ayudará a solucionar su problema.

—¿Problema de garganta o de oído?

—De oído.

—¿Qué es lo que le pasa?

—No oye bien, doctor. O mejor dicho, puede oír unas cosas y otras no las oye... Al principio, por supuesto, pensé que se conducía así por pura malcriadez. Pero ahora, no sé cómo decirlo... me parece que hay cosas que él realmente no alcanza a oír.

El niño, callado y con las manitas entrelazadas, miraba de reojo a su madre.

Juan Ramón iba a proseguir con su rutinario interrogatorio preliminar, pero se detuvo en seco. E impulsivamente se incorporó de su asiento y se aproximó al niño, a fin de cuchichearle algo al oído. Luego, le preguntó:

—¿Has escuchado lo que te dije?

—Sí —murmuró el niño.

—¿Qué te dije?

—Me ha dicho: «Los enanitos tienen patas rojas».

Juan Ramón le guiñó un ojo:

—Es correcto —dijo, y volviéndose un segundo hacia la madre, acotó—: No es un problema de baja audición.

El niño le parecía normal en sus reacciones al diálogo que los tres sostenían, pero a ratos lo percibía hostil y hasta atemorizado. Como si ellos lo quisieran molestar, como si no le gustara el mundo de los adultos. Sea como fuere, sabía muy bien que el único camino para formarse una opinión demandaba otras pruebas: examinarlo con el videoscopio o hacerle una audimetría. Aquello le tomaría cierto tiempo. Se dirigió sin dilación hacia un recodo del consultorio, dispuesto a alistar su instrumental. Y mientras tanto, prosiguió distraídamente su interrogatorio, desgranando preguntas, acopiando toda suerte de datos sobre su joven paciente.

La mujer, muy aplicada, daba las respuestas. El niño no sufría enfermedades crónicas, nunca había padecido de otitis, no oía música en *walkman*, no utilizaba Q-tips en su aseo personal, no registraba antecedentes familiares de sordera. Juan Ramón, a cada respuesta, iba descartando posibles causales. Hasta que, en una de esas, la mujer soltó algo que no venía



Reflejo de un momento III

al caso. Afirmó que el padre del niño, del cual estaba divorciada y al que no veía hace dos años, tenía pie plano, y que esa desagradable malformación la había heredado su hijo.

Juan Ramón paró la oreja, como si ese comentario estuviera repleto de secretos, y advirtió que el niño se miraba los pies. Luego, concentrándose otra vez, o simulando que se concentraba en la conexión del cable de su linternilla, sufrió un leve acceso de tos.

—Hay una pregunta que no le he hecho —dijo entonces, lentamente.— ¿Puede decirme qué es lo que su hijo oye y qué es lo que no oye?

La mujer levantó la barbilla para responder:

—Lo que oye no tiene importancia, doctor. Escucha perfectamente la televisión, los ruidos de la calle, y a usted o a mí cuando le hablamos. Me inquieta más bien lo que no oye. Nunca obedece lo que le dice mi madre, ni tampoco lo que le dice mi padre —y dirigiéndose al niño—: ¿Es cierto lo que digo o no?

—Sí —dijo el niño, enfurruñado.

—¿Y por qué no lo haces? —insistió la mujer.

—Porque no los oigo —dijo el niño.

—Ya ve, doctor. Dice que no los oye.

Juan Ramón se vio obligado a intervenir:

—¿Por qué no oyes a tus abuelos? —indagó—. ¿Acaso hablan muy bajito?

—No lo sé —dijo el niño.

—¿No te llevas bien con ellos?

—No lo sé — repitió—. No los oigo.

La mujer meneó enérgicamente la cabeza, como dando a entender que todo lo que le ocurría a su hijo la estaba poniendo muy nerviosa.

Procurando calmarla, Juan Ramón se volvió esta vez hacia ella:

—¿Y usted vive hace mucho con sus padres? —preguntó.

—Sí, desde que me divorcié —dijo ella—. Una vez que me divorcié, regresé a la casa de mis padres. Eso habrá sido tres meses antes del accidente.

—¿De qué accidente?

—Del accidente de mis padres —la mujer hablaba ahora más tranquila. Su hijo, que ya no se miraba los pies, había puesto una de sus manitos sobre el regazo materno—. Mis padres fallecieron en ese accidente horrible, el del avión que cayó al mar, hace un año.

Juan Ramón la observó en silencio, presa de un ligero temblor, como si una ventana se hubiera abierto de pronto dejando entrar un viento helado.

—Pero yo hablo con ellos todos los días, doctor —prosiguió ella—. A la hora del desayuno, antes de salir a trabajar, y también en las noches, antes de irnos a dormir. En casa todos vemos juntos la televisión, y charlamos animadamente largo rato. Mis padres son muy conversadores. ¡Pero este chico ni caso les hace! ■

Fernando Ampuero (Lima, 1949).

La fotografía

JOSÉ WATANABE

Este señor insistente, consciente de su poder,
me dice: relájese, mire a través de la ventana,
coja el libro, finja que lo lee, perfecto.

Más tarde, en su laboratorio, después de que la luz
imprima el papel fotográfico
empezaré a asomar tenuemente, lentamente
en la bandeja del ácido revelador.

Este señor me llamará con los sortilegios de su oficio
y yo apareceré
como él espera que aparezcan todos los poetas:
maricas mirando en lontananza
o angelotes ensimismados en las bellas letras.

¿Y si en la soledad del laboratorio, de pronto,
sonara la voz de otro poder, más terrible,
y me ordenara
que no me detenga en mis facciones, que siga
revelándome
sin detenerme
hasta mostrar las simas de mi carne, mis células,
mi entramado más íntimo?

¿El palpito inicial de donde vine
quedará temblando sobre el papel negro?

José Watanabe (Laredo, La Libertad, 1946).

Ojos ciegos de ver

EDUARDO CHIRINOS

Saber y soñar. Dos filos
de una misma insondable piedra, dos
deseos amarrados: espalda con espalda

y ojos ciegos de ver. Sabios y aturdidos.

La noche
trae su claridad, el día nos la niega.
Así es siempre, ¿no, Casandra?

Para decir algo nuevo hay que mentir
y olvidar luego la mentira.

Acariciarla
entre alba y crepúsculo
como un tigre en la memoria

de los días que quedan.

Y tener la esperanza. Aunque sea
inútil. Tener la esperanza.

Eduardo Chirinos (Lima, 1960).

Julio Ramón Ribeyro: el príncipe de los cuentos

NEDDA G. DE ANHALT

*A Fernando de Szyszlo, en su cumpleaños.
A Juanita Szyszlo de García Robles, i.m.*

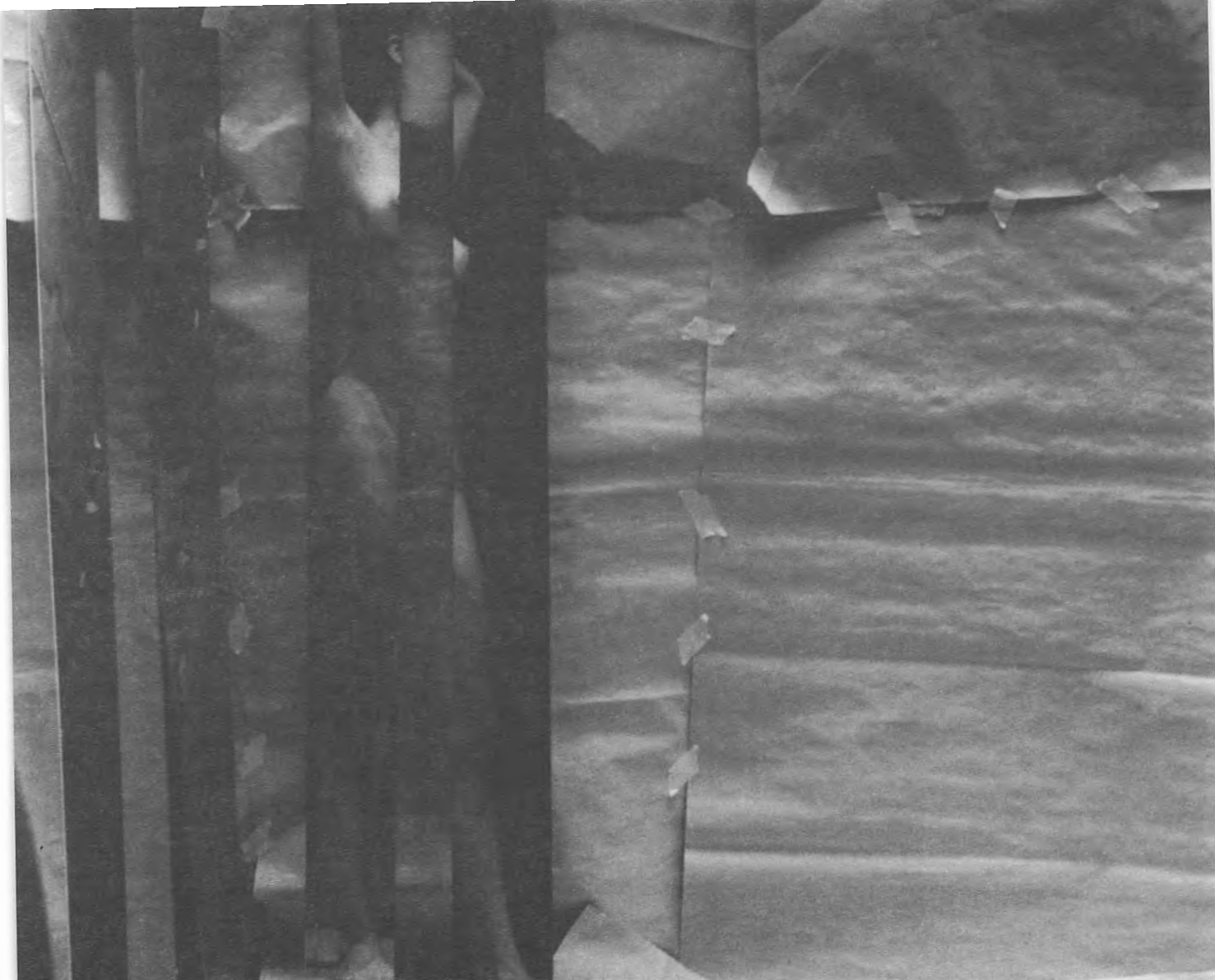
Los relatos de Julio Ramón Ribeyro chirrían tristeza. Sus agonistas se definen por una suerte de orgullo visceral y vanidad herida. La bestialidad de macho, en algunos, se aúna al *pathos* imperialista de bovarismo. No falta una fascinación por el ridículo y cierta nostalgia por el caos. Estas «creaturas» parecieran estar orgullosas de ser víctimas de lo que Cioran designó como «el error de existir». Los personajes de Ribeyro creen sin creer, viven sin vivir, y todos quieren convertirse en dueños de su futuro. Sólo consiguen caer víctimas del desastre, porque son seres apresados en los meandros de la mediocridad o de la curiosidad.

Esas historias desarrolladas en espacios urbanos o rurales, donde alterna el lenguaje culto con el popular, están cargadas de frustración y destacan por el brillo ingenioso de su ironía. Pero, atención: el espectro de talentos y habilidades de este creador es muy amplio.

Es casi innecesario recordar que a Ribeyro le gusta provocar la risa. Es más, llama la atención que este erudito malicioso atraído por «la tentación del fracaso» derrame tanta ternura en «Cornetas y mariposas». Un cuento que recrea una de las secuencias más gozosas de su narrativa, con ese desenlace febril. La imagen de desarreglo que provoca el primer enamoramiento, con todas las fanfarrias colegiales, ha quedado plasmada de manera magistral.

Si el corneta García (receptor) conoce el «código» (cinta color roja) el cual simbolizará la conquista de su amada, hecho que el joven juzga poco probable, dicho «signo» será un estímulo merecedor de respuesta. ¿No dijo el propio autor que dejar la infancia es precisamente reemplazar los objetos por los signos? El corneta García entiende el suyo y, como resultado, desencadena una serie de reacciones irreversibles.

Enamorarse a cualquier edad es un suceso traumático. Por eso, su gallo desgarrado anticipa precisamente lo que el amor es: confusión y desorden que adquieren grandeza en su insensatez. Poco importa que bajo el monumental fracaso colegial se engarce el triunfo personal. ¿No es la infancia y/o la adolescencia donde se refuerzan las auroras y se visten de gala los crepúsculos? Ribeyro, al plasmar un primer amor,



Reflejo de un momento v

se atrevió a cruzar por un instante el dintel de la morada de la felicidad, en un cuento que exuda una energía en pleno caos triunfal.

En «Cacos y canes» el escepticismo ribeyriano se disfraza de humor en una historia que no es precisamente la descripción de una serie de robos de la que es víctima una familia peruana, sino la total indefensión que sufre. ¿Qué hacer cuando los perros, supuestos custodios, son unos menchos y hasta los mecanismos que inventa el *pater familia* pueden ser burlados por una serie de gatos? Ribeyro, que adora la farsa y conoce todos sus procedimientos, los emplea haciéndonos reír a carcajadas. ¿Puede haber una situación más grotesca que correr en calzoncillos tras un ladrón?

¿Cuál es el mensaje que un misterioso

grito trae al estadio donde se juegan partidos de fútbol en «Antiguiba»? No hay manera de alterar nuestros destinos: unos estarán condenados a realizar pesquisas, o sea, a convertirse en policías, otros serán ladrones. Todo ello rematado con un aforismo digno del mejor Luder: «Quien no conoce de tristezas deportivas no conoce nada de tristezas». Pero es en «Tía Clementina», su brillante sátira sobre la burguesía limeña, donde el relato cobra un inusitado esplendor al parodiar el clásico cuento de hadas. Clementina, una especie de Cenicienta que a destiempo conoce a su príncipe azul —no en balde apellidado Valente—, vivirá feliz para siempre en un jardín miraflorentino, con meriendas familiares y paseos a las orillas del río Rimac. Ribeyro disfruta hacer guiños al lector en la desolemnización que realiza con el

arte, la religión y el propio concepto de una herencia.

La agudeza y osadía de este escritor nunca dejaron de pisar firme en cualquier tipo de terreno. Seguramente la apreciación más perspicaz y más exacta de lo que constituye un cuento de humor negro se halla en «Al pie de la letra». Ribeyro enfrenta a dos personajes. Él es un estudiante japonés de gran inteligencia, pero con un perverso apetito por lo absoluto, que llevará su bovarismo hasta las últimas consecuencias. Observa, mide, piensa y compara su mundo real con el imaginario hasta confundirlos —como si ambos fueran lo mismo. Es absolutamente incapaz de discriminar entre mundos incompatibles. Ella es una estudiante sueca, dotada también de inteligencia, además de sensibilidad y belleza. Ambos comparten sentimientos en común: lejanía y extrañeza al vivir un ambiente universitario, lejos de su hogar, idioma y país. Pero hay algo que los separa: ni el japonés ni la sueca comparten los términos lingüísticos y las ideas en el lenguaje natural del hablante y del oyente.

La necesidad narrativa siempre es diferente a la necesidad lógica. Ribeyro, verdadero príncipe de los cuentos, lo sabe a la perfección. Es por eso que, de súbito, en un giro inesperadamente brutal, sorprende al lector con una vuelta de tornillo macabra. De seguro, algún movimiento feminista no estará de acuerdo con el concepto de «cosificación» de la mujer, concebida como objeto sexual —o de deseo. El autor pudo invertir la fórmula, y haber cosificado al japonés como objeto sexual, o reducirlo sólo a un ente intelectual. No lo hizo. ¿Quizá porque el cuento perdía verosimilitud? En todo caso, podemos comprender mejor esta historia como el homenaje del escritor a la relación íntima, pero envenenada, entre semántica, pragmática y semiótica, si tomamos en cuenta que, para un personaje absurdo, confinado al mundo de la ilusión, emocionalmente inestable y culturalmente desinformado, la descripción definida de la palabra mujer no representa una cosa en sí misma, sino el origen o el resultado de una acción.

«Al pie de la letra», historia de la trágica

inaccesibilidad entre dos mundos, el imaginario y el real, es un cuento redondo, y junto a «La juventud en la otra ribera» y «Silvio en El Rosedal» conforma un triunvirato victorioso de su narrativa.

En *Prosas apátridas* el autor recordaba que en la vida sólo nos cruzamos y separamos con los demás, breve o prolongadamente, pero siempre por azar. Cierto, pero cuando la vida intelectual de un escritor llega a un punto donde choca con esa destrucción sin respuesta como es la partida definitiva de los seres queridos, no queda más que el deseo espiritual del encuentro con ellos, por medio de las palabras en la página en blanco. Y «Los otros», un relato con título de clara raigambre joyceana, se inspira en la querencia del pasado y en el amor por los muertos. Ribeyro pinta una época en el Perú, revive una sociedad limeña, regresa a espacios específicos y recupera la continuidad y la permanencia de amigos idos, en ese campo de gravitación y reconocimiento que es el texto literario.

En verdad, si en la prosa de este peruano pesimista un abuelo domina y humilla a sus nietos de un modo que les mata su capacidad emocional positiva; si la existencia se consagra a una auténtica pasión por el descarrío en un autoengaño pleno de ilusión; si una familia enmascarada finge cohesión sólo en la espera para el cobro de una herencia; si estamos a merced de ladrones, perros ineficaces y gatos listos; si el vicio del fumador, en vez de salvar, mata; si a Cicerón de nada le valieron los cuarenta volúmenes de sus Obras Completas; si la memoria como una fatalidad inhumana se disipa, como el amor, la amistad y el arte que también son fugaces; si hay tantos libros «que se aprestan a dormir su sueño definitivo» y hay tan poco tiempo para leerlos; si no somos dueños de nada, «ni siquiera de nuestro pasado» y no alcanzaremos ni paz ni gloria ni recuerdo, entonces ¡sálvese quien pueda! ■

Nedda G. de Anhalt (La Habana, 1934).

El hablante con baja autoestima

CARLOS GERMÁN BELLI

¡Que viva la baja autoestima
 del hablante de humanas lenguas,
 por usarlas mal sin remedio!,
 pues tan triste circunstancia
 lo llevó aprisa de la mano
 hasta los versos linajudos
 e inmarcesibles de Occidente,
 sin que tal hecho inalcanzable
 como posible lo pensara
 antes siquiera alguna vez.

Esas sextinas, villanelas
 y baladas, en las que metido
 enteramente se halla ahora
 en sus hospitalarias estrofas
 aquel que no podía hacer
 ni deleznable memorándum
 ni desalada gacetilla,
 y aquí merced a ellas feliz
 va y viene con rítmico paso
 cantando al bolo alimenticio.

