



UNIVERSIDAD
DE LIMA

FONDO EDITORIAL

Revista de la Universidad de Lima

octubre 2019

EDICIÓN EXTRAORDINARIA

lienzo



Lienzo, edición extraordinaria / Segunda época / 2019
Revista de la Universidad de Lima

Director fundador: Alfonso Cisneros Cox
Director: Jorge Eslava

Comité editorial:

Desiderio Blanco
Carlos López Degregori
Óscar Quezada Macchiavello

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Edición, diseño y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Ilustración de carátula: *Miradas esquivas*. Fotografía de Estefanía P. Lanfranco

Ilustraciones de las portadillas “Trazos”, “Poesía”, “Galería”, “Ensayos” y “Portafolio”: Imágenes utilizadas con licencia de Shutterstock.com

Ilustración de la portadilla “Diálogo”: Álbum familiar del doctor Desiderio Blanco

Ilustración de la portadilla “Pinceladas”: Fotografía de Steve Johnson on Unsplash

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

Impreso en Litho & Arte S. A. C.
Jr. Iquique 026 - Breña, Lima, Perú
Teléfono: 332-1989 / ventas@lithoarte.com

ISSN 1025-9902

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 99-0422

SUMARIO

TRAZOS

Palabras del director	5
-----------------------	---

POESÍA

Rocío Silva Santisteban Manrique	10
Julio Llerena	20
Diego Otero	25
José Carlos Yrigoyen	31
Bruno Pólack	41
Mario Pera	51
Luis Alonso Cruz Álvarez	59
Melissa Allemant Salas	67
Ana Carolina Quiñonez Salpietro	75
Guadalupe García Blesa	85

GALERÍA

Entre lo cálido y lo visceral / María Gracia Echevarría	94
Rocío Diestra	95
André Sal y Rosas	103

DIÁLOGO

Entrevista a Desiderio Blanco, crítico de cine, profesor e investigador universitario.	
Un apostolado de la enseñanza / Jorge Eslava	111

ENSAYOS

Presencia, identidad y afectividad en "Los heraldos negros", de César Vallejo. Apuntes de hermenéutica semiótica / Óscar Quezada Macchiavello	136
"Filosofía" e "historia" en José Ortega y Gasset / Fermín Cebrecos	148
Lima y su modernidad olvidada / Javier Protzel	160
Estancias divididas / Carlos López Degregori	175

PORTAFOLIO

Te veo desde mi ventana / Estefanía P. Lanfranco	184
--	-----

PINCELADAS

Sobre autores y textos	217
------------------------	-----

*Esta edición extraordinaria está dedicada a
Julio Hevia Garrido Lecca, querido profesor y amigo.*



Photo by Steve Johnson on Unsplash

T.
TRAZOS

Libros, periódicos y revistas han escrito la difícil historia cultural del Perú. También el cine, la fotografía y el arte popular han contribuido de manera decisiva. Sumemos la música, el fútbol y la gastronomía; tantas manifestaciones testimoniales y estéticas han dictado líneas de exploración e innovación para interpretar el mapa complejo que dibuja nuestro país. Por fortuna, jamás el discurso o la imagen han enmudecido ante los accidentes, los conflictos o la impiedad ciudadana. Nuestra revista *Lienzo* ha querido, desde sus orígenes, aportar su mirada vigilante desde la creación artística y la reflexión intelectual para ampliar el horizonte de lectores, así como forjar un sedimento más sensible y crítico de la sociedad peruana.

Sería imposible sustraernos de una hermosa tradición de revistas culturales que nacieron y lucharon por fines semejantes; mencionaré algunas de memoria: *Colónida*, fundada y creada por el escritor Abraham Valdelomar en 1916; una década después aparece *Amauta* (1926), bajo la dirección de José Carlos Mariátegui; *Hablemos de Cine*, la revista impulsada por los críticos Isaac León Frías y Federico

de Cárdenas que apareció en febrero de 1965; a fines de aquellos años el poeta Emilio Adolfo Westphalen crea *Amaru* (1967); a mediados de los setenta se publica *Urpi* (1975), como suplemento infantil del diario *La Prensa*, dirigido por Walter Peñaloza y editado por Gladys Padró; *Cielo Abierto* se publicó en Lima desde el verano de 1979, dirigida en una primera época por el narrador José Antonio Bravo y posteriormente por el poeta Javier Sologuren, ese mismo año se edifica la más tenaz de todas: *Hueso Húmero*, gracias al crítico literario Abelardo Oquendo y al poeta Mirko Lauer.

Podría seguir nombrando otras revistas entrañables como *Autoeducación*, dirigida por Julio Dagnino desde julio de 1981, o *Godard!*, fundada el 2001 por Claudio Cordero y Sebastián Pimentel, o la nuestra: *Un Vicio Absurdo*, que apareció el 2005 para dar a conocer los trabajos creativos y juiciosos de los alumnos de esta casa de estudios. Algunas no duraron mucho, pero todas ellas, incluso las que no recuerdo en este momento, dejaron una huella importante en el terreno cultural del Perú. Ya sabemos del aforismo latino *Ars longa, vita brevis* —tomado

de una cita de Hipócrates—, que expresa bien la tarea dilatada que supone cultivar el conocimiento y la destreza, mientras la experiencia como acto de conocimiento es tan fugaz.

Todo este preámbulo sirva para subrayar el carácter de este número extraordinario de *Lienzo*, revista que ve la luz en 1980, merced al poeta y profesor Alfonso Cisneros Cox, y que lo hace con colaboradores muy próximos a la Universidad de Lima: exalumnos o bien profesores emblemáticos y de excelente trayectoria intelectual. Elaboramos dos secciones de apertura, con poemas y cuentos de exalumnos reconocidos en el ámbito de la literatura, casi todos con libros consagrados; pero esta vez publicamos solo la sección de Poesía y reservamos la de Narrativa para el siguiente número. En Galería nos arriesgamos, por vez primera, a publicar cómic, un género muy popular aunque de escaso prestigio artístico, en la pluma de dos exponentes valiosos: Rocío Diestra y André

Sal y Rosas. Llegado a este punto, es imprescindible expresar nuestro dolor por la partida del pintor José Tola de Habich, cuya obra y personalidad merecen la admiración y la gratitud de *Lienzo*, que contó con su presencia en varias oportunidades. Salve, tremendo genio.

El apartado de Diálogo ofrece una extensa entrevista a Desiderio Blanco, notable crítico de cine, profesor e investigador universitario. La sección Ensayos propone textos profundos y reveladores de Óscar Quezada Macchiavello, Fermín Cebrecos, Javier Protzel y Carlos López Degregori; sobre literatura, filosofía y arte del espacio público. Como es costumbre, cerramos con la muestra fotográfica de Portafolio, que nos regala las imágenes de Estefanía P. Lanfranco a través de una dilatada galería de creadores en poesía, narrativa y dramaturgia más representativos de hoy. Con la mayor humildad, en momentos siempre convulsos de nuestra vida social y política, queremos brindar al amable lector momentos de serenidad y deleite.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

POESÍA

ROCÍO
SILVA SANTISTEBAN

EL SONQO

Yo lo quería al Sonqo.
Lo quería.
Era un perro fuerte
chusco
elegante
con su manto negro
y su apariencia de ovejero
ladraba encapsulando al mundo.

Yo sugerí el nombre:
corazón que palpita
cruzando el río
manso como la lluvia
pero con arterias
de furia.

Yo lo quería al Sonqo
de niña le habría huido
por pánico
a la otredad llena de pelos y babas
pero a esta edad, doblando la vida
el Sonqo me lamió la mano
y yo quedé asida
a ese otro ajeno a mí misma
con más lenguaje y lengua que los humanos.

El Sonqo corría tras los patos
y los gansos
y yo le regalaba huesos
restos
una caricia sobre el manto negro
esperando un ladrido.

No era mío, pero no era de nadie
libérrimo y chusco y manso
humilde entre los humildes
y único.

Yo solo lo quería
como a veces quiero a un humano
acariciando dando pidiendo
y agazapándome.

Yo lo quería al Sonqo.
Ni ahogado ni envenenado
deja de latir en esta memoria
que a veces llora y a veces ríe
en medio de la madrugada.

Yo lo quería al Sonqo
y él me ladraba.

MARIPOSA NEGRA

(*EINMAL IST KEINMAL*)

Regresa, después de todos estos años, regresa
Silenciosa, solo ese batir de alas en la noche, un ángel
No podría hacerlo con más cautela, una sombra
Diminuta en la pared de la sala, todo sonido
Va desapareciendo, lo inescuchable regresa como torbellino
Y es esa mariposa y su aleteo sordo, nocturno, abyecto.
Irrumpen dentro con su barreta de fierro, sus dedos toscos
Las huellas en la cajita blanca
Y un sinsabor que me despierta a medianoche
En la soledad de los libros y los aparatos eléctricos.
¿Qué me dejó mi padre sino la libertad de hacer lo que uno cree?
¿Qué me susurra mi madre sino la palabra de la resiliencia?
¿Y los amigos y amigas y colegas?
Ellos gritan entre mis poros
Ese sentimiento que no extingue ni el torbellino ni la bala.
En la noche vi un gato negro saltando entre las rejas.
Y la mariposa entró con su memoria ennegrecida.
Estoy tan acostumbrada que ni intenté botarla.
Pero el gato sí levantó las orejas, las movió en arco,
Y de un zarpazo, la golpeó hasta dejarla herida de muerte, sin poder volar
Arrastrándose contra el parquet de madera
Solo me quedó pisarla para evitarle sufrimientos
Recogerla con un papel higiénico
Y seguir escribiendo el mismo poema.

EL HOMBRE MÁS POBRE DEL MUNDO

El hombre más pobre del mundo
...es una mujer

peruana, africana, india,
quizás una mujer campesina

una mujer que fue violada por el primer marido
embarazada una y otra vez

explotada durante el embarazo
olvidada durante la lactancia y el parto

una mujer que cortó el cordón umbilical con sus propios dientes
que a los treinta se quedó sin marido sin caficho sin pelo

y después los hijos uno por uno la olvidaron
a la vera del camino

una mujer que murió y no fue enterrada
cuyo rastro se perdió sobre la arena

una mujer que ni siquiera es un viento
una mujer de quien no queda ni huella

solo un eco
un eco sordo
un resentimiento negro sobre la tierra.

DIONISIA

(HUANCASANCOS 1984)

¿Por qué fui la escogida
para cargar con todas
las penas del mundo?
Apenas soy una mujer
del sur que no sabe
deletrear su nombre.
¿Por qué fui yo la que al inicio
de los tiempos extendió las manos
sobre las que caerían piedras?
¿Por qué escogí llorar
desde niña
por todas las tristezas de este planeta?
Me miran desde lo alto
y no saben del dolor.
Cruzo los brazos sobre mi pecho
pero esta piedra es tan inclemente.
Algunas personas nacieron para la luz del día
yo apenas nací para esta apretada
oscuridad.
Los dueños del mundo ni se imaginan
todo lo que el resto debemos de cargar.
Es cierto que no salgo de este encierro
pero sobre mí todos
y cada uno
de los ángeles
escupen el fuego inmortal.

¿Hasta cuándo he de cargar
con todos estos osarios
sin siquiera una mula o un asno?
¿Cómo voy a cruzar ese puente
si los huesos de tanto cadáver
aplastan mi pelo negro?
Un día voy a volar contra el sol turbio
del mediodía
y ni los pájaros del cielo
ni las hormigas de la tierra
sabrán que al abrirme el pecho
derramo eso que los esclavos llaman
libertad.

MÁXIMA

Una frente a otra.
Ella con su canto y su memoria.
Yo con mis letras y mis libros.
Poseídas por el calor de la tierra.
Entreveradas por la sangre.
Una frente a otra.
Mirádonos.
A veces nos reímos
y lloramos.
La letra nos separa.
Las trenzas y las canas.
El soroche y el dolor de cabeza.
Los hijos y el desgano.
Ella me da un té de berenjena.
Yo la llevo a mirar el océano y observa callada.
Ella con barro hasta las entrañas me grita:
“Vamos a conocer el Tragadero Grande”.
¿Y ese nombre?, le pregunto.
Salomónica pero breve me responde:
Porque hay un tragadero de agua. Y es grande.
No soy salomónica ni sabia.
Ella no es letrada.
La mirada hacia las estrellas.
El agua entre las manos.
Sus manos pequeñas y mis manos grandes.
Cortadas al ras las uñas de ambas.
Ella carga una piedra.
Yo la mochila, las bolsas, las canastas.
Una frente a otra.
El pecho con el grito atascado.
El puño en alto.
Yo con mis diplomas.
Ellas con sus mantas.
El dolor es el mismo.
y mismas las ganas.

CONTAINERS Y ESPÁRRAGOS

(CONDICIONES DE TRABAJO)

Por la ranura horizontal en lo alto
el joven, deshuesado, alcanza a sacar el brazo, delgado
puro músculo y delgado
ese brazo de quien opera diez o doce o catorce
horas diarias y que hace solo tres minutos
rodaba una llanta de camión
por la vereda hasta el río
para usar la cámara de flotador durante el verano
porque en la pobreza eso se llama jugar.

Deshuesado o huesudo pero eternamente
flaco y delgado y casi puro músculo
cuando lo saca por la ranura del *container*
es un brazo pura chamba/día y noche sin sosiego
ni para salir sino orinar en la botella
y como sea aguantar las ganas de cagar.

Allá a lo lejos las chicas en la línea de operarias
las que limpian espárragos y ordenan paltas
mean paradas en los pañales que el patrón
les entrega por las mañanas, “y sonrían”, insiste
el inversionista desde su capital revolvente
pañales para no perder el tiempo
y comer fuera de horas apenas una inka
cola con chanchay o pan francés.

Hoy no hay suerte porque aquel muchacho
del *container* enamorado de la operaria agroindustrial
ha gritado y pateado la puerta de su encierro
pero no hay patrón ni llave que puedan sacarlo
o salvarlo, la muerte arrecia en llamaradas
y humo tóxico volviendo negros los oscuros
pensamientos, mi niña, mi bebida, mi calor y
los 18 meses de nacida con la madre adolescente

operaria con pañales en la línea de ensamblaje
mientras él se mira las manos y tira dos o tres
fluorescentes que ya no importa si sirven
porque no gritan ni llaman la atención de los bomberos.
Luces no son para alumbrar sino para cortar
las venas y rasgarlas y dejar un rastro
de sangre entre las paredes, un grito hinchado
porque no quiere morir como un esclavo
sino cortarse la carótida como los héroes romanos
o griegos con su hybris totalmente
desatada porque, huesuda o musculosa, la mano
y el brazo a través de la ranura
solo gritan una herida por favor un corte
que me lleve lejos de este infierno.

Una metonimia, eso es, ácida, inmensa, tanática
un obrero acepta este o cualquier empleo
para comprar una leche que ni siquiera es leche
sedimentos de polvo claro al fondo de la lata
y por eso la anemia de los 15876 niños y niñas y adolescentes.

Nadie les ha dicho aún que no valen
ni una mísera estadística
tampoco alzar los brazos
aguantarse la orina en la fila
gritar con voz enmohecida, los pezones
agrietados por los 18 meses de lactancia
ay la niña que llora y llora mientras la madre
eternamente pedirá justicia como Raida como Norma
ante las inacabables escaleras del Poder Judicial.

JULIO LLERENA

LAS VOCES

No te acerques más a las vidrieras donde una frecuencia raída
te anticipa el día de mañana.

No respondas sus preguntas ni les digas
de tus codos que derriban bosques sin querer.

Esa vez en el sur nos subimos a tu auto, eufóricos los otros en la noche,
nosotros no, los que escondíamos las llaves y regábamos de alcohol
el suelo de Lima,
los que estábamos contigo.

Ah, tanto decirnos que había algo en esas travesías
y yo solo recuerdo el desahucio.
Me pregunto si te pasa lo mismo,
si sientes la comparsa de estrellas varada en el claro de un camino.

Sin ir muy lejos, yo me dormía en tu hombro
y el calor visceral de tu cuerpo era mi madriguera.

¿Sentías tus huesos transformarse, latir perfectamente?

Bebías en la sala del viejo Ismael y en los valeses
y las cantinas del centro,
donde tu voz solía sonar más fuertemente. Y en todo eso
concebías relatos que el furor y la espuma hacían estallar.

Esta es mi breve defensa del caos, pues no se trata
de llamar por su nombre a los perros ni de medir
tu fuerza y sus colmillos,
sino de esa hilera de niños que veían tu mundo alto
como una batalla
librada en la niebla.

Para mí la salida fue más o menos fácil
—yo siempre estoy olvidando cosas—,
esconder mis planes,
rezagar la ira, esperarla, como en una canción
de Lavoe.

Mis hermanas, en cambio, no podían sosegar
y cuando te alcanzaban éramos, somos todavía,
millones de hombres y mujeres fatigados.

Una vez una tromba te dijo
que ya nada era digno de tu fe, que había algo monstruoso
escondido entre los tuyos, violento, que te podía hacer llorar,
trastabillar y hacerte viejo.

Recién entonces por primera vez te vimos,
en tu jaula,
tus pobres alimentos, vociferabas
marchas de guerra,
tu trapecio, tu pipa, tu círculo de fuego.

Así también nuestra incredulidad y tardanza.

Cuando volvimos a verte empezaban a crecerte
escamas en los brazos y el abdomen. Después
en todo el cuerpo. Balbuceabas.

Y las voces nos dijeron, con justa razón,
que no eras más hombre sino un pez,
un enorme esturión vencido que se estrella contra todo,
como la bolsa de boxeo
que colgaste del sauce en la casa de Maranga
era el sol.

No te acerques más a las vidrieras,
donde casuales transeúntes te contemplan con miedo,
con ira o con rencor,
como si en ello quisieran cambiar
la belleza y el espanto
de tu historia.

ORACIÓN POR SONNY LISTON

Charlie,
aquí yace el cuerpo de Sonny Liston como un andamio que las luces
desconocen,
que no sabe escribir ni vestirse ni leer,
un baobab derribado por el Padre.

Aquí las alimañas de los campos de algodón se disputan los nudillos
de la gente que abucheaba furiosa a su pantalla y tocaba la frente
de Floyd Patterson y sentía sus sienes reventando.

Aquí la cárcel y los hombros presidiarios
que te ven como el milagro que se va y vuelve intacto, sin noticias del
mundo,
ellos tus espaldas, el Monsel en los ojos del profano.

Charlie,
un día te encontraron matando animales para poder comer
y fuiste bendecido y en esa podredumbre viste un oficio tolerable.

Te largaste de St. Louis
y en tu letra apareció Geraldine dibujando por ti las palabras del hombre,
el campeón de los casinos y burdeles de Maine.

Geraldine, orando por los pulmones de Sonny Liston,
cosiendo y descosiendo las cejas de los que quieren verte muerto,
conteniendo la ley de las ciudades que rehúsan recibirte.

En esa magnolia que salía de sus manos había niños aprendiendo de tus jabs
y audiencia para las frases que ensayabas para nadie. Tú le creías.

No sonreír,
no dar razones,
no transigir con los extraños,
no hablar de los golpes de St. Francis
ni las penitencias que eran cosas de la gente pequeña.

Un día, Charlie, Geraldine despertó gritando un nombre y los relojes
marcaban

las tres de la mañana.

Un tornado arrancó los arbustos del jardín entre las luces
invitadas de la prensa.

Y ese mundo, que amanecía enrarecido en los casinos,
comenzó a aclararse y tus guantes se llenaron de agua
y los presos, los sicarios, te exigieron el pago de las deudas:

Sácale la mierda, Charlie, sácale la mierda.

Te paraste frente a él y era apenas un niño transgredido,
y no fuiste más el monstruo sino uno de nosotros,
que no ve el golpe, que se cae,
que tiene abierto un pómulos, como todos los demás.

Aquí tu cuerpo, Charlie,
desde allá abajo viste los edificios altos de la playa,
niños curiosos por verte de cerca, tocarte las rodillas,
y por fin el rastro hasta tu esquina se encendió como una lámpara.

CRUCES A LA SALIDA DE UNA TIENDA DE INSTRUMENTOS

¿Quiénes son los hombres y mujeres que rondan la plaza
y golpean con sus brazos las puntas de lo que era mi ciudad?

Miren ahora los escombros de niños y paredes
tan blandas, tan pintadas de
carne y de zapatos y amores que todos perdimos.

¿Sabrán que vengo desarmado,
que no tengo nada,
apenas ramas,
hojas, cuerdas,
reino figurado?

Los amores que perdimos corrían por las veredas
del barrio huyendo de los gritos y el himno
de las doce, aterrados de clarividencia.

Así postergamos el juicio, el debido proceso,
ese hombre que ya desde entonces flotaba en el espacio
y hacía su casa en las estrellas
para no tener que volver.

Había además un frío combustible en el sagrario donde
las criaturas de Lima confesaban amar a su propio predador,
una de ellas era yo, adormecida en ese acto,
qué lejos se ve todo, qué estrecho el puente
y el cruce de Tacna y el convento de noche,
hace apenas un instante el mediodía.

DIEGO OTERO

EL DESPEGUE

Si no fuera porque somos nosotros los que estamos adentro,
dijo el Capitán,
se podría pensar que todo esto es, bueno, un poco
ridículo.

Aunque la palabra clave es desafío: la palabra
que nunca oiremos pronunciar en
la cabina—

La tripulación
suele estar más interesada en otras, como por ejemplo inspiración
o fe.

Lo importante —así
de arbitraria es la poesía— es que este
es el avión más grande concebido por
la mente humana. No tiene
asientos, ni cinturones de seguridad,
ni nada de eso. Es como un gran salón vacío

y está aquí: en Lima,
en esta parte más bien picante de
Sudamérica.

¿Que por qué está aquí?,
en verdad
no tengo idea. Supongo que desaparecer
es una forma de turismo
peculiar—

y las preguntas difíciles son servidas
siempre
luego del postre.
Los gigantes remaches de acero sobre la redondez
un poco exagerada
de las alas,
las turbinas,
el fuselaje.

Cualquiera diría que el hecho de que las ruedas giren
y aún no despeguemos
no tiene en realidad la menor importancia.

(También podríamos preguntarnos
qué puede ser equivalente a pellizcarse un brazo
cuando estamos encerrados en una pesadilla
en la que no hay tacto).

El Capitán suda, respira con fuerza,
se frota las manos
como una mosca
mientras contempla la peligrosa belleza
del tablero de mando.

El Capitán
sabe, desde luego, que podría quedarse sin trabajo
si los pasajeros se pusieran repentinamente sentimentales
y empezaran a notar
cómo de pronto les brotan unas horribles plumas
de la cara y
de las manos
o cómo el cuerpo
se les encorva en un breve
temblor
y define su postura de ave rapaz
o de carroña-

y no estamos hablando de moral
sino de apetito.

Pero ninguna de esas cosas sucede,
desde luego.

Allá están todos. El gordo Alfonso con sus gruesos anteojos
de carey
y su camisa celeste,
y esa casaca siempre demasiado delgada
para la estación.

O el vecino de la casa amarilla
que parecía existir solo para regar su metro y medio de jardín.
(Ahora camina unos pasos con las manos atrás,
y puedo ver su pelo canoso, desordenado, y sus ojos
fríos pero turbios
como una pecera de peces muertos).

O mi papá levantando la mano y protegiéndose del sol.

(Alcanzo a escuchar
que le dice algo a mi hermano acerca del volumen del aparato,
acerca del amplio recorrido
antes del despegue. O eso
me parece).

¿Y yo?, yo quiero hacerme el duro,
pero a mí también me hiere la luz. Y me hace sentir un poco
avergonzado.

Y cuando pienso que el movimiento debe ser
por fin hacia arriba
la gravedad
se apodera de todo
y la inmensa masa metálica vira pesadamente
hacia la izquierda—

se abren solas unas puertas
que jamás había visto

y estamos
en la calle.

Desde los autos
y las veredas
surgen ojos que observan la escena como si observaran una hoja caída
volviendo ingenuamente
a la rama desnuda—

las alas parecen rozar
los letreros y los postes de luz.

Entonces pienso que debería escribir algo
sobre la pequeña voluntad
y el gran deseo—

pero no lo hago.

Le miro las piernas a una aeromoza y ella sonríe,
y en un susurro impostado
me dice:
Al final de la pista no hay literatura.

NOCHE DE DÍA DE SEMANA

Las luces del bar se van haciendo cada vez más suaves
y elásticas.

Es tarde en la noche y estamos rodeados de
desconocidos.

Piernas

largas que se alejan, ojos
que se cruzan con los tuyos, calor
y gotas de algo
y piel.

Y ya que
vamos agarrando confianza nuevamente,
déjame preguntarte:

¿Esa marca en tu cuello
llegó hasta ahí por la gracia de un alacrán
o de un susurro?

(Cómo no desciende un ángel
de mil quinientos watts
y nos ciega y nos
levanta y quema todos los fusibles, le oigo escupir
y babear a un tipo
que parece estar a punto
de convertirse en una gloria literaria
o un fantasma
o ambos).

Pasada cierta hora,
lo puedes ver,
las bocas se cansan de trabajar para el
lenguaje—

de un modo u otro
todos nos vamos volviendo instrumentos
de la salvación.

Oye
me estoy empezando a aburrir,
dice de pronto ella, con las dos manos
alrededor del vaso.

Por qué siempre tiene que ser
la misma
mierda de intensidad
y desapego, y sus manos se mueven
con discreta firmeza
alrededor del vaso

y yo francamente
no sé qué debería responderle. Y sonrío,
y pego los ojos al color dorado
tras el vidrio.

En otra mesa,
una chica bonita y rubia muestra con orgullo
las raíces de su pelo negro
y habla con sus amigos como si escondiera un diamante
en la boca.

Afuera la luna seguramente cambia
y mengua
y olvida incluso el prestigio de su último resplandor.

Pero aquí
estamos todos quietos: es el bar el que se desplaza.

Veloz,
se desplaza.

**JOSÉ CARLOS
YRIGOYEN**

1

Mi padre es la blanca
señal
que fragmenté esta noche de agosto
sobre la espalda de Santiago.
La blanca señal que brilla
sobre la espalda de Santiago
como la lengua del alba
sobre las modestas
criaturas.
Es una noche de mucho viento,
las ventanas
del restaurante tiemblan tanto
que es imposible escucharse, distinguir un sí
de un no
y esto resulta un problema cuando
lo que quieres proponer
es un asunto oscuro y espinoso:

“Es un problema porque aún tiemblas
con el violento martilleo nocturno
que hace el herrero judío del primer piso,
y no te has acostumbrado
al roce de las plumas sucias
que llevo bajo mi espalda.

Es un problema porque en mi cama
ruedas insomne
igual que el pastor que en la madrugada
vigila de pie
una piara de cerdos
al borde

del precipicio.
Y yo solo he preferido esta noche
no hacer caso a mis malas intenciones
que tarde o temprano vienen
sin poder nunca definir
si mañana
será un buen día o no.
Me comporto tal como lo hacían los atridas:
confundiendo los antojos de la naturaleza
con los de mis propios oficios.

Así he llegado hasta aquí
perdiéndolo todo mientras removía
el aire quieto de la calle".
Tú me miraste confundido:
Por primera vez
lo que te quería proponer
no era en absoluto
muestra de inocencia.

Es cierto que antes de que yo llegara
desconfiabas de los hombres inocentes, porque clavaban
las puertas y las ventanas con tablas
y levantaban barricadas en las calles con los muebles
que a mi padre y al tuyo
les había costado tanto conseguir.

¿Y todo para qué?
La consigna era no dejar pasar a la Historia
que anunciaba su llegada
tocando un tambor
a la hora convenida.

Y tú detestas cuando por la ciudad
comienza a sonar su redoble
porque ellos entran al restaurante asustados
y se quedan a planear
nuevas estrategias
y tú te pasas
toda la noche
(nuestra noche)
sirviéndoles café.

Es hora de que lo entiendas:
 todo animal se vuelve voraz
 cuando es acorralado
 por las formas de la muerte.

Tú mismo recuerdas cuando vagabas por las grandes capitales esas ganas de
 venderte a cualquier precio antes de que el dueño de tu cuarto te tumbara la puerta
 entre gritos y amenazas —“los europeos son muy fríos” me decías. Y sin embargo
 recuerdas el ardor de tu cara cuando entraste a ese albergue de Amsterdam donde
 dormían chicos muy blancos hundidos en el fondo de sus literas

y esa noche te volviste voraz
 como el ángel que sale a pasear por la ciudad
 y se olvida de atender a sus enfermos.

(Y a pesar de esto, no has perdido
 tu sentido del deber con las otras criaturas:
 ahora dices que detestas a los poetas porque según tú viven
 de la desnudez de los animales.

En sus textos siempre hay personajes
 cubiertos de pieles o de plumas
 que encarnan el heroísmo y el progreso
 o al menos una celebrada elegancia.

Lo que no sabes es que en cada poema
 aunque no sea mencionado
 también existe un macho cabrío
 que todas las mañanas canta
 cubierto de carne humana
 para despertar a todos los habitantes
 de la ciudad)

De esto se ha encargado la Historia con su paso
 por las calles y por el aire: de hacernos igual
 de culpables a todos.

Así en unos años los estudiosos no tendrán otro afán
 que viajar a tierras extrañas para hallar fortuna
 y descifrando sus escritos inconclusos podrán identificar

los cuerpos desnudos
 que encuentren dispersos
 por el curvo remanso
 del espejo.

Y de nosotros dos nadie dirá nada
porque esos negros años
los pasamos dentro de este restaurante amarillo
cuidándonos siempre de no ser vistos
armando pacientemente una historia
que nadie nunca quisiera filmar.
Nunca buscamos una verdadera valentía
porque el destino de los héroes
siempre entra en la palma de una mano;
ni sacamos un centavo de las cuatro estaciones
como otros en nuestro tiempo
falso como el collar colgado en el cuello de la camarera.
Pero sé que eso poco te interesa.

¿No es acaso la Historia
una imagen imprudente
de un poeta que sabía demasiado?

El problema surge cuando la distancia
que nos separa de la sabiduría
es propiedad del placer: en ese caso
mejor ni intentes el regreso.
Mejor guiémonos a ciegas
por el comedor y la cocina
sin preocuparnos por pisar a los discretos
y pequeños animales que viajan
por la oscuridad hasta hacerla una leyenda
para por fin hacernos de la belleza
de todo aquello
que nos es incomprensible.

Ya sé que esto parece la canción de un embustero:
señales y formas. Pero todo cuerpo que abandonas
durante una larga estación
requiere de una teoría
si quieres volver a recobrarlo.

HIMNO A LESLEY GORE

Plumas, dije, plumas para la cabeza del operario
que se niega a pulir las piezas de su propio abandono,
que sale del trabajo, ansioso, olvidando mujer e hijos,
que a tu lado se detiene, a la hora establecida,
mirándote los senos como si fueran estrellas rugientes,
sabiéndote dispuesta a pasar la vida entera en esa esquina
siguiendo con la vista los autos perdiéndose hacia el sur,
a la espera de una mano vigorosa que te arrastre a los suburbios;
plumas, plumas para la espalda del joven motociclista
que comparte con nosotros la soledad de los pájaros extraños
que de cuando en cuando en sus sueños aparecen,
y tendido entre blancas sábanas revueltas se obsesiona
con un hermano asomándose contra la luz que declina
y así acostado abrirse la casaca de cuero y hacerle
la demostración erótica de sus pulmones y su mente;
en fin, estas palabras para ti, que has coincidido con ellos
en un lugar de camas debidamente dispuestas unas al lado
de otras, señaladas, donde el deseo los ha convertido en dolientes,
para ti que te dejaste seducir por el canto de los muchachos
que en el campo buscaban huesos de policías,
para ti, en quien me reconocí cuando saliste al escenario
vestida de rojo y luces, con un grosero penacho en la cabeza,
mostrándote entre cuerpos insepultos que bailaban,
y para todos aquellos que piensan cuando caminan de noche
por las calles céntricas que las mujeres como tú no existen,
que los hombres ahora deben conformarse con mirarse entre ellos,
tú que fuiste sorprendida como aquel demonio, aquella sombra
desnudando al joven repartidor en una distante esquina del cine
y numerando con lápiz negro las partes de su cuerpo,
líneas punteadas que se confundían con la oscuridad,
el turbio aliento y las violentas preguntas de los espectadores en la platea:
¿Pensaste en serio que nos tragaríamos las patrañas de tus poemas
a los chicos de las gasolineras, de las azoteas, de las plazas,
a sus contornos supuestamente sagrados, cuando en verdad
mirabas de reojo a las muchachas que entraban y salían

indiferentes a tu voz afeminada, de la mano de otros hombres,
y tú con los ojos nublados de llanto, invocando el eco del pasado
con un sudoroso micrófono deslizándose entre tus dedos
mientras ellas volvían sonrientes del baño del bar?
¿Creíste que escribiendo poemas largos encontrarías paz?
Y así vas levantando las manos hasta tocar las nubes y apretarlas,
como si fueran los colgantes miembros de anónimos dioses
que desde el cielo te observan alta y decadente como un árbol enfermo.
Y así las mujeres son hombres castrados que nos han enseñado el dolor,
que nos han enseñado a enfrentar la muerte como quien descubre
su propio rostro dentro de un libro de marchas militares
donde brillan las ilustraciones de los desfiles alemanes,
alemanes apuestos, alemanes fieros, alemanes insolentes,
mudo ejército al que preguntas para qué la poesía cuando se está solo,
para qué estos ojos que solamente han querido ver la verdad,
si solo bastan las plumas, las plumas de los pálidos héroes
que a cada lado del pabellón se quejan de su suerte:
porque es la muerte aquella fiesta en la que lloras si quieres,
y ya no nos hace falta una canción que lo recuerde.

LESLEY GORE EN EL INFIERNO

a carlos torres rotondo

Somos ahora parte de la oscuridad. En ella
nos encontraremos en un paisaje que depende de nosotros,
una playa donde vagábamos en silencio, por primera vez
sin decir nada, tropezándonos de cuando en cuando
con rebaños de maricas que a nuestro lado pasaban riendo,
portando antorchas, dorados vestidos de noche.
Sus cabezas brillaban intensamente como anémonas.
Esta es mi fiesta y lloro si quiero, dijo una de ellas,
mientras yo le demostraba mi desprecio,
juzgándolos como hombres donde la duda había escarbado
y hecho su dominio de la misma forma en que una rata
destroza la pared acolchada del cuarto de un loco.
Pero míralas ahora y dime si no son todavía dignas
echadas en las camas del pabellón del hospital.
Toman entre sus manos las plumas que se les han caído
por el tiempo, y nos muestran los retratos
de los que alguna vez entregaron la vida por el oficio.
Uno de ellos en manos de un bruto en un garito.
Otro colgado de un farol por un cinturón de cuero.
Y esta es la foto de Miguel, a quien le gustaba
mirar en secreto postales de estudiantes japonesas.
De él no sabemos nada. Pero era seguro que algo escondía.
Sangre de los viejos hombres y de los hombres jóvenes
caía de sus manos como si fuese dinero perdido.
Y hasta aquí vinieron unas chicas delgadas y algo ebrias
—de las que te despiertan el ánimo y a mí la rabia—
afirmando haber visto a Lesley Gore caminando
por las calles del balneario, cargada de pulseras,

y con los anillos y las palabras sabias de la serpiente
que en la tarde rebosa en mi plato y no puedo alcanzar.
Las notas pasadas de su vieja canción resonaban
en la memoria, y de pronto alguien habla de la sangre
de los jóvenes y de los viejos y aquí no se entiende nada.
Solo sé que cuando las aguas del despertar levantaron
a esos hombres dudosos de sus camas, mareados,
yo los vi decaer y los puse en un poema que hablaba
de su rutina de animales, de la simple virtud del abandono.
Ellos me rodearon y se lamentaron de esa triste posición
y entonces les dije: esta es mi fiesta y lloro si quiero.
Con estas palabras abandoné la rabia y pasé al lado de los gimientes.

ENTREVISTA A LESLEY GORE

Sobre esto no sé qué decir: de pronto pienso que habría sido mejor no hacerle caso a esos tipos que decían que el mundo se mantiene precisamente en la mirada de quienes no creemos en él. Habría sido mejor aceptarles un trago o dejarse quebrar entre sus manos como el esqueleto de un pez, usted sabe, no pensar mientras paseo por calles y tiendas que en un párpado soporto toda la isla Wallis y que cuando tenía quince años y cantaba en la escalera de emergencia de mi edificio, colgándome de las manos del viejo hierro, mantenía en equilibrio con mi nariz —respingada como la de toda inmigrante rusa— la ínsula completa de Pahoā. Cada parte del mundo está asignada a un descreído. Las ciudades santas están, por supuesto, fuera de este asunto. Rostros libertinos me distrajeron a los veinte años de estos persistentes pensamientos, cuando los vi recorrer mis piernas al son de la música del organillo en el curvado escenario de un club sensual, y luego sentía, de la misma forma a la que una se acostumbra a estos blancos zapatos de tacón alto, cómo iban sacándome la memoria como una víscera más de una copa de sangre. Cantaba porque me gustaba: porque cantar es describir a mi manera las sombras que a escondidas me hacían llorar encerrada en el baño

luego de alguna llamada telefónica,

llamadas telefónicas plagadas de partos clandestinos, de nombres echados de sus departamentos a la mitad de la noche. Al alba llegaba a mi azulado dormitorio con media lengua afuera por el cansancio; más allá el paisaje de avisos luminosos competía con mi brillante lengua. Entonces daban ganas de poner en práctica el consejo de mi madre, ese de dejarse caer sobre el sillón que daba a la ventana, y sentir el corazón pudriéndose en su rama como la manzana que nadie ha querido recoger.

Permítame decir algunas palabras sobre mi madre.
Ella tuvo unos cuantos hijos motivada por la creencia de que,
cuando creciéramos, podría ver leyendas en nuestros ojos.
Y aunque luego lo único que encontró en ellos fue a sí misma
hurgando en los espejos de su primer rasgo de locura,
a pesar de eso y de su comprensible decepción,
a mí y a mis hermanos nos alejó del mal. Por eso le doy gracias.
También quiero darle gracias por esa permanente oscuridad,
que, como dicen por ahí, nos pertenece apenas la descubrimos
brotando del cuerpo inmóvil que poseímos en un camastro
pegando nuestra cabeza a su pecho y oyendo solo
un rumor de piedras,
o en aquella que con poca habilidad nos arrojó al mundo,
ensangrentados y viles, como una mala entraña.
Pero sobre todo agradecerle por esta forma de escribir poesía:
hablar siempre, siempre sobre uno mismo, hasta hacerse daño.

BRUNO
PÓLACK

MUCHACHO MORDIDO POR UN LAGARTO

*rispondere no
a una vita che adopera amore e pietà,
la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani.*

Cesare Pavese

Chico del mundo,
si cae España —bueno claro, si cae es tan solo un decir—
digo: si cae,
prenderás la estufa de butano y un cigarro/
quisiera ver manchas de sangre como pétalos de rosa
sobre la alfombra del vagón.
Rezar al Cristo tallado en cinc que pende de tu cuello/

No puedo decir la verdad acerca de ti/ no eres
Dios,
no eres Antonio,
y lo lamento.
Sin embargo
amaba leer mi futuro en la sombra de tus piernas
mientras leías a Kipling/
verter mis manos en la palangana de leche,
distorsionar tu rostro contrito tras mi botella de vidrio.

*Adentro/frente a ti. Hermoso el mar se
levanta por ratos
como una serpiente encantada.*

Muchacho/ dos puntos,
debo admitir que muchas veces
en los campos, he fingido.
No pude echar nada dentro de los surcos
y esmeradamente, con estas manos,
los he tapado.

Luego he
regresado a ti, a la calle del Carmen, con la satisfacción del
deber cumplido/
y
yo mismo soy un surco vacío
que vieras con qué esmero
hubo sido regado.

*Viento, oh bien,
regresa al fruto del canasto
al futuro rojo que descansa entre nosotros, en el canasto.*

Y tú, no llores así contra
el vidrio,
pues si cae,
España digo,
si cae,
¡exulcerada política diestra!
¡indeseada atona de lengua y atrezzo!
¡Cuántos mares señalados en contra nuestra!
¡Cuántos crucifijos incrustados en nuestros corazones!

(...)

Vemos por la ventana los frutos luminosos de la noche/
Para cuando despiertes muchacho,
una herida penderá de ti,

como una insignia.

PRÊT À PORTER

Si yo fuera para mí, una mujer como
tú/
que hincha el corazón en sus manos
como las velas de los barcos
antiguos/
o
los alejandrinos sonidos del copihue en la ramada
(sobre nuestros sombreros)
o dos
lanzas del sol que ensartan nuestras palabras en la atmósfera
y enhebran una conversación ajena a la nuestra,

que ya hubiéramos querido nuestra/

y
luego me explicabas
que antes de venirse, tu padre era un fulero que voceaba la partida de los
vapores/
que cogida de su mano en la baranda del muelle,
por la noche,
veías caer las estrellas luminosas
contra el asfalto/

(La rana por más largo que saltó
volvió a caer en el estanque)
Si yo fuera para mí, una mujer como tú/
que hincha el corazón en sus manos,

como las enormes velas de los barcos antiguos/
que de seguro veías zarpar en
los puertos de tu infancia,
allá en Chile,

donde el estribor de mi voz,
no fue suficiente canto para ti

ni para nadie.

(de *Fe*, 2016)

3

La angustia es un pájaro que bate sus alas en el corazón humano/
y su correlato en el mundo es el viento que sacude, trémulas, las altas
ventanas de esta cocina.

Luego cierro la puerta, eso es, veo la luz de la refrigeradora brillar
en los vidrios de tus lentes.

¿Qué figura, qué imagen,
qué antiguo reflejo, ha fenecido hoy en mi alma?

