



# Liengo



*Lienzo 41 / Segunda época / 2020*  
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: Cuadro de Enrique Polanco: Telón. Fotografía de Hairo Dale B.

Imágenes de las portadillas: 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 Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Psje. María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima, Perú  
Teléfonos: 424-8104 / 332-3229  
tareagrafica@tareagrafica.com

ISSN 1025-9902

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-07127



## SUMARIO

|                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>POSTALES</b>                                                                                                                                                 | 4   |
| Desvíos de la pandemia / Círculo de Fotografía<br>de la Universidad de Lima                                                                                     | 6   |
| <b>POESÍA</b>                                                                                                                                                   | 16  |
| Un reloj derramado en el desierto / Alejandro Sustí                                                                                                             | 17  |
| <b>NARRATIVA</b>                                                                                                                                                | 28  |
| Diario de la servidumbre / Fernando Iriarte                                                                                                                     | 29  |
| <b>POESÍA &amp; REFLEXIONES</b>                                                                                                                                 | 46  |
| Ofelia y Fernando, una tragicomedia / Carlos López Degregori                                                                                                    | 47  |
| <b>SEMIÓTICA</b>                                                                                                                                                | 54  |
| Religiones asiáticas y géneros cinematográficos en las películas<br><i>El Topo</i> y <i>La montaña sagrada</i> de Alejandro Jodorowsky<br>/ José Carlos Cabrejo | 55  |
| <b>GALERÍA</b>                                                                                                                                                  | 65  |
| Enrique Polanco, los colores del incendio / Jorge Eslava                                                                                                        | 66  |
| Retrospectiva, 1980-2020 / Enrique Polanco                                                                                                                      | 78  |
| <b>HISTORIA &amp; PEDAGOGÍA</b>                                                                                                                                 | 106 |
| Micaela Bastidas. Un fulgor que no cesa / Sara Beatriz Guardia                                                                                                  | 107 |
| El libro álbum en la producción editorial peruana<br>/ Daniela Alcalde Flores                                                                                   | 119 |
| <b>PERFIL</b>                                                                                                                                                   | 143 |
| Ese instante de iluminación que derrota a la muerte.<br>Una conversación con Mariela Dreyfus / Alonso Rabí                                                      | 144 |
| <b>PORTAFOLIO</b>                                                                                                                                               | 156 |
| Impermanencia / Carolina Cardich                                                                                                                                | 157 |
| <b>PINCELADAS</b>                                                                                                                                               |     |
| Sobre autores y textos                                                                                                                                          | 179 |



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

POSTALES



El número anterior de *Lienzo* daba testimonio de cuarenta años de entrega ininterrumpida de la revista. Ofrecimos un contenido sólido y variado, además de un renovado formato, que no hacían más que reafirmar el compromiso de la Universidad de Lima por continuar aportando una mirada vigilante de nuestra cultura a través de la inventiva artística y la reflexión intelectual. Recordemos que el 2019 fue un año convulso en la vida social y política del país; justamente por ese motivo, publicamos el número de aniversario con la humildad de “brindar al amable lector momentos de serenidad y deleite”.

Sin embargo, ni la mente más siniestra hubiera imaginado que meses después sufriríamos la pesadilla de un virus devastador. El presente número de la revista aspira a llegar a los interesados como un estado de tregua en medio de esta incontrolable inquietud. Esta vez cedo el espacio habitual de “Trazos. Palabras del director” a una muestra fotográfica, obra del Círculo de Fotografía de la Universidad de Lima, integrada por jóvenes estudiantes de nuestra casa de estudios, quienes transmutan el quebranto y la incertidumbre de una ciudad sitiada en una vibrante expresión estética. Esta es la secuencia de sus miradas y sus nombres:

“Nueva naturaleza” y “Autorretrato”, María Gracia Echevarría / “Monotonía”, María Kelly Albornoz Salazar / “Memoria”, Sebastián Cárdenas Loayza / “Naturaleza” y “Extraños”, Sandro Meneses Urbina / “Tempestad en la habitación”, Katherine Paola Campos Portilla / “*Daydream*”, Gerardo Teruya / “Autorretrato”, Vicente Tintorer Risso / “Barreras” y “Repatriados”, Natalia Padilla / “Ruptura”, Abril Iberico Mevius / “La intimidad en tiempos de cuarentena”, Jackeline Veronik Lockett Salazar / “Mirar ahora”, Evelyn Reyes Choje / “Ma... regresa rápido, por favor”, Alejandra del Águila Grondona.