Sí, al propio bolo alimenticio,
 aunque de oculta traza fea
 cómo lo salmodia ferviente
 entre tales versos selectos,
 que todos son de escritura ardua,
 y en cambio en su discurrir diario
 lo deglutido es cosa fácil
 siempre mañana, tarde, noche
 desde bocaza entreabierta
 a causa de la canina hambre.

Esta personal poca estima
 guardaba en sí un secreto plan
 a favor de quien en Babel
 va sin remedio a trompicones,
 que él ha terminado inspirándose
 en formas que los viles siglos
 no han podido menoscabar,
 y allí quien no es perito en lenguas
 va impensadamente contento
 del ayer a hoy, y aun al mañana.

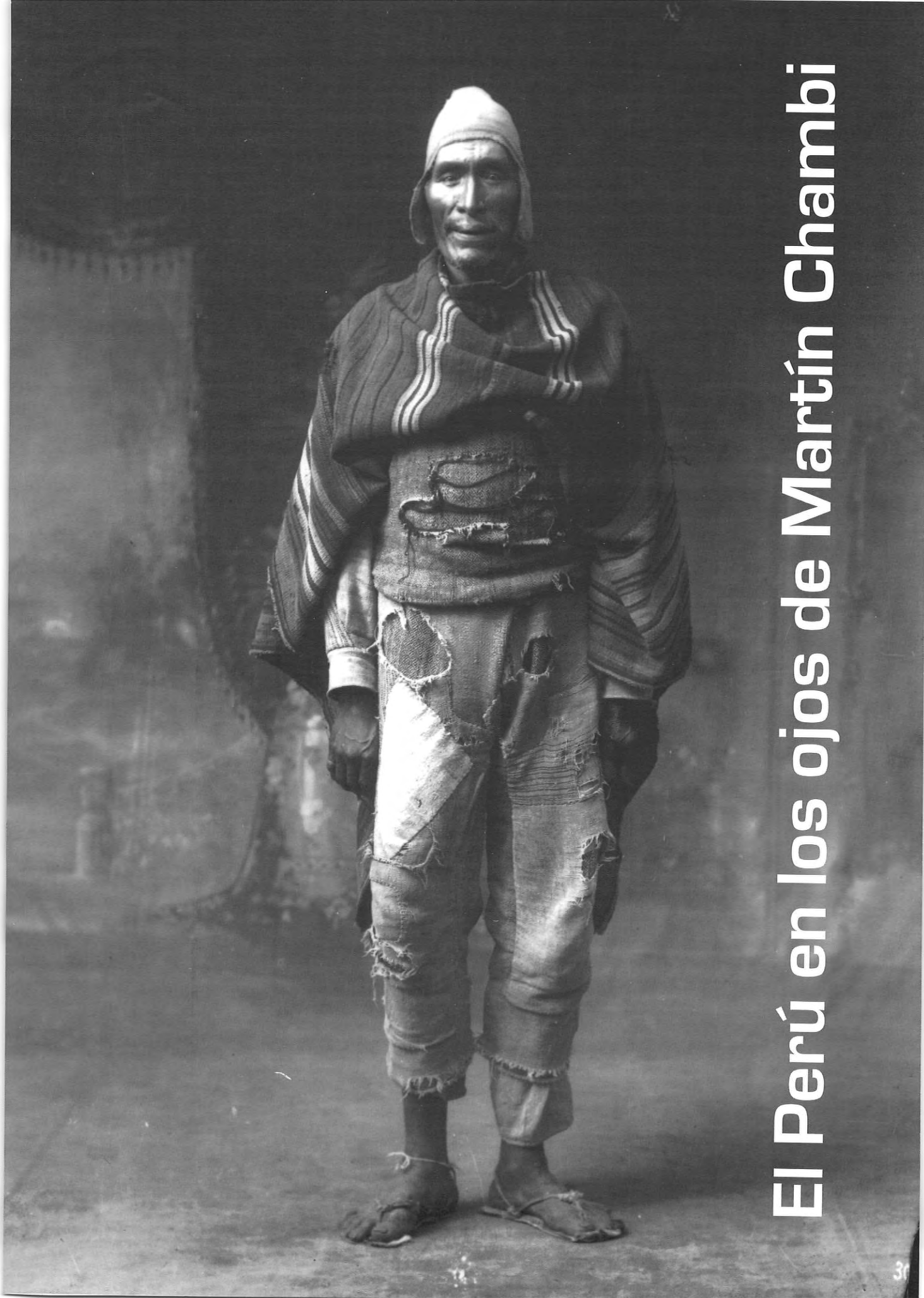
Carlos Germán Belli (Lima, 1927).

Arte po/ética con Dios en el medio

ISAAC GOLDEMBERG

I

Reducir a Dios a una sola letra
de ningún alfabeto.
A ningún accidente gramatical.
Tampoco a ningún número
que sea potencia exacta de otro
o que sea exactamente divisible
por sí mismo y por la unidad.
Diseñar un Dios no regido por el azar,
ni por la creación a partir de la nada
ni de Su cuestionada existencia.
Un sistema autosuficiente debe suponer
un cerebro desde donde imaginar
una sola letra de ningún alfabeto,
un solo guarismo de ninguna numeración
un solo umbral donde asome Su ningún único rostro.



El Perú en los ojos de Martín Chambi

Quien nace en los Andes del Perú hereda una vida marcada por las carencias. Martín Chambi no fue ajeno a la pobreza, pero escapó a sus circunstancias y se convirtió en una gran figura de la fotografía mundial. Nació a fines del siglo XIX en Coaza, un pueblo situado en la zona quechua del altiplano puneño, en el sudeste del Perú. Allí aprendió a cultivar la papa y la hoja de coca, como cualquier niño quechuahablante. Con la ilusión de un futuro mejor, emigró a Arequipa y empezó de ayudante en un establecimiento fotográfico. Entonces decidió que su vida era la fotografía. Así, entre su pasado y su futuro, configuró su obra fotográfica —siempre abierta a nuevas lecturas y significados— como un muestrario del mestizaje peruano.

Chambi tenía tanto de autóctono como de occidental: hablaba quechua, pero, por un factor cultural, también español. Era elegante en la ciudad, pero se mezclaba con las comunidades indígenas recónditas sin ninguna dificultad. Sin saber escribir, hizo de la máquina fotográfica su medio de expresión artística, y un medio con el que se ubicó en la sociedad.

La coyuntura ideológica era tensa en el Cusco de 1920, año en que Chambi llegó a esta ciudad, porque se cuestionaba la identidad peruana y el sistema socio político republicano. La tendencia dominante del indigenismo planteaba —en términos radicales— que el Perú sólo tenía sentido por su legado aborigen andino, que el lado «occidental» no formaba parte en la configuración de la identidad de los peruanos, y que

II



Pág. anterior:
Gigante de Paruro, Cusco, 1925

Descanso en Qillor Ritti, Cusco, 1935



la vuelta al sistema del Tahuantinsuyo era la salvación. La polémica estaba abierta.

En este contexto, Chambi participa como artista, y no como político. No era un campesino —aunque sus padres lo fueron y él mismo en su infancia también—, era un fotógrafo, y en ese sentido fotografió la compleja realidad desde su visión personal, y ésta nos revela el mestizaje, como el «gen» esencial de lo peruano. Su fotografía da cuenta de la gran diversidad local, con valores etnográficos para unos, documentales y estéticos para otros. Pero la diversidad de temáticas y técnicas de la fotografía de Chambi no se reducen a ningún programa político. Por eso, no es casual que el propio Chambi, cuando presentaba una de sus exposiciones fotográficas en Chile (1936) definiera su fotografía de la siguiente manera: «He aquí el mestizaje colonial»

En los momentos de las tomas fotográficas —con pose obligatoria o sin ella— su presencia fue poco perturbadora, como si él hubiera estado invisible; o dicho de otro modo, que a nadie en Cusco le importaba que Chambi los fotografiara. Así, recorrió pueblos y calles, caminó y se mezcló con la gente fotografiándola en los mercados, en las ferias, en los bailes y con los músicos, en las faenas y en las actividades manuales, en los rezos de las iglesias y en las peregrinaciones, y en las reuniones familiares urbanas y rurales. Con todas estas posibilidades, Chambi no explotó la pobreza ni hizo demagogia con sus imágenes.

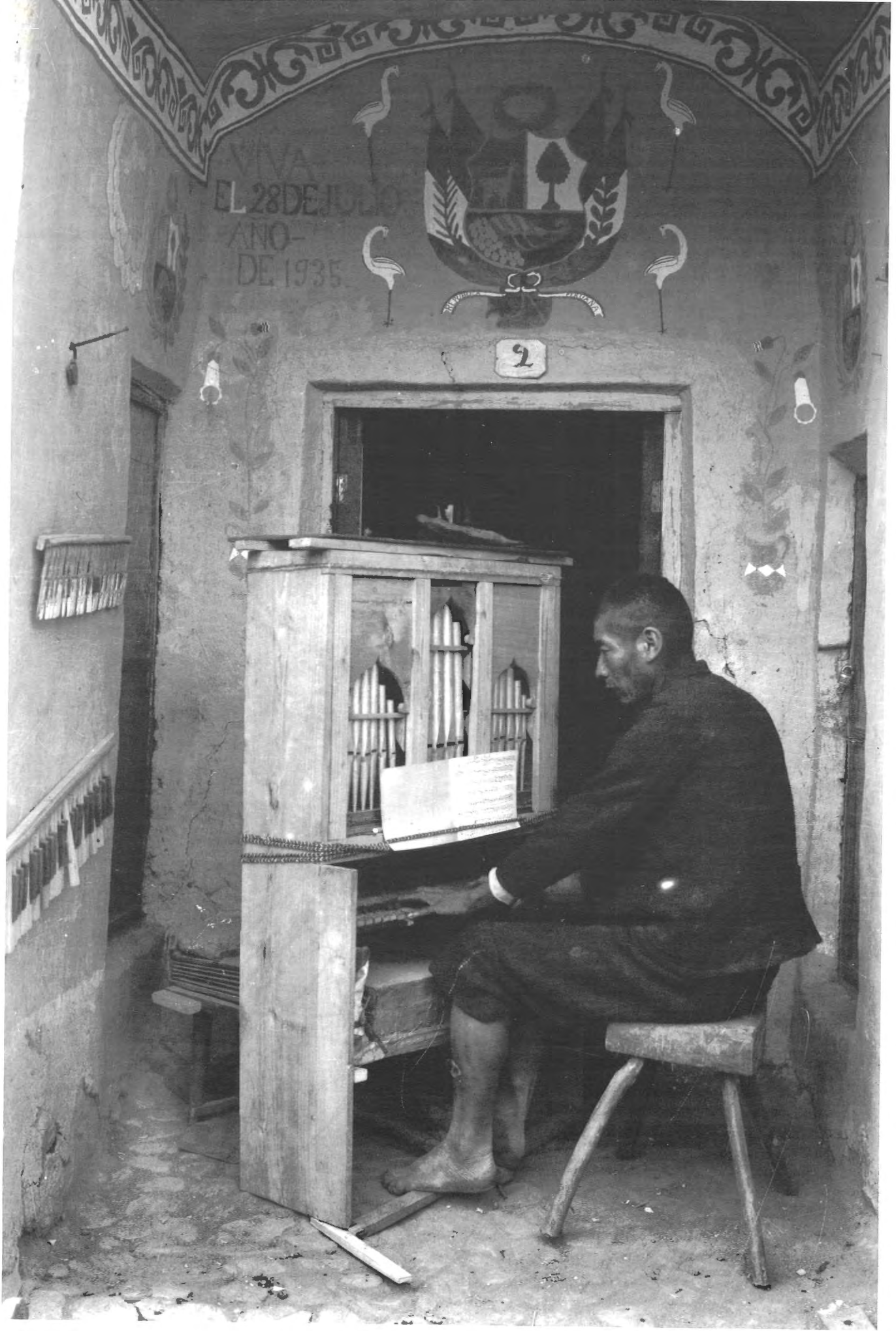
Retrató a todos por igual y con respeto por la persona, con independencia de los ropajes que identificaban a cada cual. En una sociedad en proceso de definirse, su ilusión era unir, no dividir.

Un aspecto de su fotografía profesional está centrada en el retrato. La reputación en el retrato estaba amparada por el uso de técnicas y composiciones relacionadas a la pintura. Desde su galería situada en la calle Márquez, Chambi ofrecía entre su repertorio retratístico aquéllos de



Gendarme y policía, Saqsaywaman,
Cusco, 1928

Organista en la capilla de Tinta,
Cusco, 1935





estilo Rembrandt. Seguir los conceptos del claroscuro establecidos por el pintor flamenco no hacen de Chambi un pictorialista. Valga decir que fotografía y pintura, en el sur andino peruano de esta época, estuvieron adheridas, y no porque los fotógrafos tuvieran la intención de aproximar un medio al otro, sino porque el espacio cultural facilitó la convivencia de ambos. Ello debido a que las escuelas andinas de pintura colonial no fomentaron el retrato ni el paisaje, de modo que cuando apareció la fotografía el retrato se insertó fácilmente por su carácter de novedad.

Si bien Chambi atendía a sus clientes en la galería, en algunas ocasiones introdujo al indio en ese espacio para retratarlo. El hecho, que puede parecer anodino, no lo era en absoluto: hay que recordar que el Perú de la época mantenía una fuerte diferenciación social basada, sobre todo, en los aspectos raciales; de modo tal que mientras más blanco se fue-

Chicha y sapo, costumbre cusqueña,
1931

Peregrinos en Coillor Ritti,
Cusco, 1931

Pastorcitos en el Ande,
Cusco, 1928



ra, más alto se podía ascender socialmente y, mientras más indio se fuera, menos. Así, al introducir a un individuo que jamás podría haber pagado un retrato fotográfico en su estudio, Chambi logró una imagen que abre la discusión por su interés antropológico y estético.

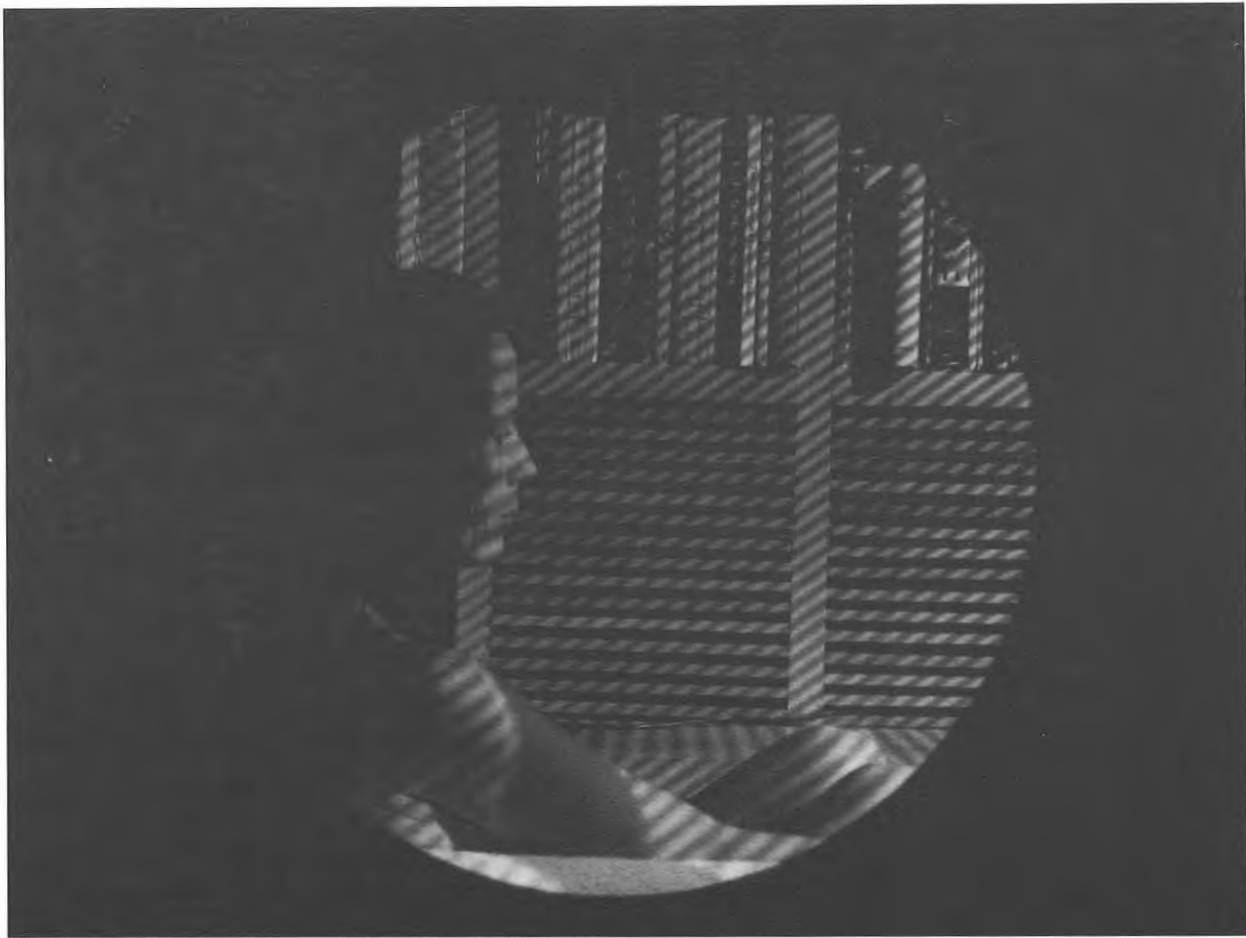
No resulta fácil, sin embargo, entender cómo Chambi pudo haberse explayado con éxito y simultáneamente en modos fotográficos opuestos, como el retrato de estudio y el registro arqueológico, por ejemplo. Por otro lado, Chambi dotó a sus fotografías de universalidad estética inspirándose en la compleja realidad que es la identidad cultural peruana. Hizo en fotografía una síntesis de todas las partes involucradas en el fragmento de humanidad que le tocó vivir. Controló el mundo de la fotografía según sus intereses profesionales, pero también personales. Ésta es la razón que explica que su obra tenga un poder de encanto que ha trascendido a su propio tiempo. ■

Andrés Garay Albújar

Gorilasos de Chumbivilcas,
Cusco, 1944



VIII



Fotos: Anamaria McCarthy

Sola en Santiago I

El puente

CARMEN OLLÉ

Hay un puente que abre los ojos de los mortales ante la puta verdad de la vida, un puente cubierto de alas de ángel que la comuna se esfuerza por transformar en un mirador y sigue atrayendo a los suicidas con su puta verdad limpia y translúcida. Al puente Villena le han crecido alas de tanto ángel que se ha lanzado desde su barandal.