Irredento rostro iluminado. Irredenta
ropa al sol que flamea heroica desde el borde de las cañerías.
Cierras la refrigeradora, pones platos sobre la mesa, miras el reloj.
Porque cada segundo es una migaja de luz/
que solo nos será permitido remontar/ en el momento

posterior a nuestra muerte/

oh muerte que brillas como una moneda de oro en el bolsillo de todos
los momentos felices

oh gardenias, oh mantel de la mesa,

oh tiempo que avanzas como esta

fila de hormigas cruzando los cuadrados rojos, los cuadrados blancos,
los cuadrados rojos/

y así nos recibía el futuro como un arco voltaico/
flameantes camisas blancas, flameante sol del obrero.

En todos los pisos siempre es alguien el encargado de la fe
y de la poesía/

la poesía es ahora la piel del tambor y es la canción que el agua canta
sobre el círculo azul de fuego

"...yo vengo de un pueblo lejano —te digo— y en un pueblo lejano..."

luego extendiendo el mapa de la ciudad sobre la mesa/

detrás de la puerta

el perro de Federico sube y

baja las escaleras ladrando extrañas canciones de amor/

extendiendo el mapa y oímos crujir la punta del bastón

sobre las tablas de madera.

4

Nada es lo suficientemente digno para malgastar las fuerzas de la juventud.
 Y deambulamos, calle abajo,
 entrando a la plaza por calle del Amparo/
 cada transeúnte lleva la partitura de su vida bajo el brazo.
 Pero hoy ha terminado exitosamente la noche y
 ruge la señal plateada de las rejas de los establecimientos/
 los baguettes y las bicicletas suplantando las espadas y los caballos.
 "Porque el dios de la poesía era de cristal y ha explotado en los
 cielos sobre todas las cosas"
 me dices, mientras
 ves caer las últimas gotas de lluvia de la cornisa del teatro.
 Pequeño pájaro dormido/ luz salvaje sobre los capiteles.
 Ningún hecho, ninguna labor, es lo suficientemente digna para
 malgastar la impecable fuerza de la juventud,
 quizás sí el amor procaz, la vagancia desmedida,
 la transmigración del lenguaje a las cosas
 del mar a las cosas
 porque hoy la poesía es una labor doméstica
 (amas de casa leen mientras hierven las verduras)
 "tomas una bolsa plástica, la oprimes entre tus manos y la lanzas sobre la
 mesa;
 observa cómo se expande"
 como se expande el universo,
 como se expande la mitocondria el fuego la raíz
 el vuelo de los cormoranes en nuestro cuerpo.
 ¡Oh Saint René Quinton, veo el mar y veo mi casa!
 Porque el corazón humano es 70% agua oceánica/
 porque el corazón late y se expande sobre la mesa como se expande el
 Universo,
 como se expande el fuego entre las nubes
 como se expanden los sueños humanos que son también 70% agua que
 se evapora sobre nuestras cabezas/ ¡oh Saint René Quinton!

¿quién no ha imaginado alguna vez el sol brillando de noche,
en su estómago, mientras duerme?
¿quién no ha imaginado alguna vez que son sus palabras
soles incandescentes que brotan de su boca y caen
en tierra fértil hasta dar hermosos brotes de fuego?
Horrendo mundo el que te obliga a esconderte para llorar.
Horrenda angustia que aleteas como un pájaro dentro del corazón
humano/
y seguimos, calle abajo, el vuelo mágico del polen sobre las cosas reales,
bandadas de turistas rodean y
disparan sus cámaras de fotos contra la estatua del poeta.
El amor es un animal onírico
que no sé si alguna vez, tú y yo, con todo el viento
a nuestro favor, hemos podido presenciar.

11

Ya de noche y tumbados en la cama /cada uno/
 detrás del pinar puede oír el sonido de su propio río.
 Desde una ribera del mío veo en la otra ribera a
 un niño despidiéndose
 con la mano alzada mientras se interna en el bosque.
 Todo sueño nace de un mendrugo encendido, nace del canto
 de la urraca que atraviesa,
 como una flecha,
 ese mendrugo encendido/
 la barca de Virgilio y Dante que hoy llevan un salón de ruidosos niños al
 campamento de verano.
 Porque hoy debemos dibujar un tomate con tanta intensidad que nos
 haga creer que es el propio tomate el que nos da la vida a nosotros.
 El carpintero coronado de laurel
 la maestra coronada de laurel
 el peletero, el tipógrafo, el agente vitivinícola/
 yo tuve una vez un sueño espléndido que olvidé
 y tuve que dejarlo escurrir entre mis manos hacia el suelo de tierra.
 Hoy el silencio es el sonido tenue de
 un violín que proviene de lo denso del bosque
 /hoy el silencio es el santo grial de la poesía y de las amas de casa/
 Recuerdo que muy joven
 echaste tu sombra luminosa a
 un hoyo que cavaste durante toda la noche
 al borde del río/
 pensar que siempre la nuestra es la otra ribera del río
 pensar que aquí nuestra sombra se confunde con la sombra oscura
 de una bandada de pájaros
 resistirse siempre a no quedar fuera del
 círculo del exceso,
 de la vagancia desmedida, de la contemplación desmedida,
 pues en el mejor Goya está representado Dios haciendo explotar el Universo/

pues todo lo que pensemos o logremos imaginar apoyados en los
árboles de esta ribera es parte del mundo posible,
todas las hojas secas que quepan en esta mochila
servirán para rehacer los sueños recobrados.

La poesía es este hilo luminoso que de árbol a árbol cruza el cauce del río
(y al medio, en la parte más convexa, se roza suavemente con el río)
en este verso, por ejemplo, solo hay una silla abandonada en la otra ribera
en este otro verso solo existe el rumor de una urraca que ha partido
este otro verso es un verso vacío

/hontanar de agua limpia, corazón humano tallado en alabastro/
paz al alma de los ceibos, paz a las hormigas que cruzan el
mantel de la mesa

(de los cuadrados rojos a los cuadrados blancos), y

Paz /dios de los gitanos/ a la tumba de Federico/ al pie de los olivos.

MARIO
PERA

ROMA (S·P·Q·R)

Camille,
¿estás segura que tras deshojar cinco tréboles,
 il Colosseo revivirá su antigua esencia letal?
He advertido,
que soñaremos con extender nuestros brazos
 entre la inmensa multitud que exige:
 ¡panem et circenses!,
y que luego rozaremos
 las copas de los árboles cercanos
 hasta rasgar nuestras manos asidas
por todas las almas que en la arena perecieron.
Considero,
aunque quizás resulte que únicamente te expongo aquí
 un cruel anhelo mío,
que los antiguos arcos del Ponte Sant'Angelo conservan
 la forma perfecta de las caderas de una mujer.
Hace dos noches
 mientras tus parpados se cerraban
 y ponían fin a tu existencia diaria,
escuché el quejido tosco de los cascos de un caballo,
no era un equino cualquiera observé era
 misteriosamente
 la encarnación y mejor gloria de la cuadriga,
un habitante desconsolado del *vecchio* Palatino
 que ante mí acudió
 a suplicar borrarase de sus herraduras
cualquier rastro de sangre de antiguas batallas.

J'adore ma belle Camille,
despertar besado por el pico de una paloma hambrienta,
transitar por la Piazza del Popolo
con ambos brazos liados y
los dientes contritos
rezando:

*¡sacro popolo romano!,
¡voglio essere il tuo più caro figlio!;*
pues esta es,
la ciudad parida de la traición de Amulio;
la ciudad que vive de lamer
la sangre envenenada del gran Eneas.
Henos aquí entonces *mon adorée*,
sin un cuarto de denario en el bolsillo
sin historia, norte, cultura o nación
que nos reclame hijos suyos,
no siendo sino bastardos en desamparo
que exigen —o imploran—
ser reconocidos como miembros de la romana estirpe.

*A capite ad calcem
alios ego vidi ventos, alias prospexi animo procellas
beatus ille quem vivere in locus amoenus et carpe diem.*

*Docta ignorantia
reductio ad absurdum
maior sum quam qui mancipium sim corporis mei.*

*¡Romanus!,
Deus vult
alea iacta est...
morituri te salutant.
Gigni de nihilo nihil
in nihilum nil posse reverti.*

He podido observar,
que de cada ciento cuarenta y dos visitantes,
uno mordisquea levemente el Obelisco Flamíneo.
He ahí pues,
el génesis de su inexorable destrucción.

Caminamos *ma belle* Camille, caminamos
 mientras vemos pasar el invierno
 entre las grietas de nuestros pechos
 con un poco de pasto seco, vino y fango en las botas,
 convalecientes de una extraña enfermedad
 que ataca únicamente
 a los peregrinos romanofílicos como nosotros.
 ¿Recuerdas que días atrás viajábamos hacia esta ciudad
 enredados entre los bosques y la luna?
 Mis manos eran plumas que escribían el otoño de tu cuerpo,
 y tus labios
 dos preciosas rayas de cebra pintadas en tu rostro.
 Y fue aquel pordiosero tuerto
 quien labró muy quieto,
 en el lodazal de nuestra mente,
 una frase abandonada al simbolismo:
tutti siamo morti,
pronti per cambiare il corpo
ed esser battezzati dal fuoco.
L'ingresso all'inferno non è nella porta seguente,
ma è scolpito negli occhi del gufo.
 La nuestra, Camille,
 es una historia tempestuosa de amistades predilectas;
 de un amor no consumado y mantenido
 como una conserva
 en una lata de atún podrido.
 Pese a todo,
 nuestras suelas han devorado juntas, muy unidas,
 cada pedazo de la Via del Babuino;
 y llegaremos,
 solo hasta donde tú lances los dados.
 Pero no me mientas, Camille,
 fuiste tú quien dejó de vigilar la Quercoporta
 allá en Costantinopoli,
 y así planeas ser la guardiana de los sueños de la cristiandad?,
 ¿la dueña perpetua de las llaves de la Basilica di San Pietro?

Cuán lejano se vislumbra tu deseo si es así,
pues aunque tu sollozo ablande nuestra sentencia
tus lágrimas no hacen sino
ensanchar el cauce ya casi marchito del Tíber;
entonces,
déjalas huir por la ventana
ya que son lluvia que riega un terreno estéril.
No obstante,
tampoco rías con menos esperanza,
ya que tarde
más allá del minuto sesenta,
recogeremos las cruces en las que has sido clavada
y las rocas con las que comenzaron a lapidarte
y las convertiremos todas
en muebles de cocina.
El Viejo Mundo no te condena,
es solo que cada tanto
tu nombre confunde la confianza
con la que los nuevos etruscos te admiran
y pierdes los papeles,
tornándote en una niña que gruñe amargamente
cuando no tiene entre sus manos
supreciado juguete.
No temas, mon amour,
que esto discurrirá lento
como aprender a declamar el mejor poema,
y es que en el fondo, lo sabemos bien,
todos quieren ser como tú o como yo,
brioso Carro de Helios
que se lleva consigo la claridad
y devuelve el ocaso al horizonte.
¿Dejaremos entonces que Roma viva siquiera un segundo sin nosotros?
Belle Camille,
¿permitiremos que la historia nos juzgue como unos malos hijos,
fracaso de una educación inapropiada de estilo luxemburgués?
Lo sabemos bien
puesto que es lección ya aprendida:

ambos somos el cometa que arremete contra la galaxia
y causa el pánico silente en los humanos.

Escucha, *mon aimée*,

llegan a nosotros aires de antaño,
es el murmullo de los magnos gladiadores
que rezan al filo de sus espadas
mientras sus escudos palpitan,
señal clara de que nos esperan
para iniciar la eterna *munera*.

En el Coliseo

aún se vislumbra cómo las galeras ondulan sus maderos;
renace así la naumaquia,
se desatan los nudos del infierno y
despiertan, finalmente,
los demonios de Nerón.

Camille, ¿mi corazón bastará para ser templo de tu amor?

Ne me mentez pas, s'il te plaît.

¿Roma y los romanos serán los inequívocos elementos
cuya grácil conjugación
traerá como resultado

que el territorio baldío que es tu pecho
se deje irrigar copiosamente por la lluvia que,
en acompasado desfile,
resbala de mis angustiados iris?

Estoy seguro,

Roma hallará en sí la fortaleza
para ser la manzana que me ofrezcas a morder
y consolidar, así,
la máxima traición.

El triunfo de la mala vida
ha dado como divino corolario,
que todos los caminos
conduzcan a Roma.

Roma Quadrata

ma péniblement belle Camille,
nostra Città Eterna.

CÓMO GUARDAR A DIOS EN UNA MANO

No hay recuerdos,
solo una sombra horadada que
se inclina frente a las huellas de una página en blanco,
una imagen sacra en la cual
yace ensortijada
toda la destrucción.

Hay una luz,
un exiguo destello con semblante de poema
que zarpa y vaga
como un ánima peregrina
y cruza los mares,
con la Cruz de Cristo sobre el lomo
y el Padrenuestro garabateado en la cadera.

Una luz, pequeño y magro resplandor,
que limita el silencio de una manera casi exacta,
que restringe por completo
la existencia de la sombra.

No obstante, como bien se sabe
sin sombra no hay luz, y sin luz
el creador, es solo polvo y ceniza:
ex umbra in solem.

Cómo se llega a guardar a Dios en una mano,
cómo se le hace preso de una celda
carente de candados o barrotes,
si intenta salir
como un grano de arena que escapa entre los dedos;
si intenta emerger
como un trinar que estalla afónico
en el pecho de un pájaro.

No hay recuerdos
solo un pequeño rezo que despega
las uñas de la carne, y
carcome la piel, para lograr huir
del tránsito de su agonía.

En el espacio ciego de mi cuerpo
recibo la señal
de aquella sangre clavada sobre dos maderos
y cada nuevo día entierro hojas, sangre
y si hay suerte, algunas espinas y vinagre,
siempre a la hora precisa.

No hay recuerdos
nunca los hay.
Cómo se llega a guardar a Dios en una mano entonces,
si contemplamos fijamente la nada
y la nada, nada nos devuelve;
si hablamos con una tierra agnóstica
que se niega a germinar
para no perder su belleza.

Cómo se guarda a Dios,
cómo,
sin que este discurra por los cauces
de la palma de la mano;
sin que este vuelva a nacer como Dios
resucitado
en el escondrijo de sus cenizas.

ORACIÓN DEL *CLOCHARD* MORIBUNDO

Tres manchas de mierda
develan mi rostro mejor que cualquier fotografía
al menos ese soy yo, digo
un adorador egocéntrico
la lepra en el culo de mi familia
el rosario de mi madre
que arde bajo mi almohada.

Y todas las cruces
resbalan de mi cogote desorientadas
mientras oigo caer sus oraciones en saco roto
y en mi sueño más calmo
veo que Lima arde, mi familia arde
este poema entre tus manos
arde
mis huesos se ampollan
y mi sangre adelgaza hasta convertirse
en cuerdas muy delgadas que me ahorcan.

Siempre fui un mal hijo
soy agnóstico y me masturbo, pero
mi sangre jamás nutrió
el ideal de otro cuerpo.

Un buitre viejo me observa
y canta un estribillo alegre
donde se yergue el árbol de Judas
yo también soy un traidor, respondo
vendí mi nombre y mi voz
la enclaustré eternamente
en el llanto de mi madre.

Por primera vez
suda frente a la Cruz
un hombre que ya ha muerto.

LUIS ALONSO
CRUZ ÁLVAREZ

1601

—Las ideas se enamoran en el aire, ellas suelen agitar las aguas en donde viven
y destrozarse una que otra mente —concluí en medio de tantas nubes de formol.

Sepultado en un sillón de caoba y hasta el cuello de páginas donde se
intenta pruebas de inmortalidad y se ha seguido el camino de serpientes
en humanos, me tienen aquí, el retorno total del barón Von Heisen.

Mi espejo no miente: estoy en este cuadrado que se me ha dado como
mundo, con el uniforme negro, de botones dorados y redondos, con
guantes que ocultan la delgadez en sus extremos y la boina del ejército
del aire; llevo un monóculo en el bolsillo con el lema que solo digo
cuando lo uso:

“La elegancia, al final, siempre triunfa y el estilo da el tiro de gracia”.

Las botas relucen: reflejan la cantidad de inteligencia que su dueño
posee, y más allá de los ojos, del espejo, tengo un bastón que remata su
cabeza con la mitra, a escala, del último Papa que se atrevió a entrar en el
vestíbulo de los ilustrados.

Debo confesar que amo a Wilde; él me da de beber de su pulido cráneo el
néctar de la vanidad absoluta, perfecta y justa.

1984

(EL AÑO QUE NO FUE PREVISTO)

“El gran hermano es el laberinto que va degollando a los débiles,
al final solo quedamos los que podemos sostener los cuernos de plata
y beber del casco de cualquier guerrero del Palacio Valhala”.

Era una pequeña oración que encontré en la garganta de un cañón
en los devastados uniformes de la guerra de Eurasia.

Un gran hermano en un gran hogar; es como la necesidad de ser necios
en medio de un desierto infestado de inmundicias de lagartijas,
que tiene un décimo de decencia más
que los que caminan en la tierra.

“Nada somos fuera de la delicadeza, somos pieles expuestas
al martirio de sentir inutilidades que carcomen la hermosura de nuestros esmaltes
que durante años hemos conquistado y protegido”.

El fonógrafo sonaba con más ímpetu en cada callejuela
que no tuviera una luz cansina y modesta,
con la fuerza de sus surcos los discos estrellaban en él la solvencia de sus notas
que alguien había sacado del espíritu del

GRAN HERMANO

GOLFO PÉRSICO A 10 MILLONES DE AÑOS

La flor de loto es la cuna de la vida.

Absortas, las diosas de mil brazos surgen
por el poniente.

Engalanan los pantanos con vestidos escamosos
y prestos sus hijos están rondando los lotos.

La ceremonia lleva el ritmo atávico de espíritus
menores,
cualquier sacrificio se lleva en el altar
para advertir con el humo el recuerdo
de los otros.

*Los dioses pierden un tanto de terreno,
sus bestias se han desbocado
y el acto las consume entre pisadas de hierro.*
Para mantener al templo vivo,
las crías merecen el último acto de la ceremonia,
las diosas renuncian a la inmortalidad.

*El mar es eléctrico;
por todas partes acomete el infierno.
Mientras puedan ver su destino,
la carne se hace polvo.*

EN EL CORAZÓN DE LA ELIPSE

Hace muchos años que partieron la liebre y la
oruga,
Partieron desde un mismo año, desde una misma
letra.

Mientras se alejaban, sus pasos eran más pequeños
y curvos,
pero cuando era inevitable que se volvieran a ver,
sus pasos se alargaban exponencialmente.

Aún antes de cualquier desenlace en el punto de
Capricornio y el de Cáncer,
varios murmullos se escabulleron hacia los oídos
del epicentro:

“Desdichada elipse, ha soportado su origen
entre vulgares piedras para que hoy
sea una pista pasional”.

XIV

(PARTE DE CANCIÓN DE AMOR EN LA GUERRA FRÍA)

La cuaresma se ha prolongado hasta este invierno,
Los niños juegan en los cementerios y las aves siguen
 arrojando sus plumas...

Madres e hijas toman un momento para recordar,
En sus reposteros guardan el último jirón de sus
 progenitores.

En los ríos se sorben amargos trozos de arena
Y los peces son esqueletos del tiempo.

Los hijos cavan sus trincheras con el cariño no depositado
 en sus mujeres,
Criaturas emergen del suelo para agradecer al tercer sol.

En el paraíso las noticias siguen iguales,
Y los lugartenientes continúan jactándose de lejanas
 victorias.

LLUVIA EN TIEMPO DE VERANO

Líbranos de la segunda parte de nosotros,
y mientras la noche lleva pentagramas en sus uñas,
el tiempo mordisquea las líneas de la montaña,
déjanos guardar las últimas sílabas
en el puerto más profundo del océano;
en tanto caen burbujas embarazadas de fotografías.
Hoy comprendo que la Muerte y la Nostalgia
navegan en un mismo río.

AMOR CON SANGRE

Otra vez nos encontramos mirando esa barricada,
armada por sacos de arena y por las ideas de personas
más valientes que toda la raza humana.
El sol debajo de ese portón es una medalla,
el grito de lucha carcome los grandes termiteros.
Madre e hijo saben que sus pieles se desdibujan cada segundo,
mientras al otro lado del río una joven rescata un libro,
sus dedos llenos de lujuria lo marcan.
Existen tan pocos partisanos que se dedican a levantar a sus muertos,
saben los dioses que sus intenciones son decentes.
Y nosotros solo sabemos amarnos hasta darnos vergüenza,
¿cuándo volveremos a tener vida?
Espero que no nos encuentre rascando nuestros sexos,
espero que no nos encuentre tratando de dominar la suerte,
o peor, soñando con estrellas que no nos pertenecen.

LOS SUEÑOS DE ESCIPIÓN

Imaginé,
sí, me imaginé en un templo donde todo lo conocido cabía.
Unos contra otros en esencias, sudores, pestes, vilezas,
lo puro y las virtudes
todos gritando y sufriendo de tanto placer.

Afuera del templo,
se escucha la música magistral de todas las esferas,
unas más grandes, otras pequeñas y todas hermosas en sus
deliciosas y pulidas superficies;
sin embargo ellas no me mienten,
porque a la vez, es la música de sus más perversas e internas
torturas.

Los gritos de los sacrificados y los movimientos de las esferas,
son las hermosas melodías que se reproducen en el salón del
templo
alrededor del fuego,
alimentado por huesos y recuerdos.

El espíritu de Rómulo se pasea por este templo construido a
imagen y semejanza de la Imaginación,
su espíritu llena el espacio de mis vacíos con sus grandes
historias, con sus dolores y con sus sonrisas ocultas.
Y quizás está de más decir que basta una palabra para
despertar...

Son las seis de la mañana, la niebla y las esferas se meten por
la ventana
ocupa el lugar que tenía mi mujer en la cama,
y se comienza a escribir un verso en la pared:
Ella desapareció y el mundo se hizo real

MELISSA ALLEMANT SALAS

EL SUEÑO

En el sueño era yo el volcán
y la gente huyendo.
Yo era la tierra y el fuego. Era lava
explosión. Furia expansiva, el rugido.

Yo

era alta, grande y robusta
pero no tenía voz. Solo vibraba y todo dentro de mí estaba en movimiento
no tenía piernas
brazos, ni ojos sin embargo respiraba.
Podía ver a la gente huyendo. Y la gente era yo.
Yo era todos. Yo era los cuerpos, el miedo, los gritos, la mujer
que corría despavorida con tacones rojos y un vestido.
Todos huíamos hacia el mismo lado, por la misma calle.
Me tropecé, caí.
Los demás pasaron por encima de mí, me aplastaron.
Y así
con el dolor y el miedo embutido en mi cuerpo. Observaba. Serena.
Veía alejarse las espaldas de las gentes, como si viera una película de cine mudo

cámara lenta infinita.

Contemplé en silencio
reconocí el miedo de los cuerpos. A la vez, él erizaba mi carne, la carne de todos.

Dos estados
dos sustancias que están juntas pero que no se mezclan. Dos líquidos densos que
existen uno porque el otro.
Yo huía con un bebé en brazos.

Huía desnudo.

15 ADULTOS Y UN NIÑO

Hoy
pienso en ustedes

Sí. En ustedes.
Desconocidos indígenas cholos bajados del cerro

que tal vez
como yo
miraron esta luna de verano
antes de tragarse el miedo y la pólvora

Pienso también en sus madres
que no pudieron acariciarlos con lágrimas de última vez
en sus hermanos
que viven con una foto en blanco y negro tatuada en el pecho

Con esta creatividad que me maldice
pienso en sus cuerpos
ensangrentados abiertos destrozados
apiñados unos con otros como cachorros buscando su teta
quizás
reclamando aquel último espacio de existencia

Recuerdo cuando supe quiénes eran los Sinchis
cuando encontré
radio Chasqui en la frecuencia AM
y me veo al espejo
como un corazón de huayno y chicha de la Muñequita Sally

Pero sobre todo
pienso en su extinción y despojo

Las fosas comunes me pasan del cerebro izquierdo al derecho
en un vaivén que me parte la vida

A quién le dice algo Huancavelica o Barrios Altos
a quién
desaparición forzosa
masacre

15 adultos y un niño
15 adultos
y un niño

DESIERTO

Te amo desierto
porque me devuelves al vacío de existir
porque me absorbes con el corazón abierto
en la naturaleza pacífica de lo poco

Amo el polvo de tus montañas
la belleza agreste de tus rocas
que me forman en esta soledad

Supiste traerme el mar y el deseo
me veo en ti
ampliamente
humildemente
como una respiración circular que duele

Eres lluvia de arena y olas
y tengo eones de caminar descalza por tus contornos
por eso gracias
porque me pierdo en tu neblina marina
desierto mío

Es verdad
no quiero guardarte y cerrar el puño
tu arena no me pertenece
tu olor

no me pertenece
nada de lo que eres puedo atesorar

Te desvaneces
te filtras entre los pasos de mi mente
como un aroma o una caricia que no pudo ser
Así somos tu y yo
un amor loco
lleno de desencuentros
un amor visceral

No tengo miedo de estar o no estar
porque sé llegar a ti
y me recibes

Cada vez

UN CUERPO COPULA Y EL OTRO

Tu hambre
tus ganas

Cazar morder chupar
mis nalgas y mi lengua

suaves hermosas húmedas calientes

No hay palabra
solo despojo
piernas abiertas

Mi corazón escupe

ingenua
maldita
repetitiva
generosa
El orgasmo me perfora el diafragma
y duele atenderme la herida
en lugares públicos

DESPUÉS DEL ORGASMO

Quedo sin brazos
después del orgasmo

con los ojos
a punto de estallar

con un corte imperfecto
entre la garganta
y el ombligo

Así
con la herida abierta

me da por burlarme

de las palabras

AMA DE CASA

Qué me traerá el sexo
esta noche
en que no consigo

destriparme el olor a ajo

de las manos

ANA CAROLINA
QUIÑONEZ SALPIETRO

[TÚ SIEMPRE VAS A SER LA CRÍA ...]

Tú siempre vas a ser la cría
Y yo el macho
Y la hembra
Todo junto.

PRÓTESIS

Dentro un animal
no sobra espacio

Estás solo

Alimentándote

Viendo ciudades
desiertas desde sus ojos

LECCIONES DE NADO

Sumerges
tus ojos abiertos
en lugares manchados
por el moho
y la pérdida

Botones y cierres
se alejan
flotando en la piscina
como niñas
al final de una clase
de nado sincronizado

En la orilla
tiembla tu cuerpo
como un pez que se despide

EL PLÁSTICO DE LOS EDIFICIOS

Te deslizas
por mi garganta
como si fuese la resbaladera
del parque acuático

Mis cuerdas vocales
van a protegerte
con canciones sin letra

Mi boca se desgarrar
con promesas
que no podré cumplir

NINGÚN TEMPORAL PUEDE ALCANZARTE, MADRE

Apareció como una
familia destrozada

mi madre
no experimentó antojos
durante el embarazo
solo pensaba
en los reclamos
que le harían sus hijos
cuando les diesen
la noticia

no busco conmoverte
solo quisiera abrirte
otra posibilidad

insemina
el vientre de la hembra
y cuida que no se coma
a sus crías
cuando las huela
al acostarlas

LA PIEL DEL CABALLO

El niño
conoce de memoria
la entrada a un invernadero
ahí se refugia
del ruido de su padre
y se pasea

como un caballo

no busca ser invisible
pero tampoco espera
que lo reciban
con las puertas abiertas

y para esconderse
come cebada
camina aplastando los herrajes

FRONTERA

Erasmo era un gran muchacho.
Era indomable
un terremoto
así nació.
Nosotros éramos débiles.
Exigíamos
éramos cinco
la vida no era justa
ni las oportunidades iguales.
Trotábamos con el estómago vacío
no tomábamos agua
no retrocedíamos.
Difícil ser un hombre como él.
Jalonear los caballos
morder la neblina
meter brazo
poner el cuerpo
hacer bulto.
En las caballerizas
algo siempre resoplaba
pero no lo podíamos ver.
Los espacios abiertos
las grandes esperanzas
los grandes sentimientos.
Erasmo era duro
su fortaleza venía de adentro.

Se bañaba con los caballos
no tenía miedo
braceaba
esquivaba patas
y movimientos bruscos.
Nada podía aplastarlo.
Nadie agarra así
a sus hijos
ni les habla
como un preparador
en un trabajo intenso
antes de la carrera.
¡Aprieta más el paso!
¡No lo dejes respirar!
Y nosotros lo amábamos
como se ama
lo que no se deja acariciar.

HACERSE MAYOR

1.

Jugábamos con llantas viejas
sudábamos
vivíamos con gripe
nadie se desvivía por curarnos.
Íbamos a la acequia
en cucullas.
Lanzábamos barcos
hechos de madera
una gillette como vela.
Los grandes apostaban
y peleaban
los chicos los imitábamos.
Había que defenderse.
Yo lo hice
por encima de mis fuerzas.
Mi papá era el más grande
pero nunca se lo dije.
No me aconsejaba
me miraba
y yo lo miraba.
Ningún caballo se le escapaba
sabía acercarse
apretar las rodillas
sujetar las riendas
y soltarlas con confianza.

2.

Al fondo había una pista de arcilla
que se usaba como cancha de fútbol.

Cuando tuve ocho
me retaron.

Fui de noche
y crucé al otro lado.

Era oscuro y frío
había lechuzas y lagartijas
y los ruidos de un caballo
escapado.

Allí
me probé que era su hijo.
Empecé a hacerme mayor.

**GUADALUPE
GARCÍA BLESA**

PROCESO DE PUTREFACCIÓN

Vomito sangre
cuatro veces
por semana
y empiezo
a pensar
que está coagulando,
que esta vez
sí estoy intoxicada.
Corre corre corre
la sangre
sucia
y penetra.

EL BUEN GUSTO

Pretenden condicionarme
como a un perro
con un plato de comida
amarilla.

Los conejillos han
quedado atónitos
después de
exhaustivas observaciones
del comportamiento humano.

Pisar el pasto, podar el pasto,
regar el pasto hasta ahogarlo.
Nunca fue fácil pedir halagos.

CONSULTORIO DE INVERSIONES

Cirugía de cabeza
cuello
y lengua de invertebrado.

Cifras
gritos
desesperación.

Estancamiento,
falta de sexo y masturbación.
Almohadas rellenas
de pelos blancos.
Medalla de plata
para los rendidos.

PESCUEZO

Venir de noche
salir de día
subir de día
bajar en media tarde.

Deshelar la carne
molida, moldear
la vida.

Masticar y caminar
dormir segura
con ganas vacías.

ARCILLA

Si me atraganto
con la fábula y la manzana
me hallaré en la gruta
de lo que queda
de la capa de ozono.

Quién eres tú
fragancia taciturna,
miembro deslenguado.

BISECTRIZ

Me pregunto
cuáles son los requisitos
para optar por un
asiento libre en el bus:

mirar la punta
de los zapatos,
(en busca de azufre)

Quizás.

un rostro estático
que palpita en cada paradero
o una corbata
que adorne los permanentes
nudos de garganta,
memorables
recuerdos de infancia.

SENO

Sus manos jaspeadas
me recordaron
la habilidosa
resiliencia de mi abuela.

Formó un pentágono
perfecto
como quien dobla
una servilleta
los domingos por la tarde
evitando rezar un rosario.

Me sostuvo durante
el trayecto
y tuve miedo
de su edad,
de su bondad.

AUTOCONTROL

Bajé y subí las escaleras
cinco veces y más
tratando de encontrar
la dirección del mantel.

Hice trizas a mi perro.
Desgarré su pellejo
y me chupé los dedos
como un cerdo
en su hábitat natural.

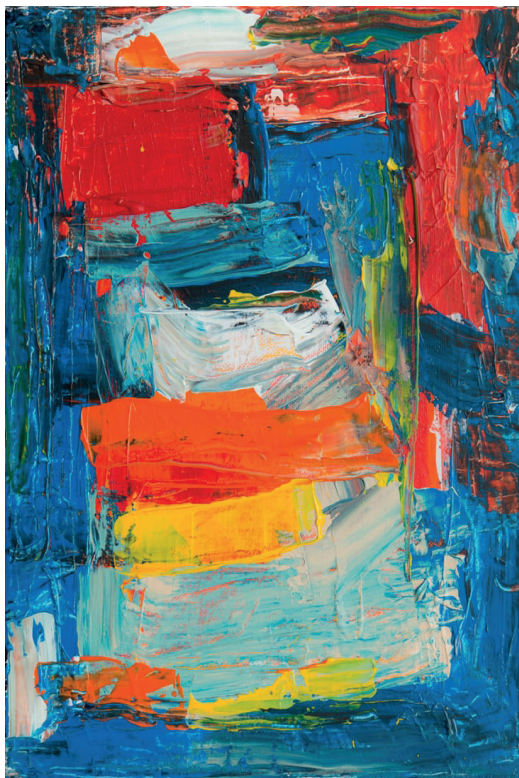


Photo by Steve Johnson on Unsplash

G.
GALERÍA

ENTRE LO CÁLIDO Y LO VISCERAL

Desde la exposición en quioscos, impreso en papel periódico y realizado por un sinfín de colaboradores, hasta las páginas de descarga gratuita de los zines más *underground* de la web, el cómic nos ha acompañado y se ha acoplado a nuestro estilo de vida a lo largo del siglo xx. Tanto en presentaciones que han cubierto los espacios de entretenimiento publicitario como en la realización de trabajos cada vez más personales y creativos; encontramos así un género inmensurable que navega por igual en las corrientes pop de esta era o en los escondrijos más íntimos del trabajo de autor.

Conocido como el noveno arte, el cómic cuenta en su haber con una diversa malla de subgéneros, tales como la aventura, el erotismo, la ciencia ficción, las historias bélicas; así como una infinidad de líneas y modalidades, que se han ido entrelazando y forjando nuevos híbridos a través de los años. En el ámbito de *Lienzo* se reconoce su valor, aunque un poco demorado, y es tiempo de hacerle un merecido lugar al cómic.

En el siguiente apartado podremos encontrar dos trabajos peculiarmente distintos, los cuales nos permiten descubrir el nivel de personalización que ha tomado este género a través de los años y cómo se ha convertido en un medio para la exploración personal y una nueva ventana para observar el mundo.

El trabajo de Rocío Diestra, con un tono cálido y juegos inocentes, evidencia temores profundos de su generación. Una voz afable con la que nos identificamos y la constante presencia de una autocrítica *millennial* reforzada con un humor propio de esta época. El amor romántico, la familia, la juventud, las redes sociales y una atmósfera que le da un papel principal a la cotidianidad.

Por otro lado, tenemos el visceral trabajo de André Sal y Rosas. Un híbrido vehemente entre lo pop y la crudeza. Personajes sacados de una Lima distópica turbia y neón, viñetas dispuestas a punta de cafeína y personajes movidos por puro hedonismo. El deseo carnal, las historias turbulentas y una madrugada eterna son la base de este espacio, donde lo políticamente correcto y las limitaciones del superyó han llegado a morir.

María Gracia Echevarría

ROCÍO DIESTRA

CUANDO ESTABA EN EL COLEGIO LEÍ UN LIBRO EN EL QUE EL PROTAGONISTA CONTABA QUE LE HABÍA HECHO UN PORTALAPICEROS A SU ABUELA COMO REGALO DE CUMPLEAÑOS.



EN LA SIGUIENTE PÁGINA RELATABA CÓMO SU ABUELA ORGULLOSA LE MOSTRABA A TODAS SUS AMIGAS EL REGALO QUE SU NIETO LE HABÍA HECHO CON SUS PROPIAS MANOS.



LAMENTABLEMENTE, RELATABA, ESE HABÍA SIDO EL PRIMER Y ÚLTIMO REGALO HECHO A MANO QUE LE HABÍA PODIDO HACER PORQUE LA ABUELA FALLECÍA ANTES DE SU SIGUIENTE CUMPLEAÑOS.



LA HISTORIA DEJÓ A MI JOVEN E IMPRESIONABLE SER



UN POCO BASTANTE TRAUMADA.

DURANTE LOS SIGUIENTES AÑOS NO LE DI UN SOLO REGALO HECHO A MANO A MI ABUELA.



MUY RIESGOSO...



ROCÍO
DIESTRA

ROCÍO DIESTRA

YO SÉ QUE AL INICIO DIJE QUE NO BUS-
CABANADA SERIO PERO *EN* ESTE TIEMPO
QUE LLEVAMOS SALIENDO ME HE DADO
CUENTA DE QUE SÍ, ME GUSTAS, Y MUCHO.
Y QUISIERA SABER SI TÚ SIENTES LO
MISMO PARA DAR EL
SIGUIENTE PASO.



DIESTRA '18

ROCÍO DIESTRA



ROCÍO DIESTRA



ROCÍO DIESTRA



HACE VARIOS MESES QUE NO VOY AL
GIMNASIO Y EN CONSECUENCIA ESTOY
BIEN BLANDITA.



SIENTO QUE ME ESTOY TRANSFORMANDO...



BLANDITA Y SUAVECITA



EN UN BLOBFISH



ROCÍO DIESTRA



ROCÍO
DIESTRA



ROCÍO DIESTRA



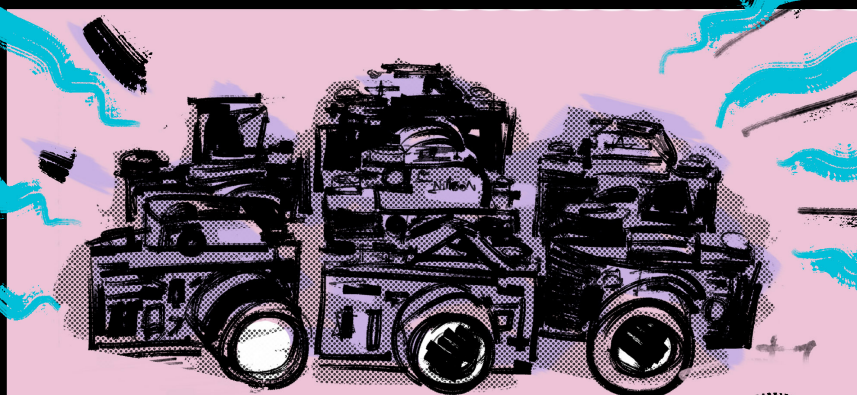
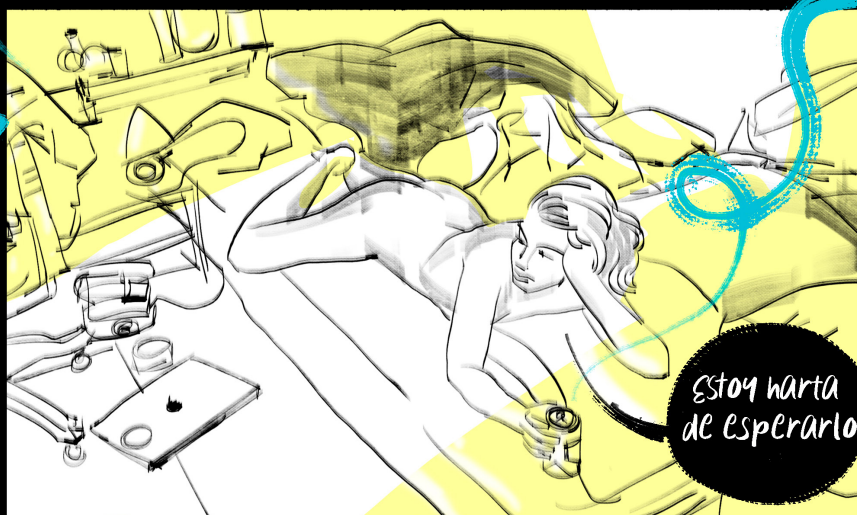
ANDRÉ
SAL Y ROSAS

Martes 1 de enero de 2019

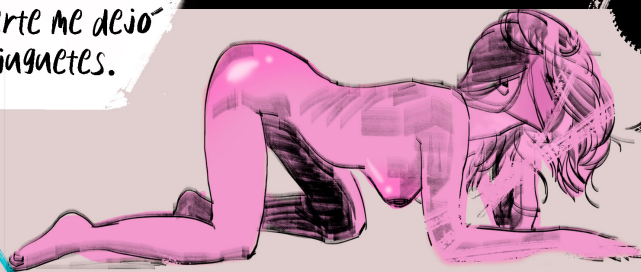


ANDRÉ SAL Y ROSAS

Jueves 3 de enero de 2019



Moría de aburrimiento.
por suerte me dejó
sus juguetes.



ANDRÉ SAL Y ROSAS

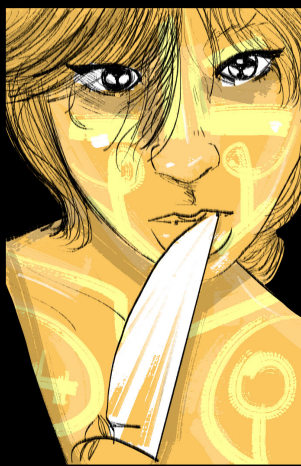
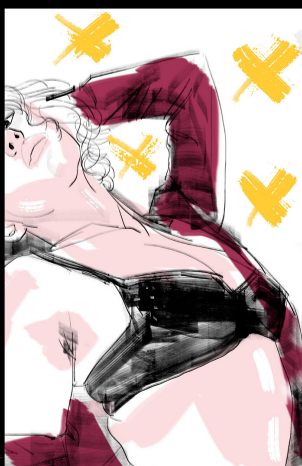


ANDRÉ SAL Y ROSAS

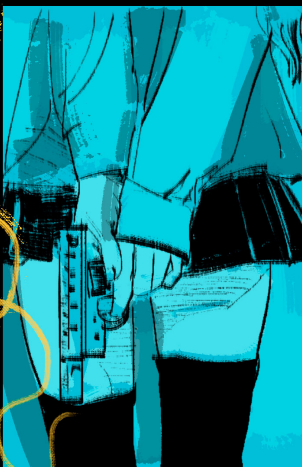
Lunes 7 de enero de 2019



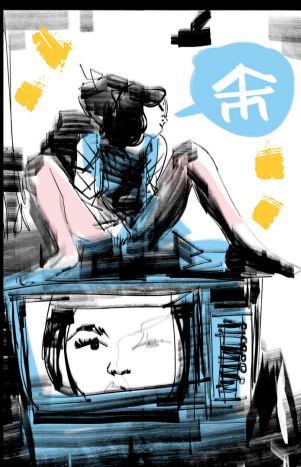
Inhala fuerte y
tómate el tiempo
necesario para
disfrutar cada
imagen individual.