Cuál es esa puta verdad. Debajo: peñascos salpicados de hiedra en las laderas de los acantilados, el mar gris o verde, dependiendo de la hora, de la brisa y del plancton. Es el mar agonizante en los poemas románticos que marea al peatón aturdido también por la cima de los edificios, por una que otra gaviota como en todo litoral o quizá por un triste pescador. Por lo que se ve, no hay nada extraordinario en el paisaje que anime al ángel a abrazar el abismo, sin embargo nadie puede decir de esta agua no beberé.

Difícil saber quiénes son los ángeles del abismo. Y que lo diga si no el mismo puente Villena si es capaz de distinguirlos. Entre sus principales casos destaca el del pintor *naïf* se pasaba las horas tomando café en el Haití. Con sus camisas tropicales, su mirada de sabio matemático, el paranoico pegaba su gatazo pues la paranoia y las matemáticas algo se traen entre manos, como almas sedientas.

Aquel hombre sí era un ángel caído. Cliente habitual del cafecito del parque de Miraflores, frecuentaba las galerías de arte, asistía a cuanto *vernissage* y cócteles había en la ciudad, donde se reía estrepitosamente de los cuadros de sus colegas. Se rumorea que también componía poemas rimados, con métrica isabelina, así de culto, así de bardo era el ángel de Villena.

Solitario, a la mesa del café, fumando un cigarrillo tras otro, con sus coloridas camisas de tiernas palmeras y excitados papagayos, cualquiera diría que se trataba de un sabio absorto en una ecuación aritmética, de esas con múltiples incógnitas, como fotografías del infinito o las huellas de Dios. El hombre probablemente andaba planificando desde entonces un perfecto clavado al vacío con los ojos aureolados por un fuego interno llamado inspiración.

Al pintor *naïf* le seguiría los pasos una subcontralora de la nación, una joven mujer no necesariamente encinta ni marcada por el estigma del sida ni bajo la desdicha de un amor imposible; no, nada de cumbres borrascosas en la medianía de su vida. Sólo una historia más no contaminada por la angustia del genio como en la tragedia Pizarnik; sobre la que no vale la pena echarle la culpa a la adolescencia y sus tormentas hormonales (como en el caso Rimbaud y su renuncia a la poesía) pues la subcontralora ya no era una muchachita.

Se descarta también que la mujer haya incursionado en un terreno pantanoso como el de la falta de fe o la pérdida súbita de ésta. No había filosofía de por medio ni física cuántica que la atormentara con eso de que las partículas constituyen un todo indivisible aun cuando pueden estar separadas en el espacio. Una cosa como ésta acaso justificaría saltar al vacío, pero la subcontralora no dejó indicios de haber incursionado en ningún universo holográfico.

No se descarta un problema de autoestima en la subcontralora, el mismo puente incluso habría asimilado la falta de autoestima de sus víctimas.

Hay puentes que se desploman solos, como el de Kafka, agobiados por proble-

mas personales y caen sobre los peñascos, personas para las que el sueño empieza bajo un puente de Lima, gente que termina sus días como un alma en pena con su hatillo bajo el brazo y una colcha para el invierno. Existe la creencia de que en las entrañas de un puente golpeado por la vida aumentan las posibilidades de ser libre, idea que acompaña otra no menos extravagante: la de que los artistas geniales buscan refugio allí, como sucede en las novelas norteamericanas.

Bajo el puente Villena una verde alfombra se precipita por la ladera rocosa a la orilla de la carretera, bordeando el mar de Grau. Los héroes también vienen hasta acá. Imaginemos algunos pastores y carneritos y vaquitas y un par de llamas y guanacos rumbo al pesebre, como en un nacimiento de papel maché, ahora que llega diciembre y todos se esfuerzan por poner cara de ángel a la carranca acerva, como Trakl, como Alejandra, mes de cadáveres al vuelo y de comparsas de villancicos y renos halando carrozas en el falso invierno.

El puente Villena, también conocido como el puente de los vampiros, porque estos personajes constantemente pretenden probar el poder de su influjo para conjurar su vida eterna como si fueran granos de luz, hartos de que su naturaleza subterránea les impida cerrar los ojos para siempre, algo que los hombres y mujeres comunes temen desde el fondo de su ser; por ellos que la vida continúe y se dilate el final, aunque para otros —quién los entiende— la destrucción del yo es la meta más buscada. Basta bucear un poco en los poemas expresionistas y los de sus epígonos.

Una anécdota más acerca del pintor *naïf*: cierta vez, este hombre se encontraba en uno de esos raros momentos de sociabilidad e invitó a sentarse a su mesa a un parroquiano. El pintor reconoció ante su invitado ocasional que una pregunta lo había mortificado al extremo de intentar saltar la baranda del puente Villena en una oportunidad pero un sereno se lo impidió:

Mire usted —dijo el sereno—: no me complique mi fin de semana, por qué ha

de matarse un hombre como usted que no está en mi miserable puesto, incómodo y mal pagado.

Mire usted —dijo el pintor *naif* al parroquiano—, no le faltaba razón al sereno pero la tentación siguió hincándose. Se trata de lo siguiente: siempre me inquietó la idea del paso del tiempo, por qué si ha transcurrido tanto tiempo, cuánto, ¿lo sabe usted?, un tiempo infinito tal vez, antes de que yo naciera, continúo vivo, cuando a la fecha deberíamos haber muerto. La gente, como usted, perdóneme, pone siempre una mirada de estúpido cuando me escucha decirlo y no es que yo me esté volviendo loco, porque un día descubrí en unos de esos libros oscuros aunque interesantes la causa de mi problema y su posible tratamiento. La respuesta la encontré en Kant en su “antinomía de la razón pura”, nombre con el que bautizó este problema. Dice él —y convendrá conmigo que Kant no tenía nada de retrasado mental, pese a que pudiera estar equivocado—: si el universo es eterno y no tiene principio ni fin —como el mismo Kant creía— todo evento tendría que haber ocurrido ya. Eso pensaba el filósofo alemán para mi propio bien. No, no diga nada, no quiera que me arrepienta de haberlo invitado a mi mesa. Ahora se dice que el tiempo ha sido creado y tendrá un final, y por lo tanto mi vida es un evento que aún no termina, esa es la razón por la que aún estoy aquí.

El pintor *naif* obtenida su respuesta gracias a Kant, consiguió también acabar con su espacio tiempo concebido como algo curvo y finito gracias al puente Villena que no sabe de teorías matemáticas y sólo cobija a los desesperados transeúntes, dándoles la posibilidad de espantar el fantasma de la vida antes que el mismo puente acabe sus días encallado en el mar, o el municipio en su papel de guar-

dián de la vida ciudadana lo haga volar en mil pedazos para construir en su lugar un hermoso monumento al suicida desconocido.

Este puente alberga también los sueños fascistoides de algunos ciudadanos para quienes la mendicidad de Lima constituye un es-



Sola en Santiago //

torbo en el camino. Acaso el gobierno debería invertir en hacer del puente un trampolín más tentador y acabar con todos los vagos de la ciudad, quienes como potenciales suicidas deberían sucumbir a las caricias del vértigo, pero son los vagos y mendigos los menos interesados en hacerse preguntas sobre el tiempo, y les vale un pepino si éste además es curvo.

De seguro, a los truhanes les interesa más las ejecuciones públicas, como en la Corte de los Milagros, barrio del siglo XV de París que inspiró a Víctor Hugo en su legendaria novela sobre la catedral de Nuestra Señora.

Para el júbilo de los quasimodos, somos aún lectores del siglo XIX, vampiros románticos sin alma, algo lúgubre se ha infiltrado en nuestra piel, un poco de niebla, un poco de azufre. ■

Carmen Ollé (Chepén, 1947).

La ventana

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

Voy a construir una ventana en medio de la calle para no sentirme solo. Plantaré un árbol en medio de la calle, y crecerá ante el asombro de los paseantes: criaré pájaros que nunca volarán a otros árboles, y se quedarán a cantar ahí en medio del ruido y la indiferencia. Crecerá un océano en la ventana. Pero esta vez no me aburriré de sus mares, y las gaviotas volverán a volar en círculos sobre mi cabeza. Habrá una cama y un sofá debajo de los árboles para que descansen la lumbre de sus olas.

Voy a construir una ventana en medio de la calle para no sentirme solo. Así podré ver el cielo y la gente que pasa sin hablarme, y aquellos buitres de la muerte que vuelan sin poder sacarme el corazón. Esta ventana alumbrará mi soledad. Podría inclusive abrir otra en medio del mar, y solo vería el horizonte como una luciérnaga con sus alas de cristal. El mundo quedaría lejos al otro lado de la arena, allá donde vive la soledad y la memoria. De cualquier manera es inevitable que construya una ventana, y sobre todo ahora que ya no escribo ni salgo a caminar como antes bajo los pinos del desierto, aun cuando este día parece propicio para descubrir los terrenos insondables.

Voy a construir una ventana en medio de la calle. Vaya absurdo, me dirán, una ventana para que la gente pase y te mire como si fueras un demente que quiere ver el cielo y una vela encendida detrás de la cortina. Baudelaire tenía razón: el que mira desde afuera a través de una ventana abierta no ve tanto como el que mira una ventana cerrada. Por eso he cerrado mis ventanas y he salido a la calle corriendo para no verme alumbrado por la sombra.



Fotos: Aitamaría McCarthy

Sola en Santiago III

La amante de la enfermedad

ALONSO CUETO

Es el verano del 91, tiempo de la epidemia del cólera en Perú. El periódico anuncia trece nuevos muertos en el norte. Después de leer los titulares, la señorita Luna le echa llave a la puerta. Tiene setenta años, viste siempre de blanco y vive en un apartamento de piso brillante. Hay algo en el aspecto de sus hebras de pelo que las hace parecer criaturas frágiles que hubieran sido torturadas y estuvieran agonizando sobre su piel. La noche anterior ha soñado con un monstruo minúsculo, de ocho patas, con pelos como alambres tiesos, y un par de faros en la cabeza. El monstruo de su pesadilla la ha acompañado durante el día. La señorita jadea, la espalda apoyada en la puerta.

La señorita Luna tiene los dos tomos del *Manual Merck* y numerosos libros: *El Cuerpo Humano*, *Manual de Fisiología*, *Las mutaciones*. Sabe cómo



Sola en Santiago v

es que los virus se apoderan de una célula para vivir en ella, ha aprendido a identificar el aspecto de las bacterias (puede dibujar el estafilococo), ha intimado con esos seres. Habla de ellos a solas, con una voz de fascinación y repugnancia. Ha puesto su inteligencia y su fantasía al servicio de imaginar cómo pueden esos seres tomar sus venas por asalto. Los ve en las noches. Ha escrito relatos en los que ellos son los protagonistas.

El día anterior ba hablado con un médico. Él le ha explicado que el cólera sólo se puede contagiar tomando agua sin hervir o comiendo pescado o verduras crudas. Pero quizá el médico no sabe que los cuerpos podrían volar por el aire, asentarse en partículas de humedad y entrar por la nariz y la boca.

Aún recuerda los consejos de su madre: «Nunca toques las hojas de un periódico. Tampoco el dinero. Piensa que puede haber una capa de suciedad untada en los billetes. Hay manos que no se han lavado, que tienen restos de excremento. Respira con cuidado cuando vayas por las calles con mucha gente».

De todas estas imágenes, la sensación de estar en contacto con una lámina de suciedad la ha perseguido a través de los años. Apenas ve el color marrón —en cualquier

Alonso Cueto (Lima, 1954).

objeto de madera, por ejemplo— siente una lanza de fuego.

Por eso ningún cuerpo extraño cruza el umbral de su casa. Confortada por los auxilios de su religión personal, siempre se ha sentido a salvo de las impurezas del mundo.

Como las enfermedades, los hombres siempre fueron seres extraños. El delicado castillo de su cuerpo nunca cedió a los peligros, las debilidades, los naufragios del amor. Los muchachos que se le acercaron en su juventud y hasta algunos ilusionados caballeros que quisieron frecuentarla en su adultez, fueron puestos de lado. Con una cortesía fanática ella les informó que no iba a aceptar invitaciones, cartas, llamadas telefónicas. La señorita recuerda a su madre y la ve en la sala, sentada, paciente, tejiendo, en la devastada pureza de su traje negro. Hubiera estado orgullosa ahora.

La señorita Luna se sienta en la sala. Hay un antiguo silencio, que cubre los salones, riega los bordes de los muebles y llega hasta el patio de buganvillas. El pasado es un bloque macizo y armónico. La señorita cierra los ojos. La muerte es un sueño puro, un retiro elegante, una esperanza fija en el paraíso.

Contempla la noche que avanza sobre la ventana. El monstruo está afuera, tras la ventana, en la selva de esa calle. Ella se conserva aquí. ■

Fantasmas de lo nuevo

Recordando la irónica premisa rubricada por Manuel Scorza, para quien ser poeta obligadamente exigía atravesar el Rubicón de la treintena, reunimos aquí algunas expresiones de la poesía peruana que, desde distintos ángulos, renuevan su característica fundamental: la heterogeneidad. Sirvan éstos para ubicar los desplazamientos de los discursos producidos en el siglo XXI, más allá de todo afán canónico y del jurásico concepto de la militancia generacional. Las voces aquí reunidas dan muestra de que, si bien desde César Vallejo, Javier Sologuren o Blanca Varela y hasta Enrique Verástegui la poesía peruana ostenta un vigor poco común en las letras latinoamericanas, ésta siempre está reinventándose dentro de su tradición.

MAURIZIO MEDO FERRERO

Tiempos de carencia

Domingo. Despierto con el ruido del mar
golpeando la pared del acantilado.
Tengo el libro de Eliot en las piernas
al frente la niña en la cuna, infla los cachetes y parece
que va a pronunciar la magnífica palabra
pero sólo gime. Le digo: ca-ca
ella restriega sus ojos con las manos regordetas
y desde mis piernas la extraña sonrisa de Mr. Thomas Stearn
es una acusación, una amenaza,
la niña lanza un grito
aprieta los dientes las encías enrojecidas
y yo sentada sobre la manta
me convierto en la *voyeur* de este placer.
Puja, hija mía, puja
esperemos con los dedos entrelazados
la sentencia.
Mr. Thomas Stearn partido en dos por la solapa del libro
me mira fijamente
el iris claro típico de los perversos
y la sonrisa de los bancarios, agestada.
Dime algo, ¿por qué no me dices nada? Habla
y sigue pujando hasta que puedas contar
tus muertos, no se sabe cuántos son ya, mantienen
un sabor misterioso que sólo se siente
en el fondo del paladar.

Las plazas se llenan de visiones de sombras, ojeras
 tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar
 una miga de pan.
 Todos estamos aquí con nuestras manos lacradas.
 Extiende una vez esas manos
 yo abro las piernas y dejo
 que él forni que sobre mí como un cerdo
 como un cerdo rosado
 —frota tu sucio placer, ¡frótamelo!—
 por un kilo de azúcar
 una lata de leche.
 Puja, hija mía, puja
 es lo único que me interesa, eso
 y rayar esta hoja en blanco
 el olor del amoniaco en la batea
 y la mitad de un pollo muerto.

ROCÍO SILVA
 (LIMA, 1963)

pero quién sabe qué la agonizante lengua
 si no la propia lengua desarmada

pero quién sabe dónde ese lugar que es otro
 pero quién sabe cómo cuándo qué carajo

(si no entonces qué es este pretérito sombrío
 del mismísimo verbo que se desconoce
 en la mañana bruta en que nos hemos ido
 a fecundar quién sabe qué avechuchos tristes
 en el paisaje impropio
 de la página ajena

o el paisaje es ajeno y la página es otra
 en el propio poema que se desconoce
 de insalvable lengua
 en que nada se dice o solamente
 se dice la distancia)

JORGE FRISANCHO
 (BARCELONA, 1967)

**(me sale
 espuma)**

La niña Morton

La niña Morton tiene un vestido amarillo
unos labios pintados de manzana
y un paraguas que canta indetenible
en los frascos azules de la noche.

Podría ser un oso
pero es una muchacha de cenizas
un río detenido en mi costado
un libro de agua deshojando el tiempo
sobre los campanarios y las fuentes.

Podría ser un pez
un coro de ballenas mutiladas
por los blancos silencios
pero es ella quien cose mis retazos
ella quien danza con los pies desnudos
entre la hierba muerta de estas páginas.

Sus ojos son hermosos como dos aeroplanos.

Ha aprendido a pintar el mediodía
sobre la suave piel de su palabra.
Ha aprendido a reír con risa de amapola
con risa de sirena, con relámpagos.

Podría ser un árbol de ramas escarlata
podría ser un pájaro, pero es nieve que cae
un hilo azul torciendo el laberinto.

En ella habita el aire y el océano
los cántaros de plata, los tambores
los párpados a punto de romperse
los juguetes de sal.

Podría ser mi voz. Y tal vez es mi voz.

LORENZO HELGUERO
(LIMA, 1969)

La ceremonia de la lectura

JULIO ORTEGA

La obra poética de Blanca Varela ha crecido a la luz y a la sombra de su tránsito, pero su crecimiento no es una figura de sumas y proporciones armónicas sino una recomposición residual y elusiva, que habla a pesar suyo, por fatalidad y sin ilusiones. En ese riesgo reconocemos en ella una dolorosa grandeza.

Más rizomática que arbórea, ésta es una poesía inquietante y enigmática. Dice mucho y calla más, aduce y contradice, se expande y se recorta; y crece, en fin, animada por su propia materia emocional, por la dinámica interna que discurre como una química incierta, capaz de corroer el lenguaje, capaz de cifrarlo como certeza rev elada. Al final, estos poemas son cicatrices del habla: en el cuerpo simbólico del lenguaje, en el espacio del conocimiento, dejan ver las recientes heridas del sentido. El poema es un tramo remontado pero sus huellas se borran mientras su trayecto culmina. Por eso, ésta es una poesía de intensidades. Las palabras abren un claro no en el bosque de signos sino en su fronda de ceniza. El poema es la breve y fugaz ceremonia de una conmoción irrepetible.

Así, esta poesía ha crecido a la sombra de nuestra literatura, como una instancia más cierta y perturbadora. No está hecha para gratificarnos, tampoco para aleccionarnos. Lo suyo es una certeza única que acontece en el espacio de la duda, con gestos de zozobra pero también con la fuerza desgarrada de las pruebas finales, de las últimas evidencias. Cada poema es único e intraducible, no admite otro discurso, y casi resiste las interpretaciones. Hasta su anotación parece asistemática, como si las estrofas se resistieran al discurso, y lucharan contra la asociación, revelando la pulsión de decir/desdecir, escribir/tachar, discurrir/escurrirse. Poesía enunciada a solas, casi murmurada, que de pronto subraya o zahiere, casi como un soliloquio apenas sostenido por el hilo de la voz.