Con el tiempo
fui ganando
destrezas para
deshudar el
alma de mis
masas.



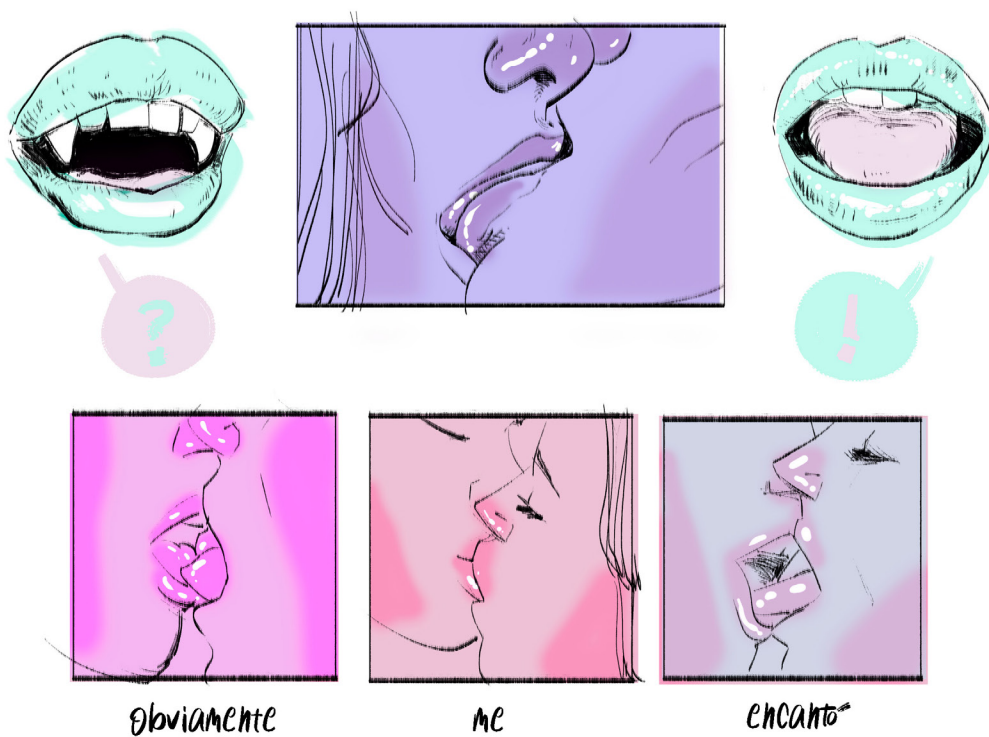
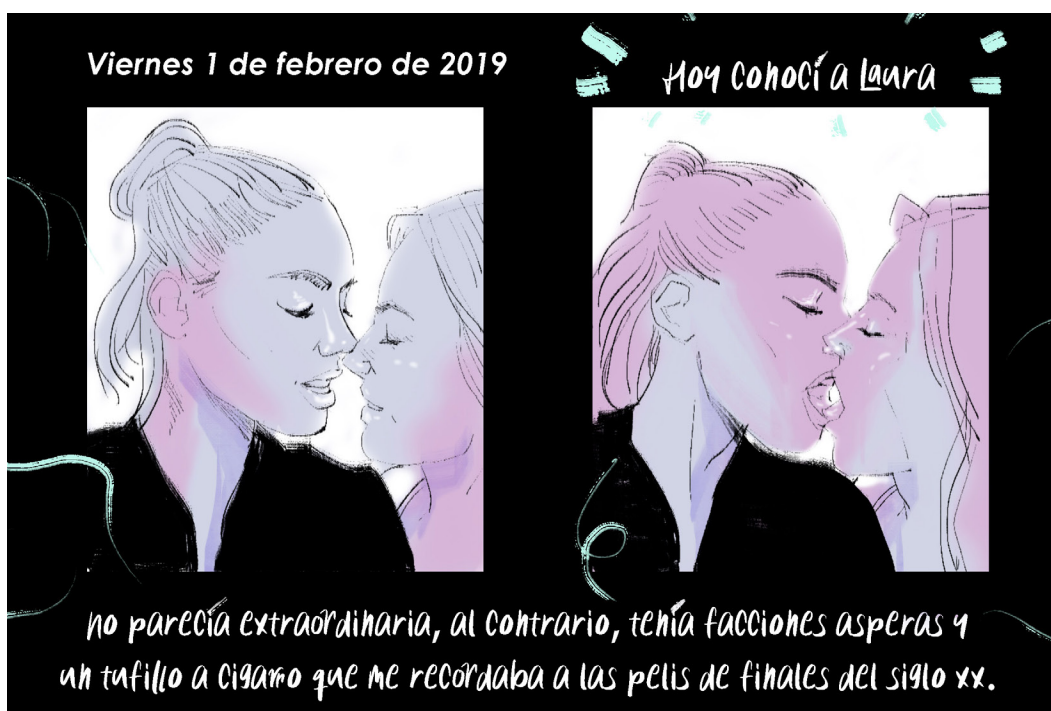
Siempre
terminaban
mostrándome
facetas
inimaginables.



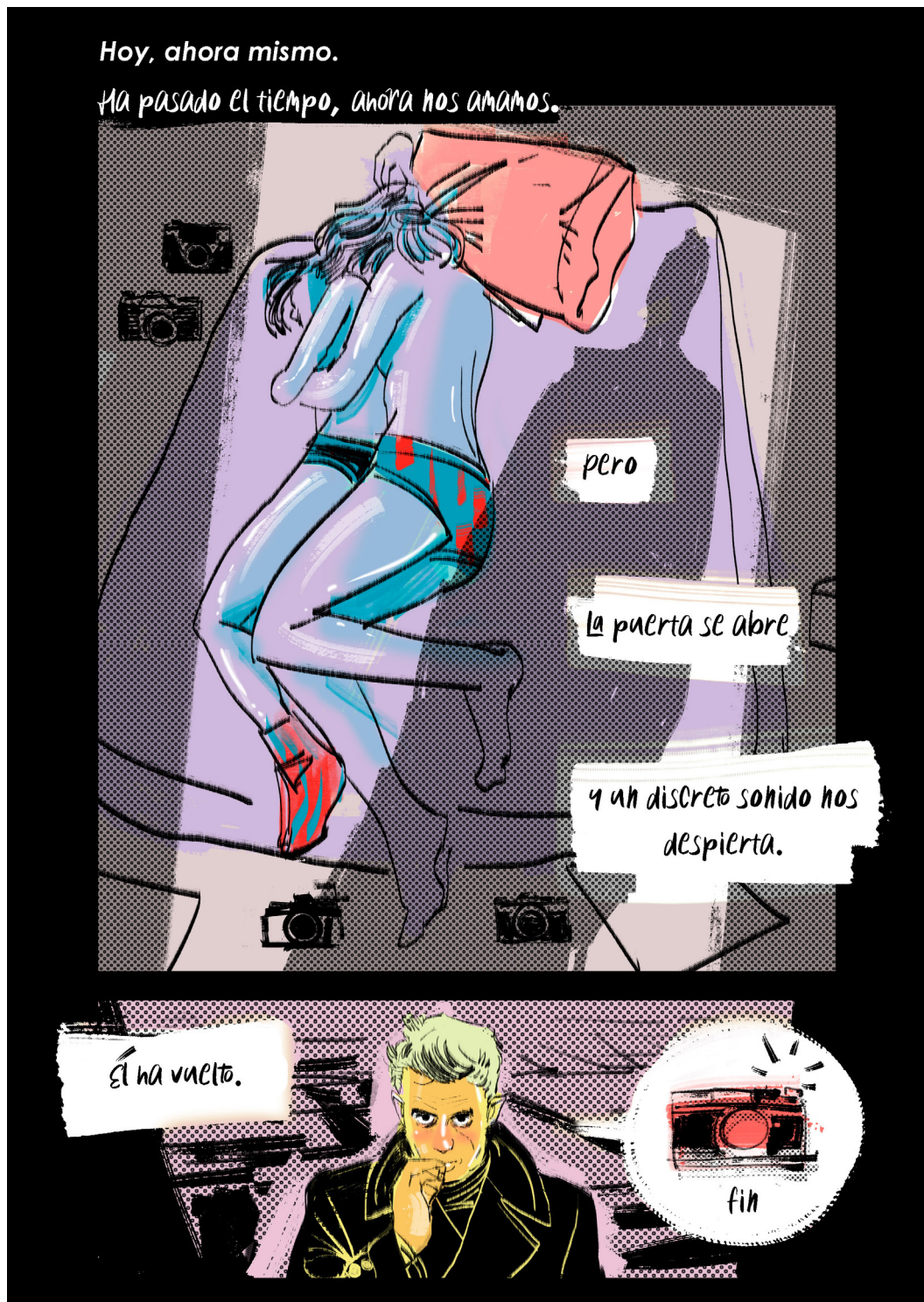
ANDRÉ SAL Y ROSAS

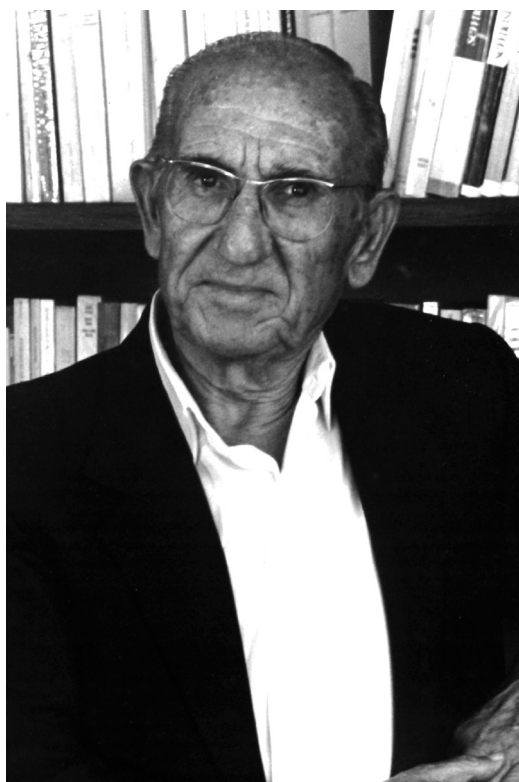


ANDRÉ SAL Y ROSAS



ANDRÉ SAL Y ROSAS





D.
DIÁLOGO

D I Á L O G O

Desiderio Blanco

Entrevista al crítico de cine,
profesor e investigador universitario

Por Jorge Eslava

UN APOSTOLADO DE LA ENSEÑANZA

Tardé demasiado en realizar esta entrevista. Temía enfrentarme a una eminencia como Desiderio, de quien conocía su genio espontáneo y afable aunque también tenía alguna referencia de sus arrebatos. Hacía cuarenta años yo había sido un alumno (desaplicado) de su curso de Teoría Literaria en San Marcos y en la Universidad de Lima apenas habíamos coincidido en algún evento. Así y todo mantuvimos tres

largas sesiones de conversación, alrededor de cuatro horas reveladoras para mí, en su austera oficina de la universidad, a donde acude a trabajar todas las mañanas. Siempre lo encontré activo y puntilloso, incapaz de permitirme un dato u opinión inconsistente.

Blanco nació en España en 1929 y radica en el Perú desde 1956. Perteneció a la vida eclesiástica desde la adolescencia, ordenado sacerdote agustino, muy vinculado a la



Desiderio Blanco presenta el libro *Semiótica y literatura. Ensayos de método*, de Jacques Fontanille; en la Feria del Libro Ricardo Palma, el 25 de octubre del 2012.

Foto: Archivo Universidad de Lima

**“NUNCA ME
INTERESÓ LA
ADMINISTRACIÓN
Y SIN EMBARGO
SIEMPRE ME HA
PERSEGUIDO”**

promoción de críticos y cineastas de *Hablemos de Cine* y principal promotor de los estudios semióticos en nuestro país. Es doctor en Educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e hizo estudios de posgrado en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París. Fue rector de la Universidad de Lima (1989-1994). En el 2006 publicó el hermoso poemario *Oh dulces prendas* y tiene publicados varios estudios: *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica* (1987); *Metodología del análisis semiótico* (1989); *Claves semióticas: comunicación/significación* (1989); *Semiótica del texto fílmico* (2003); *Vigencia de la semiótica y otros ensayos* (2009); y ha traducido del francés los trabajos de importantes semiólogos como Claude Zilberberg, Jacques Fontanille y Eric Landowski, entre otros.

Me confiesa que jamás se sintió orgulloso de su rectorado: “Nunca me interesó la administración y sin embargo siempre me ha perseguido. Ya desde cura y no por elección, sino por nombramiento”. Tanto a profesores como a estudiantes sugiero revisar su tesis doctoral presentada a la Facultad de Educación de la Universidad de San Marcos con el título *Función del cine en la formación de los adolescentes* (1973), que significa un ejemplo extraordinario de su preocupación por la enseñanza humanística. En sus noventa años recién cumplidos, mantiene una severa disciplina intelectual y un indesmayable culto por el cine: todas las noches ve una película clásica en canal 188 Fox Classics desde la comodidad de su cama.

FORMACIÓN INTELECTUAL

Sé que naces en España, en una provincia rural, pero nunca he sabido dónde exactamente ni cómo viviste los años de la postguerra civil.

Yo era muy chico cuando estalló la guerra, tenía unos siete años. Nací en un pueblito de la provincia de Zamora. Esto es, en el antiguo reino de León, que limita con Portugal al norte. Pero no creas que yo pertenecía a una familia con hacienda rural. No, mi abuelo paterno y mi padre no eran funcionarios, sino carpinteros de aldea; pero muy lectores.

¿El nombre de tu pueblo?

Santa María de la Vega, que también tiene su historia. Eran dos aldeitas pequeñas que dependían de otro municipio que se llama Morales del Rey. Uno de los pueblitos se llamaba Verdenosa y el otro Redelga. Y un cura llegó un día y preguntó a los vecinos de ambas aldeas por qué no unimos los dos pueblos en un municipio propio. A la gente le pareció bien. “Pero entonces hay que llamarlo de otra manera, pues nadie va a querer que predomine el nombre del otro”. Muy hábil el cura. Y propuso el nombre Santa María de la Vega, porque hay un Santa María más cercano, apodado del páramo, y la Vega es el valle, por supuesto.

Me dices que tu abuelo paterno y tu padre eran carpinteros... ¿tal vez ebanistas?

Todo a la vez. Eran muy inventivos en el trabajo de la madera y más el tío Jesús y mi tía Amelia: hacían desde puertas y ventanas hasta cubas para fermentar y curar el vino... Sí, ellos hacían un trabajo manual muy fino. Mi familia no era pobre, pero tampoco es que tuviera riqueza. Lo justo para vivir. Tenían trabajo y eso les bastaba.

Pero quizás sí vivían cierta escasez cultural. Me lo imagino por tu necesidad de migrar de ahí para estudiar...

Exacto. Aunque mi abuelo y mi padre eran los únicos que realmente leían en el pueblo. De tal manera que mi abuelo compraba con frecuencia el periódico de la región, *El Correo de Zamora*.

En ese ambiente, ¿cómo se produce tu “vocación sacerdotal”? Porque entiendo que no hay tal vocación sino más bien un interés por escapar de la provincia.

Quería estudiar. Tenía muchas ganas de estudiar y mi padre no podía pagar la universidad ni menos pagar la residencia en Valladolid, donde estaba la universidad más cercana a mi pueblo.

Entonces tú ves la oportunidad de ingresar al seminario, donde te ofrecen buenas condiciones de estudios y estadía.

Pero ni siquiera había un seminario Diocesano, donde había que pagar además. En cambio, en los religiosos, en los curas regulares, los que viven bajo regla —hoy los llaman regulares— sí podía ingresar. Ahí podía estudiar los cuatro primeros años, aunque sí había que pagar algo...

El sacerdocio te permite una formación humanística, con estudios de lenguas clásicas...

Exacto, latín y griego y hasta un poco de hebreo.

Y además de otras lenguas extranjeras.

Por supuesto. Francés e inglés.

Imagino que pasas una época severa de reclusión y estudio. ¿Esas condiciones despiertan tu interés por la literatura o el cine?

No, todavía. Más bien yo estaba interesado en las ciencias duras: física, matemáticas, química

orgánica. ¿Por qué? Porque eran disciplinas racionales, deductivas. Hasta que un cura me dio a leer un buen día un libro de Azorín y otro de Ortega: *Las confesiones de un pequeño filósofo* y *España invertebrada*. Eso cambió mis aficiones sin dejar de lado la idea de lo deductivo. Por eso más tarde aparece la semiótica, y me interesan sus métodos formales y de rigor deductivo.

Sabes muy bien que el *Index* es el listado de los libros prohibidos impuesto por la Iglesia Católica. ¿Recuerdas algunos libros prohibidos de aquella época que tal vez estimularon tu curiosidad?

Al ingresar, aquí ya, en Lima, a la Universidad de San Marcos, pedí a la Santa Sede de Roma permiso para leer libros prohibidos por razones de estudios superiores. Y me lo dieron, por supuesto, como se lo daban a todos los que lo pedían por motivos de estudios superiores. Me lo concedieron, excepto los eróticos. Pero sí leí muchos libros filosóficos, por ejemplo a Spinoza y a Kant, y a varios otros: Marx y el Marqués de Sade, por ejemplo.

Supongo que hubo libros que leías a escondidas.

Sí, no todos eran permitidos. Algunos eran libros disolutos, ajenos a esa vida monástica.

¿En qué edades estás en el seminario? ¿Desde los catorce hasta la ordenación de sacerdote: doce años?

Sí, desde los catorce. Yo era viejo, casi todos mis compañeros tenían doce años; y me quedo hasta ordenarme... a los veintiséis, y al año siguiente vengo a Lima. Aquí estuve diez años ejerciendo de profesor en el colegio San Agustín.

¿O sea pasas más o menos doce años de estudios en España?

Sí, doce años de carrera eclesiástica. Son cuatro años de humanidades básicas, después

tres de filosofía, cuatro de teología; y un año de noviciado, en los que ya leí algunas cosas no tan santas, aprovechando la ignorancia literaria del maestro de los novicios.

VIAJE AL PERÚ, EL AMOR

¿Fue iniciativa tuya venir al Perú?

No; ni mucho menos. Me destinaron al Perú. En virtud de santa obediencia, no había ninguna elección.

De todas maneras significan dos fugas. La primera cuando sales de tu pueblo y te instalas en Valladolid... y la segunda cuando vienes a Lima.

Bueno, sí. Aunque antes de Valladolid viajó a una villa, una pequeña ciudad, Valencia de Don Juan, donde residí cuatro años en el seminario de la Orden de San Agustín, sede en la que se hacían los estudios de humanidades clásicas, más los estudios de cultura general: Matemáticas, Física y Química, Historia Universal, Sociología, Psicología, etcétera, etcétera.

Tú has declarado, con cierta picardía, que venir al Perú era como recalar en el culo del mundo.

Eso lo he dicho en televisión, en público, cuando me preguntaron: “¿Y qué pensó cuando lo mandaron al Perú?”. Pero lo agradezco, porque pude haberme quedado en Colombia. Viajaba en barco y visitando Caracas se me declaró un ataque violento de apendicitis y tuve que bajarme en Colombia... el Superior de los Agustinos de ese país quería que me quedara ahí, pero le contestaron desde Madrid: “Está destinado al Perú y al Perú tiene que ir”.

Esta vez, felizmente.

Sin duda, porque aquí me encontré con una cultura milenaria que no había en Colombia.

¿Te acuerdas de tus primeras semanas en el Perú? ¿Enseguida haces la gestión para estudiar en San Marcos?

Sí, casi inmediatamente. Me instalo en el convento San Agustín del jirón Ica. Ahí estuve unas tres semanas. Luego me destinaron al colegio, a los quince días volví al convento y le dije al superior: "Padre, yo creo que voy a estar toda la vida dedicado a enseñar. A nosotros nos han enseñado a predicar, a catequizar y a decir misa, pero no nos han enseñado a enseñar. Así que quiero seguir la carrera de Educación en San Marcos".

Y te matriculaste en la universidad, ¿es verdad que asistías a la Casona de San Marcos con hábito?

Claro, toda la carrera la hice con hábito. Lo llevé hasta que salí de la Orden de los Agustinos. O sea hasta cuando conocí a Evelyn, que fue cuando sentí la necesidad de salirme.

Estudiaste Educación con especialidad en Literatura, ¿no? ¿Qué edad tenías?

Veintisiete años.

Has mencionado a Evelyn, que fue tu esposa. ¿En qué año la conoces?

La conocí en 1966, pues estuve diez años de sacerdote.

¿Ella estudiaba en San Marcos?

No. Estaba totalmente alejada de mi entorno. Ni la busqué ni me buscó: nos encontramos.

¿Casi un milagro?

No sé cómo calificarlo.

¿Te animarías a contarme cómo se conocieron?

Me tuvieron que operar del estómago en el centro de Lima. Yo estaba de prior en el Convento de Santa Rosa de Chosica y me atendían unas monjas canadienses en la clínica, quienes tenían una casa de reposo para los postoperados. Detrás de la casa tenían un apartamento que cedían a la familia de Evelyn. Allí me enviaron mis superiores a recuperarme, hasta que empezaran las clases en abril del siguiente año. En esa casa de reposo se encontraban varias personas reposando de alguna dolencia. Yo tenía un tocadiscos y lo prendía debajo de un gran ficus en el jardín para escuchar música clásica. Algunos residentes se acercaban a escuchar la música. De pronto, llega una chica con un perrito; pasó por allí donde estaban las monjas y les preguntó: "¿Y aquel viejo que está allá quién es?". Le respondieron que era un cura que estaba en recuperación. Ella se acercó y me preguntó si podía quedarse a escuchar música. Luego empezó a ir seguido y yo empecé a sentir esa ansiedad de la espera, de su llegada. No sabía qué era eso, hasta que un día subí a hablar con sus padres para decirles que creía que me estaba enamorando de su hija.

¿Esa confesión de amor la hiciste con el hábito?

Sí. Los padres de la señorita estaban bastante desconcertados.

¿Pero obtuviste su bendición?

No, la relación demoró. Al comienzo nos empezamos a escribir, eran cartas moderadas... después subieron de tono. Como ella me aplicaba las inyecciones del tratamiento, un buen día se voltea y me da un beso. Yo reacciono... era la primera vez que besaba a una mujer.

Es una linda historia... además con ese inicio epistolar.

Es que casi no podíamos hablar allí.

¿Y has conservado esas cartas?

Las he roto para que no cayesen en manos de los chicos.

Imagino que esos hechos generaron estragos en tu consciencia.

Me marcaron mucho, es cierto. Leí a Spinoza y él me dio otra noción de Dios. Me abrió un mundo intelectual. Su frase de la introducción a la parte cuarta de la *Ethica more geometrico demonstrata*: «*Deus sive natura*» [Dios o la naturaleza...] me cambió la fe.

¿Tú crees, como Einstein, en el Dios de Spinoza?

Nada de golpes en el pecho. Creo en el dios de la naturaleza, tenemos que disfrutar de la vida.

¿Cuáles eran tus lecturas filosóficas y literarias de entonces?

Leí mucho en el noviciado, pero en Lima no había tiempo. Las actividades en la enseñanza no me lo permitían.

¿Algún profesor de San Marcos que te haya marcado?

Alberto Escobar. Él me enseñó la estilística; fue un paso previo a la semiótica.

A San Marcos uno termina amándola y odiándola. A ti, ¿qué te dio y qué te quitó?

De educación, como disciplina, nada que no supiera. Me sacaba las mejores notas: 19 y 20. ¿Qué aprendí? A borrar la pizarra ordenadamente.

Volvamos a esos momentos de turbulencia amorosa. ¿Estabas muy perturbado?

Sí, porque además estaba la parte familiar. No sé cómo una de mis cartas llegó a Madrid, la cual ya era bien subida de tono erótico. Entonces me exiliaron. Fue cuando decidí salirme de la Orden y abandonar el sacerdocio. Sabía que con esa carta mi carrera estaba liquidada.

¿Comunicas tu decisión a Lima o a España?

A nadie. Simplemente me salí. Porque me desterraron a Bogotá por esa carta.

¿Alguna vez supiste cómo llegó esa carta a Madrid?

Viajé con la promoción del colegio Santa Rosa de Chosica a Estados Unidos y desde allá escribía todos los días a Evelyn. Eran las monjas quienes recibían la correspondencia; así que supongo que una de ellas se la llevó al Superior de los agustinos. Aunque al comienzo sospeché del padre de Evelyn, pero hasta ahora sigo sin saberlo y no me interesa.

El exilio a Colombia fue claramente un castigo. ¿Cómo lo asumiste?

Lo acepté, pensé que me daría tiempo para pensarlo todo un poco más. Antes fui a despedirme de Evelyn, felizmente ella no estaba en casa. Cuando llegué a Colombia, el superior me recibió con un Cristo y dos velas. Me advierte: “No podrás salir solo, no podrás tener ninguna relación ni siquiera de predica-ción con fieles y toda tu correspondencia será revisada”. Esa advertencia me hizo sentir que todo acababa. Pero a los cinco años de estar fuera de España nos permitían regresar para ver a la familia. Llegado el momento, pedí permiso. Como me había portado bien, todo se arregló desde Madrid y me dejaron ir.



En el convento, años sesenta
Foto: Álbum familiar

¿Qué hiciste en España?

Visité a mi madre, ella estaba preocupada por mi destino, pero me dijo de manera sugerente: “Me agradaría que volvieras con nietos”.

Para eso tenías que regresar a Lima...

Claro, vuelvo a Lima. Antes envié un telegrama a Evelyn, pero, al parecer, no lo recibió. Entonces, cuando me la encuentro, ella se desmayó de emoción. Decidí en aquel momento que no volvería más al convento.

Con esa señal de amor no era para menos. Sales del convento y qué haces, cuál es tu primer trabajo.

Unos amigos de la familia de Evelyn querían montar una empresa para transformar la

basura en abono. Ellos querían que yo fuera gerente, pero no prosperó y yo no tenía nada de dinero. No podía salir con Evelyn y sus amigos; no podía ni invitarle un café. “Esto no puede seguir así”, me dije. Lo único que sabía hacer era enseñar. Así que fui a San Marcos para hablar con el decano de la Facultad de Educación. Me ofreció una cátedra; “pero con eso no puedes vivir en Lima”, me dijo. Por suerte, allí estaba el decano de la Universidad de Cajamarca, quien requería un profesor a tiempo completo. Era 1200 dólares, muy buen sueldo. Acepté la invitación y me fui a Cajamarca. Así comienza mi vida civil.

Un nuevo viaje. ¿Tuviste que dejar a Evelyn?

A ella le dije de frente: “Me voy a Cajamarca, ¿te vienes conmigo o te quedas?”. “Me voy contigo”, me respondió, “así sea a la punta del cerro”. Viajé yo primero, ella tenía que arreglar sus documentos para el matrimonio civil. Cuando recibo mi primer sueldo, regreso y nos casamos por lo civil.

¿Era el año de 1966?

Pues sí: el 26 de junio. Antes escribí a Roma para que me dispensaran de los votos. Lo hicieron de inmediato, pero me dijeron que la Ley del Celibato seguía vigente para mí. Un compañero de estudios que estaba en Roma me asesoró para que acudiera a la Congregación de la Fe; como ya estaba en camino mi primer hijo, a la Iglesia le convenía acelerar la dispensa del celibato. Al mes llegó con unas frases atroces que me convirtieron en agnóstico: “Quedan libres de la excomunión él y su cómplice”. Era una sentencia como si hubiéramos asesinado a alguien. ¡Vaya Santa Madre Iglesia, que de santa no tiene nada! ¡Y de madre, menos!

LA DOCENCIA, LA SEMIÓTICA

Pasas dos años en Cajamarca, esta vez sí dedicado a la docencia universitaria. ¿Qué asignaturas tenías a tu cargo?

Paso exactamente veinte meses, o sea dos años académicos, y dicto un curso de literatura y otro de metodología de la enseñanza de la literatura.

¿Qué ocurre en Lima?

Nuevamente Lima me iluminó. Gané un concurso en San Marcos para enseñar literatura latina y me quedé veintiún años en esa

universidad. También, por entonces, aparece un aviso en *El Comercio*, de una Escuela Superior de Cine y Televisión; “una escuelita nocturna”, me dije, “allá me voy”. Y me recibieron enseguida.

Se trataba de la Universidad de Lima, ¿no?

Exacto, así que trabajé en ambas casas de estudios. En San Marcos enseñaba literatura latina y cine en la Universidad de Lima.

Entremos al tema de la lectura y la escritura académica. ¿En qué momento la semiótica se constituye en un eje de tu vida intelectual?

Eso ocurre en los setenta. El punto de partida fue la lectura que hacen Jakobson y Lévi-Strauss del poema “Los gatos” de Baudelaire. Una vez que conocí ese texto me interesó mucho estudiar esa manera de acercarse a la literatura y al arte en general. Y me dije: “Yo tengo que ir a París de todas maneras”. Hablé con el rector de la Universidad de Lima Antonio Pinilla, y me permitió viajar un año, con goce de haber, para seguir el doctorado que se llamaba de tercer ciclo.

¿Con la Universidad de San Marcos no hiciste ninguna gestión?

No merecía la pena, no ganaba nada. Solo tenía tres horas de clases a la semana y unas horas de asesoría.

¿En la Universidad de Lima tenías una carga académica mayor?

En realidad no tenía clases. Con Paco Pinilla y su mujer hicimos un curso de introducción al cine. Aquí logramos, por medio de no sé qué embajada, proyectar por primera vez en Lima *El acorazado Potemkin* en 16 mm. Fue en la Sociedad “Entre Nous”, el 62 o 63, no recuerdo bien.

¿Casi cuarenta años y no había sido estrenado en Lima?

¡Claro que no! Estaba prohibido por la censura del Ministerio de Marina. Fíjate que cuando estaba la película proyectándose, vinieron del ministerio diciendo que estaba prohibida y que había que retirarla. Decidimos que continuara la película y que cuando terminase se la llevaran, si querían.

¿Y qué ocurrió cuando terminó la proyección?

No pasó nada. La vimos completa y después no sé si se la llevaron. Supongo que sí.

Bueno, viajas a París. ¿Cómo era tu rutina allá?

Viajamos todos, los tres niños y Evelyn. Tuve que vender el carro para pagar el billete de ida. Rentamos un departamento, porque con los niños no podíamos estar en la ciudad universitaria. Evelyn, que era francesa, no soportaba a los parisinos... regañones siempre. Yo leí todo lo que no había leído en mi vida. Tenía la obligación de asistir solamente dos horas a la semana. Llevaba un seminario de Semiótica del Cine con Christian Metz, pero asistía como libre a todo lo que podía.

Por ejemplo al seminario de Greimas...

Sí y con mucho interés, aunque a él no lo traté mucho. Me impresionó conocerlo: cuando llegué y fui a saludarlo, ¿sabes dónde lo encontré? En el rellano de una escalera de caracol, ¡increíble, ahí estaba su oficina! Me quedé anonadado... ¿Era posible que a este hombre lo tuvieran ahí?

¿Y era un hombre humilde?

Muy sencillo, a pesar de la fama que tenía. Era un hombre con una gran capacidad creativa...

también llevé un seminario de español, con un hispanista que tiene una gramática chiquitita. La mejor gramática del español que he conocido. Es la de Bernard Pottier, *Gramática del español* (París, PUF, coll. *Que sais-je?*, 1992).

Entiendo que para la semiótica la cultura debe asumirse como un texto, susceptible de ser interpretado, con toda la complejidad de la riqueza humana. ¿Cómo la definirías tú?

Primero hay que entender que el objeto de la semiótica es el sentido. No otra cosa. La significación y su organización concreta en cada discurso. Una cosa es el sentido de la vida y otra es el sentido de mi vida, eso sería significación. La organización total del discurso da por resultado el sentido organizado, no el sentido general. Pero donde quiera que exista el sentido, allí puede entrar la semiótica. No es una retórica, no enseña a hacer, enseña a analizar. No es una didáctica, no es para eso.

Cuando en la Lima de los sesenta predominaba la estilística como la corriente de análisis literario, ¿tú ya aplicabas la semiótica?

Sí, pero con dificultades. Aunque nunca tuve problemas ni con profesores ni con autoridades ni con estudiantes. Y aplicaba la semiótica en todo, tanto en la literatura como en el cine. Incluso en mi vida diaria.

¿Cuánto ha influido la semiótica en tu vida? ¿Crees que tus actos cotidianos están regidos por una mirada semiótica?

No tanto... si se trata de una finalidad, un objetivo, sí. Las formas de vida y los cambios de vida dependen de estas visiones, pero no creo que ocurra en el día a día.

Toda película es un tejido complejo de símbolos, signos e hipertextos. ¿Es necesario



En la oficina del Rectorado de la Universidad de Lima, años 1989-1994

Foto: Álbum familiar

ser un intelectual para acercarse al cine desde esa perspectiva?

Para gozarlo no, tampoco para consumirlo. Sí para analizarlo, pues es necesario tener un mínimo de capacidad lectora. El relato, el cuentito, eso no es el cine. Por eso el título de la revista *Hablemos de Cine*, que yo se lo sugerí a esos muchachos que la fundaron. Es que nos reuníamos para hablar de cine, no de problemas conyugales ni de pareja.

Quiero recordar un discurso que pronuncias como profesor emérito, te refieres a la tarea como una actividad netamente formativa, tiene que ver con el espíritu, el carácter... Sin embargo, la enseñanza en el colegio te agotó rápidamente, ¿encontraste un techo intelectual que te sacó de allí?

La universidad tiene otras perspectivas. Son capacidades de reflexión distinta. Pensar por su cuenta y no memorísticamente. Razonar por cuenta propia. Hay que enseñar a pensar.

Para lo cual tendríamos que tener profesores pensantes...

Sin duda. Hay que tener ciertos métodos, ciertos recursos y lecturas, como Spinoza y Kant, y tantos otros.

Hablemos de tus experiencias literarias. Además de las cartas a Evelyn, tú escribes el poemario *Oh dulces prendas...* al comienzo te resistes a publicarlo, ¿qué te animó a publicarlo?

Sí, recuerdo bien, queríamos publicarlo con tu editorial, pero no sé qué ocurrió. Después Fonchín Cisneros me insistió. Es un libro que se inspira simplemente en la vida disciplinada y austera y luego en el descubrimiento del cuerpo femenino. El primer poema empieza martirizando el cuerpo y el último ensalzándolo, como lo observó acertadamente el profesor Raúl Bueno. "Porque el cuerpo es salvación del alma", dice el último verso. Yo no establecí esa relación a conciencia. He afinado algunos poemas...

tal vez desearía afinar otros para una nueva edición. Ya está hecho. Espera la impresión.

EL SÉPTIMO ARTE

Has contado que descubres el cine casi de manera obligada, cuando alguien te pide escribir un guion. ¿Cómo sucedió?

Era el año cincuenta y dos, yo había terminado el noviciado cuando un compañero agustino estudiante me sugiere escribir un guion de cine. Fue cuando paseábamos en el claustro de Valladolid. En una de esas conversas me dicen que en el cincuenta y cuatro se celebrarían mil seiscientos años del nacimiento de San Agustín y que la mejor forma de darlo a conocer en estos tiempos era mediante una película. Para la fecha, si acaso, yo habría visto dos o tres películas de carácter hagiográfico, pero como escribía correctamente y con cierta elegancia, me hicieron esa propuesta. Más bien, un reto.

¿Te entusiasmó la propuesta?

¡Qué va, hombre! Dije que no sabía nada de cine, pero me insistieron. Uno de ellos, novicio de vocación tardía, me facilitó algunos libros, entre ellos *El sentido del cine*, de Eisenstein, y *La realización cinematográfica*, de Kulechov. Así que llegué al cine por la lectura que me abrió un campo enorme sobre la nueva forma de expresión.

¿Tenías posibilidades de salir del convento para ir al cine?

Ninguna. Solo tenía referencias de lo que es un primer plano o un *travelling* y entonces me hacía imágenes mentales. Todavía conservo ese primer guion y quisiera publicarlo.

¿Cómo se titula?

Corazón inquieto, gracias a una frase de San Agustín: "Nos hiciste señor para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en ti".

¿No prosperó el guion?

El guion, sí. La película, no. Resultaba muy cara para que los agustinos invirtieran dinero en un proyecto como ese. Pero la experiencia de escribirlo para mí fue deslumbrante. Lo tengo por ahí, lo he revisado y tal vez me anime a publicarlo. Después de todo, escribirlo me llevó a buscar otros libros de cine y también conseguí algunas revistas que tenía que leer a escondidas.

¿Y cuándo llega tu primer flechazo con la pantalla grande?

Fue con *El hombre quieto*, de John Ford. Una película que había sido premiada por la Oficina Católica Internacional del Cine. Voy al cine con un superior que quería conocer mi opinión para decidir si podían verla los demás estudiantes de teología (todos de veinte años para arriba).

Sé que al final no la vieron. Creo que la película tenía escenas que no pasaron la censura del superior...

Es solo una escena de un revolcón de ropas en la cama y el tipo exclama: "¡Vaya lo que ha pasado aquí esta noche!". Eso fue todo para que no se la dejaran ver.

CINE EN LIMA Y HABLEMOS DE CINE

Me contaste en la primera sesión que cuando llegas al Perú te incorporas al Centro de Orientación Cinematográfica, que era una oficina del Arzobispado de Lima. ¿Qué función desempeñaba esta oficina?

Era una entidad del Obispado. Casi todos sus integrantes eran mujeres. Su función era indicar qué aspecto moral podía ser peligroso para los fieles católicos. Calificativa: aprobada, peligrosa, desaconsejable. No

prohibida, porque no podía prohibir nada aquella oficina. Yo asistía callado y escuchaba.

¿Qué asistencia tenían esas proyecciones?

Llenaba el salón del colegio Belén, unas doscientas a doscientas cincuenta personas. Las sesiones del cine-fórum eran los sábados por la tarde.

¿Y efectivamente se realizaban después conversatorios?

Sí, claro. Ahí conocí a los muchachos de *Hablemos de Cine*, que estaban en el primer año de la Universidad Católica: Chacho León, Federico de Cárdenas, Juan Bullita y Carlos Rodríguez Larraín. Los cuatro mosqueteros.

¿Y cuánto tiempo permaneciste, como dices, callado y escuchando?

Solo dos proyecciones, porque a la tercera ya no me aguanté. Recuerdo que era una película sobre un cardenal de Hungría perseguido por el Estado comunista. En una escena aparece el cardenal subiendo una escalera de caracol y la cámara lo sigue, pero de una manera particular. Yo pregunté si alguien se había dado cuenta de qué pasaba cuando subía el cardenal. Porque él iba subiendo contra algo, como si un obstáculo le impidiera subir la escalera. “¿Qué es eso?”, pregunté. “¡La cámara!”, dije. Y agregué: “La cámara lo está viendo desde arriba”, como si estuviera aplastado. Eso hay que ver en el cine. Aquí venimos a hablar de cine, hablemos de cine. No si al cardenal lo martirizaron o no. Aquí venimos a ver cómo expresa el cine, situaciones como esa.

¿De qué manera reaccionó el público?

Todos me miraron extrañados. De ahí Chacho y los otros muchachos me invitaron a participar en las sesiones que hacían. Yo defendía esta posición del cine, que había que ver las cosas de otra manera.

¿Dirías que el colegio Belén —que entonces quedaba en el centro de Lima— es el lugar de origen de los cineclubes en nuestro medio?

Creo que sí, fue un gran impulso, cuando menos. Aunque muchas veces se debatían temas y no se analizaba la película, que era lo que yo reclamaba. Aquí acudía gente mayor y estudiantes universitarios, inclusive chicos de secundaria.

Chacho León era uno de ellos y entiendo que era el más activo...

Sí, era el que más se movía, pero el más agudo era Federico de Cárdenas. Trajo la mejor crítica al Perú, pues había tenido una rica experiencia en París, en la revista *Positive*. Todos éramos muy amigos e íbamos juntos al cine, a veces hasta tres películas al día. Hacíamos largas caminatas para ir de un cine a otro.

¿Y seguías con sotana? ¿Así te reunías con esos muchachos pelucones y barbudos?

Sí, claro. Nos parecía normal, pues no hacíamos otra cosa que ver cine y hablar de planos y movimientos de cámara. Y de “puesta en escena” sobre todo.

¿Siempre terminabas la jornada tomando un café y conversando con ellos?

No siempre, porque a veces era muy tarde y tenía que volver al convento. Pero ellos escribían en su casa y esos comentarios circulaban entre nosotros.

¿Y en el convento conversabas con alguien sobre cine?

Con nadie. Les parecía exótico lo que hacía.

¿Pero no profano?

No, porque yo apoyaba ese apostolado tan singular en algunas Encíclicas pontificias (de Pío XI y de Pío XII) sobre el cine y los nuevos

medios de expresión, que incitaban a los sacerdotes a enseñar a los fieles cristianos a ver el cine: *Vigilanti cura* (Pío XI); *Miranda prorsus* (Pío XII). Muy útiles, que fomentaban mi dedicación. Lo que yo hacía era un apostolado.

¿Eran cartas eclesiológicas, encíclicas...?

Sí, documentos de la Iglesia que sostienen que hay que enseñar a los fieles a ver el cine, que es importante cómo se les enseña a ver las cosas y a ver el mundo. Esa era mi teoría, así que ese fue mi apostolado.

¿Supiste que el Vaticano ha considerado la película *El evangelio según Mateo*, de Pasolini, como la mejor película sobre Cristo? Pensar que antes fue tan criticada por la Iglesia, creo que hasta prohibida...

Prohibida, no. La Iglesia no ha prohibido nada. Dijo que era peligrosa; que era una versión poco devota.

Hace dos o tres años, que se cumplieron cincuenta años de la película, el Vaticano la ha elogiado.