Hacer su historia literaria es un modo de situarla, de calificar y subclasificar su pertenencia, por ejemplo, al surrealismo de los años 40-50, años de cierto decantamiento de las estrategias poéticas del surrealismo heroico, aquel que en César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, por un lado, y en Enrique Molina y Olga Orozco, por otro, daría sus mejores frutos de vehemencia hispanoamericana. La generación siguiente, beneficiada, diríamos, por esa libertad, ejerció otro registro de exploraciones, como se puede verificar en la obras del venezolano Juan Sánchez Peláez, del argentino Francisco Madariaga, del colombiano Álvaro Mutis, de los peruanos Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. Si los poetas animados por la inmediata experiencia surrealista están más cerca de una práctica de

la poesía como instrumento de cambio, como herramienta para rehacer el lenguaje; los otros poetas, hechos en esa persuasión, forjan más bien la práctica del poema como construcción de la memoria, de su asombro contemplado y su milagro entrevisto. Blanca Varela corresponde a esta segunda empresa de registro; sólo que su poesía irá adentrándose en una ruta sin mapa de retorno: el asombro conlleva el horror, la memoria arde sin tregua, y en el territorio del lenguaje somos criaturas sin amparo.

Así, en la poesía de Blanca Varela se cumple una de las paradojas del surrealismo latinoamericano: su capacidad para incluir la parte del dolor. Esa dimensión autorreflexiva está en la poesía de Juan Sánchez Peláez, en su desasosegado trayecto de intemperie; y distingue con brillo propio (fulgor de lo oscuro) a la poesía de Blanca Varela, a su íntima discordia de registros contrarios, asumidos en el poema como la posibilidad de decir por una vez y sólo aquí esta fractura del mundo y triunfo del lenguaje.

El sujeto de esta poesía es cualquier «yo» que la enuncie, y el «tú» que la recorre es cualquier interlocutor que la ponga a prueba. Pero también es verdad que hay un «yo repentino» (cuya inmediatez vivencial es casi vallejiana) que se disemina con ironía y agonía, y que bien puede entenderse como la irrupción de la poeta, ya no de una persona o máscara sino de un sujeto en voz viva.

Y queda todavía por levantar otro escenario para esta voz desasida: es el del mundo emocional, no sólo el de la subjetividad que emerge en los huecos del poema, en sus pausas y abismos. Éste es un lenguaje trazado a golpes, sesgado y sarcástico, siempre elusivo y alusivo, antisentimental y a la vez dramático; pero todo ello no hace sino más inmediata la pulsión interior, la zozobra subjetiva, el lugar sin nombre de lo que ya no podemos leer. Mientras que un lenguaje meramente confesional sería una ilusión de la transparencia; éste, más elaborado y complejo, conlleva, sin embargo, un oleaje emotivo



Foto: Anamaría McCarthy

Sola en Santiago IV

a punto de rebasar el poema. Esa elaboración requeriría un análisis más detenido. Hoy sabemos que la emotividad verbal posee sus propios protocolos, estrategias, riesgos y recursos. Y no lo sabemos solamente por la gran tradición retórica de la confesión, que se basa en la persuasión y en el papel inclusivo del lector; también por las más recientes exploraciones del mundo emocional, cuya capacidad de desbasamiento empieza en balbuceo, trabaja la materia orgánica del habla, y transfiere el cuento de lo vivo al lector. Ese ritual restablece el diálogo de un no saber vivir/morir en el lenguaje. Y, con todo, no diría que la melancolía del fin de siglo (que entinta con su dulce inteligencia el arte de amar novelesco) asoma también en los libros de Blanca Varela; diría, más bien, que la lucidez emotiva que distingue a su poesía no sólo se basta a sí misma, con elegancia estoica, sino que, en el lenguaje de la emoción, no ocurre sino allí, en la voz del poema, libre incluso de sus contextos.

Al final, como al principio, se trata de una ceremonia de la lectura, porque no sólo demanda una focalización sin ataduras, sino porque el poema no es un saber acumulativo, sino un saber residual (esta gran lección viene de Vallejo), que nos obliga a leer con pocas pistas, más cifrando que descifrando. Por eso la experiencia de escribir sobre esta poesía es más exigente: ella nos acompaña, pero acompañarla no es fácil. Poeta y poesía, en el caso de Blanca Varela, son una verdad en carne propia. ■

Julio Ortega (Lima, 1944).

Dante y Virgilio bajan por el infierno

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

*El lugar del descenso que nos toca
agrio es asax, y el guarda allí presente.*

Inferno: XII, 1

*(Las barandas amarillas,
el retrato de su hermana.*

*La sangre chorrea por las escaleras
y las almas como grumos
se cocinan).*

«Vamos», dijo el Maestro,
«éstas que aquí ves
ánimas son de los que en la película
violentos y brutales
se mostraron».

*(El humo y el bedor se mezclaban con los gritos
de los condenados).*

¿Cómo?, le dije, y tosí.
«Aquí están Cornetto y Pazzo, y ése
de más allá, por si aún
no lo has reconocido, es nada menos
que el hijo de una loca
cubierta de una Res Imbécil...».

Pero el horror

se acumulaba a medida que ingresábamos
 en nuestros dulces pero tristes sentimientos
 un horror como de fábrica
 con cristales de vitrina
 y cielo morado indefinido
 un horror como de días reducidos
 a una equis sobre el calendario.

«Te va a escribir», las almas bramaron. Y mi Guía
 las secundaba.

Sólo a lo lejos

el Minotauro nos seguía con ojos desconfiados.

«Te va a escribir». Pero desde la Muerte,

¿quién escribe?

¿Quién que sólo me espere

para una estúpida Contemplación, las llaves

de una memoria apolillada,

puede espantar la presencia

de esta Caverna monstruosa?

«Bah», dijo el Maestro. «Pequeñeces.

Apura el paso y aguanta la respiración, que aún hay más».

Y una cinta mal proyectada, sobre un raído ecran,

la imagen de un cuerpo bellissimo, sobre un raído sueño

cosido a las almas con un estilete

pasan por el charco hirviendo, a nuestro lado,

y nos salpican.

¡Maestro!, grité, ¡Ayúdame!

Pero él sólo sonrió.

«Estúpido.

¿A qué te metes en ridículo
 negocio?».

Y frotó su saquito

y desapareció en la multitud.

José Antonio Mazzotti (Lima, 1961).

Cinco momentos del Inca Garcilaso de la Vega

HUGO GUTIÉRREZ VEGA

Ibra y biografía son inseparables en casos como el del Inca Garcilaso de la Vega. La una explica a la otra y las dos se funden para entregarnos la imagen del hombre, la figura del escritor. Porras, Barrenechea, Miró Quesada, Mercedes López-Baralt, Anderson Imbert, Durand, Grier Varnes y Pupo-Walker son los principales estudiosos de la vida y de la obra de quien se llamó a sí mismo el Inca Garcilaso de la Vega y es, sin la menor duda, el mejor de nuestros mestizos escritores. De alma renacentista, cubre los primeros momentos del idioma en nuestro continente. Más tarde, Sor Juana Inés de la Cruz, de alma barroca, hace que el idioma resplandezca y se llene de horror al vacío. Nace el Inca el 12 de abril de 1539 en Cusco, la capital del Imperio Incaico hasta el comienzo de la conquista española. Hijo del capitán español Garcilaso de la Vega y de la «ñusta» o princesa incaica Isabel Champu Oclo, tenía en su cuna dos estirpes ilustres: el capitán estaba emparentado con el Marqués de Santillana, con Don Jorge Manrique y con el poeta toledano («un claro caballero de rocío», como dice Miguel Hernández) Garcilaso de la Vega. Isabel era nieta de Túpac Yupanqui, sobrina de Hicayna Cápac y prima de los últimos Incas, los hermanos rivales Huáscar y Atahualpa.

Los dulces sonidos del quechua (o rumasini) acompañaron los días de la infancia en la casa solariega. Ésa fue su primera lengua. Aprendió más tarde el español y se apoderó de todas sus bellezas.

II

En su infancia cusqueña escuchó los comentarios familiares sobre la grandeza del Imperio Inca, vio los ritos, las ceremonias, las momias embalsamadas, vivió las costumbres y comió las comidas de sus antepasados. Por eso, en un momento de su vida, se declara inca con orgullo. Por estos amores y estas admiraciones escribe sus *Comentarios reales*.

Tenía diez años cuando su padre abandonó a la «ñusta» para casarse con una aristócrata española. La princesa incaica fue casada con un modesto mercader, Juan del Pedroche. El Inca siempre deploró la costumbre española (recordemos a Hernán Cortés) de abandonar a sus mujeres indígenas y casarlas con sus subordinados. Sufrió los conflictos y contradicciones de su condición de mestizo y, aunque vivía en la casa del padre, iba con frecuencia a la casa materna. De esta manera eran suyos el quechua y el español, la hermosa sombra del Incario y la conflictiva vida civil de la colonia que se convirtió en virreinato. El capitán participó en las luchas entre pizarristas y almagristas y, a la postre, se unió a las fuerzas de la corona española. Su complicada vida política y

la acusación de ser traidor a la corona inclinaron a su hijo a escribir la segunda parte de los *Comentarios reales* que, por voluntad de los editores, se tituló *Historia General del Perú*. La amplitud de su espíritu renacentista se manifiesta en estos dos textos en los que se mezcla la historia con una prosa suntuosa que adquiere una notable fuerza lírica en *La Florida del Inca*.

III

El capitán muere en 1559 y deja a su hijo cuatro mil pesos para que estudie en España. En 1560, el Inca se instala en Montilla. Su primera impresión de la patria de su padre es andaluza y, por lo mismo, alegre y optimista. Cuando llega a Madrid, en 1561, abre los ojos a las grandezas y a las miserias del alma castellana.

López de Gómara, Agustín de Zárate y Diego Fernández de Palentino nos hablan del fracaso sufrido por el Inca al reclamar el legado de su padre («para qué simplificar si se puede complicar», era el lema del oficinesco monarca Felipe II). La «traición» a la corona perpetrada por el capitán fue el argumento esgrimido por los fiscales para rechazar la petición del Inca. «Esta mentira me ha quitado el comer», decía el litigante fracasado. Solo y pobre se dedicó a la escritura, pero también sentó plaza de soldado y participó en la guerra de las Alpujarras. Lo nombran capitán y mejora un poco su situación económica. En ese momento de su vida reafirma su voluntad de llamarse el Inca Garcilaso de la Vega y reivindica la memoria de sus antepasados del Incario.

Todas las dinastías, los centros urbanos, los lugares ceremoniales, los usos y costumbres de los incas son el tema central de los *Comentarios reales*. Mucho le deben la historiografía y la literatura. Veo a Neruda en las alturas de la ciudad de Machu Picchu pensando en el Inca.

IV

En Montilla estudió la lengua toscana y regresó al mundo del latín, que fue la tercera lengua de su sabia y estudiosa infancia. Tradujo los *Diálogos de amor* de León Hebreo y se embriagó con las sonoridades del toscano. Se traslada a Córdoba y escribe la *Genealogía de los García Pérez de Vargas*, sus antepasados que participaron en las guerras de la reconquista.

El Inca quiso reunir en su persona las cua-

lidades propias de un caballero apegado al ideal renacentista: soldado y poeta. Su antepasado toledano, Garcilaso de la Vega, fue el modelo al cual quiso ajustarse. La sangre indígena y el racismo peninsular nunca permitieron que su proyecto se realizara en plenitud.

Fascinado por las aventuras de Hernando de Soto en la Florida dedicó su tiempo a la investigación de esa epopeya, recordando las utopías que persiguieron los conquistadores: las siete ciudades de oro, Eldorado, las Amazonas, la fuente de la eterna juventud. En Córdoba termina *La Florida del Inca*, texto fundamental para explicarnos las motivaciones de los conquistadores, su espíritu de aventura y, en algunos casos, su convicción civilizadora proveniente del ideal renacentista. El respeto a las culturas derrotadas y el estudio de su historia son privativas de los renacentistas, muy pronto convertidos en barrocos.

V

Cusco, Montilla, Córdoba y Madrid fueron las ciudades del Inca. El Imperio de los Incas, la trágica historia colonial del virreinato, las luchas de la reconquista, el ideal renacentista y las fabulaciones y realidades de los conquistadores fueron sus lugares históricos y literarios.

Poco se sabe de sus amores. Tuvo un hijo, Diego de Vargas, con su sirvienta Beatriz Vega. No hablaba de estos temas, pero dejó su herencia al joven Diego y a sus dos sirvientas. Su aproximación a los deleites amorosos está presente en su traducción del ardoroso libro de León Hebreo. La lengua toscana adquirió tonos distintos al pasar al español, pero conservó, gracias a la pericia del Inca, todo el sentido de una inagotable pasión amorosa.

El Inca enfermó en 1615 y murió en Córdoba entre el 22 y el 24 de abril de 1616 (en ese mismo año murieron Cervantes y Shakespeare).

En la segunda parte de los *Comentarios reales* sobresale la reseña de tres momentos esenciales de la historia del Perú conquistado: la prisión y muerte de Atahualpa, el levantamiento de Manco Inca y la muerte de Túpac Amaru. Así terminó la tragedia del Incario y se inició la aventura del mestizaje. El Inca Garcilaso de la Vega, es un ejemplo señero de las grandezas y miserias del proceso de mestizaje. ■

Hugo Gutiérrez Vega (Guadalajara, 1934).

Emilio Adolfo Westphalen: resplandor en las catacumbas

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

El conocido arquetipo del poeta como *medium* de una fuerza creadora superior y misteriosa ha sufrido encarnaciones grotescas, pero también asunciones de una pureza y honestidad ejemplares. El escritor peruano Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), que fue por muchos años un clásico de las catacumbas, creó una personalidad y un modelo de inspiración poética basado en la búsqueda de la iluminación. Westphalen es parte de una constelación de poetas hispanoamericanos (a la que también pertenecen, entre otros, Octavio Paz, Enrique Molina, Olga Orozco, César Moro y Blanca Varela) que emprende una lectura autónoma del surrealismo y renueva una poética que, en Europa, había comenzado a degenerar en un rígido programa y en un culto a la personalidad. No es extraño que, gracias a estos autores, muchos de los frutos más vivos y ricos de la semilla surrealista germinen en Hispanoamérica. Impulsor de revistas, traductor, crítico de pintura y de poesía, intermediario y modernizador de las artes en su país, Westphalen fue un poeta precoz y escueto que, tras publicar dos pequeñas ediciones en los años 30, *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*, las cuales en su conjunto apenas alcanzaron trescientos ejemplares, no volvió a publicar un libro en varias décadas. ¿Por qué extraño mecanismo de transmisión verbal un par de folletos son capaces de sustentar un prestigio legendario? ¿Cómo es posible mantener un voto de silencio por tantos años?

La parquedad y el largo mutismo poético de Westphalen, roto a partir de los 80 con diversas reediciones, recopilaciones y unas cuantas entregas de brevísimos poemarios, tienen que ver con su actitud reverencial hacia la poesía, a la que no concibe como un oficio o como mera voluntad de forma, sino como una suerte de



trance prodigioso. En este sentido, Westphalen practica una estética de la humildad que concibe la experiencia poética como una disponibilidad a escuchar esas voces enigmáticas mediante las cuales se supone que la musa visita a sus elegidos. De ahí que, como denota en sus escasas pero luminosas reflexiones sobre

poesía, establezca un matiz con respecto a sus propios maestros y en lugar de métodos un tanto mecánicos como el «automatismo psíquico puro», que defendían algunos surrealistas franceses, conciba el acto creativo como algo ciertamente cercano al automatismo, pero más complejo por su exigencia ascética y su colindancia con el silencio: un estado de suspensión de la conciencia, de apertura interior y de comunión con las cosas que propicie la visitación de la poesía. Si en su primer libro, *Las islas extrañas*, Westphalen practica un discurso todavía evidentemente subsidiario y su mérito radica más en el entrenamiento verbal y analógico que en el producto, a partir de *Abolición de la muerte* transfigura las influencias externas en un discurso que entretiene los tonos y las voces poéticas formativas con la imaginería surrealista y que funde la experiencia visionaria con el sentimiento místico y erótico. Por supuesto, no debe buscarse en Westphalen una obra perfecta: su poesía muestra las virtudes y peligros de una concepción iluminista del oficio y, aun en su brevedad, se trata de una producción desigual. Con todo, la seducción clandestina que Westphalen ha ejercido en sus lectores se debe, más que a una obra monumental, a una lectura personal y entrañable de la vanguardia que, en tiempos de locuacidad y pirotecnia, busca vigorosamente restituir el misterio de la inspiración y la integridad del oficio de poeta. ■

Armando González Torres (Ciudad de México, 1964).

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Viniste a posarte

Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
Y alta velamen de mar recogándose en tu mirada
Trajiste paso leve de alba al irse
Y escandido incienso de arboledas tremoladas en tus manos
Bajaste de brisa en brisa a cien de los días
Y al fin eras el quedado manantial rondando las flores
O las playas encaminándose a una querella sin motivo
Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura
O el estruendo callado del surtidor
O la voz baja de la dicha negándose o afirmándose
En cada diástole o sístole de permanencia y negación
Viniste a posarte sobre mi copa
Roja estrella y gorgorito completo
Viniste a posarte como la noche llama a las creaturas
O como el brazo termina su círculo y abarca el horario completo
O como la tempestad retira los velos de su frente
Para mirar el mundo y no equivocarse sus remos
Al levantar los muros y cerrar las cuevas
Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas
Para estarse sin levedad de huída y gravitación de planeta
Orlado de madre selvas en la astrología infantil
Para estarte como la rosa hundida en los mares
O el barco anclado en nuestra conciencia
Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las jarcias
Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama a la muerte



Para estarte sitiada entre son de arpa y río de escaramuz
Entre serpiente de aura y romero de edades
Entre lengua de solsticio y labios de tartada morosidad acariciando
Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
Con el contento de decir he llegado
Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las cosas
Y anudar la cabellera de las ciudades
Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
Has venido pesada como rocío sobre las flores del jarrón
Has venido para borrar tu venida
Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho
Has venido nariz de mármol
Has venido ojos de diamante
Has venido labios de oro

He dejado descansar...

He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
Vuelta a la otra margen
Grandiosa como la noche para negarte
He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta
He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos
He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas
Algunos extraños sobre las playas
He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
No me oyes más leve que las hojas
Porque me he librado de todas las ramas
Y ni el aire me encadena
Ni las aguas pueden contra mi sino
No me oyes venir más fuerte que la noche
Y las puertas que no resisten a mi soplo
Y las ciudades que callan para que nos aperciba
Y el bosque que sé abre como una mañana
Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos
Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huída
Ya mis brazos han cerrado las murallas

Y las ramas inclinado para impedirte el paso
Corza frágil teme la tierra
Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho
Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos
Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos
Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea
Mi cabeza he dejado rodar
Mi corazón he dejado caer
Ya nada me queda, para estar más seguro de alcanzarte
Porque lleva prisa y tinieblas como la noche
La otra margen acaso no he de alcanzar,
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento
Ni pies que pesen sobre tanto olvido
De huesos muertos y flores muertas
La otra margen acaso no he de alcanzar
Si ya hemos leído la última hoja
Y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de caer
Y los ríos te cierran el camino
Y las flores te llevan en mi voz
Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?