Pues claro, es la mejor película sobre el evangelio. Está Jesús sentado con sus apóstoles... todos ellos desdentados, mal nutridos y eso lo hizo porque leyó el evangelio de Mateo una noche en un modesto hostel en el que estaba de paso, y no tenía otra cosa que hacer.

Volvamos a los cuatro mosqueteros, ¿cómo surge la revista *Hablemos de Cine*?

Es que además de discutir, te he comentado que escribían sus apreciaciones sobre cada película que veían. Y un buen día decidieron publicar las críticas que hacían. Yo me fui de viaje y al regresar me entregaron el primer número de la revista, totalmente escrito a mano.

Sin duda ellos propiciaron la efervescencia de los cineclubes. Yo recuerdo cómo circulaba su revista...

Podríamos decir que la primera sede funcionó en el colegio Sagrado Corazón de Belén, pero después hubo un cineclub en el colegio Champagnat, organizado por la Universidad Católica. Todo se organizaba desde la Universidad Católica. Aquí armamos una visión general del cine americano que llamó mucho la atención y que derrumbó algunos tabúes...

¿Te acuerdas del cineclub del Ministerio del Trabajo de los setenta? Era de la Universidad de San Marcos y lo dirigía un estudiante de San Marcos. Bullita era quien dirigía los debates y vendía la revista.

Sí, Claro. Pero ahí yo asistía solo de vez en cuando.

Como yo estudiaba en San Marcos es el cineclub que más recuerdo. El público era básicamente universitario y muchas películas tenían un sesgo contestatario, aunque también había mucho cine artístico europeo. Las presentaciones de Bullita eran de antología... muy eruditas y frenéticas. ¿Conociste bien a Juan Bullita?

Mucho. Era una persona muy inteligente y muy honesta.

Le guardo cariño y admiración. Estuve cerca de él en los últimos años de su vida, por la relación que tuvo con Los Reyes Rojos. Constantino Carvallo, el director del colegio, le dio trabajo y cobijo.

Todo el grupo era muy bueno. Creo que Federico de Cárdenas es el mejor crítico de cine en el Perú y Chacho también, aunque le dan poco espacio para escribir.

Pero es Ricardo Bedoya quien más ha producido, ¿no?

No creo. Chacho también ha publicado y sigue publicando mucho. Federico, en cambio, no quiere escribir un libro ni dictar una clase. Se le ha invitado a venir aquí a la Universidad de Lima y no quiere. Ni una conferencia siquiera.

¿Tampoco ha reunido sus textos periodísticos?

Tampoco, es muy raro en ese sentido. Incluso ahora que está saliendo un primer volumen, por el aniversario de *Hablemos de Cine*, cincuenta años, no sé si recoge alguna crítica de él. Supongo que sí.

En aquella época entre los sesenta y los setenta, ¿existía una buena crítica de cine en los medios escritos?

No, qué va. Lo que había era chismografía del espectáculo. Lo mejor era Claudio Capasso en *El Comercio* y Alfonso La Torre en *La República*. Luego Armando Robles Godoy empezó por escribir algunas notas en *La Prensa*... yo siempre lo traté muy duro como director, porque le importaba más el signifiante que el significado, que no decía nada.

LECTURA SEMIÓTICA

¿Cuál es la diferencia entre la crítica cinematográfica del periodismo y el análisis semiótico?

Hay un abismo. El periodismo no toma en cuenta el cine como cine; es una lectura emocional, netamente negociable. Por eso el Oscar a la mejor película es un engaño, no es un reconocimiento a la estética sino a la producción. Es un premio al mejor producto industrial. Si fuera a la mejor película como obra de arte, ¿por qué no recibe el Oscar

también su director? Algunas veces sí es así; pero pocas.

¿De qué manera te ayuda el análisis semiótico para leer una película?

Siempre con el texto delante. Puedes verlo en mi libro *Semiótica del texto fílmico* (2003). Ahí examino varias películas clásicas (*El año pasado en Marienbad* [1961], *Vértigo* [1958], *Muerte en Venecia*... [1971]) con la finalidad de descubrir cómo se genera y cómo se percibe la significación. Ahora es más sencillo, pues tenemos mecanismos para reproducir el mismo texto, como en una novela: te detienes o vas hacia adelante o hacia atrás.

La primera vez que ves la película, ¿te dejas llevar por los afectos y las emociones?

Bueno, es natural. Por eso, para hacer una crítica tienes que ver la película varias veces. Verla es distinto que analizarla. A la hora de verla solo tengo que seguir las imágenes, mientras que para analizarla debo repetirlas... Para el análisis que escribí sobre *Ciudadano Kane* [1941], por ejemplo, vi la película no menos de veinte veces.

Cuando analizas muy racionalmente una película, ¿te ocurre que el análisis potencia o disminuye el gusto inicial?

Si es de calidad y está hecha con rigor, la película me gusta más cada vez que la veo. Recuerda que "el arte consiste en hacer algo de nada" (Racine).

¿Aunque estés predispuesto a ser más racional y menos sensible?

No lo sé, pero podría incluso aumentarte la sensibilidad. Y si no la fomenta, igual experimentas los efectos emotivos e intelectuales. Eso se aprende porque hay relaciones mentales que la producen.

Si lo que predomina en una película es el signo visual, ¿qué debemos distinguir dentro de esta categoría?

Toda película es imagen, el cine se hace con imágenes y no con palabras. Es importante descubrir entonces desde dónde se muestra la imagen: el punto de vista. Preguntarse desde dónde mira la cámara. Después la sintaxis; es decir, de qué modo se relacionan los elementos constitutivos. No es lo mismo un gran hombre que un hombre grande, como tampoco es lo mismo una novela grande que una gran novela.

Con respecto a los detalles, por ejemplo los pequeños gestos de los actores.

Con la imagen tú recuperas los gestos mínimos. Cómo miran, a quién miran. Ves un abrazo y ves que la mirada se pierde en el vacío; entonces puedes notar que no es sincera. Tienes al frente los gestos, los ademanes, las actitudes... cosa que en el guion no lo notas. El guion no es cine, es solo literatura, si es que lo es. La voz sí, porque la percibes. La voz del actor sí es importante. El tono, los énfasis, los titubeos, etcétera. Por eso, el doblaje es una mutilación de los actores.

Justamente quería preguntarte por el signo sonoro. ¿Cuán importante es la voz en el cine?

Muy importante. Imagina a la actriz Giulietta Masina hablando en español, no puede ser. Es absurdo, se desnaturaliza su actuación.

¿Hay actores o actrices que te seducen con su voz?

La de Giulietta Masina, por ejemplo, es una voz que no se repite. Tampoco la de Marlon Brando, tanto de joven como de viejo. Son ellos quienes aportan al cine algo que nadie puede sustituir.

Además Brando tenía una especial capacidad para improvisar. ¿En su caso es un doble aporte?

Sí, pero si al director no le gusta lo corta. Es un material en manos del director, como otro cualquiera.

Acabas de decir que el guion no es cine, sino literatura.

Y tampoco es literatura. Son bosquejos de personajes y de situaciones que el director tiene que analizar con más cuidado antes de tomar una decisión. Y ojalá que con lo que haga no lo eche a perder. Como literatura es mala y como cine es nulo. Un ejemplo como referencia: En *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, sobre el guion de Alain Robbe-Grillet, Resnais filma una escena en movimiento de cámara hacia adelante que termina sin parar, sin corte en un primer plano de la actriz que con ropa de dormir abre los brazos lo más que puede para recibir a él, representado en la cámara que se le acerca. Y Resnais repite ocho veces ese acercamiento final, que no figuraba en su guion. Y cuando Robbe-Grillet ve la película, exclama: "¡Merde! ¿Por qué no se me ocurrió a mí eso?".

Pero hay guiones notables. En Francia, hacia mediados del siglo pasado, los escribían Jacques Prévert o Marguerite Duras. Además de Alain Robbe-Grillet. En Norteamérica hay un período en el que la industria cinematográfica recluta a grandes novelistas. Incluso hay guiones que se publican como libro... además es muy difícil que el cine prescindiera del guion.

¿Notables? ¿Por qué? ¿Valor literario? Ninguno. Cine no son. Son meros apuntes de producción. El guion dice lo que le deja decir el director. Es solo un instrumento útil (a veces nefasto) en manos del director. ¿Quién hace la película, el guionista o el director? El

director; entonces él decide qué hacer... puede suprimir o improvisar el guion. El guionista es solo un apoyo del diseño de los personajes. La película es otro lenguaje y, por tanto, es otra realidad, es otra obra.

¿No crees que la literatura contribuya para realizar una mejor película?

No. Da alguna sugerencia. Lo que vemos es la película, no la novela. Si tú cuentas lo que pasa en la película, tampoco es la película.

Entonces para analizar una película no indagas sobre el tema, la historia o la trayectoria del director...

Sobre el director, puede ser. Pero yo nunca lo he incluido en mis críticas, pues yo me propongo hablar de una película y no más.

CINE Y FORMACIÓN

La conversación anterior la dejamos en la importancia o no del guion en la realización de una película. La verdad, yo quedé desconcertado y hasta desencantado con tu respuesta. Pero he leído algunos textos y ahora lo tengo más claro¹. Igual me pregunto cómo tienes interés en publicar tu guion cinematográfico y no en publicar tu tesis.

La tesis no me gusta. La parte estadística no sirve para nada, está mal hecha. La introducción está bien y voy a rescatar algunas ideas sobre la imagen para el libro que estoy preparando: *Sentido a la vista*.

Acertadísimo. Ahora quisiera que hablemos de educación... ¿no te parece penoso que en nuestro medio hayan desaparecido los cineclubes y que el cine no tenga espacio en los colegios?

Es verdad, no existe nada que ayude a fomentar los criterios para ver el cine, siendo un arte tan masivo.

Si hubiese en el colegio una asignatura relacionada con el cine, ¿cómo recomendarías enseñarla?

Con instrumentos concretos del cine, con imágenes y con una película al menos que pudiera repetirse. La educación exige siempre la repetición para aprender. En la repetición está la clave.

¿Y cómo evaluar un curso de cine?

Se supone que los profesores deben estar capacitados. Tienen que poseer diploma en lenguaje audiovisual y en estética del cine, por lo menos.

Vamos a entrar a tu tesis, que me parece excelente [Blanco, 1973]. He hecho un resumen pormenorizado del trabajo y en algunos casos voy a apoyarme en citas textuales, antes de formular la pregunta, porque ha pasado tanto tiempo... Al comienzo tú dices que el cine se sustenta en la imagen fotográfica, pero que consigue trascender la imagen estática por el movimiento, mejor por la *apariencia* del movimiento.

Así es; porque en la película la fotografía se convierte en otro lenguaje. Hay una

1 Una cita de Juan Bullita me ha ayudado: "El guion no existe, cosa que es verdad desde un punto de vista de la reflexión filosófica porque al ser filmado desaparece. Lo que existe es la película, la película contiene lo que el guion decía, eso es la puesta en escena. Identificábamos filme con puesta en escena y para nosotros era el principal valor, no había más. En eso nos radicalizamos. Por otro lado, vamos a atenernos a la política de autores, que es el ver las películas en función del realizador, y no de la importancia del tema, del guionista, de los elementos de la decoración o de la fotografía" (Carbone, G., 1993, *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Universidad de Lima, p. 62).

traducción de la imagen gracias a la animación. La fotografía es una imagen estática y en el cine esa imagen *aparece* en movimiento. Sin embargo, en la pantalla nada se mueve, eso no lo entiende el público. Si tú miras el celuloide ves imágenes fijas, así están todas en la pantalla, en ella no hay movimiento. El movimiento está en la proyección y en los ojos. Llegan a la pantalla veintiséis o más imágenes por segundo y eso hace que la imagen que está quieta en el celuloide, la veas en movimiento en la pantalla. La operación de cambio la hace el cerebro, el ojo solo registra. Lo digital no sé cómo se graba. ¿En qué tiempos? ¿Con qué soporte?

Son más los fotogramas en la imagen digital...

Sí, pero cómo lees lo digital. Yo no sé dónde se ve. No entiendo nada. Debe tener un soporte... yo no lo sé. Por eso, entonces, hay un tránsito de soporte, desde la fija a la dinámica-animada. Y ese tránsito produce muchos efectos, como el movimiento y la claridad, o el cambio de color. La cámara habla, es la estilográfica del director.

Esto es lo que tú escribes: "La imagen cinematográfica se sustenta en la misma imagen fotográfica, la cual es el resultado de un proceso mecánico de grabación en el que intervienen elementos naturales como la luz, y elementos técnicos como los objetivos y su disposición en la cámara oscura".

Y el soporte, claro. El celuloide está recubierto por varias capas. Necesita tener distintas capas y sensibilidades. Cuando proyectas una imagen con luces, los colores básicos son el amarillo, el rojo y el azul. Son los colores primarios. Cuando la imagen es resultado de la pintura, los colores básicos son el verde, el azul y el rojo. La combinación de esos colores da por resultado el naranja, el verde y el violeta. Cambia, incluso eso.

¿Es posible que el poder del cine, por su alto grado de objetividad, sea más eficaz y confiable que el de otras artes?

¿Objetividad?... no hay objetividad. Todo es subjetivo, pues depende del sujeto y de su capricho (de su gusto, de su estética, de su visión del mundo).

Es que tú sostienes en tu tesis que gracias a la objetividad de la imagen fotográfica le damos esa confianza...

La "objetividad" es un "efecto de sentido" como otros que producen los "lenguajes" del cine (que son muchos, entre otros el "efecto de realidad"). Es esa la idea de André Bazin, el fundador de *Cahiers du Cinéma*. Yo estaba influido por él todavía. Considera que eran los años cincuenta. Bazin creía que el grado de credibilidad dependía de la objetividad. Objetivo es lo que rodea al objeto, todo el campo de visión que rodea al objeto, mientras lo subjetivo es propio del campo del sujeto; sin más.

Para Bazin los filmes mostraban una "realidad objetiva", porque él era amante de la escuela del neorrealismo italiano...

Sí, pero también se refería a los directores que se volvían "invisibles"... como Rossellini. Por lo demás, el neorrealismo jamás mostró la "realidad objetiva". ¿Dónde está esa realidad? Todo es "efecto de sentido" todo es "inmanente" al texto (fílmico, literario, pictórico, etcétera); del texto que te está hablando nada sale. Pero todo signo contiene un poder excepcional: el poder referencial; sin dejar de ser "inmanente" remite a lo que está fuera del signo. Gracias a ese poder referencial, el lenguaje, todos los lenguajes, nos permiten transformar el mundo.

En consecuencia, ¿la imagen es esencialmente fenomenológica?

Exacto. Es un fenómeno y representa fenómenos, no puede representar esencias. No puede pasar del fenómeno ni entrar dentro de él, porque solo muestra las apariencias.

Un tópico, polémico por supuesto, es hablar de la función del arte... tú escribes que el cine no se limita a informar, que produce arte y que como toda obra de arte da conocimiento y emociones y provoca fantasías. Que ofrece una visión compleja de la vida y del comportamiento humano... ¿dirías que es lo que busca el director de cine?

Bueno, es polémico siempre. No sabemos lo que quiere decir ni cómo es el director, solo conocemos su obra. Cervantes dice que los autores son "hijos de sus obras". Y no al revés.

¿Pero una obra de arte no transparenta la personalidad o los sentimientos de un director?

Como digo en un ensayo, ya antiguo, recogido en mi libro *Claves semióticas* y titulado precisamente "Psicoanálisis del texto literario", no tiene sentido hacer *psicoanálisis* del autor del texto, ni de los personajes que deambulan por el texto, porque son "personajes del papel" como decía Greimas. Pero sí se puede hacer psicoanálisis de las operaciones textuales: ahí se encontrarán condensaciones y desplazamientos, lapsus y contracciones de palabras, y otras que trabajan el sentido por debajo o por encima de los signos. El texto literario trabaja como trabaja el sueño. Me gustaría que revisaras ese texto. En una obra no hay transparencia. ¿En qué fenómeno puedes ver las ideas o los sentimientos del autor?

En la fotografía, los planos, la música...

Ahí ves marcas semióticas del sentido, pero no de lo que pasa por la cabeza ni por el corazón

de una persona. Sabemos que procede del sujeto la maniobra, pero ¿qué más sabemos del sujeto? Nada. No me vengas con el cuento de la vida del autor. Yo he escrito poemas de amor antes de conocer ninguna experiencia, sobre algo de lo cual era pura imaginación. Qué me importa el autor y la vida del autor. No me dice nada para lo que estoy leyendo. El texto habla, en contexto, claro está. Entendiendo que el contexto de un texto es siempre otro texto.

¿Pero podrías ver películas de Truffaut o Rohmer y reconocer un estilo?

Eso sí, eso es otra cosa. El estilo está en el texto; es el texto.

¿Y no crees que el estilo esté alimentado también por temas que obsesionan a un autor?

Puede ser. Los temas están ahí naturalmente. Hay un creador, de todas maneras, pero ¿por qué tiene que tener nombre? ¿Y las creaciones anónimas? ¿No tienen valor? ¿No dicen nada? Un creador que supo hacer esto, escoger esta relación de palabras. No es lo mismo decir, por ejemplo, "Del salón en el ángulo oscuro" que en el ángulo oscuro del salón... La sintagmática también es generadora de sentido, si entendemos por sentido no solamente lo conceptual sino también lo imaginativo, lo afectivo, lo pasional, lo agradable, lo desagradable, lo bello, lo feo, etcétera, etcétera. Hay un núcleo que puede ser lo mismo, pero la imaginación y la emoción son distintas. Eso es también sentido. Y todo termina en *efectos de sentido*.

Por eso el cine dice mucho más de lo que informa....

Así es; informa poco y dice mucho. ¿Has visto al presidente en la televisión esta mañana?... No lo has visto, solo has visto una imagen de él...

una imagen que ha seleccionado una persona, que la ha escogido desde un punto de vista y tal vez con una intención. ¡Acostúmbrate a lo que ves!

También el arte acumula información, la ordena y la manipula... ¿es lo que se configura como conocimiento?

Por supuesto. Es una construcción mental. ¿Tú has visto tu casa alguna vez de golpe, toda ella en una sola visión?; no; la has construido mentalmente. Si la ves desde este sitio, desde aquel rincón, no ves lo que queda detrás. Con el conjunto de esas visiones has construido el concepto de tu casa y hasta una imagen mental, construida, de tu casa. Si la ves desde la fachada, no la ves desde el interior. Todo es así; vivimos entre construcciones mentales.

LENGUAJE AUDIOVISUAL

Es verdad. Volvamos a tu tesis... tú dices con énfasis: “La educación no toma en cuenta el aspecto de la vida del niño y su crecimiento”. ¿Ha pasado casi medio siglo de tu trabajo académico e imagino que sigues teniendo la misma idea sobre nuestro sistema educativo?

Creo que sí. La educación ha avanzado en cosas técnicas y mecánicas, pero en otros aspectos no... aunque para mí la psicología no es una ciencia, es un acertijo. Nada preciso. El niño tiene que saber lo que quiere, qué le va a decir el psicólogo. Esas son simplezas.

Sostienes que para Barthes la imagen puede leerse a nivel informativo, simbólico o nivel de la significancia. Te pediría por favor que esclarezcas cada uno de estos conceptos.

Informativo se refiere al asunto del que habla, de qué cosa. Vemos la imagen de un vaso o de un caminante. El simbólico es el más difícil. Por ejemplo, de lo simbólico a Greimas no le gustaba hablar. De lo semisimbólico sí, pero

siempre a nivel del texto. El texto es aquello que puede producir, un aspecto representativo o real. Es claro que el texto puede constar de una sola palabra. Y hasta de una sola sílaba. Pero en esos casos, necesitará un contexto.

¿Cuál es la diferencia entre simbólico y semisimbólico?

Lo semisimbólico es lo que no termina nunca y que puede funcionar al revés. Puede invertirse, por ejemplo. Con lo semisimbólico se puede hacer trabajar al lenguaje que se está usando. La lechuga representa el conocimiento, no se puede cambiar y si lo cambias nada se entiende. Lo simbólico es la relación estancada. Lo semisimbólico es una relación dinámica, móvil.

¿Y el nivel de la significancia?

Bueno... ahí empieza el sentido, qué sentido tiene, qué amplitud, qué alcance. Vemos que, además del sentido nuclear conceptual, otros márgenes de sentido hacen la significancia total.

¿Y acertaba Pasolini al llamar a todo esto el “lenguaje de la realidad”?

No sé hasta dónde llegaba su visión, es difícil saberlo. ¿Dónde está *la* realidad? ¿Qué es *la* realidad? ¿Dónde está *el* hombre? Todas esas expresiones generales son *universales*, son *entes de razón*. ¿“El hombre” anda, camina por ahí? Caminan millones de seres humanos pero “el hombre” no camina por ahí, “anda” solo por la mente. Es un concepto.

Es que su narración cinematográfica está “contaminada” de poesía y esto la hace más ambigua, ¿no?

Sí. Pasolini, que hablaba de “la alegría de narrar”, sin embargo creía que la muerte es la que da sentido a la vida del hombre. Antes de la muerte, la vida no tiene sentido. Porque la muerte es el corte y es lo que produce el

sentido, el plano, el montaje en el cine; cuando cortas, recién adquiere sentido el plano. Si no cortas es simplemente una película interminable. Ahí están los experimentos de Warhol: películas de un solo tirón.

Qué interesante lo que dices, sobre todo si pensamos en la muerte abrupta y terrible que tuvo Pasolini. ¿Crees que morir de manera tan dramática le dio una nueva significancia a su vida?

Más que una nueva, una única significancia. Porque le dio una dimensión mayor a su vida. Entonces el corte y el montaje dan sentido a lo que precede y van formando una secuencia... o una nueva sintagmática.

Percibir los tres niveles de Barthes dependerá siempre de diversas competencias, incluso asociadas...

Exactamente. Entre el director y el espectador. Porque no todos ven una película como yo, el público general ve solo el argumento, la anécdota. Por eso, el amigo quiere que "cuentes" la película. Una película no se puede contar. Si no la ves, no hay película para ti.

Y, lo que me interesa, ¿cómo lo ven los maestros de colegio?

Creo que igual que el público general, porque no están entrenados en lenguaje audiovisual. Primero tendría que introducirse en el currículo escolar; y luego los maestros tendrían que prepararse, pero nuestro sistema no lo contempla ni por asomo. Eso depende del Ministerio de Educación...

¿Es un asunto político, entonces?

Así es y eso ya escapa de mi capacidad conceptual. Y en una sociedad tan caótica políticamente, peor.

Imaginemos que un funcionario del Ministerio de Educación te preguntara qué puede beneficiar a un profesor saber de cine.

Pues eso, saber de cine. Renovar su didáctica; organizar debates sobre películas, sobre cine en general.

Con respecto a la literatura, por ejemplo, se argumenta que conocer de literatura permite conocer mejor la historia, ser más crítico...

Lo mismo ocurre con el cine. Porque un documental es tan ficcional como una película de ficción y viceversa. Una película de los años cincuenta te ayuda a entender lo que pasaba en ese contexto socio-cultural; aunque eso es secundario. Una película puede servir para lo que se quiera, pero vete tú a saber cómo.

Entiendo, lo fundamental es el cine. A propósito, hace poco se produjo una polémica a partir de una película peruana, *La hora final*. En algunos medios fue saludada como una película importante por el tema y su voluntad de hacer memoria sobre algunos acontecimientos del conflicto armado. Sin embargo, en *El Comercio* hubo dos comentarios, uno de Chacho León y otro de Sebastián Pimentel. Ellos pusieron la nota discordante, porque juzgaron la película como cine y fueron severos. La desaprobaban como creación artística, desestimando el tema o la buena voluntad del director. ¿Cómo hacer entender a un maestro que por encima de los buenos propósitos están las calidades artísticas de una película?

No sé cómo hacerlo. Es entrar en las habilidades personales de un maestro. Porque enseñar es un arte, no una ciencia. Por eso en San Marcos, cuando estudiaba pedagogía, ya sabía todo lo que me decían. En definitiva, el cine no es historia. Si no es cine, no es nada.

Pasaba lo mismo con la llamada “poesía social”. Cuando conversaba con Sebastián Salazar Bondy yo mantenía la tesis: “La poesía si no es poesía, no es nada”. Lo mismo del cine: “Si no es cine (buen cine), no es nada”. La historia no es una *ciencia*; se basa siempre en documentos de archivo. No en hechos; los hechos no se repiten.

Acá tengo una cita de tu tesis que me parece muy sugerente: “Al no haber participación motora en el cine, se intensifica la participación afectiva y física. En el cine, los actos de afirmación son personales”. Te pregunto ¿qué efecto produce eso en un adolescente?

Mucho, porque el adolescente no es todo motricidad. Y si el cine le produce efectos internos, por ahí va bien. Le ayuda a desarrollar otra dimensión.

Tú haces énfasis en los niveles identificatorios que puede establecer un adolescente con elementos de una película, porque el espectador adolescente ha salido de una fase de abstracción y busca aquello que está vinculado a su mundo concreto.

Es una visión, simplemente. El adolescente puede ser más concreto que el niño, pero no entiende mucho del mundo todavía. No conoce cosas, no conoce si es mejor estar dentro de una habitación o a la orilla del mar. Eso lo van aprendiendo. Creo que el cine podría servir como un espacio de observación general.

¿Y crees que este observatorio del adolescente, porque también lo dices en la tesis, explora más el mundo interior de los personajes que lo que hace un niño o un adulto?

Creo que el adolescente lo percibe mejor. Pero, en fin, no he hecho ningún experimento con ese aspecto tampoco.

Pero has realizado cuadros estadísticos, encuestas...

Eso sí. Pero al final lo que afirmo es que el lenguaje sirve para mentir. Porque no hay manera de comprobar esos datos. El lenguaje si no sirve para mentir, no es lenguaje (Eco, 1976). Igual que la fotografía, puedes trucidarla. Por tanto, es también un lenguaje.

Sin embargo, en la tesis hay algunos datos comprobables (y curiosos) que no tienen que ver con los adolescentes, pero sí con la realidad del ambiente de aquella época en Lima: además de cineclubes, el sesenta por ciento de las películas que se estrenaban eran europeas y latinoamericanas; solo el cuarenta por ciento eran norteamericanas, en cambio hoy...

Claro, todo eso era en los años setenta.

Ya desde entonces se satanizaba el cine y, sobre todo, la televisión. En la tesis tú desconfías de ese prejuicio...

Aun ahora lo creo. Es posible que en las encuestas un porcentaje diga eso, porque la gente casi todo lo toma por realidad. No comprende que la imagen es puramente cerebral. Y que la palabra es un sonido que se percibe a través del oído.

¿Y no crees que la escritura pueda deformar la imagen?

No, a no ser que deforme la palabra misma. Insisto en afirmar que el guion no es la película.

Pero puede contar aquello que no está en la imagen...

Pero si no está en la imagen no me sirve para nada. ¿Para qué leer el guion si solo me interesa como un apunte? Mejor leo una novela. La incorporación del sonido y del lenguaje oral ha introducido, sin duda, elementos de

expresión (lenguajes nuevos en el cine). Pero eso es otra cosa. También ha incorporado el color: son lenguajes nuevos, y hay que tomarlos en cuenta como tales lenguajes y su ajuste con la imagen. El cine como todo producto social ha evolucionado y puede seguir evolucionando. ¡Qué duda cabe!

Tú podrías seguir disfrutando del primer cine, solo con carteles...

Sí, me encanta. Podría seguir viéndome todas las películas mudas. Los carteles son geniales, solo sirven para ubicarme. Es suficiente.

¿Y soportas los doblajes?

No, esos sí destrozan la imagen, la imagen del sonido, sobre todo. Es como castrar al actor o actriz. Es quitarle un elemento significativo a la película. Prefiero los subtítulos por malos que sean. Que también son malos de verdad y plagados de errores gramaticales, para más señas.

Cómo es posible que en España, todavía hoy, a cuarenta años del franquismo que impuso el doblaje...

Pero no es solo en España. También ocurre eso en Italia y Francia... eso tuvo al principio fines políticos. ¡Una desgracia! Y los doblajes del inglés al español aparecen por necesidad comercial.

¿Otra de las desgracias del cine actual es que ha sido llevado a la casa?

Ciertamente, porque eso ya no es espectáculo. Se ha perdido la sociabilidad del espectáculo y el contagio de la emoción.

Eso marca otra experiencia con el cine. ¿Tienes idea de la percepción de un estudiante de secundaria de hace cuarenta años con uno actual?

No, ni idea. Aunque no creo que haya cambiado mucho: debe de ver lo mismo que

antes, lo mismo que ve el público en general. Aunque el adolescente de hoy tiene un enorme acceso al cine, porque tiene el mundo a la mano. Todo lo encuentra en menos de un minuto, casi al instante.

VALORES EDUCATIVOS

Después de citar a Umberto Eco en tu tesis: "es preciso integrar los nuevos medios de comunicación en el cuadro general de la cultura a fin de aprovechar las potencialidades que en sí contienen"; tú señalas cuatro características del cine que promueven una acción educativa en niños y adolescentes. La primera es el encantamiento.

Así es; porque el cine concentra en la pantalla los comportamientos humanos y las relaciones sociales más abstractas...: las emociones, los pensamientos, las posturas morales, y las presenta de manera más concreta. De esas formas sensibles la pedagogía debiera sacar provecho.

¿Y crees que la facilidad que tienen los chicos para ver cine le resta esa magia?

Creo que lo hace menos atractivo.

¿Y el efecto del cine es, entonces, menos fascinante?

Sí. Porque el cine empieza en la sensibilidad y en la imaginación.

¿No por la percepción?

La percepción es ya una operación semiótica, la sensación no. La percepción percibe las diferencias y escoge entre todos los datos que te ofrece la retina para enviarlos al cerebro. Es una facultad selectiva, es un actor semiotizante.

Una segunda característica que señalas es que el cine es una ventana para ver el

mundo... dices que a través de la pantalla vemos el movimiento como un simulacro de la vida.

Un simulacro del mundo y de las realidades, que son apariencias; sin embargo, producen un *efecto de sentido o impresión de realidad* mucho más fuerte que la palabra, la cual es mucho más abstracta.

La tercera característica es el sentido lúdico...

Por supuesto; es un juego, en definitiva. Todo arte es un juego; el espectador tiene que ir conectando unos elementos con otros. Eso obliga a pensar sin conceptualizar. Recién al final aparece la conceptualización. La pedagogía también debería hacer uso de este valor para incorporarlo a los mecanismos de la personalidad.

Y el punto más difícil, creo: el cine es un lenguaje, un medio de organización de la experiencia.

Exacto. Es un lenguaje que permite conceptualizar, porque el lenguaje nace con el entendimiento; sin lenguaje (cualquier lenguaje), no hay pensamiento posible. En la evolución de nuestra especie, pensamiento y lenguaje nacen al mismo tiempo. Es una necesidad humana.

Lo cual no quiere decir que el espectador comprenda el lenguaje. En este caso, tiene que aprender el lenguaje del cine.

Tiene que estudiarlo, porque actualmente todos los lenguajes son ya muy elaborados. Tienen muchas reglas. Una cosa es la sintaxis y otra la sintagmática, como hemos visto. La sintaxis indica el orden y la relación de las palabras en un enunciado: qué adverbio rige un verbo o qué complemento le corresponde a un predicado. Mientras que la secuencia de las frases en el discurso es responsabilidad la

operación sintagmática. Digamos que es una macrosintaxis.

Por eso es indispensable que el profesor esté excelentemente capacitado. Tal vez la mejor manera de tratar o de evaluar una película sea la mayéutica... ¿crees que bastaría?

No creo que baste, pero es un buen inicio.

¿Cómo hacías tú? ¿Mandabas a tus alumnos ver una película? ¿Tenían que hacer un trabajo?

Jamás los mandé a ver una película de cartelera, solo les pedía que hicieran un análisis o un comentario por escrito sobre una película o un tema que quisieran, que hubieran visto más recientemente.

No había la oportunidad de ver la película varias veces...

Ni hablar, no existía esa posibilidad. Yo podía hacerlo porque, como crítico de *Oiga*, tenía entrada libre. Ya hemos comentado que para hacer la crítica de una película tienes que verla varias veces. Por ejemplo para escribir sobre *Muerte en Venecia* he tenido que verla veinte veces.

Imagino que habrás tenido que hacer un comentario de una película que solo has visto una vez.

Sí, pero algo muy vago. Solo por cumplir. Concretamente, *El piano*, de Jane Campion, que figura en *Semiótica del texto fílmico*. Que no es una crítica; es un intento de análisis semiótico. Fallido, en mi opinión. Incompleto en todo caso.

Me encanta una frase de tu tesis: "El cine acerca el hombre a la vida y a los otros hombres". ¿La sigues suscribiendo?

Sí, porque es un efecto sustancial que produce en el espectador.

REFERENCIAS

- Blanco, D. (1973). *Función del cine en la formación de los adolescentes* (Tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Educación.
- Blanco, D. (1989). *Claves semióticas: comunicación/significación*. Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Eco, U. (2000 [1976]). *Tratado de la semiótica general*. 5.^a ed. Barcelona: Lumen.
- Pottier, B. (1969). *Grammaire de l'espagnol*. coll. *Que sais-je?* núm. 1354. Paris: Presses Universitaires de France / (1970) *Gramática del español*, col. Aula Magna. Trad. Antonio Quilis, Madrid: Editorial Alcalá.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

E.

ENSAYO

Presencia, identidad y afectividad en “Los heraldos negros”, de César Vallejo. Apuntes de hermenéutica semiótica

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO

INSTANCIA DE DISCURSO

Hay dos razones, o quizá indisposiciones, que me han provocado siempre cierta reticencia a emprender el análisis o aún el mero comentario de la obra de un poeta. La primera concierne a la objetiva dificultad que entraña involucrarse, adentrarse, penetrarse, bucear en el caudal simbólico del texto poético. Este, por la complejidad del entramado de sus niveles y de sus figuras de composición (y de descomposición), es el que con más fuerza pone a prueba la consistencia de una elaboración teórica y la coherencia de sus respectivos procedimientos metodológicos.

La segunda concierne a la ingenua concepción instrumental del lenguaje como algo exterior a los actores individuales o sociales que, lamentablemente, predomina en la crítica literaria habitual. Frente a ella, la metodología semiótica entiende un fenómeno de lenguaje como acontecimiento que constituye al ser humano haciéndolo *carne-cuerpo-sujeto* de comunicación. Dicho en breve, si biológicamente somos *de* ADN, semióticamente somos *de* lenguaje. Y existir es *hacer discurso* de ese *ser lenguaje*. Así pues, cualquier discurso entraña en su entraña un proceso de significación asumido por una enunciación.

En consecuencia, la instancia de discurso, más aún si es empíricamente identificada con un poeta, no es un autómatas que ejerce una mera capacidad codificadora sino una presencia humana, un cuerpo sensible que se expresa. El corte epistemológico de la semiótica se da, pues, en lo que la teoría funcionalista llama *mensaje*. Se entiende no solo que en un *discurso* hay tantos “mensajes” como operaciones que lo constituyen, no solo que los *códigos* son *competencias* de quienes se comunican, sino también que, precisamente porque son humanos, los sujetos modelados por la teoría son *de* lenguaje. Yendo al objeto aquí atendido, la significación de un poema es *inmanente*. No radica en el autor sino en la estructura de la obra. Es ella la que da valor al autor y no viceversa.

No es necesario, entonces, conocer al autor para captar el sentido de la obra. Cualquier cosa que el poeta diga sobre su poema, ya no es su poema, ya es “otro discurso”.

Blanco cita a Eco, quien resume de modo brutal esa tesis: “El autor debería desaparecer después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto” (Eco, 1985, p. 14, citado en Blanco, 2009, p. 55)¹. La vida contada es, *eo ipso*, una vida construida, radicalmente distinta de la vida vivida. Otra vez, tajante, Desiderio Blanco (2009) afirma: quien escribe su vida “inventa” su vida (p. 57).

El enunciador poético es una entidad semántica construida por el poema (ergo, por el lenguaje puesto en acto, en discurso); solo existe en la medida en que profiere enunciados. Ningún enunciado se enuncia solo. Ante un enunciado como “Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!” es necesario postular una instancia que lo profiera, la cual no es el “yo” enunciado, que “no sabe”, sino la del “yo” de la enunciación, que, sin decirse, “dice que no sabe”. Insistimos, pues, en que el enunciado no se dice a sí mismo, exige una instancia que lo produzca. Esa es la instancia dual de enunciación: *enunciador / enunciatario*, la cual es identificada empíricamente por el par escritor/lector, lingüísticamente por las marcas “yo / tú”, semióticamente por la instancia de discurso de la que forma parte y, fenomenológicamente, dentro de esa instancia, por el cuerpo propio y su “carne”, núcleo sensorio-motor de la experiencia enunciante.

Voy a aprovechar, pues, las circunstancias que juegan a mi favor: el equipamiento conceptual de la semiótica, el hecho de no haber conocido personalmente a don César Vallejo o, más bien, el hecho de que don César Vallejo no me haya comentado “lo que quiso decir” en *Los heraldos negros* (a partir de aquí: LHN, texto del poema en Vallejo, 1997, p. 143)².

TÍTULO Y EPÍGRAFE

Este emblemático poema juega como carta de presentación, u obertura, de un poemario del mismo nombre. Consta de cuatro cuartetos más un verso final que repite el primero. Estrofas de versos alejandrinos, a excepción de la primera (en la que los dos primeros versos son alejandrinos; y los dos siguientes, endecasílabos). En las estrofas regulares riman los versos pares; los impares están sueltos. En la primera estrofa riman el primero y el cuarto. El poema no guarda la forma perfecta: apela a la rima parcial y en una estrofa se permite otro metro y una rima diferente³.

1 Poco antes, Blanco ha recordado a Lévi-Strauss, quien sostenía que “no iríamos muy lejos en el análisis de las obras de arte si nos atuviéramos a lo que sus autores han dicho o incluso a lo que han creído hacer” (Lévi-Strauss, 1976, p. 596, citado en Blanco, 2009, p. 55).

2 “Luis Cernuda, exiliado en México, participaba en un recital poético. Después de leer su poema, un oyente levantó la mano y le preguntó: ‘Señor Cernuda, ¿podría decirnos qué quiere decir con el poema?’. ‘Con todo gusto’, respondió Cernuda. Abrió la cuartilla y leyó de nuevo el poema. Y añadió: ‘Eso es lo que quería decir’” (Blanco, 2009, p. 62).

3 Observaciones formales tomadas de Ricardo Silva Santisteban. Identifica una vertiente negra de Vallejo proveniente “de un romanticismo afincado todavía en la tradición castellana modernista que intenta escandalizar al lector” (Vallejo, 1997, p. 61).

A propósito de ‘heraldo’, Corominas (1976, p. 137) identifica una genealogía de términos que remite al francés *hérald* y, antes, al fránico. La palabra *herald*, hipotética, no documentada en texto alguno ni en el lenguaje hablado es, no obstante, considerada de segura existencia. Significa ‘funcionario del ejército’. Compuesto de *heri* ‘ejército’ y *waldan* ‘ser poderoso’. Hacia 1495 había sido castellanizado en la forma *faraute*, que significaba ‘intérprete’, ‘mensajero de guerra’⁴.

Roles, ambos, de linaje semiótico: el primero desde la posición enunciativa, descifrador, dador de sentido; el segundo desde la posición enunciativa, emisario de un poderoso. Delegados ambos: uno del Hado, el otro del Imperio; en la figura de los ‘heraldos’ se encuentran, en estados puros o de mezcla, temas de Hermes y de Marte. El heraldo, en cuanto actor ‘intérprete’, convoca una pléyade de adivinos, augures y profetas. El heraldo, en tanto actor mensajero, convoca a emperadores, a reyes, a magos, a generales. En ‘heraldos’ conviven, pues, ‘lecturas’ y ‘conflagraciones’ (valga el quiasmo: lecturas de conflagraciones / conflagraciones de lecturas). Hermes, en particular, es el mensajero divino. Los heraldos negros, avatares de Hermes, traen mensaje del destino. El enunciativo poeta toma posición en ese “hacer presente que lleva al conocimiento en la medida en que es capaz de prestar oído a un mensaje” (Heidegger, 1987, p. 110). De ahí que “lo hermenéutico no quiere decir primeramente interpretar, sino que, antes aún, significa el traer mensaje y noticia” (Heidegger, 1987, p. 111). Si en el mundo griego los poetas son mensajeros de los dioses, en el mundo que aquí exploramos los dioses ya no están, los ángeles tampoco, y al poeta solo le queda prestar oído a los ‘heraldos negros’ y ser mensajero de lo único “a la mano”: el sufrimiento y la muerte.

Como epígrafe del poemario, Vallejo usa un *leitmotif* tomado del Evangelio: *Qui pōtest cāpere capiat*, cuya traducción es: “El que tenga oídos que escuche”; o bien, “El que quiera entender, que entienda”⁵. Algunas figuras del Evangelio son recurrentes en LHN; podríamos decir que se trata de un poderoso intertexto, desacralizado por cierto, pero cuya aura sacra, numinosa, insiste y persiste a lo largo de varios poemas. Por lo pronto, sabida la etimología de “Evangelio”, LHN serían un “Disangelio”. Y los *heraldos negros* estarían en las antípodas de los ángeles *blancos*.

4 Informa, además, que del castellano *faraute*, el término pasó al francés *faraud* ‘farolero’. En cuanto ‘mensajero de luz’, a las connotaciones herméticas añadiría las luciferinas. Esa observación es importante para nutrir la interpretación del imaginario discursivo de “Los heraldos negros”.

5 Tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento la Revelación es sometida a ocultación mística. “Ya desde los tiempos del salterio, cuando se anuncia que se va a publicar lo que está oculto *desde la creación* (Salmos 78, 2), se abre la boca muy estrecha para ello en parábolas, para que, según se explica *no sea que con sus oídos oigan y con su corazón entiendan* (Isaías 6, 9-10) todos aquellos que aún no pueden o deben conocer el misterio” (Pla, 2018, p. 92). El Mesías viene a hacer oír y a hacer entender en el supuesto de que, respecto al Misterio del Reino de Dios, “su entero ver y entender no depende solo de la agudeza del intelecto sino, ante todo, de la limpidez de la conciencia, para que esta reciba con sus aguas sosegadas el fruto de su semilla interior” (Pla, 2018, p. 92).