De Abolición de la muerte

«Hay que escribir memorias como si uno ya estuviese muerto»

Una conversación con
Alfredo Bryce Echenique

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

JMO: *El primer volumen de tus memorias (o «antimemorias», como tú las llamas) se titulaba Permiso para vivir y apareció en Barcelona en 1993. Ahora sale en Lima el segundo volumen, Permiso para sentir. Los títulos sugieren a la vez una diferencia y una semejanza. ¿Qué relación estableces entre ambos, aparte de la cronológica?*

ABE: El primer volumen contenía mis recuerdos hasta 1992, entre los que se incluyen mis relaciones con Cuba, la izquierda, etcétera. Este nuevo volumen es un gran pretexto para hablar sobre todo del Perú.



Conversemos sobre Permiso para sentir.

La primera parte del libro no sigue ninguna cronología. Arranca cuando regreso, después de mucho tiempo, a vivir en Lima en 1999, desde que comienzo a construir mi casa en Las Casuarinas, hasta que la concluyo. Ese retorno me hace recordar otros regresos, más breves, en 1972, 1977 y 1981, y cuento hasta que salgo, otra vez, para Europa. En ese período me casé y compré una casa en España. En la segunda parte del libro escribo con bastante rabia y agresividad sobre ciertos personajes y hechos, un poco a la manera como hizo Hemingway al hablar de la Italia fascista, aunque sin olvidar que hablo de mi país.

¿Qué te decidió a volver al Perú?

Lo hice porque lo «desdramaticé», porque me gusta ir y volver. En verdad, empecé a preparar mi regreso en 1995. En esos años terminé dos libros, tuve muchas actividades literarias, hice locuras. Me despedí muchas veces de las mismas personas. Era duro dejar Europa y al volver al Perú me encontré con cosas inesperadas e increíbles. Por ejemplo, el rapto de la hija del hombre que me construyó la casa de Las Casuarinas, un buen amigo mío. Me llamó por teléfono: «Se llevaron a mi Diana», me dijo. El rescate le costó algunos millones. Después, en 1999, me raptaron a mí y me dieron una paliza horrible. Yo iba haciendo mi caminata diaria por un parque de mi barrio, pensando en las musarañas. Sólo bastó que me descuidase un instante. Había dos o tres coches con ventanas polarizadas. Me metieron en uno, me golpearon y me tiraron a la calle diez minutos después. ¿Qué querían? Simplemente amedrentarme para que no abriese la boca. Fue planeado para darme una lección. Atando cabos, recordé que años atrás había rechazado la Orden del Sol, condecoración que el gobierno de Fujimori, seguramente para que no siguiese criticándolo, quería otorgarme. Aprovecharon mi vuelta al Perú para darme un aviso.

Entonces, el gran tema es el Perú, los amigos inmediatos, la familia. Pero lo cierto es que no has

renunciado, por lo menos en parte, a tu vida europea.

Paso todo el tiempo que quiero en España, dividiendo el año para estar en Lima de enero a junio y aprovechar así los meses de verano; el resto en Barcelona. Todo esto pese a que los viajes me cansan mucho.

Eres, como persona y como escritor, muy limeño. Tus novelas pueden reflejar tu cosmopolitismo, pero tu visión es innegablemente limeña. Llevas ese espíritu a cualquier lugar del mundo.

Acepto eso. Es algo que ocurre sin yo darme cuenta. Una vez escribí un libro sobre París. El traductor al francés me dijo que era algo insólito: «Nadie ha visto así París; lo has peruanoizado». Pero también hay que recordar que Cortázar, cuanto más hablaba de París, más hablaba de Buenos Aires. Ciertos lectores me han dicho que cuando escribo sobre mis experiencias de Alemania o Francia, sienten que Lima está siempre presente, como actitud o trasfondo.

La naturaleza del lenguaje memorialista tiene que ver, por supuesto, con el recuerdo, con la reconstrucción de fragmentos de la vida real de quien escribe. Se diría que va en una dirección contraria a la de la ficción, que parte de lo vivido para crear algo distinto. Las memorias tienden un puente ambiguo entre realidad y ficción, que exige un equilibrio muy delicado. ¿Cómo encaras y resuelves esa cuestión?

Lo primero que encontrará el lector de este nuevo libro es toda una página de epígrafes sobre las memorias, que dan un indicio de lo que intento. En realidad, creo que hay que escribir memorias como si uno ya estuviese muerto. La memoria humana tiende siempre a ser inventiva, eso es indudable. Eso se debe a que, al recordar y escribir unas memorias, entra un componente indispensable: la nostalgia, que, para mí, está siempre presente. Al volver a esa particular edad de la propia vida o a ese lugar perdido para siempre, todo adquiere un nuevo valor, se convierte en otra cosa. La nostalgia invade hasta el presente. Creo que los latinos somos especialmente nostálgicos. Borges es un paradigma de eso. Nos hablaba de un Buenos Aires que en realidad no existe. Comenzando por lo que decides poner o no poner, las memorias son un género muy artificioso.



Foto: Daniel Mordzinski

Cierto, la nostalgia es uno de tus grandes rasgos literarios. Creo que los otros son la ironía y la ternura. Me gustaría que comentases un poco sobre ellos.

Creo que mi humor no es del tipo que produce carcajadas, sino sólo una sonrisa...

Es a la vez ironía y autoironía...

El humor es como la caridad: empieza por casa. Hay muchos tipos de humor: el de Quevedo es cruel, sutil y fantasioso el de Cervantes. En mi caso, la ternura es un contrapeso de la ironía. Jamás me burlo de nadie... hasta *Permiso para sentir*. Pero, en general, creo que mi humor parte siempre de un elemento sentimental, del afecto que siento por las personas y por mis personajes. Esto tiene que ver con la oralidad que domina en mis libros, mi afán de estar cerca del lector y «hablarle de tú», como a un amigo. Escribo buscando constantemente mantener esa cercanía.

Por esa razón hay una palabra clave en tu vocabulario: «entrañable». Pasemos a hablar ahora de ti como lector. ¿Qué aprecias más en un escritor? ¿Qué es lo que detestas?

No puedo leer ciencia ficción, ni siquiera lo hacía cuando era niño. Tampoco me gustaba que, a esa edad, me regalasen libros de literatura infantil.

¿Pero cuáles son los autores que admiras?

Stendhal, sin duda, porque me pone en un estado de disposición literaria. Stendhal, en la edición de La Pléyade, es mi libro de cabecera: lo releo siempre, con la misma pasión.

¿Otros autores favoritos?

Cervantes, Sterne, Faulkner, Hemingway, Salinger...

Todo el mundo te reconoce que dominas el arte de la conversación. ¿Cómo haces para pasar ese tono y las anécdotas de la conversación a la literatura? Son dos lenguajes muy distintos.

Lo hablado no pasa automáticamente a lo escrito. Te cuento algo: una vez tuve un accidente y estuve enyesado varios meses. Como no podía escribir, se me ocurrió dictar con ayuda de una grabadora. Cuando lo escuché me parecía oír a un cura jesuita en el púlpito. Para que una narración parezca oral, para que suene natural, hay que revisar y cambiar mucho, aunque no lo parezca. ■

El derecho a la Belleza (sobre Tomás Segovia)

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

«**Y**a nadie aprende los oficios; por eso yo continúo encuadernando mis propios libros», me dijo Tomás Segovia cuando lo visité en su casa de la Ciudad de México, al tiempo que me regalaba —orgullosa— un libro de su autoría diseñado, tipografiado, impreso y encuadernado a mano por él mismo: *El tiempo en los brazos* (1963-1984), notas escritas en cafés de diferentes ciudades del mundo.

El tema fundamental del volumen es el exilio. Para Segovia estar exiliado es sobre todo no poder participar de la belleza. «Cuando de niño, en mis primeros exilios (los menos conscientes, pero también, por eso mismo, los más “auténticos” en algún sentido) vivía sumergido casi todo el tiempo en aquella vasta tristeza, el sentimiento de exilio desaparecía sin embargo en cuanto me invadía esa calurosa sensación de la Belleza-amada-y-amante en quien creer. Y no hablo de seres, o no sólo, sino hasta de paisajes o de situaciones de plenitud infantil, de reconfiguración, de protección». El exiliado se siente excluido del derecho a la belleza porque la belleza es orden, en el sentido de volver objeto la significación: ser y significar no se distinguen, pues no se trata del orden de las palabras sino del orden de las cosas que aquéllas encarnan. Para decirlo de otro modo, en la obra de arte el tiempo del texto vive acoplado con el tiempo de «la cosa-contada». Para Segovia el tiempo es como un precipicio —violento en su transcurrir— en medio del espacio, dividido por un lado en claridad, esplendor, y por el otro en lo difuso, confuso, despoblado. El espacio, pues, se vuelve el hilo de Ariadna de la poética segoviana; las ciudades son las coordenadas de su devenir.

Las ciudades de Segovia son limítrofes entre lo ausente y lo concreto de la vida real y allí justamente es donde le da nacimiento al tiempo, al acontecer de su propia narración. Mundo en el que «todo está confundido difundido fundido», es el caos anterior a la forma, es el no-tiempo que precede al discurrir, donde todo se apelmaza sin significar, es el revolvedero de donde ha de surgir el significado del libro como ser que se busca, como ciudad que se hace visible entre la bruma (*Anagnórisis*). Ahora bien, penetrar en la ciudad es recordar: sumergirse en la memoria originaria de la especie y pasar de la indefinición al bulto, de la penumbra a la claridad. Pero en los textos de Segovia hay siempre



un impedimento: el exilio que frena la continuidad, es imposible recobrar la memoria. Por eso la errancia. Otro elemento preponderante en la obra segoviana es el nómada: «una estatua fatal martirizada/ y un nómada dudoso en actitud de huida/ se miran con los ojos de la muerte/ estás en pie a la orilla de la sombra/ te interpones me cierras el retorno». El pasado siempre acecha, como en «Cuaderno del nómada», una de las tres secciones de *Partición* (1976-1982). El nómada vive en un eterno retorno que va del abismo al cielo y de la luminosidad al mutismo, lo verdadero es el arraigo de transitar caminos, a la par que los guijarros. La morada del nómada es el futuro, es un hombre poblado únicamente de tiempo. Hay en Tomás Segovia la idea del hijo que hereda el infortunio del nomadismo. En «Cuaderno del aprendiz», el alumno es quien debe recomenzar ese destino; especie de rito, «Necesitas un ritmo/... Te es preciso amasar», lo primero es grabar en el cuerpo los caminos recorridos, «Sólo con tiempo de la carne/ Se le da carne al tiempo».

En *Lapso* el poeta decide mostrarnos la ciudad interior. El espacio en ruinas, que en *Anagnórisis* nacía entre la niebla y que después recorrimos en *Partición*, esta vez es interiorizado. El lector se encuentra frente al paso del tiempo, lo mira transcurrir sin conocer el pasado ni buscar el origen; es la deriva misma. En la sección «Pocos días» los poemas se suceden y son fechados en un diminuto orden cósmico al que el hombre se somete, «Entre la virgen alba/ Y el viudo

anochecer» y dentro del cual «El día entero es un secreto orden/ de inconsoladas ceremonias». En este espacio interior, minúsculo, el amor puede anidar como una zancada desmedida que avanza desde la puerta del día, con una certeza ingobernable para construir mundo. El amor es el huésped de las horas, es lo fértil que tarda pero permanece; sólo en este ámbito personal el amor es glorioso y puebla el tiempo.

Tomás Segovia es de los poetas que comienzan a publicar entre los años cincuenta y setenta (*Luz provisional*, 1950; *Apariciones*, 1957), como Marco Antonio Montes de Oca (*Ruina de la infame Babilonia*, 1953), Jaime Sabines (*Tarumba*, 1956), Jaime García Terrés (*Las provincias del aire*, 1956), Rubén Bonifaz Nuño (*Los demonios y los días*, 1956), Alí Chumacero (*Palabras en reposo*, 1956), Gabriel Zaid (*Fábula de Narciso y Ariadna*, 1958), Homero Aridjis (*Los ojos desdoblados*, 1960), José Emilio Pacheco (*Los elementos de la noche*, 1963), José Carlos Becerra (*La corona de hierro*, 1966), Eduardo Lizalde (*Cada cosa es Babel*, 1966), Gerardo Deniz (*Adrede*, 1970), y que comparten la emergencia o insurgencia generacional de un tiempo de cambio. Herederos del simbolismo y del surrealismo, se alejan de sus modos de representación para crear una poesía más ligada a lo chamánico que a lo libidinal, desentierran mitos ancestrales para horadar una realidad cruda. Sumergidos en el ambiente de la catástrofe, le dan al poema un sentido transfigurador. Facilita a este grupo de escritores su apartamiento de la tradición sentimental, moral y educativa, a la que había estado sujeta la poesía mexicana. Son autores que logran conjugar dos corrientes en general divididas en la cultura nacional: la poesía culta y la poesía popular. Con aguda conciencia crítica, no se sienten ni eslabones de la cadena política ni portavoces «del pueblo». Segovia logra la llaneza expresiva, sin irse al extremo de Huerta o Sabines por un lado, o de Octavio Paz por el otro, es simplemente un poeta ajeno a las instituciones, un ciudadano que habla como un igual a sus lectores. Su poesía se erige frente a un mundo que se desvanece. El orden no

existe y sí la amenaza, el acecho de dioses maléficos, dioses locos, ciegos, iracundos. No hay dónde resguardarse, pues la casa —la ciudad— se incendia, el hombre vive la incertidumbre, es el desvanecimiento de los ideales y el ocultamiento del futuro. El tiempo del planeta es un tiempo tempestuoso, de destrucciones violentas, como lo ilustra su texto «Aniversario (Julio, 1936)» donde rememora la guerra civil española: «Tanto tiempo después y aún no comprendo/ esta sombra brutal/ que veis a veces todavía/ danzar al fondo de mis ojos/ y que cayó sobre ellos un día de mi infancia/ cuando en una mañana radiante despertaba/ y contra el cielo fresco/ vi levantarse un impensable brazo/ que apuñaló a mi Madre...». Se sufrían entonces las secuelas de la Segunda Guerra: la guerra fría con el cerco de Berlín, Hiroshima y la amenaza atómica, la nueva carrera armamentista, el peligro de que los terribles enfrentamientos bélicos de la periferia —Corea, Vietnam— se generalizaran, y a la par se vivían las sacudidas revolucionarias del tercer mundo por emanciparse de todo coloniaje, con la revolución cubana a la cabeza. Esto se traduce en una literatura con capacidad de manifestación, instalada en la actualidad: entre lo coloquial y lo oracular, lo cósmico y lo lúdico. Es el tiempo del Cortázar de *Rayuela*, del Lezama Lima de *Paradiso* y del Paz de *Salamandra* y *Ladera Este*.

El canon rítmico de Segovia —autor trotamundos al igual que sus ancestros modernistas y vanguardistas— es un mosaico polimorfo de oposiciones y contrastes: un juego de luces y sombras («Nunca la luz y la sombra/ Se han repartido el espacio/ Con más nítida justicia...») que proviene de una captación de la cambiante, discontinua y simultánea urdimbre cosmopolita, donde lo objetivo y lo subjetivo se imbrican. Perteneciente a esa clase media urbana tan desarrollada en los sesentas y setentas, el espacio de esta poesía es la «polis» y su discurso proviene de admitir sus apremiantes realidades. Consciente de las contradicciones urbanas, expresa las facetas de ese profuso entrevero de experiencias que les depara su estar en el mundo. Tal vez por ello trabaja la insistencia

del tiempo, los instantes poseen una fuerte tendencia a parecerse hasta confundirse. Es un tiempo circular que regresa, pero que se individualiza en los diversos espacios que recorre el nómada, o en su propia condición de ser errante, que cambia de un libro a otro, del nómada al aprendiz, del aprendiz ya nómada al hijo. Poesía que asume el discurso de un individuo medio, varado en plena ciudad, con una estética de lo disonante, discontinuo y fragmentario, en una inventiva verbal del contraste y la catástrofe. Con esta técnica el autor proyecta un tiempo intrínseco que habita al interior de todo lo existente como una especie de alma: «...materna Eurídice/ dócil esfinge ingobernable/ siempre apoyada a un lado del umbral más profundo/ enigmática jamba escrita/ columna única de un arco inconcluible/ cuántas veces pequeña Eurídice/ te he transformado ya en estatua/ te he visto rezagarte y por fin detenerte/ clavada en tu lugar por tus propias cadenas/ prefiriéndote piedra dejándome alejarme».

Emparentado con De Chirico y Villaurrutia, Segovia hurga en tiempos remotos, míticos, en los antecedentes —el tiempo cero—, para constituir la actualidad en una especie de retorno. El poeta entonces asume su naturaleza de forastero: ser sin lugar, surgido de la absoluta soledad donde no hay lenguaje, sólo ecos, apariciones. Sin embargo, en *Fiel imagen* (1993-1995) y en *Lo inmortal y otros poemas* (1995-1997) encontramos por fin vislumbres de un tiempo que regresa y reposa en su morada, un nómada conquistando su propia ciudad: «Cuánto tiempo hará pues que la ciudad/ Así encorvada enormemente/ No alzaba hacia el sinfín visible/ Sus grandes ojos bajos/ Ahora de pronto luminosos».

En el prólogo de *Poesía en movimiento* (1966), Octavio Paz dice de Tomás Segovia: «Nació dos veces: una en España, donde lo parieron; otra en México, donde escribió sus primeros poemas. Estoy seguro de que lo espera un tercer nacimiento». Éste, ciertamente, corresponde al final del exilio a través de su obra: trazos y coordenadas de una vasta ciudad, abierta, a través de la cual le brinda a sus lectores el derecho a la Belleza. ■

Silvia Eugenia Castellero (Ciudad de México, 1963).

Los embalsamadores locos

ISMAÍL KADARÉ

Los viejos embalsamadores de la provincia de Kun Lin
partieron para un largo viaje.
De camino hacia Pequín, el viento es helado.
Allí, dicen, ha muerto el presidente.

Embalsamadores mejores que ellos no se encuentran
en los actuales tiempos modernos.
Uno sabe el cuerpo vaciar, el otro se ocupa de la cabeza,
en preparar los jugos el tercero es un maestro.

Caminan y son ahora enteramente felices
pues el cuerpo sin vida del presidente,
aunque ya enfermos y viejos,
a ellos les ha sido confiado.