Precisamente, si de los ‘heraldos’ el enunciador poeta predica que son ‘negros’, entonces hace presente con el contracolor de todo color, asociado a las tinieblas arcaicas (o escatológicas), la indiferencia originaria, primordial y fatal. Todo enunciatario deviene presencia presenciando heraldos que son oscuros y se acercan en la oscuridad.

Si bien podemos imaginar que los ‘heraldos’ *son* ‘negros’, fuerza poética inmediata; también podemos ser más realistas e imaginar que los ‘heraldos’ *están* vestidos de negro, *tienen* puesta ropa negra. En el vaivén de un *ser naturalmente* negros a un *cultural estar* de negro vestidos, brota una pertinente escena práctica: el *luto*. Más aún por la ubicua y potente presencia de la muerte en el poemario. Tomemos nota.

Instalado bajo el mundo, lo negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante entre las dos noches blancas donde se operan, en sus costados, los pasajes de la noche al día y del día a la noche. El negro es pues color de duelo, no como el blanco, sino de una manera más abrumadora. El luto blanco tiene algo de mesiánico. Indica una ausencia destinada a colmarse, una vacancia provisional. Es el duelo de los reyes y los dioses que obligatoriamente han de renacer: el rey ha muerto, ¡viva el rey!, cuadra perfectamente a la corte de Francia, donde el duelo se llevaba de blanco. El luto negro es, podríamos decir, el duelo sin esperanza. Como un ‘nada’ sin posibilidades, como un ‘nada’ muerto después de la muerte del sol, como un silencio eterno, sin porvenir, sin la propia esperanza del porvenir, resuena interiormente el negro, escribe Kandinski. El duelo negro es la pérdida definitiva, la caída sin retorno en la nada: el Adán y la Eva del zoroastrismo, engañados por Ahrimán, se visten de negro cuando son expulsados del paraíso. Color de condenación, el negro se convierte también en el color de la renuncia a la vanidad de este mundo, de donde los abrigos negros constituyen una proclamación de fe en el cristianismo y en el islam: el manto negro de los *mawlawi* —los derviches giradores— representa la piedra tumbal. Cuando el iniciado se lo quita para emprender su danza giratoria—, aparece vestido con una ropa blanca que simboliza su renacimiento a lo divino, es decir, a la realidad verdadera: entretanto han sonado las trompetas del juicio. En Egipto, según Horapolo, una paloma negra es el hieroglifo de la mujer que quedaba viuda hasta su muerte. Esta paloma negra puede considerarse como el eros frustrado, la vida negada. Es sabida la fatalidad manifestada por el navío de velas negras desde la epopeya griega hasta la de Tristán. (Chavalier y Gheerbrandt, 2003, p. 747)

Esta extensa cita de Chevalier y Gheerbrant resume las estructuras figurativas, temáticas y pasionales, todas ellas potenciales, que Vallejo disemina en LHN, tomando posición del lado del luto negro, no del blanco, es decir de un duelo más abrumador, más total. De una pérdida definitiva, de una fatal condenación, de una caída sin retorno, de un vacío de esperanza, ante los que cualquier fe de renacimiento divino resulta ridícula. En suma, de un nihilismo lanzado al silencio eterno, sin porvenir, sumido en lo imposible de lo posible, en la nada absoluta e inapelable. En LHN resuena el ‘negro’ con todos esos valores agregados. No obstante, de él también emerge la ética de renuncia a la vanidad del mundo, caldo de cultivo para tomas de posición solidaria, semillas de comunismo.

Pues bien, ¿cómo se hace presente el poeta en su poema? ¿Cómo deviene presencia que presencia presencias? ¿Qué presencias presencia? ¿Cómo le afectan? ¿Cómo construye y deconstruye su identidad? Como primer poema, LHN concentra la tónica afectiva

dominante en la integridad del poemario. Los ‘golpes en la vida, tan fuertes’, recurrentes, investidos por distintas configuraciones, son la presencia central, la cualidad sensible en la que la enunciación pone la mira intensa. Un sujeto pasional-cognitivo, ‘yo’, aparece como presencia próxima, captado por los ‘golpes’, sometido a ellos, los observa, los sufre. En cuanto cuerpo, ese sujeto es la superficie misma en la que los golpes han impactado. Catáfora al verso 8: amplificación a nosotros, esos ‘golpes’ equivalen a ‘los heraldos negros que nos manda la Muerte’, ‘ella’, no-persona en horizonte amenazante. La presencia de los ‘golpes’ se interpreta como aviso, advertencia o anuncio de aniquilación. Por lo tanto, ‘la Muerte’ ocupa, a su manera, por un lado, el horizonte de campo, en cuanto destinadora de los ‘golpes-heraldos’, cuyo destinatario es el sujeto pasional-cognitivo, carne de impresión que muda a la tercera persona en las figuras del ‘rostro más fiero’ y del ‘lomo más fuerte’; por otro lado, la Muerte ocupa también el centro de campo, en cuanto presencia presente en los ‘golpes-heraldos’ que golpean y afectan al sujeto en posiciones sucesivas: yo, ellos, nosotros.

Postulamos la presencia de la relación [*golpe / golpeado*] como cualidad sensible central del discurso; esto es, como *algo*, que, por una parte, ocupa cierta posición relativa a la posición de lectura dando lugar a efectos espaciales de distancia y de duración; en concreto, a afectos abiertos a lo más cercano y a lo más reciente. Por otra parte, esa presencia de los ‘golpes golpeando’ es *algo* que afecta en lectura con intensidad tónica, fuerte; y de tempo acelerado (en cuanto intempestivos) o ralentizado (en tanto ‘son pocos’). Así pues, la presencia es un valor trabajado, a la vez, por una valencia extensa (espacialidad/ temporalidad) referida a las *veces* numerables y por una valencia intensa (tonicidad/tempo) referida a los *golpes* medibles (Zilberberg, 2006, pp. 86-92).

ESTROFA 1

Una primera voz, presupuesta, desembraga: ‘Hay golpes en la vida’. Cabe una observación, no tan al margen. Considerando que la ‘H’ es muda en español, la pronunciación de ‘Hay’ convoca a ‘¡Ay!’, interjección de lamento, exclamación de dolor, expresión de pesar, que coloca al enunciador como paciente en acto de los ‘golpes’. Esa ‘otra lectura’ no programada gramaticalmente, emerge como evento en el uso mismo de la expresión y de su coherencia con lo relatado. Ahí está. Latente⁶.

La vida, espacio extensivo de las *veces*, *muchas*, *débiles*, valor de universo, deviene conteniente de los *golpes*, *pocos*, pero *fuertes*: valor de absoluto. El *ejercicio* de la vida,

6 Si seguimos la potencialidad de esa latencia sentimos que los golpes nos están golpeando mientras enunciamos su presencia. De esa interjección escondida, el poema desciende a la proposición declarativa comandada por la “H” que convierte la interjección (límite intenso) en proposición declarativa (límite extenso) y normaliza así la lectura.

articulado por repeticiones, encarnadas de preferencia en inveteradas costumbres y en rituales cotidianos de supervivencia, es interrumpido “de vez en cuando” por *eventos* que sobrevienen y lo alteran. Definidas como “casos en los que se producen hechos”, las *veces* dan forma al espacio-vida como lo que “llega a” un grado débil, átono, inacentuado, del sobrevenir. Como lo que, al transcurrir en el tiempo y en el espacio, da lugar a la enumeración y a la serialidad. El correlato de la *vez*, débil, átona, es el *golpe*, fuerte, acentuado. Lo fuerte, que define los ‘golpes en la vida’, *es realmente fuerte*, afecta toda carne de referencia.

‘Yo no sé’. Embrague de ‘golpes’, [ellos], a [yo]. Enunciación que, de golpe, *hace golpe* del enunciado. Su referente interno son los ‘golpes’ y, a su vez, *es golpe* (acento, exclamación). Resuena un lugar común del territorio socrático: *Sólo sé que nada sé*. O máximas como: *el que no sabe y sabe que no sabe, sabe más que el que no sabe y no sabe que no sabe*.

La voz pasional, *presupuesta*, afirma: ‘hay golpes en la vida’. La voz cognitiva, *puesta*, manifestada por la primera persona, golpeada por la ignorancia, afirma su *no saber*. El enunciadorente paciente constata algo *fuerte* en la existencia; al mismo tiempo, ya como enunciadorente agente, se desentiende de ese algo, simulando ser un observadorente externo, trascendente. Yo solo constato en *mí mismo* que *así es*, no me pregunten *por qué*. Siento los golpes, *no sé* sus causas. Las dos voces del yo poético se unifican en el mismo drama, modalizado por *padecer* y *no saber*. Dos sujetos en uno (golpeado por *los golpes* y por *la ignorancia acerca de su origen y sentido*). *Sabe que hay golpes, no por qué* y menos aún *con qué fin*. Sabe porque los siente en su mi-carne y los hace ser en el enunciado⁷.

El discurso va a dar vueltas expansivas en torno a la condensación del enunciado inicial: ‘Hay golpes en la vida, tan fuertes’. Va a abrir nuevos horizontes, a diversificarlos en sus configuraciones. Va a insuflar fuerza en ellos, a imprimir una dirección de ascendencia tensiva: no solo existen, además redoblan y amplifican su intensidad, la que culmina con la tónica presencia de ‘la Muerte’, de la que son aviso. Ese trajín expansivo, que recurre al vector fórico del redoblamiento, refuerza la consternación en la que sumen los ‘golpes’. Así, en el segundo verso, opera la semejanza, vía comparación: ‘como’, aplicada a la figura ‘del odio de Dios’. Esta deviene parangón, imagen-fuente de los *golpes* cuyo destinatario-blanco es el “yo pasional”. Un contundente inter discurso potencial, divulgado en la semiosfera cristiana, dice que Dios es fortísimo, todopoderoso. Si a esa fuerza exponencial, superlativa, que puede todo, se añade la pasión ‘del

7 “El dolor como una ‘sin-respuesta’ persistente, como impotencia manifiesta del sujeto para formular una solución de tal naturaleza que sea capaz de hacer ‘desaparecer el problema’, el dolor como derrota segura del sujeto frente a una adversidad que, según todo lo hace pensar, jamás logrará superar, el dolor como distensión entre la potencialización, la temporalización del problema, vivida como posiblemente indefinida, y la virtualización de toda solución; en pocas palabras, una rima semántica que amarra, que sella de esa manera la incapacidad del sujeto, del pobre (hombre) en este caso, y su relación problemática con la vida” (Zilberberg, 2006, p. 333).

odio', acentuamos el mencionado redoblamiento por amplificación. Ese 'odio de Dios' remite al arquetipo del patriarca autoritario que impone su ley. El "yo" poético, contestatario, responde así a un soterrado e institucional "yo" religioso; parafraseando: "de Dios siento odio, no amor". Los 'golpes en la vida' iconizan ese *sentimiento* repulsivo. Los 'golpes' dados por el 'odio de Dios' dejan un marcaje en el mí-carne enunciante. Una divinidad iracunda, colérica, golpea, pega. El enunciador pone al enunciatario ante los 'golpes', los desembraga, los objetiva, desde *aquí* los *hace ser-ahí*.

Ese mismo "yo-aquí", en el tercer y cuarto versos, presenta lo que sucede *ante* los golpes, *ante* su presencia *ahí*, *ante* su realidad. Ese *ante* coloca a los golpes *antes* de ese proceso icónico que asimila la temática del sufrimiento al agua que se va empozando. Pero la isotopía /física/, exteroceptiva, va a ser desplazada por la isotopía /psíquica/, interoceptiva: el efecto de ese afecto, tematizado ya, recae en la figura conteniente del "alma", donde parece que 'la resaca de todo lo sufrido se empozara'. El residuo de lo vivido-sufrido queda estancado cual creciente charco *en* el "alma". Late el potente arquetipo [*psique:agua*], mediación, en la antropología cristiana, entre [*cuerpo:tierra*] y [*espíritu:fuego*].

Los 'golpes', huellas en la isotopía /psíquica/, rigen sobre los 'golpes', meros impactos en la isotopía /física/. Su sola presencia da lugar a la imagen de lo que no fluye, de lo turbio que se acumula, de lo que queda grabado, de lo que pesa, del pesar cual creciente huella impregnada en la cavidad del *sí-mismo*. Culmina el cuarto verso con un nuevo embrague, reiterado testimonio del sujeto cognitivo-pasional, puesto *más aquí*: 'Yo no sé', cuya eficacia consiste en devaluar sus propios simulacros, recién enunciados, regidos por 'como si ante'.

ESTROFA 2

En el quinto verso, los 'golpes' adquieren explícitamente valor de absoluto: 'son pocos', valencia concentrada, 'pero son', valencia tónica... recaen en las figuras somáticas del sujeto del padecer: 'rostro más fiero', 'lomo más fuerte'. Aunque la carne es agresiva, tensa, resistente, resulta sajada, quedan en ella 'zanjas oscuras'. Remisión a las heridas, a los sombríos resentimientos, a los sentimientos indescifrables, a los sentimientos de fosa, de tumba. El enunciador de LHN pone la acción de los 'golpes' en el centro del enunciado, pero también en el corazón de la enunciación exclamativa. Los 'golpes' son divisores, las 'veces' multiplicadoras; tanto en lo que respecta al relato del poema como en lo que concierne a su puesta en discurso. El ritmo discursivo oscila entre el estilo intensivo dado por la fuerza y unicidad de cada golpe, y el estilo extensivo manifestado en ese progresivo 'empozarse de lo sufrido', en esa acumulación de 'zanjas oscuras'. "Como el 'golpe' es 'seco' y 'súbito', su medida indudable fija al mismo

tiempo la de la ‘vez’ como extensión” (Zilberberg, 2006, p. 65). Formas imperativas “indican o recuerdan al usuario los matices que hay que respetar para conferir a la ejecución de los programas la prosodia que les conviene” (Zilberberg, 2006, p. 66). El enunciador, en cuanto usuario, entiende que los golpes dividen la vida, la cortan, la tasajean, la matan, pero a la vez se extienden en ella como huellas de las que el poema hace memoria.

Recién en el verso 7 la modalidad factitiva reinante, típica de la dimensión pragmática, da paso a la probabilidad: ‘Serán talvez’. ‘Serán’ opera como anáfora a los ‘golpes’ que, esta vez, se invisten ora como ‘los potros de bárbaros atilas’, reforzando la apertura de ‘zanjas oscuras’; ora, octavo verso, como ‘los heraldos negros que nos manda la Muerte’. La forma ‘talvez’ hace que estas figuras se deslicen, como probabilidad, a la dimensión cognitiva del discurso, esto es, a algo que el enunciador *cree*, pero no confirma. (Como si se tratase de un “tambaleo” cognitivo frente a la fuerza afectiva de los golpes).

En el verso 8 aparece un embrague a [nosotros], actante cognitivo, destinatario-blanco de los mensajes cifrados transmitidos por esos ‘heraldos negros’, míticos avatares de Hermes, actantes de control, delegados de ‘la Muerte’, destinadora-fuente que *nos* los ‘manda’. (Notar la doble acepción de este último verbo: /envía/ y /ordena/, esta última, marca de jerarquía, índice de autoridad). Un saber potencial de la praxis enunciativa se agazapa en esas figuras: “se sabe” que donde pisaban las huestes de Atila no volvía a crecer vida. Pero el poeta habla de ‘atilas’ con minúscula, acoplando los ‘golpes’ a la cantidad, a la epidemia, a la proliferación, a la plaga. Por lo demás, dice ‘bárbaros’, actantes que, en profundidad vertiginosa, vienen *desde* un horizonte *hacia* un centro ocupado por el enunciador mismo, colocado en el lugar imaginario del civilizado, del cristiano. Entonces, se trata siempre de lo extraño, de lo extranjero, de lo invasor, del enemigo. “Se sabe”, además, que la sequía y la carencia de frutos convierten en nómada al hombre... la tierra que pisa está maldita.

Se confrontan dos formas de vida (una sufriente, debilitada; la otra mensajera de muerte, fortalecida), dos líneas de congruencia ‘vertical’ entre planos ‘horizontales’ de oposiciones: [“tierra fértil” *vs* “tierra estéril”; “verdor” *vs* “desierto”; “bendición” *vs* “maldición”; “sedentarismo cultivado” *vs* “nomadismo originario”; “ciudad” *vs* “cábila”; “seguridad” *vs* “errancia”]. El Occidente cristiano promueve la forma de vida del cultivo-ciudad, introduce el concepto de “cultura”, de “orden”, de “tiempo”. Desde ahí el poema denuncia un mundo amenazado. El Asia Central, de donde provienen los ‘bárbaros atilas’, espacio exterior a la semiosfera presupuesta, es percibido desértico, regido por el nomadismo, por la precariedad e inestabilidad, con “órdenes” y “tiempos” de morfologías y sentidos distintos de los urbanos.

Por lo demás, cabe reiterar la ausencia de color y de luz hecha presente en los ‘heraldos negros’. Los ‘golpes’ absorben nuestra energía vital, la debilitan, convirtiéndola de viviente en muriente, tal como algo negro absorbe la luz y no la devuelve. Delegados de ‘la Muerte’, los ‘heraldos’ son oscuros y dejan oscuridad a su paso, predicán con ‘golpes’. Los vivos murientes de LHN se contraponen a los muertos vivientes del Evangelio.

ESTROFA 3

El verso 9 supone la modalización factitiva ‘Son’: se realiza lo regido por ‘la Muerte’. Mediante la onomástica ‘Cristos’, el poeta engancha con el discurso evangélico. No hay *un* Cristo, que valdría como “él”, objetivado, exterior, personaje de la historia sagrada. Más bien hay *muchos* y valen como actantes interiores, subjetivos, provenientes del alma, alojados en ella. Los ‘golpes’ son ahora las ‘caídas hondas’, de esos Cristos (anáfora a los ‘pozos’ de las ‘resacas’, a las ‘zanjas oscuras’, a las pisadas de los ‘potros de bárbaros atilas’). Del *alma-pozo*, cavidad de todo lo sufrido, verso 4; al *alma-morada* de los Cristos (hondamente) caídos. Homología: el *alma pozo* es al *alma morada* lo que todo *lo sufrido* es a las *caídas de “nuestros” Cristos*. Se podría discutir, en una pertinencia gramatical, que el enunciado desembraga, objetiva, a “los” Cristos (no a “nuestros” Cristos). Replicaríamos que no los desembraga en una “historia sagrada” sino en “el alma” (del que habla). Y el que habla ha mencionado antes a ‘bárbaros atilas’ (negándole la mayúscula al rey de los hunos). El “yo” poético toma posición en el destinatario cristiano, “nosotros” de la “historia sagrada”, semiosfera occidental. Como vimos, los hunos, “ellos en sus potros”, oscuros heraldos arrasadores, avasalladores, vienen desde los bordes, destruyendo “la” vida. “Potros” acerca “golpe” a “galope”. A pisada en el “alma tierra”, alma corporal, paciente extensa de su brutal trotar. En el *mundo* hay “atilas”, en la hondura del *alma*, alma aire, hay ‘Cristos’ caídos. Esas ‘hondas caídas’ no solo dan profundidad al alma, también asimilan la vida humana a la pasión de Cristo, en particular, al vía crucis: los golpes devienen latigazos, bofetadas, caídas... que son solo la superficie figurativa, corporal, de las penas tematizadas en el ‘alma’ espiritual. Los ‘atilas’ dibujan la dimensión horizontal del dolor; las ‘caídas’, su dimensión vertical. Espacialización en cruz.

Verso 10: los ‘Cristos del alma’, sin perder presencia, dejan su lugar a ‘alguna fe adorable que el Destino blasfema’. La praxis discursiva ha coagulado la constelación: *fe, religión, Cristo, adoración*. Generando coherencia: “Con los Cristos del alma cae *también* alguna fe adorable que el Destino blasfema...”. Dos actantes entran a escena discursiva, aparecen por desembrague: la “fe adorable”, “ella”, tras la cual está el sujeto feligrés, devoto, ferviente creyente en una religión; y el Destino, “él”, destinador-juez que, del lado de ‘la Muerte’, sanciona como disfórico el objeto adorado por aquel. Los ‘golpes en la vida’ coinciden con las blasfemias del Destino. La ‘fe adorable’ cae profanada por el

insulto. ‘Destino’ y ‘sentido’ permutan su diferencia en el mismo universo. Los ‘golpes’ y todas sus figuras, del lado del *Destino*, siguen el *sentido* de un esquematismo ascendente que culminará en ‘la Muerte’. El ‘yo’ poético, destinatario de los ‘golpes’, con sus Cristos, con su fe adorable, a partir de la acentuación de esos ‘golpes’, sigue el itinerario de un esquematismo descendente, su resistencia aminora hasta la honda extenuación.

Verso 11: “Esos golpes sangrientos son las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema”, imagen quizá prosaica pero muy intensa pues entraña embrague a ese ‘nosotros’ destinatario de los ‘heraldos negros’ cuyo destinador es ‘la Muerte’, quien se consume y consume en el centro del campo de presencia: los ‘golpes’, ahora ‘sangrientos’, se contagian de carne torturada. ‘Son’, se realizan, en cuanto ‘crepitaciones de algún pan’, figuras de un fuego impactando la masa de harina. Así como los galopes de los potros lo son los de una carne animal que horada la carne de la tierra, ahora se trata del fuego que hace vibrar ‘algún pan’. La semiosfera cristiana, iterativa, presiona la lectura: el ‘pan’ es el cuerpo de Cristo, el ‘vino’ su sangre, el ‘fuego’ bautiza en Espíritu, no quema. El fuego del horno quema, el del espíritu libera, transforma.

Hay ‘golpes sangrientos’ que *son como* las ‘crepitaciones de algún pan’. Herida. Sangre. Carne quemada. Sacrificio inútil. La figura retórica del ‘pan que se quema en la puerta del horno’ es la de la ‘fe adorable’, la del plan, el programa, el proyecto, la ilusión, el sueño, listo para realizarse y que, por una u otra razón, no se lleva a cabo. El hombre se esfuerza, propone; ‘el odio de Dios’ dispone. El pan es la fe, pero también es el plan de vida en el que se han ido sudores, insomnios, desvelos, preocupaciones. El ‘pan quemado’, parangón del objeto desprovisto de valor alimenticio, remite a las decepciones y fracasos. Y ‘quemado en la puerta del horno’ significa que se *nos* malogró cuando no faltaba nada para bien lograrse⁸. ‘La resaca de todo lo sufrido’ empozada en el alma, por anáfora a los versos 3 y 4; y lo vivido empozado como charco de culpa, en la mirada, por catáfora al verso 16; son efectos de la objetivación de los ‘golpes’, convocan ambos la figura del ‘charco’. Las crepitaciones del pan que se quema en la puerta del horno, a su vez, convocan la figura del ‘chasco’. ‘Charco’ es a *resentimiento* lo que ‘chasco’ es a *frustración*, a *decepción*. Circuito del pesar que deja sus huellas en [nosotros].

ESTROFA 4

Si bien en la perspectiva sintáctica confirmamos un desembrague de ‘nos’ a ‘él’, semánticamente ha quedado fijada, consolidada, una identidad: {“yo” = “él”}. Quien dice: ‘Y

8 “La figura del disgusto sanciona negativamente el proceso vivido: ‘estado de conciencia doloroso causado por la pérdida de un bien’. Ese bien perdido, y ahora ‘lamentable’, es la participación del enunciador en la doxa a través de la confianza y de la adhesión a la vida que la doxa propaga o exige, según los casos” (Zilberberg, 2006, p. 333).

el hombre...¡Pobre...pobre!’, encarna al “yo”, poeta-hombre, que toma distancia de “él”, el hombre, y lo compadece modulando el adjetivo en exclamación ralentizada por los puntos suspensivos⁹. ¿Desde dónde se evidencia, en el verso 14, esta conmiseración del individuo ‘último’ por su propia especie así objetivada?: ‘Vuelve los ojos, como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada’. [Él], pobre actor, vuelve los ojos, la mirada, al [yo] observador relator... el símil que sobreviene articula, por suma, la identidad ya señalada: {“yo + él = nosotros”}. ‘Él’ vuelve los ojos tal como lo hacemos ‘nosotros’, individuos de una pobre especie (receptores de los heraldos y del pan quemado, ambos negros). La figura, también prosaica, de la ‘palmada sobre el hombro’, atenúa sin duda la fuerza de ‘los golpes’, remite al abrazo de pésame o al gesto de consuelo... pero solo para que el enunciatario se dé cuenta de que ‘él’ ya está sobrepasado, alienado, excitado, excedido por ‘ellos’: ‘vuelve los ojos locos’. ‘Y todo lo vivido’ (repercusión anafórica al tercer verso: ‘todo lo sufrido’), ‘se empoza’ (ídem al cuarto verso). Lo sufrido es lo vivido. Y ‘se empoza, como charco de culpa, en la mirada’. El hombre ya no tiene recursos para desaguar la culpa empozada. Lo ‘sufrido’ que ‘se empozara’, de la primera estrofa, es, ahora, ‘un charco de culpa’. Vimos ya que, entre ambos charcos, sobreviene el chasco. Lo sufrido, frustración de por medio, deviene culpa. El alma recipiente es, ahora, ‘la mirada’. El alma de ese pobre ser se expresa en su mirada de ojos locos, revela la culpa atorada, atascada. La blasfemia del Destino es el veredicto del odio de Dios, de ese malvado juez que *nos* ha declarado ya desde siempre culpables. La locura, paroxística, se entrama con la culpa y, en horizonte, con la frustración. Evidencia (en la) videncia, mirada eternizada en un ahora fatal.

CODA

Poema de dominante ‘objetiva’, limita la construcción del efecto de ‘intersubjetividad’ al [tú] implícito, articulado bien sea desde el [yo] o bien desde el [nosotros], marcas que aparecen con seis embragues: tres a [nosotros] (versos 8, 12 y 14) y tres a [yo], semejante al apóstol Pedro, el enunciator niega tres veces saber algo (versos 1, 4, 17). Si bien no hay lugar para un [tú] explícitamente enunciado, sí lo hay para un [él] humano, demasiado humano (Nietzsche *dixit*). No obstante, los seis embragues mencionados crean y refuerzan la distancia con ese [él]. Sea como fuere, estén vestidas de [él] o de [nosotros], las figuras humanas ven modalmente menoscabado su poder al extremo de la impotencia; sacudidas por los poderosos ‘golpes’. Estos, desplegados en una cadena de

9 La ‘pobreza’ en LHN, se siente disfórica. Mientras que en el lenguaje testamentario al par *riqueza/pobreza* corresponde el par *posesión/privación* de atributos. En Mateo 5, 3 Jesús dice: *Bienaventurados los pobres de espíritu* refiriéndose a aquellos que han alcanzado la conciencia pura del hombre espiritual. En el Salmo 49, 3, se llama ricos a los hijos de Adán (hombres psíquicos) y se llama pobres a los hijos de hombre (hombres espirituales). Tomado de Pla, 2018, p. 93.

semejanzas, ocupan el centro del campo de discurso. A todo esto, el reino de las mayúsculas acoge cuatro pobladores: del lado tónico, 'Dios', 'Destino' y 'Muerte'; del lado átono, los humanizados 'Cristos del alma' con sus 'hondas caídas'. Reveladora asimetría. Fin: repetición del primer verso. Más que clausurar un circuito, esa operación apunta a una apertura, a una repercusión interminable del acento afectivo puesto sobre el retumbar de los mortales 'golpes'.

REFERENCIAS

- Blanco, D. (2009). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Eco, U. (1985): *Apostillas a El nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.
- Heidegger, M. (1987). *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitard.
- Landowski, E. (1993). *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica I*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Landowski, E. (2007): *Presencias del otro. Ensayos de sociosemiótica II*. Lima. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Lévi-Strauss, C. (1976): *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Pla, R. (2018). *El hombre, templo del Dios vivo*. Barcelona: Sirio.
- Vallejo, C. (1997). *Poesía Completa I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

“Filosofía” e “historia” en José Ortega y Gasset

FERMÍN CEBRECO

Cualquier reflexión sobre la filosofía de José Ortega y Gasset (1883-1955) debería llevarse a cabo, si se desea mantener fidelidad metodológica a su autor, no mediante una “vía recta” introductoria, sino —como se lee en *¿Qué es filosofía?* [1929]— con “una táctica similar a la que los hebreos emplearon para tomar Jericó”: el “asedio”. Es decir: la adquisición de conocimiento sobre el objeto de reflexión solo se logrará procediendo lentamente mediante “giros concéntricos” y “circunnavegaciones” progresivas (Ortega, 2007, pp. 236-237, 245). Sin embargo, no será este el método de la presente contribución¹.

1. DOS INTERROGANTES INTRODUCTORIOS

Ortega (1979, pp. 263-264) plantea, de entrada, dos cuestiones esenciales, las cuales, dada su estructura problemática, pueden enunciarse interrogativamente: 1) ¿Qué es filosofía?, y 2) ¿Qué significa pensar filosóficamente? He aquí su respuesta: La filosofía es un “sistema de radicales actitudes interpretatorias que el hombre adopta” ante el mundo de la vida. Y el pensar filosófico auténtico se lleva a cabo de manera escéptica y dogmática a la vez.

Lo que Ortega y Gasset (2004a, p. 114) entiende por “sistema” es, pese a que ya, en 1906-1907, había señalado que solamente “desde una filosofía determinada” puede determinarse cuáles son los problemas filosóficos, y pese también a que, en 1914, redactará un *Sistema de la psicología*, parece estar más cerca de ser interpretado, ateniéndose a su propia filosofía, como un ideal a conseguir que a un hecho concluido (Bueno Martínez, 1959, p. 112). Ahora bien, el ideal sistemático no proviene de ninguna idea preceptora,

1 De lo que aquí se trata es de un procedimiento explicativo menos exigente. Sirviéndose del texto de las clases impartidas por su autor en la Universidad de Lima, se girará principalmente en torno a algunas ideas orteguianas mediante el recurso a los ocho primeros párrafos contenidos en el bloque n.º 28 de La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva, obra póstuma e inconclusa de Ortega y Gasset, redactada en 1947 y publicada por vez primera en 1958. De ella escribe Gustavo Bueno en una célebre recensión crítica: “Julián Marías ha sentido la tentación de decir que este libro es el más importante de Ortega, de todo cuanto escribió en su vida y, más aún, que es el libro más importante publicado en lo que va del siglo. La segunda tentación es, sin duda, hiperbólica, pero la primera está plenamente justificada” (1959, p. 103). Puede afirmarse que en esta obra —y también en *¿Qué es filosofía?* (1929)— se encuentra lo que Sebastiano Maritato (2011, pp. 2, 4, 34) ha denominado la “búsqueda de sistematicidad” por parte de Ortega y Gasset.

sino, antes bien, de la “estructura sistemática” de una realidad primordial —la vida humana—, que es, a la vez, “temporal, sucesiva, narrativa, dramática” (Marías, 1984, p. 16). Historia y razón humana, entendidas ambas como movibles y, al mismo tiempo, en simbiosis permanente, puesto que el ser humano —como decía Montaigne, en cita que Ortega hace suya— “es una realidad ondulante y diversa” (2006b, pp. 778-779, 934), conforman la base del “sistema” orteguiano. Vitalismo, existencialismo y fenomenología habían incidido en la importancia de la “vida” como material de reflexión filosófica, pero Ortega le añade un enunciado sin el que el “tema de nuestro tiempo” permanecería ininteligible: la “razón pura” tiene que cederle el paso a la “razón vital” (2005a, p. 593), logro que no podrá darse sin la experiencia inmediata (“*Erlebnis*”) de la vida misma (2004a, pp. 634-635) y que solo podrá ser expresado mediante una visión dinámica yo-mundo. Esta visión se presta a una multiplicidad de perspectivas, de ahí que la vida, pese a su “unidad sistemática y continua”, exija —como afirma Julián Marías (1984, pp. 16-17)— la posesión de su estructura y “llegar a la concreción dramática de su narración”. Y concluye: “Si falta una de las dos cosas, la vida resulta incomprensible”.

El adjetivo que Ortega adjudica a la filosofía, “sistema *radical*”, no podrá eximirse de su procedencia etimológica: *radix-radici* = raíz, e implica un “ir hacia el fundamento”, un “dirigirse” hacia los principios, operación calificada de “actitud intelectual”, pero que no puede interpretarse radicalmente sin el recurso a su base objetiva: “el acontecimiento enorme” del hecho de “encontrarse viviendo”. El núcleo de la interpretación radical es explicitado así: “el acontecimiento que el hombre es para sí mismo, y todo un mundo de otros acontecimientos en que las demás cosas le son al hombre” (1979, p. 263). Ya en 1914, en su obra *Meditaciones del Quijote*, Ortega había enunciado una proposición que sintetiza todo su pensamiento filosófico: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. Y apoyándose en un “principio bíblico” que, sin embargo, no es localizable en la Biblia, añade: “*Benefac loco illi quo natus es*” (2004a, p. 757). Privilegiar el lugar donde uno ha nacido constituye, desde luego, una circunstancia importante en Ortega, pero, aunque es innegable en este contexto la influencia ejercida por Edmund Husserl y Jakob J. von Uexküll, ha de afirmarse que el mundo orteguiano de las circunstancias sobrepasa los límites biográfico-geográficos del científico de Estonia y también del *Umwelt* husserliano (Ortega, 2006b, p. 358).

En las clases que impartió Ortega en la Universidad de Madrid (1927-1928), y que después, en 1957, fueron publicadas con el título de *¿Qué es filosofía?*, se ofrece una aproximación más precisa al significado del “mundo de la vida”. Se insiste, desde luego, en la unidad del binomio “yo-circunstancias”, pero estas son incorporadas claramente al mundo de la cultura, de la sociedad y de la historia. Ortega no se desentiende del mundo físico o cosmológico, como tampoco hace caso omiso de la corporeidad del yo. Subraya, sin embargo, siempre fiel a su talante nietzscheano, la

vinculación ontológica y gnoseológica entre las circunstancias del espíritu —cultura, sociedad e historia— y el carácter pensante del yo como requisitos para advenir a una “interpretación radical” del mundo de la vida. Puede afirmarse, entonces, que el sistema que adopta el ser humano para interpretar radicalmente dicho mundo no es otro que la filosofía.

Cierto que el “mundo de la vida” orteguiano se compone de una unidad que comprende la suma del “yo” y de las “circunstancias” en las que el yo está instalado (Marías, 1984, pp. 17-18), y sin las cuales este yo no puede definirse. Se trata, pues, de un mundo que no posee existencia propia: es “mi” mundo, no subsiste por sí solo y, por ende, si no lo hago mío, si no lo “vivencio” a través de mi yo, no podré lograr sobre las “circunstancias” que me rodean (*circum-stare*) una interpretación radical. Esta se conseguirá mediante una “salvación” de ambos componentes, esto es —en la misma línea interpretativa de “salvar los fenómenos”, propia de los inicios de la ciencia moderna—, recurriendo a una explicación esclarecedora. “Claridad” es un concepto que, en Ortega, está siempre en connivencia con el afán por describir el mundo circundante y su inmersión en él con la mayor precisión posible (2005a, p. 540; 1979, p. 264). En esta “misión de claridad”, que él describe apoyándose en Goethe: “Yo soy de aquellos que de lo oscuro hacia la claridad aspiran”, radican la tarea del filósofo y su dramatismo estilístico (2004a, p. 357), aun cuando —como es el caso de la filosofía platónica— en dicha aspiración jamás pueda soslayarse que el enigma de la vida es insoluble (Cerezo, 1991, p. 30).

2. EL DÚO INSEPARABLE: ESCEPTICISMO-DOGMATISMO

Una vez que ha definido lo que es la filosofía, pasa Ortega a formular lo que entiende por “filosofía auténtica” (es decir, por pensar filosóficamente). Descarta, en primer lugar, que la filosofía sea solamente dogmática, entendiendo por dogmatismo un sistema doctrinario que ofrece una imagen del mundo de la vida “lleno” (de proposiciones). Al dogmatismo —que Ortega califica de “filosofía positiva”— le ha acompañado siempre su “atravesado hermano”: el escepticismo, calificado aquí como “negatividad de todo saber” y que ofrece, por tanto, una “imagen del mundo vacía” (de proposiciones) (1979, p. 262). Las “proposiciones” (o “juicios”) constituyen el vehículo expresivo del saber, sea este científico o filosófico. Poseen siempre el carácter lógico de verdad o falsedad y pueden, en su expresión, tener una estructura muy compleja y ramificada, pero dicha complejidad se resuelve en el enunciado S (no) es P (sujeto, cópula y predicado, aplicable también al enunciado en plural). Ha de afirmarse que el dogmatismo es una teoría del conocimiento “llena” de proposiciones sobre el yo y las circunstancias, mientras que el escepticismo radical —del cual, desde luego, no participa Ortega— reconoce solamente una proposición como verdadera: “El conocimiento humano es imposible”. Frente a los

enunciados dogmáticos el escéptico mantiene una posición de “negatividad”, esto es, dice “no” a sus proposiciones y, de este modo, deja abierto el camino hacia la duda. La filosofía se origina como “menester de un incrédulo”, de ahí que sentencia Ortega: “filósofo solo puede ser quien no cree o cree que no cree, y por eso necesita absolutamente agenciarse algo así como una creencia. La filosofía es ortopedia de la creencia fracturada” (2008, pp. 261-262).

Los términos orteguianos para referirse al escepticismo son *afasía* (abstención de juicios o proposiciones), *apatía* (no emisión de sentimientos) y *austería* (sobriedad, sequedad expresiva), y con el contenido que ellos entrañan tampoco puede hacerse una filosofía auténtica. Así, pues, pensar filosóficamente no equivale a pensar dogmáticamente ni tampoco escépticamente (por separado), sino a pensar, juntando ambas dimensiones, dogmática y escépticamente, sentencia el filósofo madrileño: “Toda auténtica filosofía es a la vez escéptica y dogmática” (1979, pp. 263-264). La puerta de entrada a la filosofía gira en torno al quicio del escepticismo, ya que “la única manera de librarse del dogmatismo consiste en no admitir como dado nada que no sea a su vez un problema” (2007, p. 147).

3. IGNORANCIA TEORÉTICA E IGNORANCIA PRÁCTICA

La filosofía (“esa extraña ocupación que es filosofar”) se origina cuando un ser humano concreto pierde las “creencias tradicionales” que le sirvieron para interpretar (desde luego, no radicalmente) el mundo de la vida, esto es, su yo y sus circunstancias. Esta pérdida le conduce a “no saber a qué atenerse”; y a este “no saber fundamental”, que es el “no saber qué hacer”, Ortega lo llama “ignorancia originaria”. Puesto que uno no sabe qué hacer, se trata de una ignorancia práctica (o, lo que es lo mismo, de un escepticismo práctico). De este “no saber” se deriva el intento de salir de él para, así, “forjarnos una idea de las cosas y de nosotros mismos”. En consecuencia, el escepticismo práctico es la causa de que, para abandonarlo, tenga que irse en pos del dogmatismo teórico.

Lo primero que se da en el camino hacia la auténtica filosofía es la ignorancia práctica (que Ortega llama también “perplejidad”), mientras que “el sorprenderse no sabiendo lo que las cosas son” constituye la ignorancia teórica (llamada también “desconocimiento”), la cual es secundaria a la ignorancia práctica, es decir, viene tras de esta en segundo lugar. De este modo, la tesis de que la filosofía es a la vez escéptica y dogmática queda taxativamente refrendada, idea que Ortega expone también de manera inversa. Afirma, en efecto, que en el ámbito del saber “el sistema de nuestros quehaceres es secundario al sistema de nuestras teorías” y, por tanto, el “saber qué hacer” ha de fundamentarse en un conocimiento teórico sobre el saber acerca de lo que se es. El “sistema de las acciones” dependerá, por consiguiente, de un “sistema de

ideas” previo, y es este quien debe orientar a aquel. Es comprensible, entonces, que “una variación de cierta importancia en nuestras opiniones” (esto es, en nuestro “saber teórico”) repercute también notoriamente en nuestro “hacer” u obrar (Ortega, 1979, p. 264).

4. LA FILOSOFÍA ES, ANTE TODO, UNA ÉTICA

La retroalimentación entre ignorancia teórica e ignorancia práctica es la que conduce a Ortega a poner de manifiesto cuál es la disciplina filosófica más relevante. Apoyándose en Sócrates y en la forma de jerarquizar la filosofía por parte de la academia platónica, sostendrá que la filosofía va a constituirse “como una ocupación primordialmente con la ética”. Por consiguiente, el punto inicial de la filosofía fue el escepticismo práctico (“no saber qué hacer”) y el punto de llegada es ahora, luego de haber pasado por la fase del dogmatismo teórico, un dogmatismo práctico que en este contexto es denominado “ética” (1979, p. 265). Ortega concibe la realidad humana como un “mundo práctico” que incluye “cosas”, pero también “valores” y “bienes”. Para ello, el yo, en su relación con las circunstancias, ha de salir de sí mismo y cultivar su moralidad, trasladándose “de este salvaje yo individual a ese yo de las normas, de las leyes, de la humanidad” (2006b, pp. 147, 351-352).

La “humanidad” no está *a nativitate* vinculada al yo, como en Kant. Pero Ortega emplea una expresión kantiana cuando afirma que, abierta u ocultamente (“paladina o larvadamente”), la filosofía ha implicado siempre el “primado de la razón práctica”, que es, en tanto que *praktische Vernunft*, la encargada de informarnos acerca de cómo deben ser nuestras acciones y de regularlas racionalmente. Expresado en el estilo enjundioso de Ortega: “La filosofía fue, es y será, mientras sea, ciencia del qué hacer” (1979, p. 265), es decir, un saber práctico, una ética.

5. LA FILOSOFÍA COMO POSIBILIDAD HISTÓRICA Y LA SIMBIOSIS DE ESCEPTICISMO Y DOGMATISMO

Pero en la interpretación radical del mundo de la vida, que se lleva a cabo mediante la aplicación simultánea de una reflexión escéptica y dogmática y que conduce, finalmente, a la ética, esto es, a convertir las acciones humanas en buenas y felicitarias (recuérdese que, para Ortega, el saber teórico da “seguridad”, mientras que el práctico suministra “felicidad”) (1979, p. 264), no puede verse “una ocupación ingénita o connatural al hombre”, sino una “posibilidad histórica”. La comprensión de esta tesis exige poner en juego los tres elementos constitutivos de “la condición histórica de la histórica ocupación que es filosofar”: “Historia es venir de, llegar a, dejar de” (1979, p. 265).

Ahora bien, si la filosofía es una posibilidad histórica que “viene de” algo que no es filosofía, que “llega” a constituirse como filosofía y que “deja de” ser filosofía, no podrá

ser interpretada como una “posibilidad permanente”. Ortega, que es un pensador que debe gran parte de su filosofía a los aportes que hizo Wilhem Dilthey (1833-1911) sobre la razón histórica (Bueno Gómez, p. 73), se permite aquí denunciar que su “admirable” maestro, quien fuera pionero en este ámbito de la filosofía (“él nos trajo las gallinas del pensar histórico”), no llegó a extraer todas las conclusiones que han de derivarse de dicho pensar. Mientras que para Ortega todo lo que hace el ser humano es “histórico” (y participa, por tanto, del trío de instancias de lo histórico), para Dilthey la filosofía, la religión y la literatura no lo son; por el contrario, son una “posibilidad permanente (a-histórica)”. Puede afirmarse, en consecuencia, que —según Dilthey— habrá filosofía (y religión, y literatura) mientras existan seres humanos. Ortega, sin embargo, es partidario de que la filosofía no es una posibilidad permanente sino una posibilidad histórica, de ahí que, a la luz de ello, pueda comprenderse por qué, en este contexto, cobije sus ideas bajo el título de “origen histórico de la filosofía” (1979, pp. 263, 265).

Es así como también se entiende que Ortega sostenga que “para que la filosofía surja es menester que el hombre haya vivido de otros modos que no son el filosófico” y que, por esta causa, el primer hombre (“Adán”) no pudo ser filósofo sin antes haber habitado “en el paraíso de las creencias”. El concepto de “paraíso” entraña metafóricamente una posición no radical ante el mundo de la vida: el anclaje de la fe religiosa en algo no racional para conseguir la seguridad teórica y la felicidad. “Vivir en el paraíso” no es “vivir en la filosofía”; esta, más bien, presupone autoexpulsarse de él, haber perdido un sistema no filosófico de creencias y caer en la “duda universal” (esto es, en el escepticismo teórico y práctico). Escribe Ortega:

La filosofía solo puede brotar cuando han acontecido estos dos hechos: que el hombre ha perdido una fe tradicional y ha ganado una nueva fe en un nuevo poder de que se descubre poseedor: el poder de los conceptos o razón.

En el primer “hecho” ha de llevarse a cabo la “duda hacia todo lo tradicional”, esto es, hacia todo lo que no es filosofía. A este *factum* escéptico ha de acompañarle, “a la vez”, la “confianza en una vía novísima que ante sí encuentra abierta el hombre”. Los términos empleados por Ortega para designar ambos hechos son: *aporía* (duda, situación “sin salida”, tal como se deduce del mito del nacimiento de Eros en *El Banquete* de Platón), y *euporeía* (“buena salida”) o camino seguro (“método”) para salir de la duda. Así, pues, sin las instancias escéptica y dogmática no puede haber filosofía auténtica (1979, p. 265).

Ortega afirma que con solo el escepticismo no se hace filosofía, puesto que “la duda sin vía a la vista” (duda aporética) no es, propiamente hablando, duda, sino desesperación. Y esta conduce al “salto mortal”, a despedirse del mundo de la vida, pero no a la filosofía. La filosofía ha de poseer, pues, un componente dogmático, que Ortega describe

así: “El filósofo no necesita saltar [mortalmente], porque cree tener un camino por el cual se puede andar, avanzar, y salir a la realidad por propios medios”. Ese camino no es otro que el de la confianza en el “poder de la razón” para procurarse un sistema de interpretación radical del mundo de la vida, ocasionado por el derrumbe previo del sistema de creencias tradicionales.

6. PRIMERO ES LA VIDA Y LUEGO EL FILOSOFAR: INTERPRETACIÓN ORTEGUIANA

Si la filosofía es una posibilidad histórica, ha de deducirse que proviene de “algo” que no es filosofía. En este sentido, afirma Ortega que “la filosofía no es algo primerizo en el hombre” y apela, para graficarlo, a un dicho latino, atribuido a Hobbes, pero seguramente anterior a él: *Primum est vivere, deinde philosophari* (“primero hay que vivir y luego filosofar”). El dicho puede ser —según Ortega— objeto de una interpretación “bellaca”, de ahí que asevere que, para interpretarlo correctamente, haya que extirparle la “bellaquería”, que le es, en cierto modo, “infusa”. Interpretamos “bellacamente” el dicho *primum est vivere, deinde philosophari* si afirmamos que lo primero, lo más importante, es la “vida”, pero una vida basada en extraer de ella el máximo del placer y de satisfacción material, conceptos vinculados al *carpe diem*, entendido como “sácale el jugo al día”, “vive el momento” y después —expresado irónicamente—, si tienes tiempo y te quedan aún ganas para ello, dedícate a “filosofar”. Desde luego que en la interpretación “bellaca” la filosofía desempeña un papel totalmente secundario, ya que de lo que se trata es de anteponer espuriamente la “vida” al “pensamiento” o, lo que es lo mismo, “vivir” placentemente el momento, entendiendo por “placer” no el *theorein* intelectual sino los aportes de los sentidos y del entorno material.

Ortega, empero, sostiene que el dicho latino *primum est vivere, deinde philosophari* es “verdadero” si se lo interpreta correctamente y, para ello, recurre a dos conceptos de la biología evolutiva, muy extendidos en esa época en el mundo de la cultura, y tomados del filósofo alemán Ernst Haeckel (1834-1919): ontogénesis y filogénesis. Por ontogénesis se entiende el desarrollo del individuo concreto, esto es, las etapas que se dan en la vida individual desde la fecundación hasta la madurez, mientras que la filogénesis se refiere al desarrollo de la especie. El ser humano “está ya ahí” antes de filosofar, pero, al encontrarse —según Julián Marías— con la “realidad arborescente” de determinadas circunstancias culturales, sociales e históricas, las “reabsorbe”, interactúa con ellas y, de algún modo, las condiciona. Se trata, pues, de un *primum vivere* que demanda, para devenir en filosófico, “dar razón de las circunstancias”. Y este “proceso de dilatación y desarrollo” del pensamiento solo puede llevarse a cabo en contacto con una vida previa y mediante la simbiosis metodológica entre dogmatismo-escepticismo (Marías, 1983,

pp. 15-16, 25). De esta explicación ontogenética deduce Ortega dos tesis que se complementan mutuamente: 1) La filosofía de suponer un “pasado vital” no filosófico; y 2) No es posible en filosofía el “niño prodigio”² (1979, p. 266).

El recurso a Platón y Aristóteles (la filosofía y la política son “cosa de viejos”) le sirve a Ortega para consolidar ambos enunciados, pero el concepto que debe ser tomado en cuenta como principio explicativo de lo anterior es el de “experiencia de la vida” (que aparece, por cierto, en 1979, pp. 266, nota 2). Ortega se cura en salud afirmando que la “plenitud” de la “experiencia de la vida” es muy difícil de explicar y “casi tanto como adquirirla”. De lo que no cabe duda, sin embargo, es de que el vivir previo al filosofar contiene interpretaciones y opiniones humanas no radicales sobre el mundo de la vida, que Ortega incluye en los “sistemas de creencias tradicionales”. Así, pues, interpretada ontogenéticamente, la experiencia de la vida atañe a las vivencias no filosóficas acumuladas por un determinado ser humano en su relación yo-circunstancias. Es un elemento imprescindible para filosofar, pero no constituye aún una “filosofía auténtica”.

El dicho *primum est vivere, deinde philosophari* ha de ser también objeto de una interpretación filogenética y, por tanto, habrá de aplicarse a la historia de la especie humana como tal. Escribe Ortega: “Cuando la flauta filosófica empieza a sonar entra ya, predeterminada, por una sinfonía que ha comenzado antes de que ella aliente y la condiciona”. Si la “flauta filosófica” suena por vez primera (y aquí data Ortega el “origen histórico de la filosofía”) hacia los años 480-475 a. C., con Heráclito de Éfeso y Parménides de Elea, significa que todo lo que aconteció antes en la historia humana (y, más en concreto, en Grecia, cuna del filosofar), ha de constituir la “vida” previa a la filosofía. “Filogenéticamente, la filosofía nace cuando ya la helenía tradicional yace decrepita”, debiéndose entender por “helenía tradicional” la mitología (Homero, Hesíodo) y también todos los presocráticos que van desde Tales de Mileto hasta Heráclito, puesto que su pensamiento está todavía anclado en determinadas formas residuales de creencias mitológicas o contaminado por ellas. En consecuencia, tanto ontogenética como filogenéticamente, primero tuvo que vivirse de maneras no filosóficas la relación yocircunstancias, constituyéndose este “vivir” previo en la condición histórica indispensable para que la filosofía surgiera en el individuo y para que se hiciese efectiva en la historia de la especie humana (Ortega, 1979, p. 266).

2 Con respecto a los “niños prodigio” en filosofía, Ortega (1979, p. 266, nota 1) cita solamente un caso: Friedrich W. J. Schelling (1775-1854), creador de cuatro sistemas filosóficos, los cuales, sin embargo, van madurando y profundizándose con la edad. De hecho, al contrario de lo que sucede en la matemática, no es fácil encontrar en la historia de la filosofía ejemplos numerosos de pensadores que, a una edad temprana, hayan producido un sistema de pensamiento importante. Ortega pudo también haber señalado como “niño prodigio” a David Hume (1711-1776), ya que su *Tratado de la naturaleza humana* vio la luz pública cuando él tenía veintitrés años, y también a Ludwig Wittgenstein (1889-1951), considerado por no pocos especialistas como el más grande filósofo del siglo XX. Su *Tractatus logico-philosophicus* apareció como libro en 1923, pero su redacción fue emprendida cuando Wittgenstein no había cumplido aún los veinte años.

7. NO HAY FILOSOFÍA PERENNE

La filosofía, al ser una posibilidad histórica, proviene —en síntesis orteguiana— de algo que no es filosofía, llega a ser filosofía e irremediablemente tendrá que dejar de ser filosofía. De acuerdo con estas tres características de lo “histórico”, Ortega sostiene que no hay filosofía perenne³ y que “el filosofar mismo no perenniza”. Expresado más concretamente: la filosofía “nació en un buen día y desaparecerá en otro”. Ese “buen día” llegó cuando Heráclito y Parménides inauguraron “la nueva ocupación humana, hasta entonces desconocida, que llamamos con un nombre ridículo”: filosofía (1979, p. 267).

Pasando por alto la subjetividad orteguiana para endilgar a la filosofía calificativo tan discutible (filosofía: “nombre ridículo”), lo que interesa destacar aquí es que Ortega tiene conciencia de estar ocupándose, “de la misma manera” (por ende, radicalmente, raciovitalmente) que los fundadores de la filosofía, de los problemas que a esta “movilizan”, es decir, del entorno problemático del “mundo de la vida”. Dicha ocupación se halla unida, sin embargo, a otro tipo de experiencia distinta a la experiencia de la vida, la cual recibe el nombre de “experiencia filosófica”. Esta, como su nombre lo indica, exige un pasado también filosófico que pueda ser experimentado y que Ortega ubica entre los dos fundadores de la filosofía y él: “Entre aquella fecha [el origen histórico de la filosofía en Parménides y Heráclito] y este instante de ahora, los hombres han hecho su ingente experiencia filosófica”, la cual es descrita no como artífice o responsable de descubrimientos cosmológicos, sino como “la serie de ensayos que durante estos veinticinco siglos se han hecho para habérselas con el universo mediante el procedimiento mental que es filosofar” (1979, p. 267). Se trata, pues, de una experiencia que ha de interpretarse filogenéticamente, puesto que mediante ella “se han ido ensayando los modos diversos de hacer funcionar” el método, el “instrumento”, el pensar filosófico.

3 Esta tesis contradice a Gottfried W. Leibniz (1646-1716), defensor de una *philosophia perennis* que consiste en aprovecharse de las cualidades positivas de todo pensador para, mediante un sincretismo metodológico, construir una filosofía perdurable y abierta siempre a presentes y futuras incorporaciones de verdades. El progreso en la filosofía es para Leibniz una línea infinita que Hegel denominará “progreso indefinido”. Ahora bien, los pensadores que defienden la tesis del progreso de la filosofía son cuantitativamente inferiores a los que postulan la posición contraria. La mayoría suele afirmar que la filosofía no progresa o, en todo caso, que progresa mínimamente, sobre todo si se la compara con el progreso evidente de las ciencias empíricas (el ejemplo de la biología actual constituye un paradigma de ello). He aquí dos ejemplos elocuentes: el físico nuclear Carl von Weisäcker sostuvo en *Die Tragweite der Wissenschaft* (1964) que el éxito de las ciencias empíricas se debía, entre otras razones, a su exención de plantearse cuestiones filosóficas, insinuándose así que la filosofía constituye un freno o rémora para el progreso científico. Y Alfred N. Whitehead, en su obra *Process and Reality* (1929), afirmó en cita muy recurrida: “La caracterización general que mejor describe la tradición de la filosofía de occidente es que esta consiste en una serie de notas al pie de página en (las obras) de Platón” (*a series of footnotes to Plato*). Traducido sin eufemismos, lo que Whitehead manifiesta es que la filosofía que va desde Aristóteles a Heidegger (recuérdese que este último había publicado *Ser y tiempo* en 1927), pasando por San Agustín, Tomás de Aquino, Descartes, Kant, Schopenhauer, Hegel, Marx, Nietzsche y Husserl, no significa casi nada comparada con lo que Platón llevó a cabo en su tarea del pensar. Independientemente de que la cita de Whitehead se ajuste o no a la verdad, sirve aquí de contrapunto conceptual a lo que Ortega y Gasset entiende por “progreso filosófico” y puede contribuir a situar mejor dicha concepción.

Por consiguiente, no debe confundirse la experiencia filosófica con la experiencia de la vida; esta última no es aún filosofía, sino un *primum vivere*, un “vivir previo” (que puede ser de naturaleza ontogenética y filogenética) que antecede a la auténtica filosofía.

8. EL PROGRESO FILOSÓFICO

“Progresar” es un verbo castellano que tiene su raíz en el infinitivo latino *progredere* (ir hacia adelante), del que se deriva el participio pasado *progressus* (progreso). En este sentido, el “progreso” es connatural a lo “histórico” y, por ende, si la filosofía es una posibilidad histórica ha de estar sometida necesariamente al progreso. El concepto orteguiano de “progreso” posee dos características fundamentales. La primera radica en que, paradójicamente, la filosofía, que es una serie de ensayos racionales sobre el mundo de la vida, progresa aprovechándose de los errores y limitaciones de los ensayos anteriores, evidentemente para no cometerlos de nuevo. Y la segunda característica, aún más paradójica, es que la filosofía camina hacia (progresa) su propia desaparición, hacia su “dejar de ser” filosofía. Pero este “progreso” consistirá en que en otro día —que Ortega califica de “bueno” y de “próximo”— la filosofía será superada por un saber superior, por “otra manera de afrontar intelectualmente” [léase: “más radicalmente que la manera filosófica”] el mundo de la vida (el yo y su relación con las circunstancias culturales, sociales, históricas y cosmológicas). Este procedimiento nuevo de la relación yo-circunstancias no será ni pre-filosofía ni filosofía; demostrará, más bien, que “todo filosofar es una limitación, una insuficiencia, un error” (Ortega, 1979, p. 267).

COLOFÓN

Si se observa la trayectoria filosófica de Ortega y Gasset, se encontrará, desde sus *Glosas* (1902), pasando por *Meditaciones del Quijote* (1914) y *La rebelión de las masas* (1929), hasta llegar a la obra póstuma aquí comentada, una innegable maduración progresiva de sus “creencias”. Es cierto que, en la actualidad, resulta inaceptable, tanto en España como en los otros países de habla castellana, que el filósofo madrileño se dirija a sus lectores, casi siempre con un paternalismo académico que raya en la arrogancia, como el predicador religioso a los paganos que ignoraban los dogmas de la fe (*in partibus infidelium* es la expresión orteguiana). Tal vez por ello, pese a que no desea hablar *urbi et orbi* (2008, pp. 17-20), su estilo tiene un dejo pontifical que se revela en la hiperbólica multiplicidad de tareas que asume en la España de su tiempo: “Yo tengo que ser, a la vez, profesor de la universidad, periodista, literato, político, tertulio de café, torero, hombre de mundo, algo así como párroco y no sé cuántas cosas más” (2002, p. 203). Pero su “complejo adánico de ver lo que otros no ven” —fácilmente rebatible ya en su tiempo— no debe

soslayar sus “frases iluminadoras y sugerencias creadoras”, ni tampoco su “mensaje ético”: “una lección acerca de la conducta que conviene adoptar, ante la ciencia y la experiencia, al hombre que filosofa” (Bueno Martínez, 1959, pp. 11-12).

Ortega es un “filósofo de la cultura” (*Kulturphilosoph* se le denomina en Alemania) que, desde muy joven —como puede verse en el *Diario de Marburgo* (1906-1907)—, no quiso “perder la convivencia estética con las cosas”, característica que aparece nítida en su dominio magistral del lenguaje, en especial si se tiene en cuenta que escribía intencionadamente para un ser humano concreto que coincidía con él en una circunstancia englobante de otras más subalternas: la del idioma (2008, pp. 17 y ss). En este sentido, y aun cuando —según su concepción de la historia— su obra se encaminará a ser superada e incluso desaparecerá un “buen día”, no concordaría con su intención abandonar el cultivo de su legado, el cual implica una tarea ardua: someter la parcialidad de la memoria de los hechos, que “impone siempre a lo real una perspectiva privada”, al afán de totalidad que lleva consigo la razón vital. Dicha “actitud interpretatoria” es “una reconstrucción intelectual del pasado” (Ortega, 1965, p. 136) que, como *skepsis* y *quaestio*, ha de perderse primeramente en la duda, ya que sin conciencia problemática no hay filosofía. Pero debe llegar también, en acción reactiva, a deducir que “mi” vida (esto es, el entrelazamiento de mi yo y mis circunstancias) constituye la raíz de toda realidad, y que descubrir su conocimiento (*biognosis*) es el objetivo de la razón histórica (Ortega, 2008, p. 274). Este es el marco en el que las ideas esenciales orteguianas sobre “filosofía” e “historia” anteriormente expuestas adquirirán su rendimiento menos parcial.

Bernardo de Chartres —según el obispo Juan de Salisbury (1120-1180), que se denominaba a sí mismo Johannes Parvus: “Juan el pequeño”— escribió en *Metalogicon* III, 4: “Somos como enanos aupados sobre los hombros de gigantes” (“*quasi nanos gigantum humeris insidentes*”), y, por eso, podemos ver más y más lejos que ellos. Tal vez sea exagerado calificar de “gigante” a Ortega y Gasset (Gustavo Bueno Martínez, poco amigo de los epítetos altisonantes, lo llamó “Praeceptor Hispaniae”, 1959, p. 112), pero el esfuerzo por repensar su filosofía y realizar sus virtualidades, dando cuenta, desde la propia perspectiva, de la “razón vital e histórica” (Marías, 1984, pp. 23, 32), sigue siendo un reto para todos los que pensamos en su mismo idioma. Sin embargo, también a la filosofía de Ortega ha de aplicársele una irrenunciable unidad dialéctica e ininterrumpida entre escepticismodogmatismo, sin posibilidad de un cierre final o de una ruptura del binomio. Esta enseñanza constituye la mejor conclusión del texto aquí comentado.

REFERENCIAS

- Bueno Gómez, N. (2007). Ortega y Gasset: razón y vida. En *Eikasia*, Revista de Filosofía, año III, 69-93.
- Bueno Martínez, G. (1959). José Ortega y Gasset, La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva. *Revista de Filosofía*. Instituto Luis Vives, CSIC, XVIII, 68, 103-112.
- Cerezo, P. (1991). *Ortega y Gasset. Antología*. Barcelona: Península.
- Maritato, S. (2011). *La segunda navegación de Ortega y Gasset*. Trabajo final del Máster Filosofía Teórica y Práctica. Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía Uned. Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Smaritato/Documento.pdf>
- Ortega y Gasset, J. (1956). *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1960). *Origen y epílogo de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Espíritu de la letra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1971). *Historia como sistema*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1979 [inédito hasta 1958]). *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*. Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J., (2002 [1934]). *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*. Hernández Sánchez, D (ed. lit.). Madrid: Tecnos.
- Ortega y Gasset, J. (2004a). *Obras completas*. Tomo I (1902-1915). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2004b). *Obras completas*. Tomo II (1916). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2005a). *Obras completas*. Tomo III (1917-1925). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2005b). *Obras completas*. Tomo IV (1926-1931). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2006a). *Obras completas*. Tomo V (1932-1940). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2006b). *Obras completas*. Tomo VI (1941-1946). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2007). *Obras completas*. Tomo VII (1902-1925. Obra póstuma). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2008). *Obras completas*. Tomo VIII (1926-1932. Obra póstuma). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *Obras completas*. Tomo IX (1933-1948. Obra póstuma). Madrid: Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2010). *Obras completas*. Tomo X (1949-1955. Obra póstuma). Madrid: Taurus.

Lima y su modernidad olvidada

JAVIER PROTZEL

In memoriam

Gonzalo Portocarrero

INTRODUCCIÓN

Las formas de la memoria colectiva son de variable consistencia y nitidez. Para mucho(a)s esta dura actualmente apenas un poco más de lo que permanecen los acontecimientos en las páginas de los diarios o en las pantallas de teléfonos y televisores. Aunque se trata de un fenómeno mundial, quiero referirme particularmente aquí a Lima, más que al Perú. La inmensidad de la ciudad, su anomia, su heterogeneidad e intensa movilidad han recortado la vieja conciencia de pertenencia a barrios o distritos longevos, cimentada por la tradición local. Y a escala de su conjunto, la metrópolis dista en mucho de contar con una memoria histórica mínimamente unitaria que permita a sus ciudadanos reconocer su identidad en ella, salvo por acontecimientos extraordinarios. Si quienes nos interesamos en estos asuntos miramos hacia atrás, percibimos que en nuestra historia urbana hay etapas de luz y de oscuridad. Algunas fueron iluminadas por ciertas obras u acontecimientos cuya narración, aunque borroneada, sobrevivió y llegó al presente. Otras pasaron al olvido y pese a que sus huellas subsisten, siguen inadvertidas. Me propongo en este ensayo una revisión crítica de algunos aspectos de la Lima del segundo cuarto del siglo pasado, quizá el único y corto momento en que la capital peruana parece vencer sus dificultades para representarse a sí misma como un conjunto, el de alcanzar la ilusión de ser la metrópoli criolla. Ese periodo hoy soslayado cimentó un proyecto de tránsito (nunca acabado) de una ciudad encapsulada en su criollismo que se convertía en metrópoli nacional, anfitriona obligada de 'todas las sangres' llegadas en los procesos de migración interna. La realidad social de un país pobre y centralista puso en crisis aquel proyecto culturalmente hegemónico.

Me estoy refiriendo más a lo urbano que a la ciudad, distinguiendo las prácticas materiales y simbólicas de los usuarios de los volúmenes edificados y los espacios físicos habilitados para circular, según lo ha hecho Armando Silva (1992). Huelga detallar que toda construcción arquitectónica es al mismo tiempo un trabajo funcional de ingeniería y una elaboración simbólica, aunque de esto último muchos no sean conscientes. Y tanto más si la ciudad que se moderniza se caracteriza antes por un cambio en la 'vida mental' de sus habitantes, tomando la expresión de Simmel (2003 [1902]) que

por su superficie y población aumentadas *per se*. He compuesto este ensayo basándome en una variedad de textos que me propuse vincular entre sí, así como en mis propias observaciones y estudios previamente realizados.

LA CIUDAD QUE SE FUE

Una breve recapitulación histórica. Desde antes de la Guerra del Pacífico (1879-1883) ya soplaban en Lima vientos de modernización. El auge guanero había traído el afán por el ornato y la renovación de la ciudad, el primer ciclo de varios otros que le sucederían hasta la década de 1940 (Ramón Joffré, 2004, pp. 9-33). Derribadas las antiguas murallas (1869) se buscó un nuevo trazo urbano surcado por vías más anchas y la ampliación del espacio para edificar viviendas. Este modelo urbanístico radial, traído de Europa, consistía en diseñar superficies amplias como puntos de referencia centrales (plazas, parques) de los cuales irradiaban avenidas que se intercomunicaban entre sí. Esos nodos cubrían espacios vastos, llamados monumentales precisamente por estar ornados con grandes esculturas conmemorativas de héroes, guerras y alusiones a la gloria de la nación. Como ha señalado Natalia Majluf (1994, p. 30), existió una equivalencia entre escultura y progreso. Las formas físicas de la ciudad cumplían por ello un rol de representación simbólica de la narrativa y la celebración de un Perú aún joven. Por ello, si “en Europa el mármol y el bronce podían ser sinónimos de una venerable tradición que llevaba hasta los orígenes de la civilización en la antigüedad clásica, ... para el Perú del ochocientos fueron sinónimos del futuro” (Majluf, 1994, p. 31). Una muestra temprana de ello fue la creación de la plaza Dos de Mayo (1874) en cuyo centro se colocó una gran escultura en homenaje al combate victorioso del 2 de Mayo contra la flota española ocho años antes. La idea de modernidad calaba en las élites económicas agrupadas en el Partido Civil, las cuales consideraban inviable una ciudad con solo una minoría de ciudadanos políticamente hábiles, muchos proclives al rentismo, y una afición extendida a los juegos de azar en todos los sectores sociales. Un parecer que se acentuó con el empobrecimiento posterior a la guerra al voltearse las miradas hacia Europa y Estados Unidos, movidas por los valores de la industria y de la educación. La herencia colonial —la prolongación republicana de la estructura social estamental del virreinato, de la beatería y el analfabetismo— vigente varias décadas tras la Independencia, entraba en crisis. El crecimiento exportador durante la República Aristocrática (1895-1919) provocó un aumento considerable de la población de Lima (entre 1876 y 1908 la población capitalina se incrementó de 100 516 a 138 134 habitantes), favoreciendo la expansión de la ciudad radial y el trazo de nuevas vías de circulación jalonadas por monumentos. Así, el paseo Colón (llamado antes Nueve de Diciembre) data de 1899, la avenida La Colmena de 1899, la plaza Bolognesi de 1905 y la Plaza Mayor es renovada en 1901 (Ramón Joffré, 2004, pp. 19-20).

La nostalgia de José Gálvez en *Una Lima que se va* (1921) fue seguramente tomando el cuerpo de un fenómeno social a medida que la urbe se expandía y la gente acomodada se codeaba menos con los pobres. Como ocurre en las sociedades que se enriquecen, las figuras del pasado se achicaron, luciendo modestas y afectuosas. Progresivamente apareció una *utopía retrospectiva* (noción que le debo a Julio Ortega) en el imaginario urbano, plasmado en obras como la de Gálvez, quien vivió la pobreza y la ruina de la posguerra, sin que eso le impidiera escribir que

la lamentable conciencia de los cambios sufridos, de las ilusiones que no retoñarán jamás, comprende fríamente que al vibrar de las mismas canciones el corazón no palpitará como la vez primera, que ya se cree de otro modo, que se ríe de manera diferente, y, aunque parezca mentira, hasta se llora diversamente de lo que se lloraba antaño. (Gálvez, 1921, p. 125)

Me interesa resaltar que en el discurso del criollismo se asocian tres elementos: una remembranza bien idealizada, una necesidad de preservar lo ‘auténtico’, y cierto populismo que acerca a las élites y a la plebe en torno a prácticas simbólicas y creencias, pero subordinándola. El retroceso de esa mentalidad localista conservadora convivió con la nueva en las etapas de mayor innovación en la vida urbana, los once años de la presidencia de Leguía (1919-1930). Los tres ejes viales tendidos en ese régimen —avenidas Leguía (rebautizada Arequipa)¹, Brasil y Progreso (llamada Colonial posteriormente)— alentaban el éxodo hacia las nuevas urbanizaciones, aunque el que llevaba a Miraflores y Barranco vía la mesocrática Santa Beatriz y San Isidro resultó ser el más notable y publicitado al marcar la principal ruta de la gente adinerada. A lo largo de la avenida Arequipa aparecieron construcciones de diversos tamaños y estilos que variaban conforme uno se aproximaba al sur.

Primaba la idea de una ciudad de edificaciones rodeadas por amplias zonas verdes, con servicios de transporte público a distancias mayores dispuestos sobre vías extensas. El modelo de la ciudad radial era reemplazado por uno expansivo y de origen anglosajón, el de la *Garden City*² suburbana para clases altas y medias cuya estela llegó hasta fines de la década de 1950. La adopción de costumbres y deportes de origen británico (ciclismo, fútbol, regatas, tenis) marcó un cambio en las élites de la generación de posguerra. En *Nuestra pequeña historia* [1930] es el mismo Gálvez quien relata haber sido en 1894 “uno de los trece muchachos [que] con parlamentaria seriedad en el atrio del viejo templo de San Pedro” (1966, p. 220) fundó el club Union Football, el primero en usar esa palabra.

1 Para mayor información véase blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2011/04/03/la-avenida-leguia-hoy-arequipa/

2 Las *Garden cities* fueron una propuesta urbanística de inicios del siglo XX formulada en Inglaterra por Ebenezer Howard. Postulaba modos de vida saludables y cómodos mediante la edificación de casas baratas en localidades provistas de verdura en las periferias metropolitanas, pero equipadas con transporte y servicios propios.

La idea de *Garden City* se plasmó en el denominado *chalet* (equivalente a casa campestre en los Alpes) que se codearía con los caserones de la década de 1930. Antonio Zapata (1990, p. 165), sostiene que de esa década en adelante el chalet designó al género íntegro de viviendas unifamiliares fuera del centro de Lima, y no un estilo singular. Lo interesante del chalet se condensa en dos observaciones. Primero, la sustitución de los antiguos materiales de construcción (adobe, quincha, madera) por los de material noble (cemento, ladrillo, fierro); y luego, una distribución interna de las edificaciones que mostraba rasgos de un estilo de vida heredado de la Colonia. Esa convivencia de lo antiguo con lo moderno es bien captada por José Diez-Canseco en su novela *Suzy*. Nos muestra adolescentes anglófilos que languidecen en un Barranco aun de potreros polvorientos y de “desiertas callejas por las que discurren pesadas carretas, alígeras carretas, levantando con el restallar de los látigos el vuelo de las palomas” (2004 [1930], p. 11).

¿Cuánto había de verdaderamente ‘moderno’ en esos cambios limeños? De 1920 a 1940 en Lima la población se duplicó, y el área urbana de la Lima compacta de 1931 se expandió al sur y al oeste aumentando su superficie de 2037 hectáreas a 5630 en 1940 (Calderón, 2005, p. 65). Aumentó la desigualdad por habitante del área construida, si se compara la amplitud de los nuevos distritos del sur y suroeste con la creciente concentración y tugurización en el Cercado y el Rímac³. Las distancias sociales y el acceso desigual a las innovaciones implicaban nuevas formas de conocimiento del Otro; disminuía el antiguo vínculo de las calles estrechas compartidas y plazuelas del espacio público. Ahora bien, la oposición tradición/modernidad es un fresco con mucha variedad de grises. En el Cercado quedaron huellas que llevaban al siglo anterior, como es el caso de Barrios Altos. Pese a que la población de esa zona cambió al irse reciclando con el desplazamiento de los sectores medios al sur, las primeras hornadas de inmigrantes la densificaron y mantuvieron la vida barrial con su intensa interacción callejera, personalidad e insularidad.

Con el paso del tiempo la población de sus numerosas casas de vecindad, callejones y solares se multiplicó acentuando la continuidad entre espacios privados y públicos en esa zona con predominio de viviendas alquiladas y subalquiladas (Panfichi, 2013, pp. 85-86).

A medida que la herencia colonial se encogía, crecía la lógica de las diferencias de clase basadas en el dinero. Desde la óptica de las mentalidades, la vida en la ciudad modernizada consistía en la activación de un nuevo proceso de construcción de representaciones colectivas, desvinculado de la tradición oral y sus voces callejeras. En los

3 Véase <http://cammp.ulima.edu.pe/edificios/barrio-obrero-n3/>



Enrique Polanco. *Paisaje urbano (Noe)* de la serie *Camina el autor* (homenaje a Huamán Poma) (2016). Óleo sobre tela y collage, 1 m x 70 cm

años 1940 esto afectó a las clases medias posleguistas debido a la disminución de su poder adquisitivo respecto a los obreros y artesanos de las inferiores. Las empujó hacia estrategias simbólicas más difíciles, fijadas en lo cultural como indicador de ‘decencia’: educación, vestimenta, acento en el habla; en general, poder aparentar gracias al incipiente mercado de bienes de consumo importados, de publicidad y cine. Subyacía un elemento discriminador en ese afán por introducirse en redes de interacción social más altas, un racismo *inter pares* en una sociedad de creciente mestizaje biológico, entre distintos matices jerarquizados de tez facial. Así, se reeditaba en versión poscolonial la antigua práctica del virreinato del “blanqueamiento” intergeneracional (Portocarrero, 2013).

PROYECTO URBANÍSTICO Y GOBERNANZA DISCIPLINARIA

¿Había entonces alguna visión consistente de la modernidad urbana con vocación de generar nuevas representaciones colectivas? Entre los arquitectos, definitivamente, aunque no sin debates. Esas concepciones remiten a tres tipos de discurso: el de un *aggiornamento* academicista, el del movimiento moderno expresado en la Agrupación

Espacio, y el del Estado industrialista disciplinario. Para Wiley Ludeña, quien lo ha investigado (2003, 2006), la inquietud por el trazo y desarrollo de la ciudad se remonta a muy atrás, y atraviesa la década de 1930 con la construcción de barrios obreros, restaurantes populares, refectorios escolares, etcétera (Drinot, 2016) y llega a su cénit en los años 1940, “década prodigiosa” según Ludeña.

Empero, para los sectores privilegiados la adhesión a la vida moderna no significaba renunciar a los emblemas del pasado sino transmutarlos en un discurso academicista mistificador. Los trazos nuevos de la ciudad jardín orientados hacia el sur y suroeste venían acompañados de un giro estilístico arquitectónico conciliador con los viejos imaginarios: diseños neoincaicos y neoperuanos de una estética ecléctica que combinaba sobre las fachadas de inmuebles públicos y grandes residencias privadas formas coloniales y academicismo clásico, en algunos casos con bajorrelieves geométricos precolombinos de aspecto pétreo para obtener una síntesis presuntamente ‘peruana’. Las connotaciones pasatistas y de poderío de este estilo remiten a cierto tiempo pretérito indefinido que eterniza la memoria del pasado europeo señorial, el abolengo del imperio incaico y la fuerza del hombre vernáculo. Estas hibridaciones acercan el elemento indigenista a cierto imaginario de pompa virreinal proponiendo su visión para el Perú de la época: una metonimia del mestizaje que ‘crea’ —desde Lima— lo que Mirko Lauer denominó una “categoría universal alterna” para lo peruano (1982, pp. 111-113). En esta se disuelve y niega a la vez las especificidades de las realidades indígenas al anexárseles como elemento genérico a las composiciones eclécticas.

Con o sin ‘citas’ de lo indígena, ¿cómo no tendría esta emulsión netamente limeña fuerza ideológica teniendo de paradigma al nuevo Palacio de Gobierno mismo (1938), concluido por Ricardo de Jaxa-Malachowski? Este arquitecto de origen polaco tuvo también a su cargo el diseño y construcción del Palacio Arzobispal, del nuevo Palacio de Gobierno (1924), la terminación del Palacio Legislativo (1938) y del Club Nacional (1929), entre muchas otras obras. Concuñado del presidente Benavides, su versatilidad y rigor le permitieron abrazar extremos estéticos como el precolombino de Tiawanako para el Museo Nacional de Cultura Peruana (1924) y el francés Segundo Imperio del imponente Edificio Rímac al inicio del Paseo de la República⁴. Otros arquitectos notables que alternaron con él —Manuel Piqueras Cotoí, Emilio Harth Terré, Rafael Marquina— contribuyeron igualmente a la fama de la llamada ciudad jardín, diseñando e interviniendo espacios, edificando dependencias de la administración pública que connotasen un Estado ‘fuerte’ y dotado de equipamientos públicos; hitos marcados a lo largo del tiempo hasta 1950 de una expansión avizorada como camino hacia la condición de metrópoli. La arquitectura y el urbanismo materializaban la ideología

4 Véase <http://historiadordelperu.blogspot.com/2012/01/el-edificio-rimac.html>

prevaleciente sobre la ciudad; las corrientes neocolonial y neoperuana pretendían ser identificadores colectivos fundadores de un Perú moderno que no rompía con el pasado.

A fines de la década de 1930 vino un cambio. El movimiento moderno en urbanismo y arquitectura se asentó en Lima, gracias a la defensa que hizo el influyente arquitecto Luis Miró Quesada Garland, autor de *Espacio en el tiempo, la arquitectura como forma cultural* (2014 [1945]), un conjunto de ensayos de afirmación del arte abstracto, de una arquitectura de diseños ortogonales, austeridad ornamental, luz exterior en los interiores, verdura y funcionalidad, así como de un urbanismo renovado, siguiendo los principios de la Bauhaus berlinesa. Lo singular de la estética de Miró Quesada es su purismo hegeliano, según el cual el arte es la materialización de la Idea. La Idea, al ser ‘para sí’, carece de determinaciones histórico-sociales: la pureza de la forma y la volumetría serían autónomas respecto al gusto, validarían el “arte por el arte” y además jalonarían el derrotero de la Historia como realización de la Idea. El discurso de Miró Quesada asentó la arquitectura moderna en el medio universitario al proponer un urbanismo funcional al país en una época en que el progreso técnico “ha cambiado la manera de pensar” (2014 [1945], p. 40). Por ello, recusa el tradicionalismo, dada la “necesidad social absoluta de una arquitectura nueva y evolucionada que rompa con una práctica de hacer obra fácil”. Estas ideas propinaron un golpe a los manierismos mencionados y en general a la retórica indigenista, traduciendo la actitud innovadora de los artistas e intelectuales que habrían de constituir la Agrupación Espacio (1947) bajo el liderazgo de este autor. La Agrupación Espacio reivindicaba para el Perú una consciencia *universalista* (antónima de una nacionalista) afirmando que lo moderno no conoce de fronteras, pues Miró Quesada —no toda la Agrupación Espacio— pulió una definición culturalmente desarraigada y espiritualista de lo moderno en una época de fuerte debate político e ideológico⁵.

El tercer tipo de discurso es el del Estado, componente de las intensas luchas por el poder de ese periodo. La germinación de sectores medios durante tiempos de Leguía trajo posteriormente en una parte de estos posiciones independientes de enunciación política frente a los grupos superiores. Actitud ‘pensante’ frente al país y una disposición a pactar con las organizaciones obreras ya entonces movilizadas (Stein, 1980, p. 96). La bullente belicosidad política del aprismo y del comunismo tras la elección del comandante José Luis Sánchez Cerro (1931), seguida de la insurrección de Trujillo (1932) y el asesinato de Sánchez Cerro (1933), modificó la narrativa de la modernidad peruana. Instalado en Palacio de Gobierno gracias al sanchezcerrismo, el general Óscar R. Benavides fue declarado presidente para emprender un proyecto autoritario

5 La casi totalidad de las ilustraciones fotográficas y croquis que ilustran *Espacio en el tiempo* son de obras ajenas no realizadas en el Perú a lo largo de distintas épocas. El propósito de Luis Miró Quesada ha sido probablemente deliberado para significar el rebasamiento de tiempos y espacios por el arte.

de gobernanza. La persecución de apristas y comunistas le facilitó el desarrollo de políticas públicas que mantuvieran bajo sus riendas el potencial explosivo de las masas. El gobierno debía —así lo ha estudiado Paulo Drinot (2016)— cumplir con una “misión civilizatoria” de “redimir” a un pueblo considerado “bárbaro”, proveyéndolo de fuentes de trabajo, viviendas, educación, nutrición y salud. El Tercer Militarismo intentó establecer un orden político *corporativista* emparentado con el fascismo (Molinari Morales, 2017), donde cada ciudadano debe estar adscrito a una colectividad, cuyo ejemplo sería la ampliación de la ciudad mandando edificar barrios obreros. En cierto modo, la clase obrera fue institucionalmente constituida por el régimen de Benavides a través de una poderosa Sección de Trabajo ministerial que funcionaba como un dispositivo de vigilancia (Drinot, 2016, pp. 103-105). La finalidad general de esta tecnología de gobierno fue “racializar” a la clase obrera, entendiéndose por ello una “domesticación” de la mayoría mestiza e indígena de entonces, identificada con la pobreza y el atraso. Los cinco barrios obreros construidos de 1936 a 1939 materializaron una doctrina desplegada en una estrategia que incluía provisión de empleo y seguro médico⁶, así como la puesta en marcha de varios restaurantes bajo responsabilidad de la Junta Pro Desocupados. La Dirección de Previsión Social contabilizó en 1938 más de ocho millones y medio de almuerzos servidos en estos establecimientos, organizados y atendidos bajo condiciones de estricta disciplina.