Tantos años les dominó a los tres la tristeza,
ninguna invitación llegaba de Pequín.
Al parecer no quedan ya inmortales en la tierra,
suspiraban por turno uno y otro.

Así es: murió Lin Biao, Chu En-Lai murió,
pero ellos no fueron convocados.
El uno ceniza, el otro polvo al viento dispersado;
uno en China, el primero en suelo extraño.

Sin duda habremos de morir sin embalsamar a nadie,
suspiraban al crepúsculo los viejos,
hasta que una tarde con pesado galope
llegó de Pequín el emisario.

Y emprendieron su largo camino los tres ancianos locos.
El viaje se prolonga a través de los inviernos, de los años...
Uno sabe el cuerpo vaciar, el otro se ocupa de la cabeza,
en preparar los líquidos el tercero es un maestro.

VERSIÓN DE
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

De la antología *Poemas 1957-1997*,
publicada por Ácrono, México 2005.

Ismail Kadaré (Ciudad de México, 1963).

Elogio en rosa

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

¿Cuántas veces habló la Pantera Rosa? Yo sostenía que tres veces: en el episodio del arca (cuando al final pregunta: «¿Por qué los seres humanos no pueden ser civilizados como los animales?»), en otro en el que un codicioso personaje trataba de apoderarse de un diamante (y por alguna razón iba a tocar a la puerta de la Pantera, que lo recibía en batín rojo y con sarcasmos) y en uno más en el que sostenía una violenta disputa con su vecino a causa de una podadora prestada y nunca devuelta. Una madrugada de televisión inesperada no sólo me descubrí en el error, sino que además me encontré con la imposibilidad de alcanzar ya ninguna certeza, pues en el episodio de la podadora había dos personajes con voz: uno era el vecino rijoso y conchudo, y el otro era el mismísimo Diablo, que al final aparecía para soltar una ironía siniestra, cuando las crecientes hostilidades habían hecho volar el mundo en pedazos (en el pleito se intercalaban escenas de películas de guerra y montajes de armas en acción sobre los dibujos animados). La Pantera no abría la boca. Pero el triste descubrimiento fue éste, que constaté una madrugada después: han seguido produciéndose series con sus aventuras —quiero decir: la Pantera Rosa continúa vigente, *actuando*, mientras yo sólo la hacía en la trastienda de la memoria—, y por lo visto en sus nuevas temporadas habla ella y hablan los personajes que la acompañan, lamentables seres de forma y colores humanos que en nada se parecen al patíño original, la figura blanca y bigotona que pelaba los ojos y a lo sumo rugía o mascullaba. *Por lo visto*, digo: cuando he encontrado que transmiten uno de esos bodrios, cambio de canal o dejo que la madrugada y el insomnio acaben de cualquier manera.

Cada que la fiesta va en picada o cuando la conversación está por fracasar del todo, nunca falta quien extienda sobre el mantel su mazo de nostalgias televisivas: que si te acuerdas de Chivigón, que cómo se llamaba el gemelo de Benito, que qué intenciones tenía con Heidi la malvada señorita Rottenmeier. Que qué sentiste cuando se murió Cora-

zón Alegre. En esos momentos, deplorables pero ineludibles, siempre he tratado infructuosamente de jugar la carta prestigiosa —según yo— de la Pantera Rosa, y cuando mucho he conseguido que alguien pesque el recuerdo del episodio de la librería psicotrópica. «¡Claro!», dice alguien, «la que tenía un ojote en la puerta». Pero apenas voy refiriendo cómo la Pantera usaba una letra «f» como escopeta, o que el dueño de la librería era el mismo mono blanco de siempre, sólo que con boinita y barbón, cuando ya la noche comenzó a levantar los vasos y todo mundo está aprestándose para largarse.

Creo, pues, que hacemos minoría los *fans* del peculiar felino. Y eso es tan misterioso como que casi cualquiera sea capaz de recitar sin titubeos los nombres de Cucho, Espanto, Panza, Demóstenes y el supracitado Benito (sin olvidar a Don Gato, *of course*, que los contiene a todos y es el emblema de cada uno). O que haya quien, antes de recordar a la Pantera misma, tenga presente mejor a Don Ramón («Ron Damón»), el de *El Chavo del Ocho*, caminando como ella con las notas inconfundibles de su tema musical. Por los vericuetos de la memoria televisiva el pasado queda así corrompido, estropeado, y el universo rosáceo que muchos han perdido para siempre otros sólo lo tenemos

como un privado *locus amoenus* donde reina un ser a veces atolondrado y a veces astuto, a veces ingenuo y a veces maldoso, pero siempre enigmático en su silencio y en su andar despacioso, en su inde-

finición sexual, en su inverosímil elegancia (¿no iba la Pantera por lo general en cueros, pero como si la hubiera vestido Yves Saint-Laurent?), en su absoluta e infranqueable soledad.

La Pantera Rosa fue, en su origen, la versión que los dibujantes Isadore «Friz» Freleng y David DePatie concibieron hace más de cuarenta años del diamante afamado que Peter Sellers iba a buscar en la película de Blake Edwards: un diamante invaluable en cuyo centro había una partícula de ámbar rosado que recordaba, claro, la figura de una pantera en pleno salto. Animado para acompañar los créditos de apertura de la cinta, el personaje conquistó inmediatamente al público y al poco tiempo pudo prescindir de Edwards, de Sellers y del diamante para pasearse a sus anchas por sus propios dominios: una industria próspera que produjo más de ciento noventa cortos (de los que la televisión mexicana sólo transmitió, una y otra y miles de veces, apenas sesenta, sin contar los que mencioné antes, los más recientes, espurios y detestables). Cuentan sus creadores que la Pantera Rosa sólo conoció su tema musical hasta que Henry Mancini la hubo conocido a ella, y yo pienso que quedó tan halagada que en adelante adaptó para siempre sus movimientos y su rebuscada languidez a ese acompañamiento de *striptease* innecesario y a destiempo (¿qué ropa, pues, iba a quitarse?). Freleng afirmaba, por otra parte, que el poder de fascinación del dibujo radicaba en que todo el tiempo parecía ir por la vida pensando: yo observaría que sí, parecía traer algo en mente, pero sólo hasta que la aventura se cruzaba en su camino (el borrachín que no atinaba con la cerradura, la bruja que le regalaba unos patines mágicos, el minúsculo bólido en los corredores de la tienda departamental); entonces se revelaba como una simplona dispuesta, ante todo, a divertirse —aunque luego se llevara

un susto tremendo o se enredara en apuros tan tontos como inocentes—, o bien batallaba con contrariedades absurdas (el pajarito cucú empecinado en cumplir su deber, que ella tiraba al río y luego se apersonaba en su puerta tundiendo una batería y con un letrero luminoso que decía «¡Coma en Joe's!»). La aventura, pues, interrumpía sus cavilaciones, o ella la invocaba con sus caprichos, sus deseos o sus sencillas ganas de joder: ya volvía loco al mono blanco —en rol de arquitecto/albañil— cambiándole los planos de la casa o, cuando éste iba en carácter de director de orquesta, le quitaba la partitura de Beethoven y ponía en su lugar la de Mancini (que al final salía, aplaudiendo, en un auditorio desierto), ya lo fastidiaba atravesándose en cada foto que el pobre quería tomar, ya quería que todas las flores del jardín fueran rosas y no amarillas... De cualquier forma, al final acababa alejándose, dándonos la espalda, perdiéndose en quién sabe qué imaginaciones, en qué sueños, en qué preocupaciones.

Como con todo personaje legendario (DePatie, el otro dibujante, aseguraba que él y Freleng idearon el carácter y los movimientos de su creación pensando en James Dean), se antoja pensar que en torno a la Pantera hay varios misterios por lo visto irresolubles: ¿quién era el muchacho que llegaba al Teatro Chino en un coche de carreras del que bajaban la Pantera y el Inspector? ¿Por qué luego a veces salía ella con apariencia de *femme fatale*, posando sobre un fondo difuminado, con collar negro y larga boquilla? ¿Fumaba o no? Y ya que apareció el Inspector Clouseau, no será difícil convenir en que la mejor época de la Pantera Rosa fue cuando sus cortos se alternaban con los de éste: ¿por qué, si Dodó era tan francés

como él, no sabía hablar francés? (Es más: ¿cómo se escribiría su nombre? ¿*Deau-deau*?¹). ¿Qué hicieron los extraterrestres con el Comisionado cuando se lo llevaron embotellado? El problema con misterios de esta índole es que sólo reafirman, para quienes seguimos investigándolos, nuestra soledad y nuestra indefensión: hace falta mucha necesidad para dar con alguien que sepa qué pasa si se pronuncian las palabras «¡Pinki, pinki!» o cómo acabó la viejita que pidió ayuda a la Pantera —en plan de súper héroe— para bajar a su gato del árbol.

Habrá que admitir cómo a nuestro parecer cualquiera tiempo pasado fue mejor: más si ese tiempo tenía un suave tono rosa, aunque esto, en mi caso, supone entrar en una idealización forzosa del recuerdo: ya bastante lejos de la infancia, yo descubrí que la Pantera Rosa era rosa sólo hasta que tuve un televisor a color. Caí en la cuenta, entonces, de que la había aceptado y querido —sí, *querido*— sin reparos, sin objetar ni siquiera el hecho de que su nombre fuera un disparate. ¿Rosa? ¿Por qué? Nunca me lo pregunté. A mí lo que me desasosegaba era que se distrajera y una plancha caliente le dejara en la panza un agujero de forma triangular. O que su cabaña cayera desde lo alto de un precipicio y ella estuviera tranquilamente dormida. O por qué la acosaban un asterisco gigante y su asterisquito bebé. Y que nunca hablara... Bueno, salvo en dos ocasiones. ¿O fueron tres? ■

Este ensayo forma parte del libro *Las encías de la azafata*, que en septiembre pasado obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Carlos Echéanove Trujillo, en Mérida, Yucatán.

¹ Debo a Teresa González Arce y Luis Vicente de Aguinaga las siguientes noticias: que Dodó era español (si bien ninguno de los dos atinó a documentar este dato, decidimos creer en él dada la incompetencia lingüística del simpático gen-darme), y que su aspecto somnoliento explicaba su nombre, sacado de la expresión francesa «faire dodo», equivalente a nuestro «hacer la meme».

José Israel Carranza (Guadalajara, 1972).

Dos poemas

EDUARDO MILÁN

Hemos perdido aproximadamente
 tanto y tanto desde que recuerdo,
 que no sé ya qué tenemos, si es que algo.
 Lujo es que nos tengamos todavía,
 lujo un parecido, una similitud quedada
 que se ocultó debajo de una piedra,
 partió al desierto, se internó en el bosque,
 quedada, dentro de uno mismo,
 levantó vuelo un día sin moverse,
 un día sin, un día que no existe,
 un día sin un día, que tampoco
 existe, espero que nos quede, claro.
 Para ser reconocido por Gabriela,
 por Leonora, Andrés y Alejandro
 queda ese día que el deseo ansía, soleado,
 que se prolongue en otro, uno más, en tantos.

El que rehace la espera,
 Ese tiene todo un trabajo
 Que se diría redondo si lo redondo
 Se dice. El que la rehace, desecha,
 Sin renunciar al acto de estar
 Aquí, creciendo, tallo
 O derrumbándose tallo, callo.
 El de sus pies callados pero en movimiento,
 El de su ejército pacífico que existirá,
 ¿Qué es eso que se cree fuera del soldado?
 Fuera del sol, fuera de su debajo, la luna
 Sólo, una distracción que no dice, sugiere.

Eduardo Milán (Rivera, 1952).

La espada sobre las cabezas

JABBAR YASSIN HUSSIN

La colina es la última novela publicada antes de la caída del régimen de Saddam Hussein, el 9 de abril de 2003. Su autor, Souhel Sami Nader, un brillante crítico de arte en Irak, la dio a la imprenta el mes de febrero, después de diez años de re-escritura. La novela apareció algunos días antes del inicio de la guerra, el 20 de marzo. En el momento de su aparición, Bagdad y las otras ciudades de Irak estaban preocupadas por cuestiones de diferente índole que la literatura. El interés, desde lo más nimio hasta lo más importante, estaba en vivir el último día de una existencia que para todos los iraquíes parecía llegar a su fin bajo los violentos bombardeos norteamericanos.

Nadie leyó la novela, excepto un amigo del escritor y su mujer, quien la había analizado, capítulo tras capítulo, retocando aquí y allá, para evitar el ojo de la censura. Esto se fue desarrollando durante diez años, el tiempo de la escritura y reescritura de la novela. Al momento de su aparición el libro pasó inadvertido entre los amigos, los lectores y los críticos. Todo el mundo vivía con la angustia y a la espera de una guerra que se anunciaba en las próximas horas. En síntesis, fue por excelencia la novela del mal agüero.

Cuando regresé a Bagdad, después de veintisiete años de ausencia, me encontré con Souhel Sami Nader, que había envejecido mucho, tenía entonces sesenta y tres años. En una galería, sobre el césped humedecido y protegido por las ramas de una palmera, Souhel me dio un ejemplar de su novela, con una dedicatoria amigable pero neutra. En realidad no nos reconocíamos después de nuestra separación en 1976. Jamás nos escribimos, y no nos volvimos a ver. Yo ignoraba que el crítico de arte más brillante de los años setenta poseyera un potencial novelesco. Tomé su libro y lo hojeé con cuidado y mucha cortesía. Estaba mal impreso. La calidad del papel era mediocre, la portada roja y negra sin significado alguno lo hacía parecer medio libro y medio manuscrito, de alguna otra época. De cualquier manera nada en él me estimulaba a leerlo, a mí, acostumbrado a la elegancia de los libros europeos, e incluso a los libros en árabe impresos en Beirut y en El Cairo.

Durante esa tarde, Souhel Sami Nader me contó en algunas horas la segunda parte de su vida que yo no conocía, relatada de una manera



alegórica en su novela. El crítico de arte se había metamorfoseado, a la fuerza y bajo amenaza, en redactor de artículos sobre el valor pictórico de cuadros con la efigie del tirano, realizados por artistas que también estaban bajo coacción. «Cuando escribía, al mismo tiempo me insultaba en voz alta. Mi mujer me escuchaba. A veces mi hija se despertaba por mis gritos de protesta. Mis crisis de nervios acompañaban cada artículo. Sólo podía protestar frente a mi mujer», me dijo. «Estaba obligado a redactar tonterías sobre la belleza de la guerra en el frente iraní, y eso durante ocho años. Cuántas veces saqué la lengua escupiendo, como si al mismo tiempo respondiera a esos textos lamentables. Tú no puedes despreciar tus propios escritos más que eso».

El aspecto de Souhel que yo conocí treinta años antes había cambiado mucho. Se había vuelto un anciano, sin elegancia casi; atacado por el mal de Parkinson, olvidaba sus cosas sin cesar. Ya no era el pequeño burgués de antes, el hombre de izquierda orgulloso de tener un padre musulmán de

Basora, uno de los fundadores del partido comunista a mediados de los años treinta. Su madre era judía, una comunista que había sido encarcelada más de una vez. ¡Eso se remontaba a un pasado lejano, cuando el «confort» de los prisioneros políticos les permitía hacer huelgas de hambre para obtener la ampliación de la biblioteca de la prisión! Después de esto, me encontré con Souhel varias veces en Bagdad, y el tema de nuestra nueva amistad fue su novela. Nos fuimos re-conociendo a través de *La colina*. En una ocasión trató de contarme la historia de su novela, pero yo me opuse. Me dijo con su mirada de perro apaleado: «Debes leerla un día, es una novela para el futuro, casi un testamento. Fíjate, después de lo que pasó me volví insomne y decidí escribir mi testamento para los amigos que iban a regresar del exilio. Tenía miedo de morir y que los amigos encontraran esos artículos redactados durante la guerra. Esta novela es mi historia y yo pensé que los amigos iban a redescubrirla años después de mi muerte. Pero los norteamericanos modificaron to-



dos mis planes, llegaron antes de lo previsto. Así, mis amigos pueden leer una novela-testamento aún estando yo vivo». Abandoné Bagdad sin haber visto reír a mi amigo una sola vez.

En Francia leí *La colina*, tras cubrir la portada mediocre con el forro de otro libro, así como sucede con el manuscrito dentro de la misma novela.

La colina comienza con esta frase: «Laila irrumpió bruscamente en mi recámara. Yo estaba hincado sobre mi cama y muchas fotos de mis excavaciones estaban dispersas a mi alrededor. La luz de la recámara era rojo sangre. Grité de miedo y caí de espaldas. Cuando Laila me vio en el suelo me preguntó asombrada: “Pero ¿qué haces?”».

La novela en su conjunto narra la historia de una excavación arqueológica, en alguna parte de Irak. Un grupo de arqueólogos tiene como misión encontrar algunos indicios que se remontan a la época abasida. En lugar de encontrar esos indicios, uno de los arqueólogos —además de narrador— descubre un manuscrito escondido cuidadosamente en el hueco de un muro. El manuscrito tiene un forro de cuero que disimula el título original. Se trata de un libro célebre del escritor iraquí del siglo X conocido bajo el nombre de Al Jahed, y el manuscrito es

el famoso *Al Bayyan Wa Al tabiin*. Pero su contenido se revela diferente del texto conocido en nuestros días. En efecto, el documento encontrado cuenta el horror que ha padecido un escritor durante esta época. La frase «la espada sobre las cabezas» se repite con regularidad en cada capítulo, el autor o el escriba ha agregado numerosas anotaciones en los márgenes, aquí y allá, dirigido a un lector del futuro, como por ejemplo: «el libro se lee en cualquier lugar y en cualquier tiempo, mientras que las palabras mueren en el hueco de la oreja». Y al final del libro, el autor expresa su último deseo: «Nosotros seremos felices si usted descubre un día este libro, préstelo a sus amigos, y conversen sobre los propósitos extraños y macabros que él encierra».

El manuscrito llega a ser un problema en el seno del equipo de arqueólogos. Nadie se atreve a interpretar la palabra de este escritor de la Edad Media. El descubrimiento se vuelve un castigo, y cada uno trata de pasarle la responsabilidad al jefe de expedición. Al final todos los miembros del equipo deciden enterrar ese manuscrito, bajo pretexto de que en ese momento es inútil leerlo. El narrador arqueólogo confiesa que ese texto llegó con mil años de retraso. Después la muerte y la soledad dispersan al equipo de arqueólogos, y la vida del narrador regresa a lo cotidiano.