Al respecto es ilustrativo marcar un contraste refiriéndonos a la comida china. Desde fines del siglo XIX, y ya liberados de sus contratos agrícolas, la mayoría de los inmigrantes chinos se estableció en Lima (casi el 11 % de la ciudad en el censo de 1908). Fueron objeto de una severa racialización que abominó de su fenotipo y costumbres, calificándoseles de “raza degenerada”, sucia y viciosa (Rodríguez Pastor, 1995). Muchos de entre ellos vivían de las fondas que abrieron en épocas de carestía de alimentos con gran éxito de su comida cantonesa. Pese a los denuestos lanzados por las élites, en 1921 apareció en la calle Capón el Kuong Ton, el primer *chifa* para comensales burgueses (Chuhué, 2016) de modo tal que la creación de restaurantes populares, década y media más tarde, pareció ser una medida higienista disuasiva contra una alimentación presuntamente insalubre como la asiática.

MÚSICA CRIOLLA Y CULTURA MODERNA

Más acá del autoritarismo político y del crecimiento físico de la urbe, están los cambios culturales de esa época. Criollismo es un significante flotante que a lo largo del tiempo

⁶ En agosto de 1936 se creó por Ley el Seguro Social Obrero Obligatorio, administrado por una Caja Nacional. Dos años después se construyó el Hospital Obrero, inaugurado en 1941. Su nombre actual es Guillermo Almenara Yrigoyen, su primer director (Essalud, 2016, pp. 4-5; Tauro del Pino, 2001, p. 100).

y en sus sucesivos avatares hasta la quinta década del siglo pasado fue identificado con lo ‘peruano’. Al menos entre los costeños, pues los intelectuales limeñistas nostálgicos —Palma, Gamarra, Gálvez, Porras— reticentes hacia las modas extranjeras veían disolverse en el aire las sólidas tradiciones que defendieron. Los pobres, los jaranistas, los habitantes de los callejones se convierten en los ‘verdaderos’ depositarios de las aguas empozadas del pasado. El habla, el clima de fiesta y molicie, los espacios de encuentro, la culinaria, la música lo criollo se opone a lo foráneo. Irónicamente, lo criollo se esencializó a medida que su substancia se reciclaba conforme algunos de sus componentes se hundían en el olvido y otros le eran incorporados. Según se le mire, lo criollo es entonces un constructo discursivo, un estado de ánimo o una posición ideológica con respecto a determinados bienes simbólicos. Así, de los años 1930 a 1950 lo criollo se sedimenta al calor de las luchas políticas para identificársele con el mestizaje, una peruanidad *distinta* a la indígena (Gómez Acuña, 2012, pp. 146-154) y alterna a la propuesta por Mariátegui en su prólogo a *Tempestad en los Andes* (1927). Una vuelta de tuerca más a la utopía retrospectiva de *Una Lima que se va*, de Gálvez (1921), que no conseguía evitar la pérdida de algunos rasgos viejos del criollismo en el túnel del olvido. No obstante, en las tres décadas que van de Leguía a Odría la fisonomía de barrios antiguos como Rímac, Malambito, Monserrate, Barrios Altos resultó mucho menos afectada. Se mantuvo el trazado secular en cuadrícula con calles estrechas de nombre virreinal (Pilitriki, Siete Jeringas, Matajudíos, Faltriquera del Diablo, Polvos Azules, Yaparió, etcétera) hasta la segunda mitad del siglo XX, denominaciones arcaicas indicadoras de una recordación transmitida mediante una rica comunicación oral. Luis Millones (1978, p. 44) nos recuerda que “durante siglos los nichos urbanos de miseria estuvieron informados de valores serviles coloniales, [lo cual] ha determinado que se desarrollen formas culturales propias en este extremo de la escala social”. Esa especificidad fue el caldo de cultivo en el que los rasgos de la picaresca española de muchos peninsulares que vivían de la ingenuidad de los otros (¿origen de la ‘viveza’ criolla?) renuentes al trabajo manual por no ser ‘de caballeros’ (siendo desclasados), se combinaron con las burlas a la ley de los cimarrones y libertos confundidos entre la gente ociosa de la ciudad. Algunos aspectos de este fenómeno intercultural generado en el mundo popular lograron cierto grado de cristalización y durabilidad en una ciudad cuya población había crecido relativamente poco hasta entrado el siglo XX y devenir en un conjunto compartido de representaciones colectivas (Millones, 1978, pp. 45-46). ¿Subyace a estos rasgos una estructuración que permita hablar del criollismo como de una ‘cultura’? Si nos ponemos en el tiempo de las mentalidades de larga duración sin ninguna duda, siempre y cuando se le perciba en tanto repertorio simbólico fragmentado y de bordes variables según la época y el espacio social. Más precisamente, se puede ser criollo *por momentos*, no todo el tiempo; el criollismo es *un actuar*, una sociabilidad particular.

De entre las diversas manifestaciones del criollismo me parece más pertinente referirme al vals, consagrado como género musical capitalino por antonomasia durante su esplendor. En esa música se conjugan intensas emociones despertadas en su ejecución y escucha que hacen aflorar ánimos contagiosos sobre espacios reconocidos y compartidos como propios. De hecho, construye simbólicamente a la urbe de esa época, la inviste de ciertas cualidades que la hacen única y memorable. La letra es un aspecto insoslayable del vals criollo que ‘ancla’ la ejecución musical en la narración declamada por quien canta e instauro un imaginario compartido, cuyos colores afectivos son las vivencias de la vida urbana. Las letras cantadas son además indicadoras de cierto relato vital de época, posteriormente sedimentado como elemento primordial del imaginario criollo limeño: el fatalismo y la muerte. Las imágenes del sufrimiento, la pérdida amorosa, la exaltación de lo femenino —por un enunciador invariablemente masculino— han remitido por mucho tiempo a significados fúnebres: el cuerpo de la amada muerta, el guardián del cementerio, la noche con su ‘negro crespón’. Más allá de los bríos de las luchas políticas y de la alegría de las jaranas se adivina en la cuarta y quinta década del siglo XX cierto fatalismo guardado *in pectore*, permeable a la seducción de lo tanático. Las familias pobres solían compartir el hecho común de muertes tempranas, recogido en el acervo criollo como ocurre con el vals *El tísico*, aparecido en la década de 1940 y cantado en la siguiente por Los Embajadores Criollos (Pamo, 2014, p. 152). Dicho de otro modo, esas expresiones culturales arrebataron a la ciudad de su condición de *materia inánime y ahistórica* y se convirtieron en parte de ella, *la encarnaron*. Donde había escasez de escucha (p. e. falta de medios de reproducción), la música fue (es) frecuentemente *actuada*, una ocurrencia colectiva, acompañada de ejecución instrumental, canto, baile, bebida y seducción: la jarana. La singularidad de cada ocasión de goce musical estaba relacionada con la falta de registro sonoro y de reproducción, como ocurrió hasta fines del siglo XIX cuando progresivamente las invenciones propiciaron una revolución musical limeña que expresaba mejor las sensibilidades de sus habitantes que la modernización urbanística.

Gracias a la radiodifusión, el vals vino a ser una especie de banda sonora de la vida limeña. La radio funcionó como un dispositivo de comunicación para un área cuya extensión ya impedía recorrerla a pie y en la cual resultaba imposible a sus habitantes conocerse entre sí, aunque sea de vista. La gran virtud de este medio era generar oralmente sentidos sobre aquello que fuese del interés cotidiano de la mayoría. Por su naturaleza vocal el medio resultó inevitablemente educativo, pues contribuyó a difundir léxicos, hablas, fonéticas y eventualmente costumbres antes ajenas entre sí.

El nacimiento de la radiodifusión demarca un límite entre el vals de los primeros tiempos y aquel consolidado para una audiencia ampliada con este medio de comunicación. Fred Rohner ha estudiado este desplazamiento basándose en la obra de Felipe

Pinglo, y escribe con ironía (2015, p. 75): “Si algo caracteriza a la Guardia Vieja es la modernidad”, pues esta denominación genérica del repertorio de vales apareció para diferenciar a la generación de músicos ingresada al mercado de la reproducción discográfica con respecto a la precedente, que en muchos casos fue pasando al anonimato o al olvido. No fue una modernización uniforme; aunque el desarrollo de la radio convergió con esa expansión, su acceso tardó en alcanzar un público mayoritario. La primera emisora radial, la OAX (1925), terminó en un fiasco por falta de oyentes. Solo el 43 % de los hogares capitalinos contaba con energía eléctrica según el censo de 1931, según detalla Emilio Bustamante (2012, p. 128). Por ello solo a partir de 1936 —irónicamente el año del deceso de Felipe Pinglo— se hace fuerte la música criolla, particularmente a través de la flamante Radio Nacional (Bustamante, 2007, p. 171), fundada un año después sobre la base de la antigua OAX, aunque el rechazo de las clases altas hacia el vals se prolongó hasta los años 1950.

La canción criolla en la radio y el disco fueron el punto de inicio de un largo hilo conductor del acervo musical popular que conduce hasta el presente siglo. Las adaptaciones y fusiones, así como la inclusión en el transcurso del tiempo de géneros musicales populares extranjeros a través de otros medios —y hoy de nuevas plataformas— ha esfumado ese origen, pese a que después se siguió traduciendo una lógica cultural similar. Lo importante ha sido cómo por tres décadas se cristalizó un gusto artístico propio y nuevo que condensó paulatinamente los sentidos comunes de casi toda la ciudad. Cuando ya superaba el millón y medio de habitantes en los años 50, medio Lima bailaba las composiciones de Chabuca Granda, gente de abajo y arriba. La urbe ingresaba a su condición de metrópoli con una morfología moderna que fue quizá la más ordenada del siglo. La violencia del conflicto interno, la frustración social y económica arrastrada desde mediados de la década de 1970 hasta la última del siglo contrastó con tres décadas de urbanización postcolonial acompañadas de cierta ‘occidentalización’ cultural. La mirada retrospectiva deja la sensación de haber vivido la ilusión de una ‘modernidad periférica’, en un sentido semejante al que Beatriz Sarlo (2003) elabora al caracterizar a Buenos Aires, “un periodo de incertidumbres, pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y utopías, donde la representación del futuro y del pasado chocan” (p. 29).

La sobreabundancia actual de imágenes del presente ha oscurecido ese pasado. La iconografía y los testimonios escritos o sonoros al alcance del ciudadano promedio son escasos. Escasaron los pintores notables de Lima de aquel periodo. Los más recordados se volcaron hacia temas indigenistas, como ocurrió con Julia Codesido, José Sabogal, Enrique Camino Brent, y en menor medida, Jorge Vinatea Reinoso. Prácticamente no hubo expresionismo, salvo Sérvulo Gutiérrez, pero no dejó mucho de la ciudad en su obra. Quizá Víctor Humareda haya sido tardíamente su cultor más



Enrique Polanco. *Pasacalle (El Buque)* (2013). Óleo sobre tela, 1,20 m x 1 m. Después de su destrucción le debemos mucho a Polanco por haberlo conservado como muchos lo soñamos.

reconocido. Hoy los colores intensos de Enrique Polanco componen una escenificación única, mezcla del humor y del drama de esa Lima de hace más de medio siglo. Casi no hay novela urbana. Habría que ir más atrás, hasta el *Duque* o la *Suzy* de José Diez Canseco y la barranquina *Casa de cartón* de Martín Adán, quien a sus veinte años ya sabía que “aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas, yacen las casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas, sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor” (2006 [1928], p. 113) o quizá más adelante, al fin

del periodo, y llegar a Julio Ramón Ribeyro, que empieza a escribir a principios de los años 1950, o Enrique Congrains, figuras aisladas y ya de otra generación.

MEMORIA PERDIDA Y CAOS URBANO

Ese proyecto de identidad urbana no siempre explícito que desbordó fronteras ideológicas se vio interrumpido en pocos años cuando la ya existente migración interna llegó a extremos hipertróficos. En la década de 1950 se inauguró una larga era de heterogeneidad habitacional e hibridaciones culturales. La desigualdad se reflejó en un nuevo modo de edificación material de la ciudad y de producción simbólica de lo urbano. ¿Fue esto una fatalidad? Por supuesto, si por ello entendemos un encuentro inexorable con la realidad de transformaciones profundas, inesperadas e irreversibles, fruto de una evolución previamente soslayada. Para la capital peruana de mediados del siglo pasado fue una triple conjunción: la incorporación del país al galopante capitalismo de posguerra, la presión demográfica sobre la sierra, seguida de su empobrecimiento, y la apertura de carreteras hacia la costa. Tras habérseles dado la espalda a lo largo de prácticamente toda la historia republicana, las economías andinas languidecieron, y los oceánicos arribos a la capital equivalían, sin serlo, a su desquite histórico. Los asentamientos de inmigrantes avivaron la mezcla de arrogancia y temor del racismo limeño.

Quizá cada época engendra las utopías retrospectivas que se merece, pero en este nuevo siglo los limeños seguimos padeciendo ese déficit de gobernanza. La urgencia por atender los problemas del presente y el afeamiento de la ciudad —aunque decirlo sea políticamente incorrecto— nos hacen olvidar que hubo una época distinta. Lejos de la nostalgia criolla, me refiero a una ciudad que ya era moderna hace medio siglo sin saber o poder enfrentar su crecimiento.

Para Sebastián Salazar Bondy, según escribió hace 55 años, en *Lima la horrible* (1964, p. 19):

donde dos millones de personas se dan de manotazos en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas ... el caos civil, producido por la famélica concurrencia urbana de cancerosa celeridad, se ha constituido, gracias al vórtice capitalino, en un ideal: el país entero anhela deslumbrado arrojarle en él, atizar con su presencia el holocausto del espíritu.

REFERENCIAS

- Adán, M. [Rafael de la Fuente Benavides] (2006 [1928]). *La casa de cartón*. Madrid: Signos.
- Bustamante, E. (2007). Apropiaciones y usos de la canción criolla 1900-1939, *Contratexto*, 15, 165-188. Recuperado de <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/779/751>
- Bustamante, E. (2012). *La radio en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Calderón Cockburn, J. (2005). *La ciudad ilegal. Lima en el siglo XX*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Chuhué, R. (2016). *Capón: el barrio chino*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Diez-Canseco, J. (2004 [1930]). *Suzy*, en José Diez-Canseco, *Narrativa completa 2*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Drinot, P. (2016). *La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Ministerio de Cultura.
- Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va. Crónicas evocativas*. Lima: Euforión.
- Gálvez, J. (1966 [1930]). *Nuestra pequeña historia*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gómez Acuña, L. (2007). Lo criollo en el Perú republicano. Breve aproximación a un término elusivo. *Revista Histórica*, 31(2). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Humanidades.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Desco.
- Ludeña, W. (2003). Urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación Espacio. Aproximaciones. En *Urbes*. Revista de ciudad, urbanismo y paisajes. Año 1, n. 1. Lima: Wiley Ludeña Urquiza.
- Ludeña, W. (2006). Barrio y ciudad: historiografía urbanística y la cuestión del dominio de referencia. El caso de Lima. En *Bitácora* 10 (1). Bogotá: UNAL.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Documento de Trabajo n.º 67.
- Millones, L. (1978). *Tugurios. La cultura de los marginados*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Miró Quesada, L. (2014 [1945]). *Espacio en el tiempo, la arquitectura como forma cultural*. Lima: Clásicos Peruanos. Arquitectura y pensamiento.
- Molinari Morales, T. (2017). *Dictadura, cultura autoritaria y conflicto político en el Perú (1936-1939)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pamo Reyna, O. (2014). La tuberculosis y el vals criollo en la ciudad de Lima de las primeras décadas del siglo XX. *Revista de la Sociedad Peruana de Medicina Interna*, 27(3).

- Panfichi, A. (2013). Sociología de los barrios populares del centro de Lima, siglo XX. En Aguirre, C. y Panfichi, A. (eds.) *Lima, siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Portocarrero, G. (ed.) (2013). La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje, en *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Ramón, G. (2004). El guion de la cirugía urbana. Lima 1850-1940, en *Ensayos en ciencias sociales*. Lima: SISBIB - Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rodríguez Pastor, H. (2008). Gastronomía chino-cantonesa y el chifa peruano. *Gaceta Cultural del Perú*, 32.
- Rohner, F. (2015). Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo, en E. Romero, (ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.
- Salazar Bondy, S. (1964). *Lima la horrible*. Lima: PEISA.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Simmel, G. (2003 [1902]). The Metropolis and Mental Life, en Ch. Harrison, y P. Wood, *Art in Theory, 1900-2000*. Londres: Blackwell Publishing.
- Stein, S. (1980). *Populism in Peru. The emergence of the Masses and the Politics of Social Control*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Zapata, A. (1990). Chalet y material noble: las mentalidades sobre la vivienda en la Lima del siglo XX, en *Tiempos de ira y amor. Nuevos actores para viejos problemas*. Lima: Desco.

Estancias divididas

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

1.

Cuando te regalan un reloj, te entregan “un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire”. Esta advertencia abre el “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” de Julio Cortázar, uno de los textos más recordados de *Historias de cronopios y de famas* (1962). Mi primer reloj me lo obsequiaron mis padres el año de 1966 en mi cumpleaños. Era un pequeño Jowissa con caja de acero circular, sin aguja para los segundos y una correa de cuero negro que a mí me parecía una venda oscura. Yo vivía preocupado por su exactitud y lo comparaba con cualquier otro reloj que apareciera cerca. Preguntaba la hora. Observaba las muñecas ajenas. Lo regulaba si descubría un retraso y alimentaba su cuerda hasta el tope varias veces al día. A los pocos meses atrataba unos minutos y al cumplir un año casi media hora. Dejé de usarlo y lo abandoné en un rincón para que muriera. No sé qué pasó con él: su destino forma parte de las zonas nebulosas de mi memoria.

El texto de Cortázar, con sus metáforas rítmicas y sucesivas que califican al reloj y al desdichado que lo posee, marca el ritmo del paso del tiempo. Es el sonido vivo del áncora y de las poleas y engranajes. Yo estoy en ese calabozo de aire y atisbo por el cristal circular. Cuelgo de las agujas como sucede en las películas mudas o en las ilustraciones horológicas que son parábolas. Es el tiempo que late y nos envuelve para conducirnos a la disolución. Me gustan los relojes. Tengo nueve de diferentes marcas y calidades que van intercalando mis días. Descansan en una caja que parece un pequeño ataúd con varios compartimientos. Siempre hay ocho en las almohadillas de terciopelo. El noveno se abraza a mi muñeca y aguarda el día del recambio para retornar a la caja.

No puedo vivir lejos de un reloj. No es que sea una persona obsesionada con la puntualidad, pero ellos marcan una cartografía necesaria en mis días. He construido un orden que aspira a ser inflexible, una dictadura en mi cotidianidad. Las agujas indican mis horas aproximadas para salir de casa y retornar; para leer, comer, escuchar música, ver televisión, defecar; para distribuir mis trabajos y actividades a lo largo de la semana y abrir las puertas del sueño cada noche. Desde hace un tiempo suelo despertarme en la noche y consulto el reloj: siempre es un instante que se aproxima a las tres. Luego lucho contra la vigilia y planifico mi día siguiente. El reloj es

una reja horizontal y entre los barrotes se precipitan tensiones oscuras e imprecisas. Al fondo bullen el desorden y los deseos que pugnan por salir. Y lo consiguen. A veces son ensoñaciones. A veces transgresiones que deben transcurrir en la bruma y la invisibilidad. Y mis relojes siguen funcionando: son una coraza contra el miedo, un ritual protector que me aleja de las desestabilizaciones. Así reino en la quietud y me observo con “una expresión distante y a la vez curiosamente fija”. Soy los ojos de alguien que se “ha inmovilizado en un momento de sueño y rehúsa dar el paso que lo devolvería a la vigilia”. Estas palabras describen al sudamericano, ese imán en el que confluyen todas las fuerzas de “El otro cielo”.

2.

Si tuviera que elegir un solo relato de Julio Cortázar me quedaría con “El otro cielo”. El año 1972, conseguí en la librería Castro Soto la edición de Sudamericana que reunía sus cuatro primeros libros de cuentos. Mi ejemplar tiene unas tapas blancas de tela y el recuerdo de una cubierta azul que ya no existe. Fue uno de los primeros libros que adquirí después de días de ahorro y privaciones juveniles. Seguí la imposición del índice y la exigencia de leer un cuento cada día. No debía sobrepasarme ni permitir que mi curiosidad o avidez se desbordaran. Esa era la regla: un reloj de páginas blancas con letras como insectos —tal vez hormigas o abejas— que me cubrían. Cada relato ofrecía una intensificación y la promesa de una dádiva que aguardaba en la siguiente historia. Cuento ahora los relatos de mi libro y compruebo que son 39. “Allá al fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente”. Así sentencian las instrucciones de Cortázar. 39 días para llegar a la última página y cerrar las tapas blancas de tela. Con ese libro remonté un mecanismo que asesinaba la superficie. En la última jornada se hallaba “El otro cielo”. ¿Lo entendí entonces? ¿Era un anuncio de mis días futuros? ¿Soy alguien inmovilizado en un momento de sueño que rehúsa o no puede dar el paso que lo devuelva a la vigilia?

Al igual que yo, el protagonista de este relato encarna el orden y sus rituales inflexibles. Vive bajo la tutela de su madre, trabaja en la Bolsa y visita por las tardes a Irma, su novia, quien aguarda, entre las conversaciones rutinarias, el matrimonio y los hijos futuros. Esa es la realidad insulsa y exacta en sus engranajes que lo encadena. Pero existe una dimensión secreta en su existencia que se manifiesta en la imantación de las galerías, esos pasajes de cristales oscurecidos que conectan mundos distintos. Como en cualquier relato fantástico, hay en esta historia un elemento anómalo y disociador: el protagonista tiene la facultad de alterar el espacio y el tiempo sin proponérselo. Ingresa en el Pasaje Güemes en la calle Florida y arriba con facilidad al cielo artificial de la

Galerie Vivienne colmado de guirnaldas, figuras de yeso y lámparas de gas. Es un traslado de Buenos Aires a París, de 1945 a 1870. Un flujo bidireccional de disociación y unificación, de dobles y espejos, de días grises y noches artificiales que encarnan cielos a los que se asciende o se baja. Hay una escena en la que Josiane —la prostituta que es su pareja en París— sube las escaleras con una vela para llegar a su buhardilla. La atmósfera es frágil e inquietante y el miedo la envuelve. Ese tenue resplandor es la luz que ilumina ambas estancias y que debe mantenerse encendida. El relato es el itinerario de esa luz. El reconocimiento de su fulgor mayor y también el de su pérdida, porque es una peripecia construida desde la rememoración y la nostalgia.

“El otro cielo” es una historia de errancias, de paseos sin rumbo por Buenos Aires y especialmente París para alcanzar la “patria secreta” del narrador. Una primera lectura asocia ese desplazamiento con la huida y la compensación. París sería la transgresión de la ritualidad cotidiana, la patria prohibida con sus calles laberínticas y esquinas nebulosas, con sus cafés llenos de humo y mujeres galantes que parecen recortadas de un grabado o de alguna página de “*El spleen de París*” de Baudelaire. Allí vive Josiane con la promesa de su cuerpo, bebe ajeno el sudamericano en una mesa solitaria y el asesino Laurent aterroriza a las prostitutas. Ese París nocturno y extemporáneo es el ámbito en el que el protagonista se despoja de su identidad y accede a un “cielo” de libertad y transgresiones. Pero el determinante “otro” implica que hay un cielo “uno” en alguna parte, tal vez muy cerca. Es el de la existencia ordenada, el de Irma y el trabajo disciplinado de cada día. La “patria verdadera” es así la posibilidad de ocupar simultáneamente esas dos estancias sin renunciar a ninguna, ambas son indispensables y cada una de ellas perfila su esencia en lo que le falta de la otra. La energía del relato es pendular y cada ciclo conecta dualidades: Buenos Aires y París, los dos siglos distintos, Irma y Josiane, el sudamericano y Laurent, el día iluminado del orden cotidiano y las grietas de la noche, la dádiva del sueño y la monotonía de la vigilia. Dos, siempre dos como las partes del relato marcadas por los epígrafes. Y el abrazo de estas dualidades.

3.

Esos ojos no te pertenecen. ¿De dónde los has tomado? Esta libre traducción del epígrafe, que proviene de *Los cantos de Maldoror*, fija el misterio de las galerías. ¿A qué ojos se refiere? ¿A los del narrador que se desplaza de Buenos Aires a París? ¿A los del sudamericano que es un personaje crucial a pesar de su reticencia? Hay una fuerza de la visión en “El otro cielo”: una mirada implacable que fija la historia y las peripecias de los personajes. Una mirada que se mira mirar.

En el relato un *voyeur* bebe y observa. Cortázar se cuida de no revelar su identidad, pero llena las páginas de indicios. Se trata del sudamericano que es Isidore Ducasse

y su reverso, el Conde de Lautréamont, quien se enmascara en Laurent. Las letras que faltan en su nombre revelan en sus vacíos el ser del que proviene. Isidore Lucien Ducasse, el poeta maldito o “raro”, para emplear la calificación de Rubén Darío, nació el 4 de abril de 1846 en Montevideo. Se conocen pocos datos de su época uruguaya: era hijo de un funcionario del consulado general de Francia y transmitía, según algunas referencias de personas cercanas a la familia, la impresión de extrañeza. A los 14 años viajó a Francia y se educó como alumno interno en el liceo imperial de Tarbes. Los testimonios recogidos de su etapa estudiantil lo presentan flaco, encorvado, con la tez pálida y el cabello rebelde. Era un muchacho ensimismado, distante con el entorno y que poseía muchas aristas sombrías. Es elocuente una declaración de Eudoxie Ducasse —a propósito de un regreso del poeta en 1867 de Francia a su tierra natal— que revela una dualidad en su personalidad y un desborde incontrolable:

mi sobrino siempre ha sido un hombre arrebatado, sí, muy arrebatado, un poco destructor, violento de forma intermitente, instintivo, apasionado y bastante loco. Sí, era todo eso, pero sabía recobrar su calma para volverse lógico después de haber aplacado su apetito sexual. Era siempre igual: cuando codiciaba a una mujer, estaba allí como un verdadero jaguar, elegante y peligroso...¹.

En 1865 se instaló en París para estudiar ciencias en la escuela politécnica y empezó a escribir febrilmente desde el círculo solitario que él mismo, por carácter o destino, se había trazado. Cambió varias veces de domicilio, pero se sabe que en 1870 habitó en la rue Vivienne y recorrió las mismas calles de “El otro cielo”. Se cuenta que Ducasse escribía sobre un piano y acompañaba este proceso con acordes que tocaba intermitentemente. Un acorde supone la superposición de notas y así se despliega el relato con su duplicación de identidades, espacios y tiempos como ya lo he señalado. En 1977, Jacques Lefrère descubrió una fotografía suya que ahora se muestra en casi todas las ediciones de *Los cantos*... Aparece de pie con el brazo derecho apoyado en una media columna. Viste con discreción a pesar de las arrugas del traje y llaman la atención las manos desproporcionadamente grandes —tal vez sea un efecto de la perspectiva del retrato— que podrían golpear, tocar el piano o estrangular con facilidad. La mirada melancólica se dirige a un punto que lo perturba y es tentador identificar esos ojos con los del sudamericano.

“No me gusta esa manera que tiene de mirarnos”, dice Josiane. Y añade luego: “no te mira, la verdad es que te clava los ojos pero no te mira”. El no mirar a los otros implica que son apenas nebulosos sucedáneos o que es el observador el que los crea. Sutilmente el relato insinúa que ese París presentado como un telón en la noche y la niebla es la proyección del muchacho sudamericano para escenificar el misterio de las correspondencias. Es reveladora una acotación del narrador:

1 Testimonio de Eudoxie Ducasse a Guillot-Muñoz. Citado por Mauro Armiño, en *Los cantos de Maldoror* (2016, p. 18).

Lo vi pagar su ajenjo echando una moneda en el platillo de peltre mientras dejaba resbalar sobre nosotros —y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable— una expresión distante y a la vez curiosamente fija, la cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de sueño y rehúsa dar el paso que lo devolverá a la vigilia. (Cortázar, 1970, pp. 557-558)

Es el instante de la inmovilidad en el que los personajes se desvanecen en ese punto entre el sueño y la vigilia, “cesan de estar”. Lo material se desmaterializa. La ficción se curva sobre sí misma. Todo tiene la consistencia del sueño en ese vértigo de las correspondencias y oposiciones: Irma y Josiane, el empleado ejemplar y el transgresor que recorre la noche, el Río de la Plata y París, el sudamericano y Laurent. Es como el poema de Baudelaire en el que las dualidades se movilizan en “ecos prolongados que de lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad”. Creo que este verso de “Correspondencias” esclarece la dinámica del relato que es siempre oscuro —no se menciona ningún color en la escenificación de esta historia, solo sombras alargadas en blanco y negro— y de honduras irreconocibles:

Después de todo una expresión como esa, aunque el muchacho fuese casi un adolescente y uviera rasgos muy hermosos, podía llevar como de la mano a la pesadilla recurrente de Laurent. No perdí tiempo en proponérselo a Josiane. —¿Laurent? ¡Estás loco! Pero si Laurent es... (Cortázar, 1970, p. 558)

Los puntos suspensivos eliden la revelación definitiva y a la vez conectan las estancias o cierran las guirnalda que adornan las calles parisinas. Si Laurent es Lautréamont, el narrador que recorre las calles parisinas es también el sudamericano, la proyección de Ducasse para verse a sí mismo en su lado más humano. La clausura del relato teje estas correspondencias:

Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me digo que no, que exagero, que cualquier día volveré a entrar en el barrio de las galerías y encontraré a Josiane sorprendida por mi larga ausencia. Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo, si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio. (Cortázar, 1970, p. 576)

Este es el cierre del relato que muestra sutilmente la muerte y la pérdida del sueño parisino. Con su partida, el sudamericano se ha llevado el acceso al “otro cielo”. El primer signo ya se ha manifestado: es el instante previo a la ejecución en la guillotina de Laurent en el que el sudamericano se extravía en la “contemplación imperfecta de la máquina”. Una imperfección supone un quiebre, un desajuste que se encamina a un final. Se desvanecerán el Passage des Panoramas y la Galerie Vivienne con una Josiane cada vez más ausente. Y va triunfando el olor a aserrín y lejía del pasaje Güemes, las obligaciones de las ruedas de bolsa, la insistencia de Irma que es calificada como una

“novia araña”. Isidore Ducasse murió de fiebres malignas en la habitación de su hotel al igual que el sudamericano. En el relato de Cortázar hay “un miserable cirio ardiendo” al lado de su cadáver y la consola atestada de libros y papeles. El narrador contempla así la disolución de uno de sus “cielos”. No puede haber en esta historia otra conclusión: hay que mirar ahora a Irma y a las flores del patio. Los ojos del sudamericano ya no existen, pero con su muerte los ha legado a la cotidianeidad del narrador que se mira a sí mismo. El empleado rioplatense ha extirpado de sí al sudamericano para refugiarse en su coraza de seguridad. La historia despliega una renuncia: en alguno de los cielos hay que afincarse y dejar que el tiempo transcurra.

4.

Recorro otras estancias divididas y descubro a alguien que se distancia también para mirar. Es Wakefield, el personaje desconcertante de Nathaniel Hawthorne. El extrañamiento es su intención, la búsqueda de una lejanía íntima, cercana, al lado de su casa.

El narrador recoge una historia aparentemente trivial que leyó alguna vez en un diario londinense. Allí encontró a Wakefield, un ser casi sin contornos que sufría una “especie de aletargamiento que mantenía su corazón en reposo”. Era un “intelectual, pero no de manera activa”, un ser encadenado a la abulia y la cotidianidad. Una tarde le anuncia a su mujer que se ausentará algunos días. Ha decidido alejarse un tiempo para espiar su ausencia y acceder tal vez a su centro de incomprendibilidad. Se instala en una habitación cerca de su casa y contempla su acción —trivial o grandiosa— semanas, meses, años. Va cambiando. Su figura se encorva y adelgaza, nadie lo reconoce, ni siquiera su mujer con quien se cruza en un momento de la historia. Son veinte años y una noche de lluvia llega a la puerta de su casa. Siente el fuego tibio de la chimenea en el interior. Entonces atraviesa el umbral y nunca sabemos qué pasará. El relato queda en suspenso. ¿Qué objetivo orienta la huida de Wakefield? Creo que es el esfuerzo de negar su insignificancia, el no-valor que es su insignia ante los otros. Es nadie. Para él no hay un “otro cielo”, ha fabricado para su desaparición una “pequeña esfera de criaturas en la que él era el objeto central”. La visión es también definitiva en este relato:

Pero, ¡centrémonos ahora en una escena! En medio de la multitud de una calle cualquiera de Londres, distinguimos a un hombre que ya se está haciendo mayor y que posee pocos rasgos que llamen la atención de distraídos observadores; y, sin embargo, para aquellos que tengan la capacidad de verlo, porta en su aspecto la impronta de un destino poco común. Esta delgado; su frente pequeña y estrecha está profundamente arrugada; algunas veces sus pequeños y apagados ojos vagan temerosos a su alrededor, aunque más frecuentemente parecen mirar hacia adentro. (Hawthorne, 2011, p. 41)

Se trata de una mirada especular, hacia adentro. Solo mira el no-cielo de su cuerpo, de su casa, de su identidad. Es lo único que posee y por eso vuelve a ella. Hay una

oposición en las miradas de estos dos relatos. En el primero el ojo se abre a la creación de otros seres y cuerpos en el ámbito del sueño y la ficción, allí está la “verdadera patria”. En Wakefield, en cambio, el ojo se repliega hasta extraviarse en su dolorosa intimidad. No existe “otro cielo”, solo la repetición fija del espacio cotidiano del que es imposible alejarse. Dos estancias que puedo representar gráficamente:

EL CIELO UNO



EL NARRADOR

EL OTRO CIELO



EL SUDAMERICANO

EL NO CIELO



Wakefield

EL NO CIELO



Wakefield

Estancia es estar: mirar y mirarse. Isidore Ducasse viajó a Francia para presentarse a la Escuela Politécnica. Las matemáticas lo apaciguaban o tal vez le proporcionaban un escudo para enfrentar la lava hirviente de su escritura. “¡Oh matemáticas severas! No os he olvidado desde que vuestras sabias lecciones, más dulces que la miel, se filtraron en mi corazón, como onda refrescante”. Esas son las estancias divididas: el orden y la entropía que huye a los abismos.

5.

Construimos relojes y hierros para que nos ciñan. Nos aventuramos por pasajes desconocidos que no sabemos a dónde nos conducen. Inventamos vidas, presencias, gestos, huidas. Nunca es suficiente, necesitamos un tumulto de existencias iguales y distintas, sin matemáticas severas y sin que nadie pueda reconocer la verdadera. Levanto la tapa de la caja que guarda mis relojes y elijo el que llevaré este día. Siento que se juega algo

desconocido. Cada mañana me cuesta más decidir. Renuncio al azar y su árbol de elecciones, a sus meandros y caídas. Mis relojes señalan las horas de varios cielos distintos y en alguno debo al fin quedarme a esperar que el tiempo se detenga.

REFERENCIAS

Baudelaire, Ch. (2018 [1869]). *El Spleen de París*, trad. de Margarita Michelena; 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.

Conde de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) (2016 [1869]). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Valdemar.

Cortázar, J. (1970 [1962]). *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cortázar, J. (1970). *Relatos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Hawthorne, N. (2011). *Wakefield*. Madrid: Nórdica Libros.

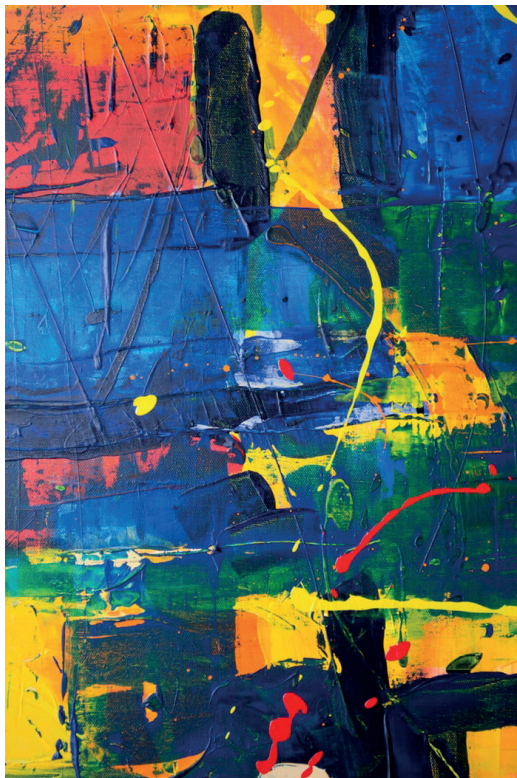


Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PORTAFOLIO

TE VEO DESDE MI VENTANA

ESTEFANÍA P. LANFRANCO

El interés por la fotografía me ha llevado a los objetos y las atmósferas. Estoy atraída por la posibilidad de que en la creación de una imagen lo inerte sea capaz de suscitar sensaciones.

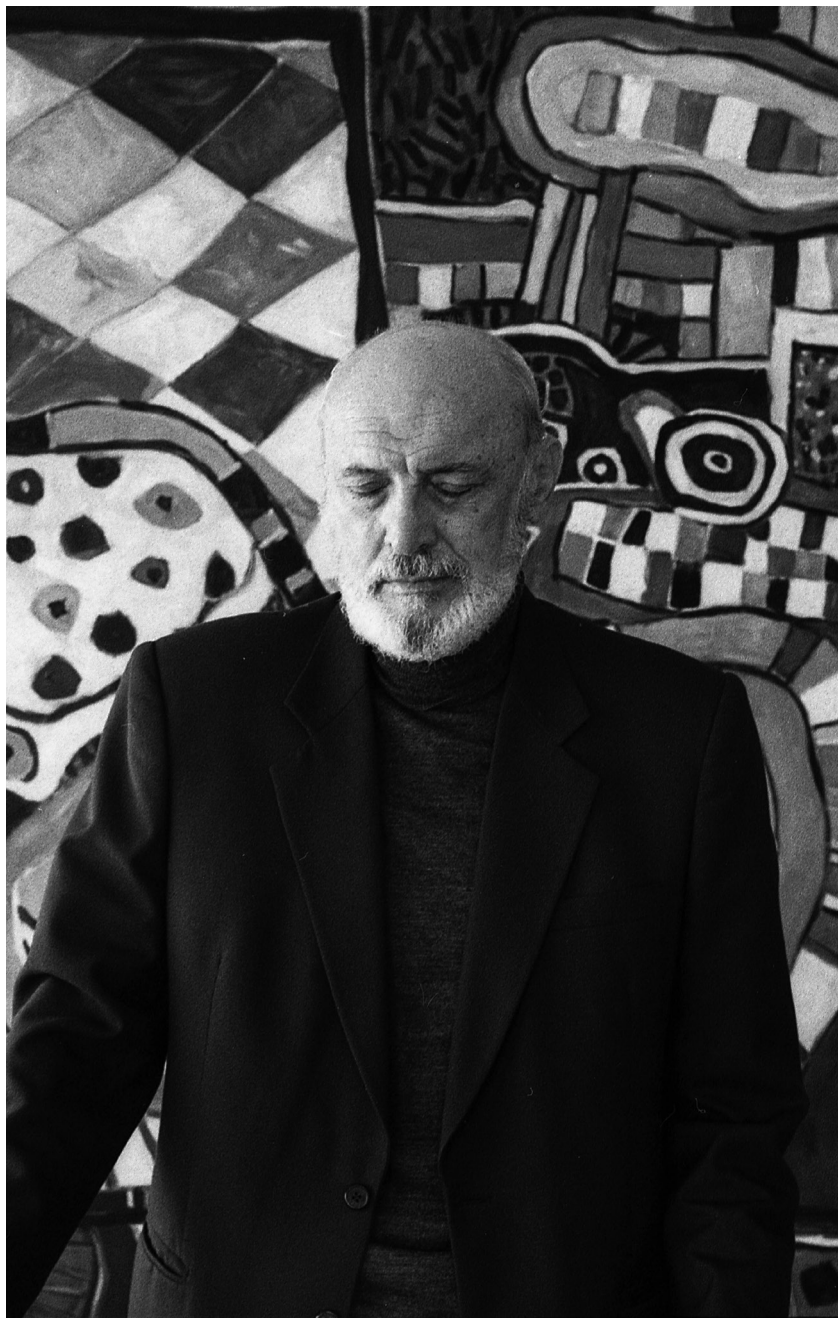
En ese proceso de búsqueda visual descubrí que el espacio íntimo (una habitación o el hogar) nos enmarca. Exalta nuestras luces y también nuestras sombras. Determina, cual encuadre fotográfico, lo que queremos o lo que no estamos dispuestos a mostrar. Nos refleja; es un espejo de lo vivido: de los recuerdos, gustos y sensibilidad.

En el retrato, tan importante como el sujeto es el segundo plano; el entorno que inscribe al personaje en un universo y construye lo que hay detrás de un rostro, obra o profesión.