Cuando terminé la novela pensé en el esfuerzo perdido, quizá, de mi amigo el novelista iraquí Souhel Sami Nader, que había reescrito su libro durante diez años, con el fin de evitar la muerte y el castigo severo de la censura, haciendo de su mujer y de su amigo sus verdaderos críticos. La novela llegó a sus lectores mil años antes de lo que había previsto el narrador. Y, en tanto lector, yo la prestaré a muchos amigos para que sepan cómo la espada estuvo sobre las cabezas de los escritores en Irak, durante un cuarto de siglo. ■

VERSIÓN DEL FRANCÉS
SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Jabbar Yassin Hussin (Bagdad, 1954).

Gracias a Rendija Taller Visual por habernos facilitado las fotografías de Elizabeth Dalziel.

Vibras

SAÚL YURKIEVICH

1

Suave destrozo, deslumbramiento,
 agujoneo, furtivo azoro, voluptuoso gozo
 escozor, ardor, acrimonia,
 sorpresivo asombro, posesiva ansiedad
 euforia, turbación, consternación
 todo te toca y oscilas, vibras,

haces eses

agitadas, las aguas se enturbian
 y te enludas
 como córnea caparazón
 endurecen tus costras

galápago

¿te fosilizas?
 ¿te aclimatas? ¿entiendes? ¿te entiendes?
 esta roncha, esta llaga, esta resquebrajadura
 ¿qué te vaticinan?

el ser de adentro

¿qué te presagia?
 ora lechuza ora liebre
 ora cebra ora cobra ora cabra
 ora escorpión
 son tus fases que no dominas
 ¿has probado el remedio filosófico?
 da la ilusión de comprender
 a lo menos lo mental

estagirita

así te paseas, así pasas, así te pasa
 pasas por tu acaso

tu puede ser

y cual y tal te toca
 por fuera y por dentro te toca

2

dubitativo, estremecido atrida
 nada de sentimiento trágico
 no desafores
 no alucines
 no altisuenes

 sonsaca o sobrevuela
 ¿qué te falta?
 ¿instinto, voluntad, astucia?
 ¿razón pura, razón práctica?
 siempre tienes a mano tu casuística
 (estrictamente personal)
 numen o médula ¿escasean?
 ¿irrigación? pajarón
 ¿tegumento suficiente para...?
 para para
 tu tú de ti
 pasas por tus albures
 de a pedacitos
 y no sabes ni dónde ni cuándo
 vive, vivamente vive
 la vida
 mientras comas y duermas
 mientras expulses
 no necesita tu saber
 de a fugitiva racha, vives
 mientras persiste
 con relativa regularidad
 tu anatomía
 mientras masticas, sales embelesarte
 haces de sensaciones incitan, invitan
 olor a menta, sabor del orégano

El señorito de Tacna

HUGO HERNÁNDEZ

Es el cineasta peruano con mayor proyección internacional. A imagen y semejanza de los personajes que «prefiere desarrollar», su cine es contradictorio, ambivalente, complejo. Tuvo una productiva etapa como crítico; su faceta como presidente del limeño club de fútbol Sporting Cristal ha sido exitosa, sin embargo su personalidad es sujeto y

objeto de escándalos, tanto cinematográficos como futbolísticos (se le ha acusado de una supuesta manipulación mafiosa del torneo local). Hay quien piensa que si se borran tres títulos de su filmografía (que a la fecha suma once largometrajes) la historia del cine del Perú quedaría bastante diezmada (aunque también hay quien aventura que no pasaría nada si desaparece de la cultura peruana toda la cinematografía nacional). Icono y embajador, ha sido mejor recibido en el extranjero aunque tal vez mejor apreciado en su país: resulta improbable pensar en este inestable equilibrio para mantener la continuidad en el paisaje latinoamericano, en donde el oficio parece una quimera. Lo cierto es que es uno de los pocos cineastas de la América descalza que trabajan al envidiable ritmo de una película cada dos años (en promedio). Francisco José Lombardi es el cineasta peruano con mayor proyección internacional, decía. En este contexto no parece ser un gran mérito, pero la solidez y oficio de Lombardi sí que lo son...

Lombardi nació en Tacna en 1949. Estudió cine en el Instituto de Cinematografía de Santa Fe, Argentina, escuela que fundó Fernando Birri. Acaso influido por la orientación documental de la escuela, por su espíritu combativo, las primeras cintas del peruano muestran la voluntad de registrar problemáticas locales, confiando a las obras de esta



etapa un profundo arraigo. En *Muerte al amanecer* (1976), su primer largometraje, da cuenta de las últimas doce horas en la vida de un condenado a muerte. El marco en el que ocurren los delitos que producen el funesto desenlace tiene particular relevancia. La cinta marca el inicio de una provechosa carrera en festivales internacionales, pues obtiene el premio a la mejor *opera prima* en Cartagena y el tercer Coral en La Habana. Poco después contribuye a *Historias inmorales* (1978) con el segmento *Los amigos*, cortometraje ponderado por algunos como los treinta minutos mejor empleados por el cine peruano.

Con *La ciudad y los perros* (1985) su carrera experimenta un salto fundamental. Es el primer largometraje que tiene su origen en la literatura, en la de Mario Vargas Llosa en particular. Lombardi sale bastante bien librado de las dificultades que la novela ofrecía en su

traslado a imágenes y sonidos: más que intentar un transplante literal, se concentra en los sinsabores de la vida dentro de una escuela militar, los excesos de la disciplina, la inevitable corrupción, el doloroso aprendizaje. De las películas inspiradas en obras del *boom* literario acaso ésta sea la mejor. El premio a mejor director en San Sebastián, el de mejor película en Biarritz y la presencia en la Quincena de Realizadores en Cannes son un justo reconocimiento a sus virtudes.

Caidos del cielo (1989) lo confirma como un cineasta fiel a sus obsesiones, pero también a su estilo: concibe por primera vez un abordaje coral al *status quo*, y lo hace con una estilística clásica, en la que la experimentación formal no tiene cabida. Sin embargo en *Sin compasión* (1993) hace un giro sustancial. Se inspira en «Crimen y castigo», la novela de Fiodor Dostoievski que ya había sido visitada por Aki Kaurismäki y



La ciudad y los perros

No se lo digas a nadie

Ojos que no ven

Andrzej Wajda, para ir más allá del «color local» (que a su juicio «deja poco margen para volar, para mirar más lejos e intentar un poco más de universalidad»). Apuesta entonces por la depuración, por un rigor mayor en la puesta en escena, trabajando luz y color con la ambición de imprimir grandes dosis de frialdad al retrato de su personaje principal, un Raskolnikov que concentra las desventajas que Lombardi detecta en el Perú de los años ochenta. Este cambio de tono está presente en *Bajo la piel* (1996), cinta en la que sigue las pautas del cine policial.

No se lo digas a nadie (1998) representa una nueva visita a las letras peruanas, en este caso a la novela homónima de Jaime Bayly. Se trata de una cinta «por encargo» en la que hace concesiones que no dejan contento a nadie. De hecho Bayly se expresa amargamente del resultado: «no quedé satisfecho con el guión que se hizo de mi novela. No me gustó que fuese tan desleal a la novela y que cambiase tan deshonestamente el final. Me pareció una trampa y una cobardía. Creo que Lombardi lo hizo para llevar más gente al cine, porque le daba miedo el final *gay* de la novela, en el que el personaje central reivindica su rebeldía y su disidencia y se queda solo por eso. Lombardi, por oportunismo comercial, eligió un final descafeinado, ambiguo, que traicionó mi novela.»

Pantaleón y las visitadoras (1999) representa un regreso a Vargas Llosa. Aquí vuelve a salir airoso en la adaptación, que ofrecía numerosas dificultades (recordemos que es una novela

epistolar). Si bien es cierto que se trata de un proyecto que lo involucra poco, hace de Pantaleón un personaje «trágico», como reconoció el escritor. Además, como en casi toda su filmografía, alberga un elenco femenino bastante lucidor (en particular, aquí, la colombiana Angie Cepeda), ante el cual resulta difícil no compartir las tribulaciones del enjundioso capitán Pantaleón Pantoja. El balance es mucho mejor que el que presentó la incursión fallida que el propio Vargas Llosa perpetró, en el campo de la realización, en 1975.

Ojos que no ven (2003) es su más reciente largometraje. Vuelve a la forma coral que tan buenos resultados dio a Robert Altman en *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, 1993) para dar cuenta del patológico estado de su país. Inicia con el escándalo que generaron los «vladivideos» y termina mostrando una sociedad enferma, en la que más temprano que tarde se ha de aterrizar en el hospital. No han faltado críticas que sugieren una actitud oportunista, truculenta, una visión simplista a la que falta perspicacia e inteligencia. Con todo, la cinta, grabada en video de alta definición, reproduce el malestar ambiente y tiene el aliento de sus mejores películas.

La irregularidad de la filmografía de Lombardi es tan incuestionable como inocultable. Una parte de la explicación habría que encontrarla en la búsqueda

del éxito comercial: tal vez es el precio que ha tenido que pagar para poder mantenerse en activo, para seguir filmando. En este tenor se ubica también su asiduidad a la literatura, que tiene un origen pragmático: «casi todas mis películas han tenido como punto de partida de alguna u otra forma una novela y normalmente han sido porque era la manera de conseguir un productor».

No todos los peruanos se reconocen en el cine de Lombardi, sin embargo éste reivindica su voluntad de «hacer un cine de personajes más que de anécdota, y siempre tuve la convicción de que el cine peruano debía reflejar los elementos que nos hace ser como somos. Ese ser nacional del que el cine debe dar cuenta, integrándose a la cultura nacional». ■



Rodolfo Morales: maestro de los sueños

MIGUEL DURÁN GRACIA

Al hacer un repaso de la plástica mexicana del siglo xx, resultaría imprescindible mencionar la aportación de la escuela oaxaqueña, especialmente la obra de sus cuatro grandes pilares: Rufino Tamayo (1899-1991), Rodolfo Nieto (1936-1985), Francisco Toledo (1940) y Rodolfo Morales (1925-2001). Es el trabajo de este último el que

actualmente se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, en la magna exposición *Rodolfo Morales: maestro de los sueños*, una muestra integrada por alrededor de doscientas obras divididas en cuatro apartados de acuerdo a la técnica utilizada: «Juego de manos» (*collages*), «Líneas de nostalgia» (dibujos), «Escenarios de sol» (óleos sobre tela, lino y madera) y «El hogar interior» (objetos como columnas, muebles y juguetes), y que constituye la retrospectiva más extensa realizada en honor al maestro oaxaqueño.

Como muchos otros grandes de la pintura mexicana, Morales nace en el seno de una familia humilde, hijo de un padre carpintero y una madre dedicada a la enseñanza. Es de ella de quien se va contagiando del amor por la artesanía y el trabajo manual, y es ella quien lo anima, a los 23 años, a abandonar su natal Ocotlán de Morelos para inscribirse en la Academia de San Carlos, en la Ciudad de México.

Su estancia en la capital se prolongará por espacio de casi dos décadas, alternando su trabajo como maestro de preparatoria con su labor pictórica. Es hasta promediar la década de los 70 cuando Rufino Tamayo lo hace entrar de lleno al mundo de la plástica mexicana, presentándolo en la Casa de las Campanas de Cuernavaca de la siguiente forma:

Este pintor mexicanismo,



sin esforzarse por serlo, lleva consigo todo el drama que ennegrece lo mexicano, así como lleva todo el buen humor que lo ilumina. Su mensaje es sencillo y directo, no se nos queda a flor de piel, como lo que sucede con lo que es simplemente intelectualizante, sino que nos llega a las entrañas, y nos hace sentirlo y disfrutarlo plenamente porque está repleto de verdad y ya sabemos que la presencia de la verdad es siempre emocionante. No tiene que gritar para ser escuchado, y al revés de los que necesitan fanfarrias para anunciar su presencia, él rehúye todo

lo que es estridencia y trabaja calladamente.

En 1985, Morales deja la Ciudad de México y regresa a Ocotlán para dedicarse exclusivamente a la pintura. Ahí pasaría los últimos 15 años de su vida, alternando su labor creativa con una serie de actividades de carácter filantrópico, como la restauración de importantes edificios históricos locales y el establecimiento de la fundación cultural que lleva su nombre, hasta su muerte, acaecida el 30 de enero de 2001.

Alejado del mundo del arte

y sus políticas, Rodolfo Morales se concentró en su obra, ajeno a las corrientes o modas que se dejaban sentir en el país, e ignorando a quienes atacaban el nacionalismo patente en su trabajo. Como en tantas otras cosas, el tiempo se mostró como el mejor y más objetivo de los jueces, dándole la razón al maestro oaxaqueño y garantizándole un lugar privilegiado en el arte mexicano.

En la obra de Rodolfo Morales es evidente el amor a su natal Ocotlán, lo mismo que el arraigo de sus tradiciones y, de manera especial, su admiración por las mujeres de su pueblo. Son ellas quienes aportan fuerza y carácter a sus cuadros mejor logrados; se las ve vestidas de vivos colores o etéreas, casi transparentes, casi siempre acompañadas de perros callejeros que las observan expectantes.

Irónicamente, quizá el efecto general de la exposición pueda verse disminuido en cierta forma por el gran tamaño de la misma, que por momentos abruma al espectador con la constante repetición de colores y motivos. En este sentido, la inclusión de algunos *collages* que evocan la sencillez y la inocencia infantil representa cierta-



mente un afortunado respiro.

Como para otros de sus coetáneos, el mundo predilecto de Morales es el de los sueños, que se ven reflejados en una obra en donde abundan los lugares idílicos. Puede decirse que, efectivamente, esta exposición invita a vivir el ensueño vivo y colorido de su creador en un recorrido a través de óleos, dibujos, muebles y *collages*, los cuales, a pesar de haber sido creados a lo largo de casi medio siglo, muestran una atemporalidad y una homogeneidad que sencillamente reafirman la postura e identidad de este auro-

«mexicanísimo sin esforzarse por serlo».

Después de su estancia en MARCO, la exposición *Rodolfo Morales: maestro de los sueños* podrá ser apreciada en el Museo Amparo de Puebla. ■

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, septiembre de 2005 a enero de 2006.

Música

El arduo encantamiento

CARLOS SÁNCHEZ GUTIÉRREZ

Recientemente el destino me colocó ante el televisor con el fin de enfrentar un inusual proyecto. Armado con una serie de videos de óperas de las (mal) llamadas «difíciles» (*Erwartung*, del maestro vienés Arnold Schönberg; *Wozzeck*, de su pupilo Alban Berg y *El castillo de Barba Azul*, del húngaro Béla Bartók), me postré frente a

la pantalla al lado de una dama ineligente y sensible que, sin embargo, nunca había visto una ópera completa, menos aún algo tan disonante, cacofónico, intelectual, difícil, atonal, abigarrado, complejo, moder-

nista, vanguardista o elitista, como suele decirse de la música de los tres compositores europeos que menciono líneas arriba.

Yo, que vivo de la música y que además admiro profunda-

mente la obra de Bartók, Berg y Schönberg, confieso haber tenido que reprimir mi angustia ante lo que yo mismo pensé que sería un supremo *via crucis* para mi pobre co-videovente. Pensé: a *Barba Azul* como sea

se lo sopla, con sus melodías medianamente memorables y su inofensiva orquestación — muy colorida y casi neo-clásica. Pero las otras dos: el angular y alucinado drama simbólico de Schönberg y el vertiginoso y oscilantemente atonal descenso de Wozzeck rumbo a la locura y el crimen, éstos no cualquiera los tolera. Pensé más: a los quince minutos de séptimas menores, tritonos, esquizofrenia tonal y simbolismo exacerbado, seguro salimos corriendo, ella en busca de un té de tila y yo por una copia de *Bambi*.

Pero no fue así. Nos echamos al plato el *Barba Azul*, el *Erwartung* y el *Wozzeck* y lo hicimos ensimismados, emocionados y de corrido. Algo así como seis horas de expresionismo musical, disonancias emancipadas, gestualidades extremas, instrumentación alucinada y drama palpitante. Suficiente como para morir

en el intento, muchos dirían. Y murieron en pantalla las siete esposas de Barba Azul, el marido que nunca llega a la cita con la mujer en *Erwartung* y, claro, la bella Marie —ésta a manos del despechado y enloquecido Franz Wozzeck.

Pero de este lado no sólo no hubo decesos que lamentar, sino que del heroico lance quedó mi acompañante con ganas de más, de mucho más, amarrada al caballo del modernismo cual Cid Campeador: «¿Cuándo nos echamos *Lulu* (la otra obra maestra de Berg), o *Moisés y Aarón* (del tutor del primero, ésta mucho más larga y con hartos personajes)? O, ya entrados como andamos, las seis horas del *Francisco de Asís* de Messiaen, cuyo *Ángel Azul*, me dicen, sería capaz de convencer al mismo Stalin de la existencia de Dios. O, para rematar, esa aventura bruegheliana de Ligeti, *Le Grande Macabre*, que viene con todo incluido: un cha-cha-

chá, una *passacaglia*, una overtura para doce claxons, esa aria para soprano *coloratura* que Mozart podría haberle compuesto a su Reina de la Noche, y nada menos que ¡el meritito fin del mundo!».

En estos días en los que tantas orquestas y compañías de ópera pierden su tiempo con espectáculos a tres tenores, caramelos musicales, «la sinfónica va al cine» y demás disparates, todo ello con el fin de atraer a un público masivo que, a pesar de sus esfuerzos, sigue sin llegar, bien valdría la pena hacer el experimento que hice yo: pongamos a la gente de cara al espectáculo de la música moderna y dejemos que sean su sensibilidad e inteligencia las que decidan. Habrán quienes corran despaavoridos y en pos de lo familiar y lo complaciente. Pero otros, estoy seguro, se quedarán en sus butacas, entonando a coro con mi compañera de experimentos un sonoro «¡Otra, otra, otra!». ■

Libros

El pájaro

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

Cavar, ahondar, profundizar en la memoria del arte. Cavar, hendir, profundizar en el recuerdo presente de Paolo Uccello. Esas son las acciones que el poeta Jorge Esquinca emprende en *Uccello*, su libro más reciente, escrito con una lengua nueva y poderosa que muestra la vida que conserva el «pájaro», el artista, el pintor italiano del siglo xv.

Así como Uccello (1397-1475) «cava en el ahí» con los colores del prisma para lograr una matemática y mágica perspectiva, Esquinca (1957) averigua con sus reconocidas herramientas poéticas —desplegadas recientemente en *Región* (1982-2002)— cómo brillan las tres tablas de la Batalla de San Romano, que alguna vez lucieron en la Camera di Lorenzo del palacio Medici de Florencia, y cómo resplandecen los avatares de la vida creativa del «pájaro»: «palpita aquí su pulso, su herejía en una nada de aire,



pero aspira es un cielo».

En la obra y en la vida de Paolo Uccello, Jorge Esquinca encontró un espejo en el que se abisma a partir de la inspiración: «del neón al numen al volumen, un paso, un trazo. un abismarse en la revuelta de mirar. pájaro de mina. una línea lanza, filo del pincel, en el límite de. pacta la tregua, lo quiero, en el vislumbre, en el trasfondo».