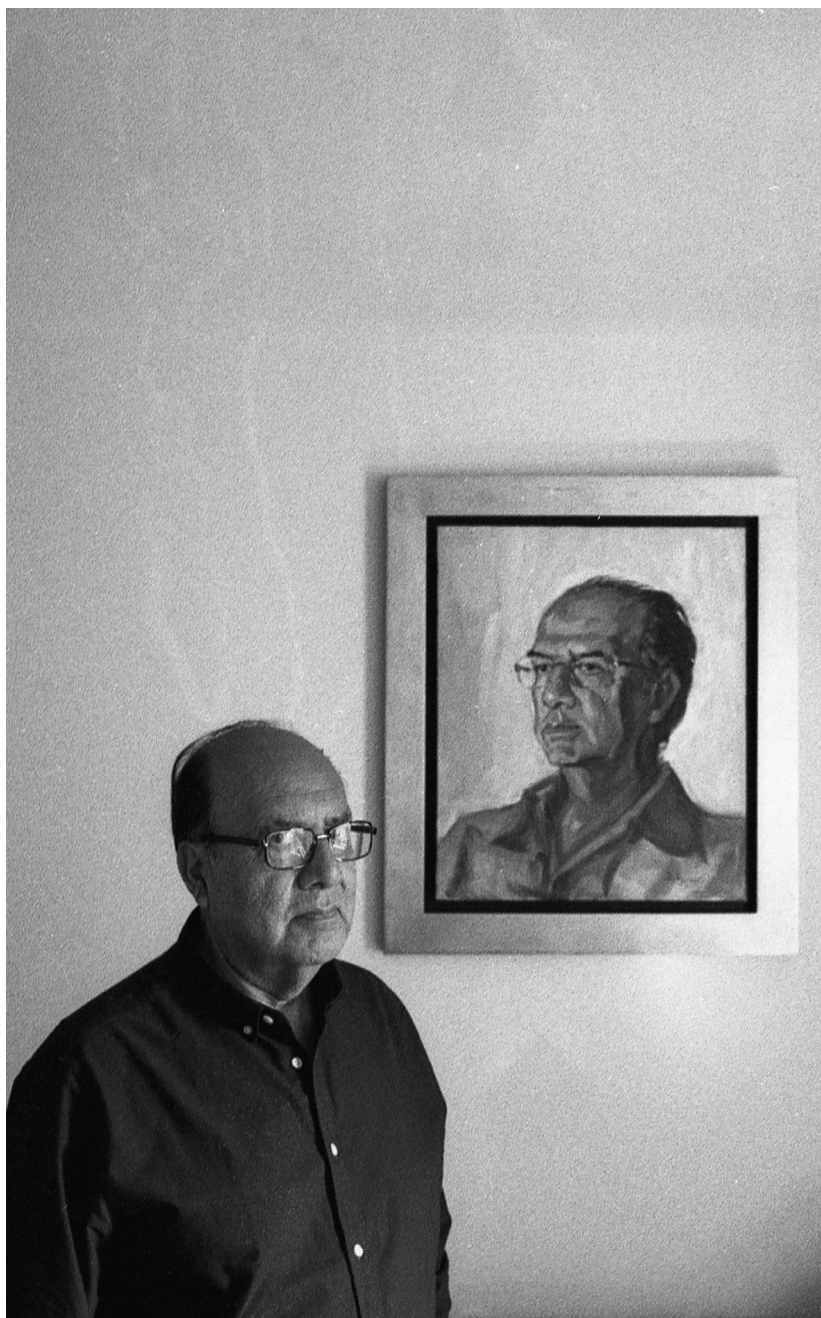
Así es como la cámara, en esta serie fotográfica, se vuelve pretexto y vehículo para ingresar a los recintos de una selección de creadores peruanos consumados.

Aquellos que dedicaron su vida al desarrollo de universos narrativos, poéticos o dramáticos, ahora permiten que el lente construya los suyos.

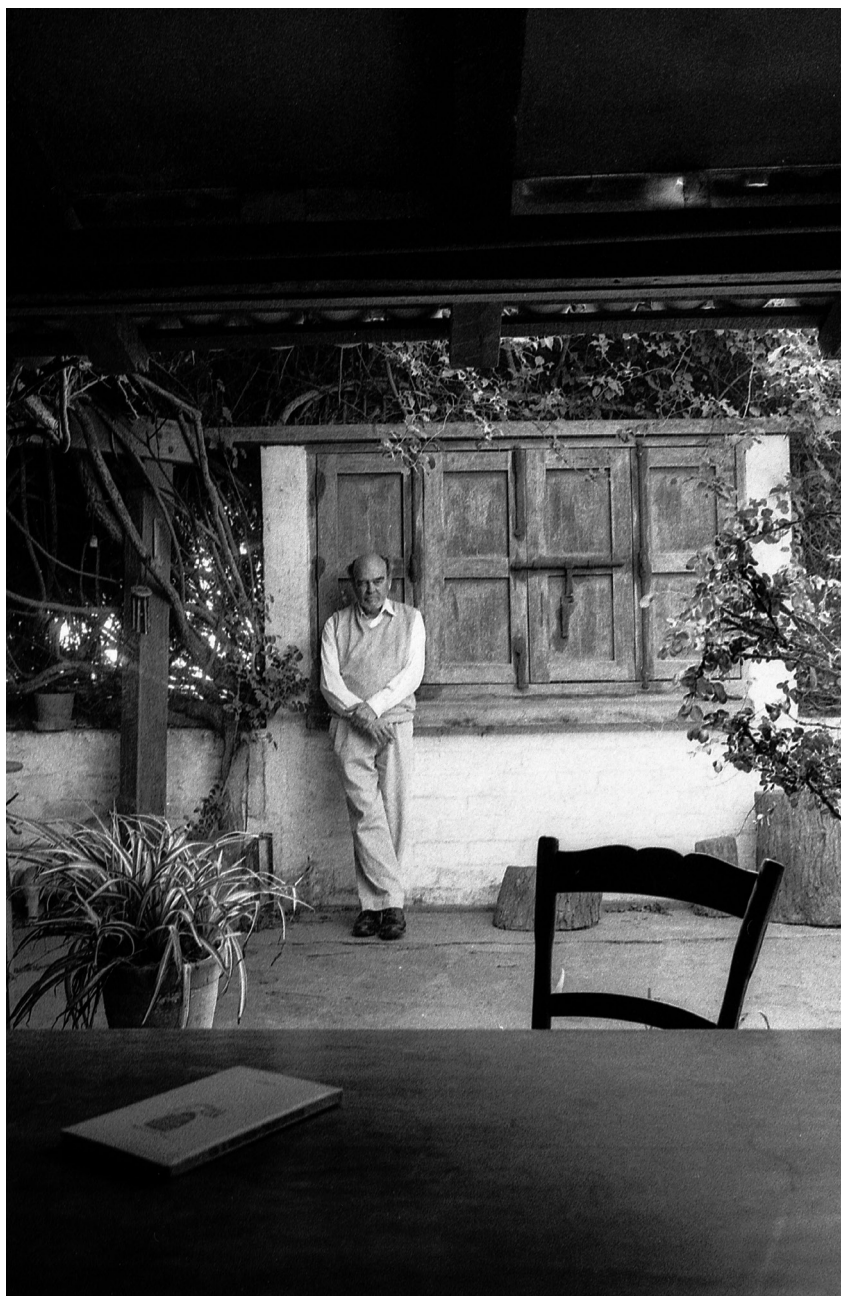
En "Te veo desde mi ventana" me valgo de la cámara analógica, de la atmósfera del espacio íntimo y de la casa como objeto, para reflejarlos y enmarcarlos en un retrato de ellos y de mí misma.



Fernando Ampuero



Roberto Reyes Tarazona



Luis Jochamovitz



Harry Belevan



José Güich



Augusto Higa



Alonso Cueto



Irma del Águila



Antonio Gálvez Ronceros



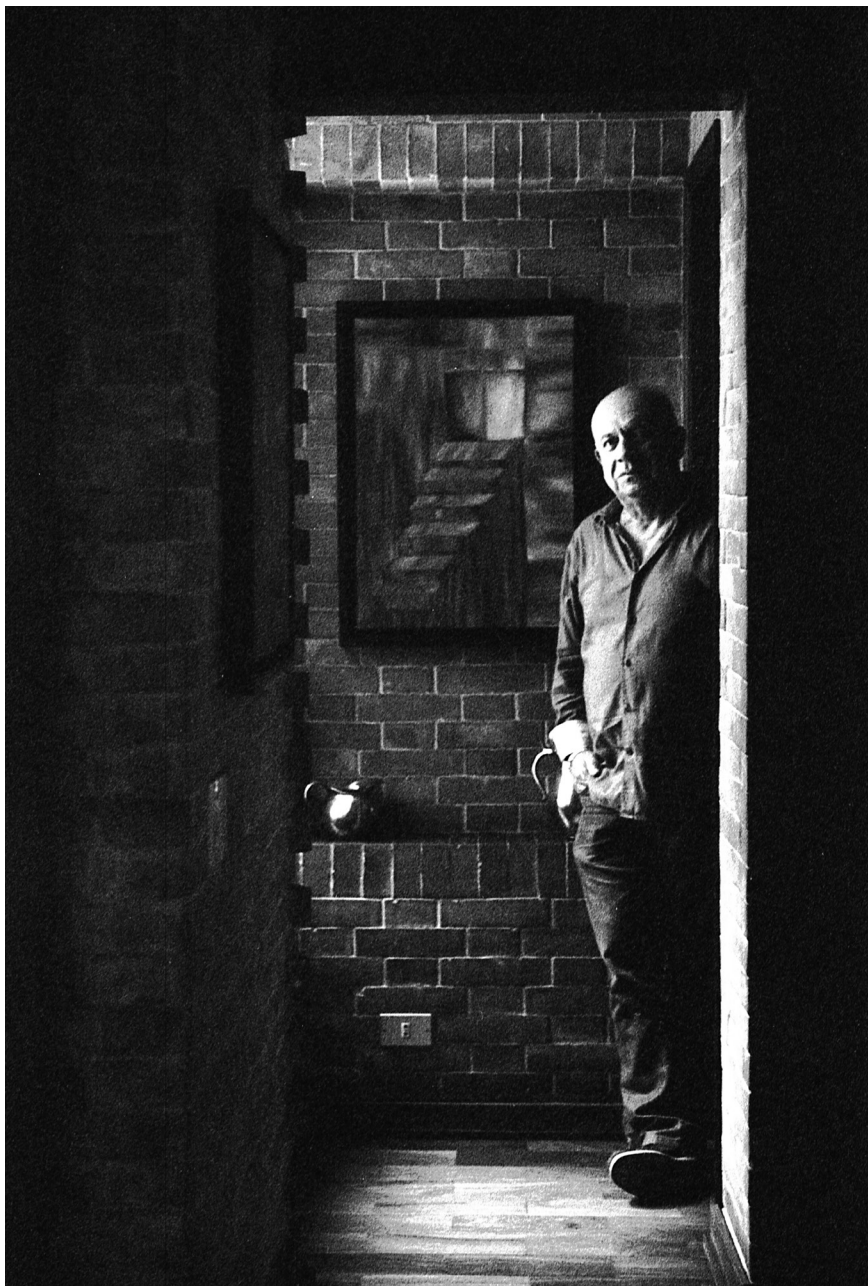
Elizabeth Salazar



Marco Martos



Giovanna Pollarolo



Carlos López Degregori



Abelardo Sánchez León



Ana María Gazzolo



Rossella Di Paolo



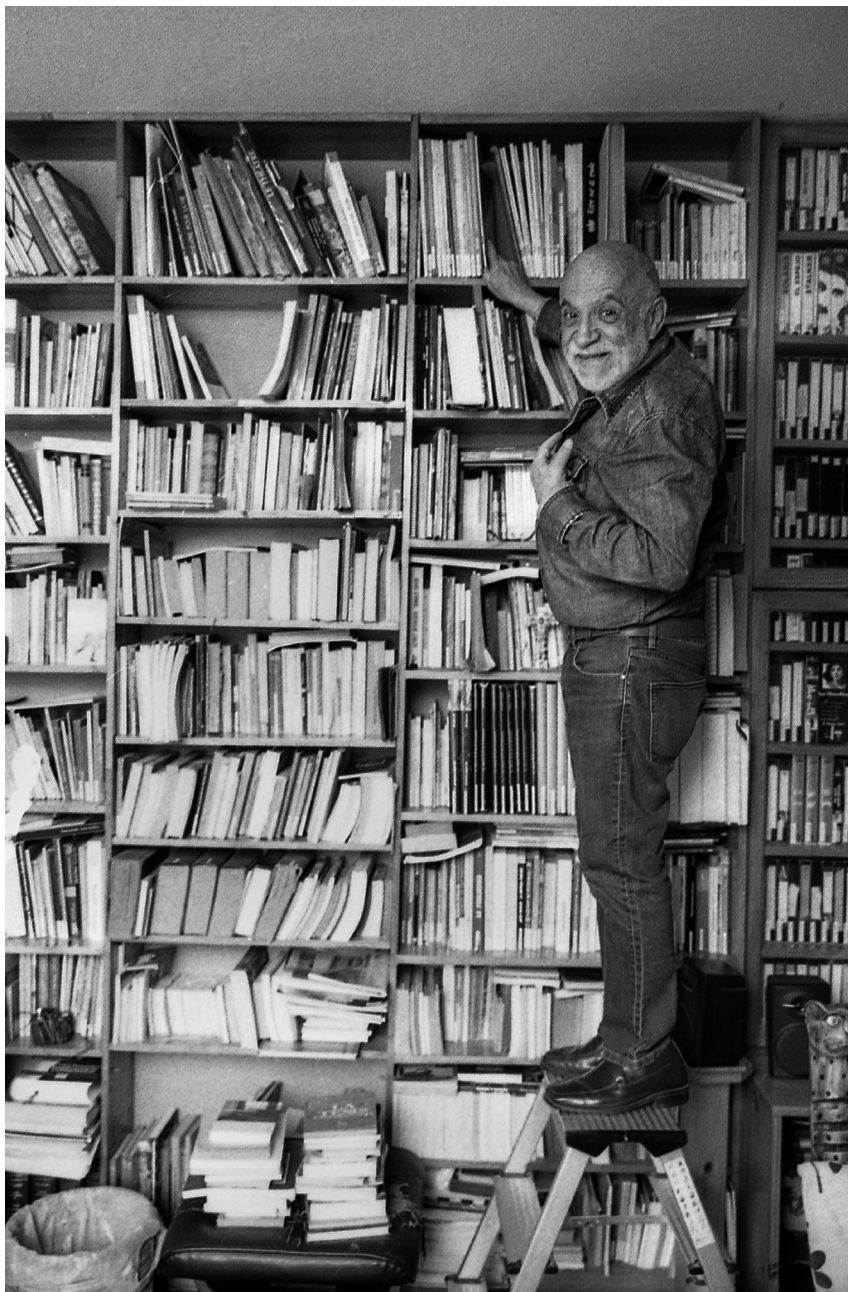
Ana Correa



Luis La Hoz



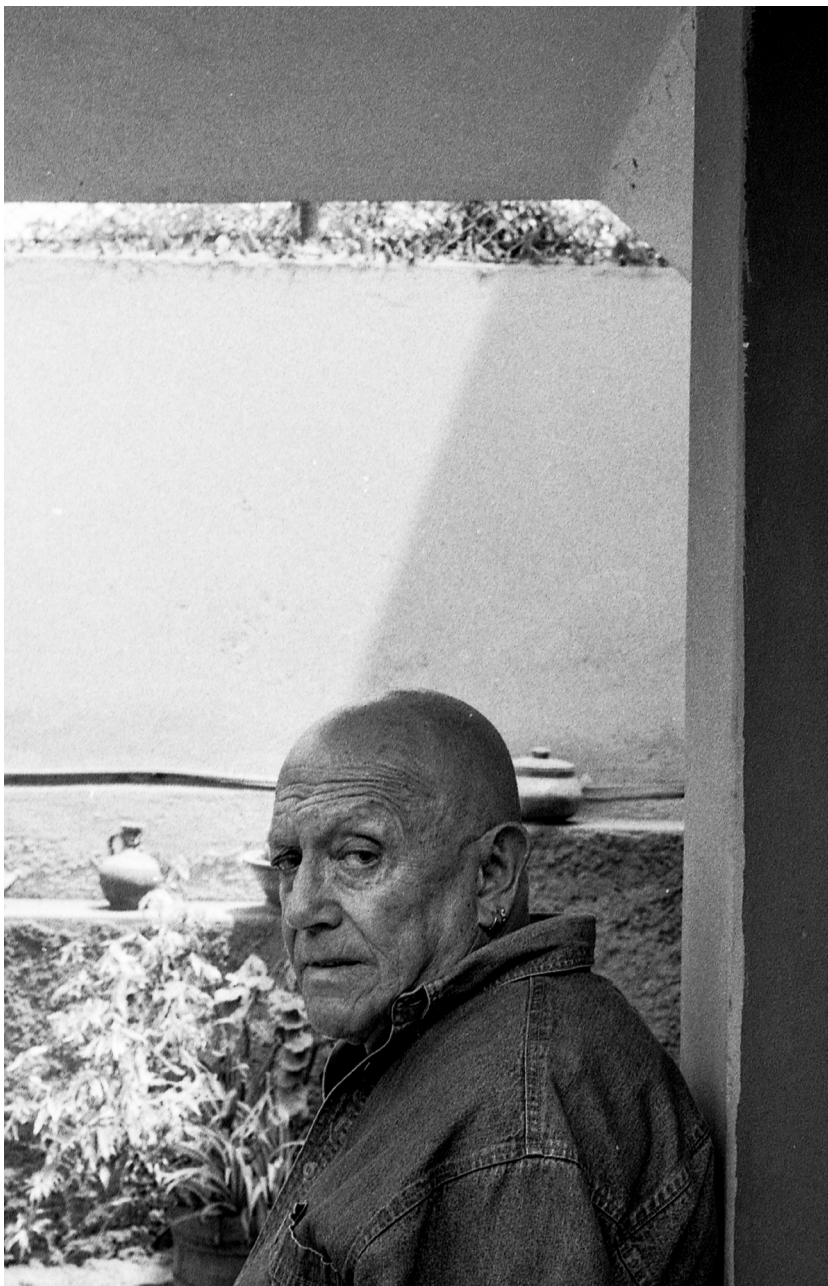
Carmen Ollé



Jorge Chiarella



Celeste Viale



Édgar Guillén



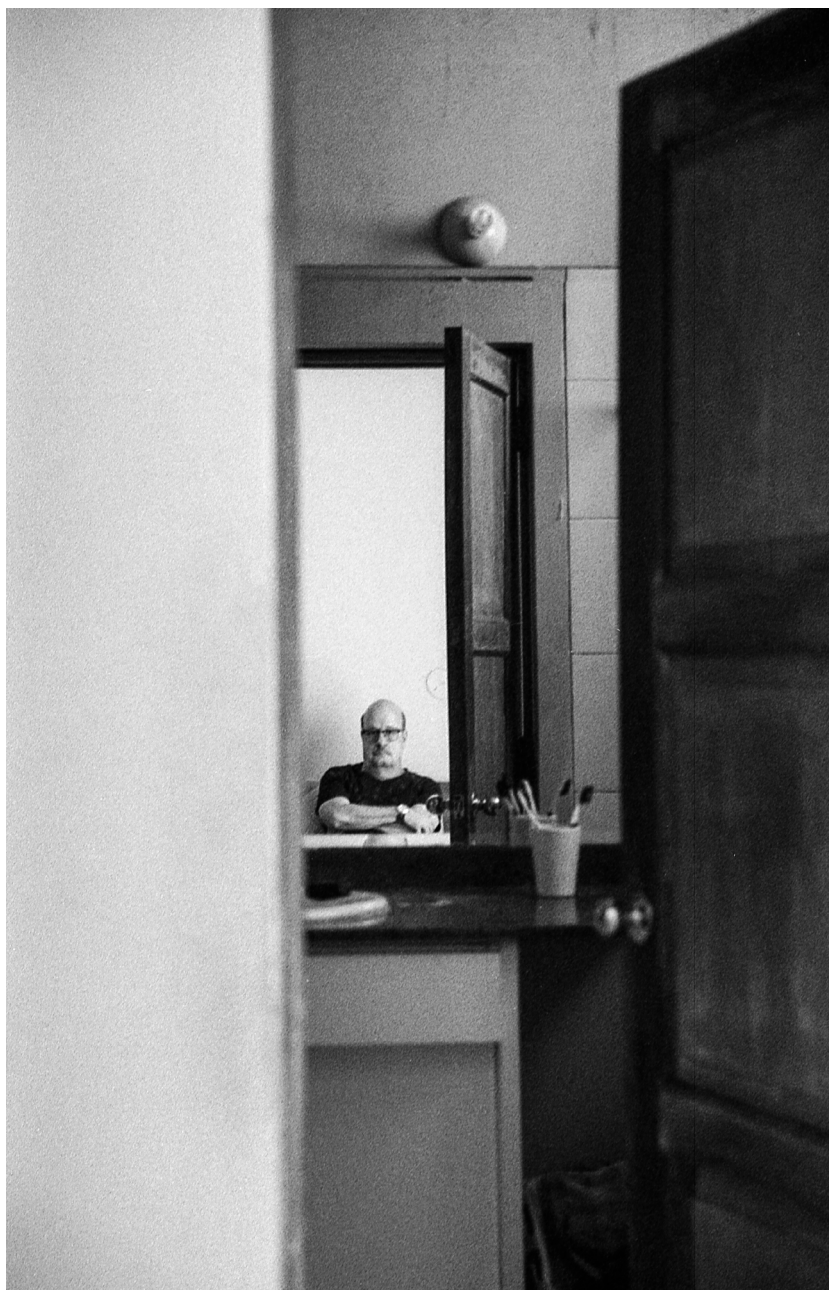
Alberto Isla



Enrique Sánchez Hernani



Sonia Seminario



Alfonso Santistevan



Rocío Silva Santisteban



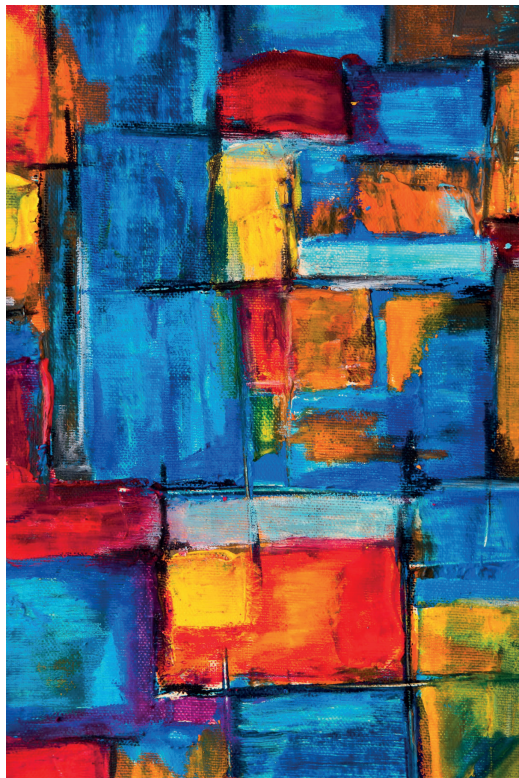
Javier Valdés



César De María



Lucía Irurita



Steve Johnson

P.

PINCELADAS

SOBRE AUTORES Y TEXTOS

POESÍA

ROCÍO SILVA SANTISTEBAN MANRIQUE (Lima, 1963). Escritora, profesora universitaria, activista de derechos humanos, feminista e investigadora en temas de género, literatura y relaciones entre cultura y poder. Doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Boston y diplomada en Género por la Pontificia Universidad Católica del Perú, estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Lima. Ha sido directora de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos. Ha publicado *Mariposa negra*, *Turbulencia*, *Las hijas del terror*, *Me perturbas*, *Reina de manicomio*, entre otros libros.

Nunca he ganado un primer premio de poesía. Siempre he sido la segundona, la tercera o la mención honrosa, y no debo quejarme, porque a pesar de esos puestos la poesía me ha procurado algunas monedas: algo verdaderamente fuera de lo común. Y sin embargo qué lejos se encuentra la poesía del mercado. No es posible mercantilizar la poesía ni siquiera a través de baratijas. Una sabe que, en general, las personas piensan que aparentemente la poesía no sirva para nada: eso es lo que la salva.

JULIO LLERENA (Lima, 1973). Es un escritor y periodista radicado en la ciudad de Miami desde 1999. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Ha trabajado para diversos medios en el Perú y Estados Unidos, como las revistas *Vogue Latinoamérica* y *Maxim* en español, y los sitios web de Univision, Terra y Telemundo. En el 2003 publicó el poemario *Hechos reales* y el 2017 *El sol en la niebla*; fue finalista del Premio Paz de Poesía de los Estados Unidos bajo el título de *Reino figurado*.

Recuerdo nítidamente el efecto de mis primeras lecturas, el descubrimiento de la belleza poética, pero sobre todo la curiosidad de saber cómo algunas personas (Vallejo, sobre todo) lograban aquel efecto transgresor en mí, y dónde escondían su poder las mismas palabras que en otra condición se reservaban su maravillosa fuerza. Mi trabajo como poeta ha sido explorar ese universo semántico, tratar de mirar y entender desde lugares donde cada forma de decir, de escribir, es

una realidad en sí misma, nueva, única y a veces (la mayoría de las veces) totalmente inútil. En ese sentido, la poesía puede ser una tarea tortuosa, pero cuando da frutos verdaderos, toca también la vida, aunque sea brevemente, y eso hace que todo valga la pena.

DIEGO OTERO (Lima, 1973). Ha sido redactor y editor de medios como *El Dominical* y la revista *Somos*, del diario *El Comercio*. Ha publicado los libros de poemas *Cinema fulgor*, *Temporal*, y *Nocturama*. Y la narración transdisciplinaria *La grabadora. The sound of periferia*. Desde el 2012 es codirector del estudio de comunicación Tres Mitades. El 2018 publicó su primera novela, *Días laborables*.

Se suele decir que la poesía tiene que ver con el uso de la palabra fuera de su función comunicativa, más cerca del terreno de lo expresivo. Yo creo que la poesía excede al lenguaje. Y creo que es algo indefinible por naturaleza, pero que está ligado íntimamente a nociones como sueño, fantasía, misterio, imaginación y juego.

JOSÉ CARLOS YRIGOYEN (Lima, 1976). Cursó estudios de Derecho en la Universidad de Lima. Participó en la revista de creación literaria *Evohé* y ha publicado los poemarios *El libro de las moscas* (1997), *El libro de las señales* (1999), *Lesley Gore en el infierno* (2003), *Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen* (2005), y *Horoskop* (2007). También ha publicado los libros de narrativa, *Pequeña novela con cenizas* (2015) y *Orgullosamente solos* (2016); y un libro sobre la historia de la participación del Perú en los mundiales de fútbol, *Con todo, contra todos* (2018). Es profesor y crítico literario.

Nací en Lima en 1976. Mi primer poema apareció en la revista Evohé en 1996 y mi primer libro en 1997. Por eso debería ser parte de la llamada generación del 90 (si es que eso es importante). He escrito cinco libros de poesía en total y otros tantos de narrativa y documentales. Estudié Derecho, solo como excusa para ganar tiempo y escribir poemas en las mañanas y en las tardes. Fue la mejor época de mi vida. Hace tiempo no escribo poesía, pero ya aprendí que uno no debe declarar cerrada ninguna puerta definitivamente. A veces se me aparece un nuevo libro entre sueños, ojalá un día aparezca entre mis manos.

BRUNO PÓLACK (Lima, 1978). Poeta y ensayista. Ha sido coeditor de la revista *Evohé* de la Universidad de Lima, donde cursó estudios de Derecho. Ha publicado los poemarios (*Alegorías hiperbólicas*) o *las ruedas del beso* de Reinaldo Arenas (2003; 2018), *El pequeño y mugroso pólack* (2007), *Poemas médicos* (2009), *Universal/Particular* (2013), *Fe* (2016), *¡Ars Fascinatoria!* (2018); y el ensayo *El último virrey del Perú* (2017). Ha sido editor de *Lustra* y *Magreb*, además de cofundador, en el año 2012, del Festival internacional de poesía de Lima. Es magíster por la Universidad de Barcelona y codirige la web *Vallejo & Company*.

La poesía es en gran medida la ciudad en la que vivo/ y Lima es un arpa en el techo de un taxi cruzando el desierto/ es la mano que sale del taxi que sostiene el arpa para que no sea raptada por el viento/ el cual, imperceptiblemente, les roba leves sonidos a las cuerdas de nylon/ el mismo viento que, (otra vez) imperceptiblemente, va desplazando este inmenso arenal que muy pronto ha de borrar todo rastro de nosotros.

MARIO PERA (Lima, 1981). Abogado por la Universidad de Lima y diseñador gráfico por el IPAD (Perú). Fue coeditor de la editorial Magreb. Es colaborador cultural de la revista *Prestigia* y director de la revista web literaria *Vallejo & Co.* y de la editorial del mismo nombre. El 2013 obtuvo el Premio Ilustre Municipalidad de Cuenca en el Festival de la Lira (Ecuador). En poesía ha publicado *Preparaciones anatómicas* (2009), *Ruido Blanco* (2011, 2015 y 2016), *The Most Natural Thing. New American Poetry* (junto a David Keplinger, 2016), *Y habrá fuego cayendo a nuestro alrededor* (2018) y *De este lado del cielo. Nueva antología de la poesía peruana del siglo XX* (en prensa); en ensayo *Fare l'America or learn to live in it? Italian immigration in Peru* (2012) y *Comunicaciones marcianas. Revista Amauta, a 90 años de la vanguardia peruana 1926-2016. Una muestra* (junto a Roger Santiváñez, en prensa).

Usted pide mucho... ¿qué es la poesía? Lo mismo me pregunto. Sin embargo, sé qué no es la poesía: premios, viajes, elogios, fama, ego, contubernios, automarketing, aplausos, festivales, el deseo único de publicar —lo que sea— para vender (por lástima humo), y tantos otros lugares/acciones que enturbian y degradan esa genuina necesidad de hundir una aguja hasta el tuétano del hueso más íntimo y escarbar en lo aborrecible del ser humano y su existencia para rayar una hoja en blanco y arder entre las calles. He visto a muchos poetas de mi generación, y anteriores, caer en el fraude y la infamia por la “poesía”...

LUIS ALONSO CRUZ ÁLVAREZ (Lima, 1981). Ingeniero industrial por la Universidad de Lima, con maestría en Gestión del Conocimiento por la Universidad de León de España. Ex miembro del Taller de Poesía de la Universidad de Lima. Publicó en coautoría el libro *Tetrameron* (2003), y los libros *Lumen*, *Trilogía del Espíritu* (2007); *Radio Futura*, dentro de la colección “Piedra y Sangre” (2008); *Osario de criaturas perplejas* (2014), *La música del hielo* (2015) y *Hombre fractal* (2018).

La Historia, el río de los hechos, la vida alterna que uno escribe. Los personajes que uno ha creado o destruido en tantos años. Las imágenes acompañadas con retazos de canciones de post punk o dark wave. En definitiva una máquina del tiempo gigantesca y oscura.

MELISSA ALLEMANT SALAS (Lima). Poeta, actriz. Máster en Desarrollo Comunitario Sustentable en la Universidad Nacional de Costa Rica. Publicó *La noche abundante* (2011) y

Siembra (2015). Ha representado al Perú en festivales internacionales de poesía (Guatemala, Puerto Rico, entre otros). Publicada en antologías como *Las voces de las mariposas* (México, 2011), *Voces de América Latina* (Estados Unidos, 2016) y en blogs y revistas de literatura como *Exégesis* (Puerto Rico, 2010), *Lapislázuli* (2011), *Verso & Prosa* (2012), *Poetas Siglo XXI* (2016), *Liberoamérica* (2018). Cursa estudios en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

Para mí la poesía es un impulso, una necesidad. Es algo que me acontece cuando el mundo y sus seres me impactan. Los poemas se forman en la visión de mi corazón no en mi cabeza.

ANA CAROLINA QUIÑONEZ SALPIETRO (Lima, 1988). Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España. Se graduó con el ensayo *Una hija pródiga: Mary Jiménez, documentales e intimidad*. Licenciada en Comunicación por la Universidad de Lima (Perú), donde se desempeñó como asistente de cátedra. Se graduó con una tesis sobre los ritos de pasaje en el cine de Sofía Coppola. El 2010, publicó el poemario *Cuentos tristes que esperan las chicas antes de salir a bailar* (2010), *Vacaciones de Invierno* (2012), ganador del premio Luces de *El Comercio* como mejor libro de poesía, reeditado el 2018 por la editorial española Liliputiense, y este mismo año publicó *Matacaballos*. Ha colaborado en publicaciones periodísticas como *Caretas*, *Cosas* y *El Profesional*, y culturales como *Un Vicio Absurdo*, *Lienzo* y *La Ventana Indiscreta*. Vive en Barcelona.

Escribir poesía es desordenar la casa. Entre el polvo y la humedad, encontrar objetos que fueron preciados y preguntarte si lo siguen siendo, despejar rincones y espacios de aquello que los volvía funcionales e invertir la repartición de los cuartos. Desterrar a los padres del cuarto principal y a los hijos del arrinconamiento de la habitación compartida.

GUADALUPE GARCÍA BLESÁ. Estudiante de la Facultad de Comunicación en la Universidad de Lima. Estudió en la Escuela de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) (2015-2016). Cuenta con experiencia en arte, educación, y trabajos voluntarios. Es amante del arte, con especial pasión por la música y la poesía. Le interesan las relaciones interculturales y el medio ambiente. Se encuentra trabajando en su primer poemario y gestionando un proyecto artístico musical. Por otro lado, participa como promotora líder dentro del programa voluntario de gestión ambiental “Yo Promotor Ambiental”, dirigido por el Ministerio del Ambiente.

La poesía para mí es el encuentro entre la espera de la felicidad y el sentimiento de dolor. El sacrificio del deseo o la tierra fértil. Nunca un engaño. Quizás el paralelo en el que los significados se muestran a

partir de una forma ajena al lenguaje cotidiano. El espacio policromo de la intimidad, eso es poesía.

GALERÍA

ROCÍO DIESTRA (Lima, 1992). Bachiller en Arquitectura por la Universidad de Lima. Estudió un semestre en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, Italia. “Durante mi etapa universitaria casi no dibujé viñetas, salvo un periodo en el que me fui de intercambio a Venecia y como todo era tan caro mi distracción era quedarme en mi cuarto dibujando”. Estudió en el colegio Lord Byron y lo que más recuerda es que estaba siempre garabateando en su cuaderno (o cualquier cuaderno que cayera en sus manos), ajena a los temas de la clase. Sus historietas y caricaturas estaban centradas en pensamientos existenciales y de humor situacional. Comparte sus obras ilustradas casi siempre en blanco y negro a través de su cuenta de Instagram desde el 2016, antes lo había hecho en Facebook. A partir del 2018 se dedica íntegramente a la ilustración. Ha publicado *Este libro no es acerca de ti* (2019), donde observa y comparte sentimientos con Micaela, sorprendiéndose y riéndose de las convencionalidades del amor y las relaciones humanas.

ANDRÉ ALEJANDRO SAL Y ROSAS SEGURA (Lima, 1992). Nació con miopía y astigmatismo, no obstante desarrolló una atracción obsesiva por los medios visuales. Desde niño fue un apasionado de las películas de acción, los dibujos animados y los videojuegos. Estudió en el colegio Maristas Manuel Ramírez Barinaga, donde pasaba horas en la biblioteca devorando libros de pintura y fotografía. En secundaria ganó concursos de narrativa y se vio atrapado por el punk de los cómics de Frank Miller. En el 2008 obtuvo el primer puesto de un concurso de cómics organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al salir del colegio probó suerte en el Instituto Toulouse-Lautrec, pero su talento no apuntaba hacia el diseño publicitario. En el 2012, durante una vertiginosa etapa psicodélica, ingresó a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima, donde utilizó el lenguaje audiovisual para dar rienda suelta a sus ideas más impetuosas. Ha acabado la carrera, y promueve una página de Instagram donde comparte cómics e ilustraciones, mientras prepara el guion de su opera prima como director de cine.

DIÁLOGO

JORGE ESLAVA (Lima, 1953). Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado numerosas obras de narrativa y poesía, en especial de temática infantil. Ejerce la docencia y la investigación en la Universidad de Lima.

ENSAYO

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO (Lima, 1954). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Es doctor y magíster en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2004). Es rector de la Universidad de Lima y presidente de la Asociación Peruana de Semiótica. Ha publicado, entre otros, los libros *Semiótica generativa. Bases teóricas* (1991); *Semiosis, conocimiento y comunicación* (1996); *El concepto-signo natural en Ockham* (2002); *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica* (2007); y *Mundo Mezquino: arte semiótico filosófico* (2017). Ha sido editor de *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco* (1999). Es autor, además, de artículos y ensayos en diversas revistas nacionales y extranjeras. Forma parte del Consejo de Redacción de la revista *Lienzo* de la Universidad de Lima.

FERMÍN CEBRECOS. Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad Complutense de Madrid, España, licenciado y magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú y titulado como profesor de educación secundaria en la Escuela Normal Superior Marcelino Champagnat. Realizó, de 1980 a 1985, cursos de especialización en Hamburgo, Münster y Berlín, Alemania. Dirigió el Instituto de Investigación Científica (IDIC) de la Universidad de Lima, casa de estudios donde fue profesor principal. Ha dictado clases de diferentes asignaturas filosóficas en la Escuela Normal de Palián de Huancayo, en la Universidad Católica Santa María de Arequipa, así como cursos de filosofía de la ciencia y epistemología a alumnos de maestría y doctorado en Chimbote, Lima, Piura y Trujillo. Ha traducido del alemán al castellano, para la editorial Sígueme de Salamanca, España, las obras *La puerta abierta* (1993) de Gerd Theisen, y *Filosofía de la religión* (2003, 2.^a edición) de Richard Schaeffler. Ha publicado *Pitagorismo y legibilidad del mundo en Galileo Galilei* (1991); *Sobre Dios, el hombre y la muerte. Tres aproximaciones filosóficas* (2013); *‘Lituma en los Andes’ y la ética kantiana. Los idearios ético-políticos de Mario Vargas Llosa y Sendero Luminoso* (2017). En abril del 2019 ha visto la luz pública su, por ahora, última obra: *Miscelánea. Variaciones autobiográficas en yo mayor y menor*. Además, artículos suyos han aparecido en diversas revistas académicas de su especialidad.

JAVIER PROTZEL DE AMAT (Lima). Doctor en Sociología por L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, de París, Francia, y licenciado en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Fue profesor principal e investigador de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Fundó y dirigió la Maestría en Estrategias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Es profesor de la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido profesor visitante y conferencista en diversas universidades de América. Entre sus principales publicaciones se cuentan *Espacio-tiempo y movilidad. Narrativas del viaje y del alejamiento* (2013), *Lima imaginada* (2011), *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos* (2009) y *Procesos interculturales. Texturas y complejidad de lo simbólico* (2006). Es autor, además, de numerosos artículos sobre política y medios de

comunicación. Integró la Cátedra Unesco en Comunicación y Cultura de Paz y fue presidente del Consejo Nacional de Cinematografía del Perú (Conacine) en el periodo 2002-2006, y de la Asociación Peruana de Investigadores de la Comunicación (Apeic).

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI (Lima, 1952). Licenciado en Literatura por la Universidad Javeriana de Colombia, con estudios de posgrado en España. Es profesor principal del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima. Ha publicado diez libros de poesía, entre los que se cuentan *Las conversiones* (1983), *Una casa en la sombra* (1986), *Cielo forzado* (1988), *Lejos de todas partes* (1994; reeditado, ampliado y corregido, 2018), *Aquí descansa nadie* (1998), *Aguas ejemplares* (2012). En 1997 obtuvo el Premio Internacional de Poesía “El Olivo de Oro”. Figura en diversas antologías internacionales, entre ellas *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente* (México, 1999). Es coautor de los libros de ensayos *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra* (1998), *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006), entre otros. El volumen *La voz oculta. Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos* (2016), reúne sus mejores entrevistas publicadas en la prensa escrita. La tesis del escritor Selenco Vega Jácome: *Del agua a la espesura del bosque: La poesía de Carlos López Degregori* (2015), constituye la mejor aproximación a su obra poética.

PORTAFOLIO

ESTEFANÍA P. LANFRANCO (Lima). Licenciada con mención Sobresaliente en Comunicación por la Universidad de Lima. Dirigió el cortometraje *Poema*, reconocido como el mejor trabajo audiovisual de la Facultad de Comunicación el 2016. Es artista visual de fotografía instantánea integral y de película analógica. Ha estudiado en los talleres del Centro de la Imagen: De la imagen a la palabra y Proyectos fotográficos; en el taller de laboratorio fotográfico con Verónica Barclay y en los talleres MoMa: Seeing Through Photographs. Sus fotografías han sido publicadas en las novelas *Sol en su piel* (Alfaguara, 2015) y *Sol tan lejos* (2017), ambas de Jorge Eslava. Se desempeña como redactora creativa en publicidad.

PUBLICACIONES **UNIVERSIDAD** **DE LIMA**



Comer, beber y hablar. Triangulación oral en la cultura limeña

Julio Hevia Garrido Lecca

2019, 378 pp.

Rutas de escape. Contra el conformismo digital en política, arte y educación

Umberto Roncoroni

2019, 202 pp.

Nocturnos limeños

Santiago Bustamante

2018, 182 pp.

Oh dulces prendas

Desiderio Blanco

Segunda edición,

2018, 56 pp.

Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno

José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori, Alejandro Sust

2018, 448 pp.

Lejos de todas partes

Carlos López Degregori

Segunda edición ampliada,

2018, 506 pp.

Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Lab 2016-2017

Daniel Dillon, Federico Abrill, Bruno Espejo, Rafael Anselmi

2018, 440 pp.

La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima 1953-1965

Sebastián Salazar Bondy. Prólogo y selección de textos de Alejandro Sust

Segunda edición,

2018, 336 pp.

Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI

José Güich Rodríguez

2018, 440 pp.

FONDO EDITORIAL

Telf. 497-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)

libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



UNIVERSIDAD
DE LIMA



Poesía

Rocío Silva Santisteban Manrique
Julio Llerena
Diego Otero
José Carlos Yrigoyen
Bruno Pólack
Mario Pera
Luis Alonso Cruz Álvarez
Melissa Allemant Salas
Ana Carolina Quiñonez Salpietro
Guadalupe García Blesa

Galería

Rocío Diestra
André Sal y Rosas

Diálogo

Entrevista a Desiderio Blanco,
crítico de cine,
profesor e investigador universitario.
Un apostolado de la enseñanza
/ Jorge Eslava

Ensayo

Presencia, identidad y afectividad
en "*Los heraldos negros*",
de César Vallejo. Apuntes
de hermenéutica semiótica
/ Óscar Quezada Macchiavello

"Filosofía" e "historia" en José Ortega
y Gasset / Fermín Cebrecos

Lima y su modernidad olvidada
/ Javier Protzel

Estancias divididas
/ Carlos López Degregori

Portafolio

Te veo desde mi ventana
/ Estefanía P. Lanfranco

ISSN 1025-9902