Por medio de fragmentos vibrantes que centellean, cortos, en páginas casi en blanco, Esquinca lleva al lector a mirar lo que no mira, a vivir lo que no vive frente a una obra de arte,

revela la vida del arte, la vida en el arte; lleva a otro extremo la indagación que inició en *Sol de las cosas* (1993): «La historia íntima de una pintura, un vocabulario de gestos. El acto de pintar luego de una larga retención. Trazos que sólo pueden surgir del abandono, a orillas de la voluntad», escribió entonces, y ahora recomienza hacia otros rumbos: «fábula antes que pájaro, no —primero el vuelo, el pico, la coraza ultravioleta [...] comenzara, en el revoloteo, en la gracia móvil de tu verbo — decir : y volando en la artillería, en el tráfigo, donde, perdido

pájaro anunciara la aurora de un cómo».

Pintar, decir, crear, «pájaro, numen o neón, atraviesa la niebla de no mirar, cava, vértigo, pájaro en picada, como si vuelto a nacer». Jorge Esquinca, en *Uccello*, hiende, ahonda en ese proceso que va del no mirar a la pintura, del no mirar a la creación, del no mirar a la escritura, del no mirar a una creación deslumbrante que hace que el lector mire, lea, se abisme, viva. ■

Uccello, Jorge Esquinca, Bonobos, Toluca, 2005.

Libros

La maldición de repetirse

RAFAEL TORRES MEYER

Uno de sus personajes lo dice con toda claridad: «la historia es la desgracia de la humanidad, de la cual no se libraré sino con su extinción». Por eso, el desesperanzado bibliófilo lee libros con las hojas en blanco, no encuentra sentido al estudiar libros cuyas palabras se repetirán una y otra vez en los anales. En contrasentido,

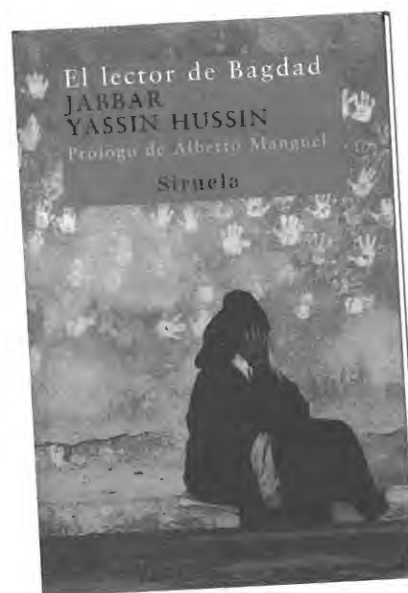
el autor, Jabbar Yassin Hussin (Bagdad, 1954) parece condenado a continuar la tradición narrativa árabe; al menos así lo parece en su más reciente libro, *El lector de Bagdad*. Es el heredero, sin duda, del *Poema de Gilgamesh* y del lenguaje con el que Sherezada ha atrapado la atención de millones a través de los años con los relatos de *Las mil y una noches*; también ha recibido la encomienda de rescatar de las aguas del Tigris la biblioteca entera de la antigua Babilonia, arrojada al río por los mongoles tras la toma de Bagdad en 1258.

Sin embargo, está condenado a repetir la desgracia permanente de su pueblo, el iraquí, el árabe, asediado permanentemente, condenado a perder una y otra vez los documentos y las piezas que les dan identidad mientras se libran batallas contra tiranos de distinta naturaleza

que también se repiten hasta el hastío.

Jabbar Yassin Hussin es un periodista casi en el retiro. Su breve experiencia en Irak terminó cuando el régimen de Saddam Hussein comenzó a perseguirlo. El escritor bagdadí se exilió en Francia, donde ejerció la profesión, pero donde también comenzó a escribir relatos. Una decena de libros le han sido publicados, la mayoría redactados originalmente en árabe, como un esfuerzo para no olvidarse de sus raíces, de permanecer árabe en un mundo que los ignora. Todos fueron traducidos al francés. Sin embargo, fue una invitación del diario *Le Nouvel Observateur*, en 2003, para regresar a Irak y hacer crónicas tras la caída del dictador, lo que lo rescató de su autoexilio periodístico.

También de ahí nació *El lector de Bagdad*, un libro que mez-



cla la crónica con la ficción. Los cuentos que nos presenta Jabbar Yassin Hussin están llenos de sus reflexiones. Los personajes principales, casi todos, son él mismo. Cada uno de los textos cuenta una historia de exilio. Primero lo hacen con la nostalgia de quien lleva a la fuerza 30 años fuera de su país natal. En estos cuentos el autor descubre la geografía árabe entre el paisaje urbano francés, lo hace con serenidad y tristeza, añorando el terruño que apenas recuerda como adolescente, transportando las imágenes y proyectándolas en un entorno donde resultan fantasiosas. Una vez situado ahí, se siente cómodo para la referencia histórica, para recordarle a su lector —que no al de su libro— que su pueblo ha estado enfrascado permanentemente en guerras inútiles y que su cultura, rica en filosofía, siempre ha sido amenazada de muerte. De la historia pasa a la reflexión, y es entonces cuando sus personajes se tornan él mismo para dar voz a su pensamiento lo mismo que a su sentimiento. Este viaje entre géneros, establecido con una narrativa siempre limpia y

con un lenguaje que sabe a viejo, que huele a tradición y desierto, logra que los relatos se pueblen de fantasmas y de una atemporalidad que los vuelve universales.

La segunda parte no es muy diferente. Ahí los relatos van en el sentido inverso. Los personajes han regresado del exilio a la tierra que añoraban. Es entonces cuando se dan cuenta de lo mucho que añoran el mundo occidental. Hay una pesadumbre permanente por el estado en el que se encuentra su ciudad. Una rabia enorme por la destrucción que generan las tropas ocupantes, apenas contenida por el leve resabio de victoria que hay en la caída de Saddam Hussein. Pero eso no basta. En estos cuentos, los paisajes siguen siendo árabes aunque ahora están ubicados en la realidad y no en la fantasía. No obstante, el autor de nuevo los traslada al terreno de la imaginación, los puebla con los recuerdos de su infancia, con los aromas que en la actualidad no encuentra y con personajes que, sencillamente, él mismo no reconoce. Los fantasmas reaparecen junto con

la reflexión. Cuando el lector llega a este punto no tiene más remedio que el de consentir con el autor cuando dice que es mejor leer páginas en blanco. Entonces se regresa a las palabras del anciano en el primer cuento: «la historia es la desgracia de la humanidad, de la cual no se librará sino con su extinción». Por fin se entiende cómo es que Jabbar Yassin Hussin se encuentra una y otra vez en sus relatos, y no sólo eso, sino que dentro de éstos se encuentra consigo mismo, en la misma escena; los diálogos entre un anciano y un joven, entre un exiliado y otro, siempre son sus diálogos internos: se trata de la conversación del autor con el autor, proyectado en personajes apenas separados por los diferentes momentos de su vida. Queda claro: Jabbar Yassin Hussin busca romper el círculo con su propia extinción, pero nunca logra conjurar la maldición de repetirse. ■

El lector de Bagdad, Jabbar Yassin Hussin, Siruela, 2004.

Libros

Abreviar la desdicha

JORGE ORENDÁIN

Breviario del caos, de Albert Caraco, está conformado por una serie de breves ensayos filosóficos, cuyo eje vertebral es el aforismo y el epigrama. Son reflexiones sobre qué es el hombre, la realidad, la verdad, el caos, el orden, y cuál es el sentido último de la vida. Albert Caraco nació en 1919 en Constantinopla y se suicidó en septiembre de

1971, en París, un día después de la muerte de su padre, como él mismo había anticipado con extrema lucidez.

A lo largo de sus páginas, Caraco va repitiendo ideas con el fin de remarcarlas y no se tiente el corazón, ya que es demasiado radical en sus concep-

tos; con cruda ironía no acepta nada relacionado con la familia, el gobierno, el progreso, las religiones, la fe, la censura, el nacionalismo, o las artes.

Para este pensador todo es falso. A lo largo de sus páginas sugiere que es necesario repensar el mundo, si no sería impo-

sible subsistir en las próximas tres generaciones. Caraco manifiesta que no tenemos necesidad de agitadores, «tenemos necesidad de profetas, tenemos necesidad de genios religiosos a la altura de estos tiempos, a la altura de nuestras obras».

La tesis que defiende es que

en el caos hay más lógica que en el orden, ya que éste no es amigo de los hombres porque se limita a regentarlos, rara vez a civilizarlos, y aún más rara vez a humanizarlos: «El orden tiene necesidad de productores y de consumidores, no de hombres enteros, los hombres enteros lo incomodan, preferiría siempre los engendros, los sonámbulos y los autómatas, su crimen está ahí, el orden es a la vez pecador y criminal, no le debemos más que la flama, es por el fuego que el orden perecerá».

Otro tema que obsesiona a este pensador es el de la muerte: «Vamos al caos, vamos a la muerte, preparamos la catástrofe más enorme de toda la Historia, ésa que cerrará la Historia y de la que los sobrevivientes estarán marcados por todos los siglos». Para él la vida eterna es un sinsentido, la eternidad no es la vida, la muerte es el reposo al que aspiramos.

Cuestiona diversas instituciones, entre ellas la familia. Señala que es una institución que un día será necesario superar porque no tiene razón de ser: «es, en la mayoría de los casos, proliferante y el universo está sobrepoblado, además es la fuente de nuestras ideas más cuestionables y no podemos darnos el lujo de perpetuar las ideas falsas entre las obras, cuya precisión espanta». Remarca que nuestros peores enemigos son aquellos que nos hablan de esperanza y nos anuncian un futuro de gozo y de luz, de trabajo y de paz,

donde nuestros problemas serán resueltos y nuestros deseos colmados.

Caraco —sin dejar de pecar de egocéntrico y justificando quizá todo lo que es su libro— se autodefine como uno de los profetas de este tiempo: «Yo no soy más que un anarquista así como tampoco soy un hombre de orden, los dos me provocan igualmente horror y me sitúo por encima de sus querellas, rompo con la alternativa asignando un nuevo eje a la legalidad, quiero que el principio femenino presida al establecimiento de la Ciudad futura y cambio todos los signos, eso que fue negativo no debe serlo más y eso que no lo es todavía lo será sin falta, he aquí toda mi revolución, ella se inicia ante nuestros ojos y mis ideas la reflejan. No es la utopía lo que profeso, es una verdad que vislumbro. [...] Se me dirá que soy un inmoral,

puesto que sacudo el eje de los valores».

Finalmente —sin darnos una triza de esperanza— nos invita a no engañarnos por falsas promesas de nuestros dirigentes: «Nos volveremos atroces, careceremos de suelo y agua, quizás careceremos de aire y nos exterminaremos para subsistir, terminaremos por comernos los unos a los otros y nuestros religiosos nos acompañarán en esta barbarie».

Este *Breviario del caos* es una muestra clara de que Caraco entendió que ser filósofo era meditar poéticamente la desdicha. ■

Breviario del caos, Albert Caraco,
Sexto Piso, 2004.



Baricco, *Ilíada*

JUAN VÁZQUEZ GAMA

“...paradoja sobre paradoja. Un texto griego traducido al italiano que es adaptado en otro texto italiano y, al final, traducido, pongamos, al chino. Borges se habría frotado las manos”

Alessandro Baricco

«Todo comenzó en un día de violencia». De esta manera implacable el escritor italiano Alessandro Baricco (Turín, 1958) nos abre la puerta a su nueva empresa literaria. Con la prosa contundente, precisa y conmovedora a la que nos tiene acostumbrados, Baricco rescribe una de las obras más importantes de la literatura mundial: *La Ilíada*.

Según palabras del propio autor, a finales del año pasado tuvo la idea de organizar una lectura pública de la gran obra épica que narra la guerra entre troyanos y aqueos. La idea le encantó dada la belleza de la obra y su desconocimiento moderno. Al igual que *El Quijote* es una obra, en general, más comentada que leída. Sin embargo, se percató de que el texto, tal y como estaba, era ilegible en la práctica: se requerían más de 40 horas, y sobre todo, un público paciente que las soportara sin perder la atención. Con todas estas consideraciones, Baricco se dio a la tarea de adaptar el texto para tal fin, haciendo intervenciones muy cuidadosas para reducir el tiempo de lectura.

Todo este ejercicio de rescate del ritmo natural de la obra lo llevó a hacer fundamentalmente cuatro intervenciones. Por una parte, una estilística, que da inicio con la elección de alguna de las traducciones autorizadas. Trabajó sobre la versión de Maria Grazia Ciani, básicamente porque está escrita en prosa, y porque estilísticamente era la que más lo convencía. Baricco buscaba sobre todo el uso de un italiano más fluido que dejara al descubierto el ritmo de la historia, endurecido por las antiquísimas traducciones.

En segundo lugar eliminó algunas partes del texto, por ejemplo todas las repeticiones (que en *La Ilíada* son varias), buscando siempre no suprimir escenas completas y haciendo únicamente cortes, no adaptaciones; es decir, eliminó fragmentos y pegó las orillas. Sin embargo, a su intención de no suprimir escenas completas hizo una concesión: suprimió las intervenciones de los dioses. Baricco argumenta que hacían lenta una narración que la mayor parte del tiempo se lleva a cabo en el campo de batalla, con toda la velocidad y violencia que esto representa. Las considera además, ajenas a la sensibilidad moderna y hasta innecesarias.

En tercer lugar, una modificación que le da al libro un carácter muy personal de Baricco es la focalización de los narradores. Se auxilia de personajes que él elige para que cuenten la historia siempre en primera persona: así Helena, Príamo, Aquiles, Ulises y Agamenón, entre otros, cuentan la historia de la guerra de Troya a través de sus propios ojos. Por último, no podríamos esperar que un narrador como Alessandro Baricco se negara la posibilidad de agregar algunas líneas al texto original. Pequeñas acotaciones, y el final, que este caso se extiende hasta la caída de Troya. Todas



estas adiciones la señala con cursivas para evitar confusiones.

Un experimento sumamente placentero para el lector, y valorado por los críticos al grado de que confiesan haberlo disfrutado más que el original. Alessandro Baricco es un escritor de ficciones breves: incluso *City* (1999), su novela más larga, es un entramado de pequeñas y entrañables historias. Su intervención en el texto homérico es una empresa con resultados magníficos. Baricco es autor también de las novelas *Océano mar* (1993), *Seda* (1996), y *Sin sangre* (2002), y del monólogo teatral *Novecento* (1994). ■

Alessandro Baricco, *Homero. Ilíada*, Anagrama, 2005.

Esto es... **Ciudad Zapopan**

¡PRIMER LUGAR EN DESARROLLO HUMANO!

El programa de las **Naciones Unidas para el Desarrollo** reconoció a nuestro municipio, como **generador del más alto Índice de Desarrollo Humano** en todo el estado de Jalisco.

Esto significa que en **Ciudad Zapopan** cuidamos tu **salud**, te damos acceso a una mejor **educación**, y promovemos **buenos trabajos** que mejoran tus condiciones de vida.



GOBIERNO DE ZAPOPAN



H. AYUNTAMIENTO
CONSTITUCIONAL
DE ZAPOPAN
2004/2006

**Ciudad
Zapopan**
para realizarnos

Atrévete a morder

La manzana



Cultura sin fronteras

Publicación mensual

Artes plásticas • Danza • Cine • Teatro • Literatura

Encuéntrala en cafeterías, librerías y espacios culturales de toda la república

elemental

■ ■ ■ ■
104.3 fm

Red Radio

Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx

diseno: Mayo14@hotmail.com

LOS DOMINGOS
PERTENECEN A

Día Siete

— AÑO CINCO —

SÓLO POR PLACER

●
EL SEMANARIO DE MAYOR
CIRCULACIÓN EN MÉXICO

●
320,000 EJEMPLARES

●
COBERTURA NACIONAL,
CON 15 DIARIOS LÍDERES
EN SUS REGIONES

●
PUBLICIDAD
52-11-07-96



Teatro Diana



PRESENTA

QUIJOTE

L'OM-IMPRESÍS - TEATRES DE LA GENERALITAT VALENCIANA

diciembre 03 21 hrs.

a partir de la obra de MIGUEL DE CERVANTES texto de JUAN MARGALLO y SANTIAGO SÁNCHEZ
escenografía DINO IBÉÑEZ • diseño de luces RAFA MOJAS y FÉLIX GARMA
vestuario SUE PLUMMER • música original YAYO CÁCERES y RODRIGO DÍAZ
asesoramiento musical JOAN CERVERÓ • trabajo de objetos EDU BORJA
maestro de armas IGNACIO FERNÁNDEZ



Boletos en
ticketmaster
www.ticketmaster.com.mx
3818 • 3800

COLECCIÓN
bajotantosparpados

Cuauhtémoc Vite *Abismo de los pájaros*

José Israel Carranza *Cerrado las veinticuatro horas*

Ángel Ortuño *Aleta dorsal*

Alberto Chimal *La cámara de maravillas*

José Luis Zárate *En el principio fue la sangre*

Luis Vicente de Aguinaga *Lámpara de mano*

Manel Zabala *Paella mixta*

Luigi Amara *El peatón inmóvil*

Fernando de León *Cárceles de invención*

Pere Calders *Ronda naval bajo la niebla*

Diez escritores
Narrativa – Ensayo – Poesía

Adquiérelos en la
Librería Universitaria
Escorza # 83-A entre Juárez y Pedro Moreno.
Teléfonos: 3826 8696 / 3827 2454

Presente en:



XIV Feria
Internacional
del Libro de
Guadalajara

cultura  UDG

En Guadalajara la gente nos lee

Hay cosas que nadie dice, no son malas, no son inventadas, simplemente están presentes y a veces es mejor hacer como que no se ven.

En Público creemos que alguien se tiene que atrever a decirlas y ese alguien definitivamente vamos a ser nosotros. En Público nos tomamos como una filosofía el decir las cosas como son, sin parcialidades, sin compromiso, sin maquillaje. La sociedad se lo merece.

Por eso siempre que sea necesario seremos de esos que dicen: oye, estás robándonos. Oye, no estás haciendo bien tu trabajo. Las cosas pasan y no nos vamos a quedar callados, aunque la mayoría de la gente así lo haga.

Por eso, por respeto a todos los que abren cada día nuestro periódico, siempre que pase algo, ahí vamos a estar.



PÚBLICO
MILenio

La gente nos lee.

TeatroEstudio

Los mejores
espectáculos
están en:



Del 18 de noviembre al 12 de diciembre, 2005

**zapo
ipum!**
la feria de nosotros y el mundo



cultura **UDG**

WWW.CULTURAUDG.COM

CWVARET