## Desvíos de la pandemia

CÍRCULO DE FOTOGRAFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA







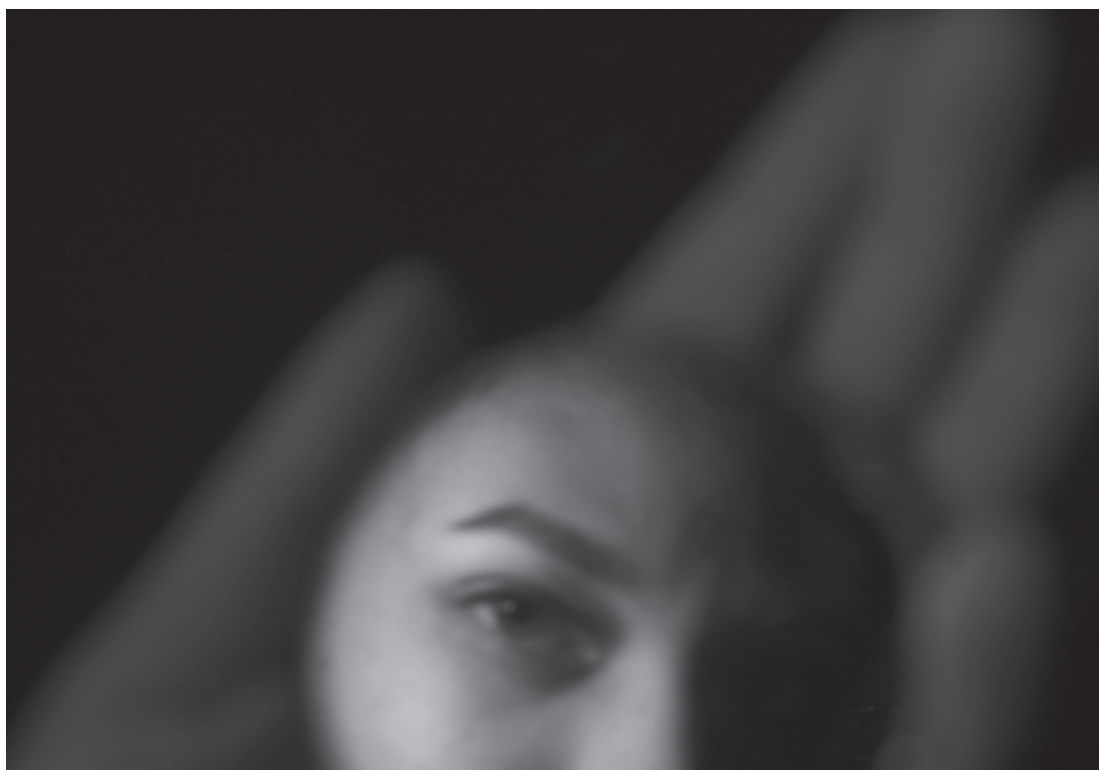
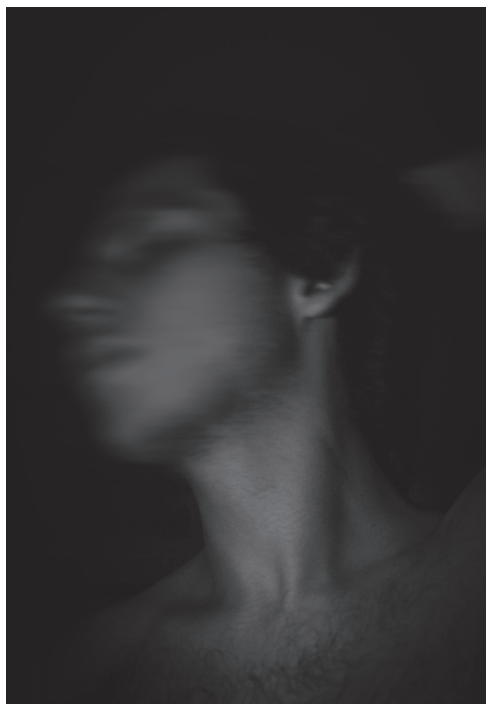
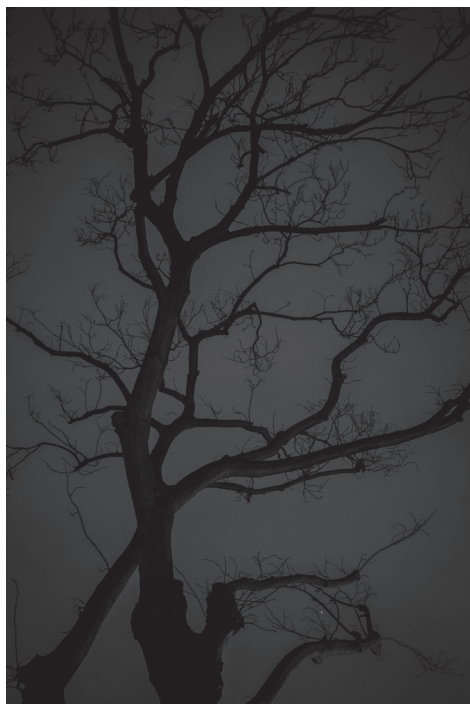


























Photo by Steve Johnson on Unsplash

# P.

## POESÍA

## ALEJANDRO SUSTI

### UN RELOJ DERRAMADO EN EL DESIERTO\*

#### LA PINTURA

La pintura ignora el movimiento  
el giro de las aspas del molino  
el regreso de la ola a la orilla

La pintura ignora el chasquido  
el teatro resonante de las cosas  
pero por debajo de sus alas  
urde el gatillo

la potencia de la rueda  
el estallido del galope

A pesar de su silencio  
la pintura es vibración profunda  
aguja de la luz que vibra

A pesar de su quietud  
viento que despierta en la idea  
árbol que inaugura la semilla  
dedo que se alza en la bóveda del cielo

A pesar de la mirada  
balsa silenciosa empujada  
por la huella del asombro

---

\* Fragmento del libro galardonado con el Premio Internacional "Rubén Darío" en el 2020.



## GIOCONDA

(Leonardo da Vinci, c. 1503-1505)

*La pittura è cosa mentale.*

L. da Vinci

Detrás de ella  
las altas montañas  
el lago llano  
y el tiempo inmemorial del caos

Detrás de ella  
el puente diminuto tendido sobre el Arno  
y la solitaria ausencia  
de lo humano

Francesco su esposo  
—el burgués florentino—  
jamás habría aceptado el escándalo:  
la sonrisa insinuante  
las cejas depiladas  
(como solo hacían las prostitutas)  
y eso el maestro bien lo sabía

Jamás ese retrato  
con aquel paisaje ominoso que en nada semejaba  
la belleza de su esposa  
la luminosa sed de su mirada  
y la caricia de sus manos sobre el cabello  
de sus hijos

El maestro huyó hacia el norte  
llevándose el rostro de su amada  
—pensó el florentino—  
pero allí

tras la sonrisa  
perduró el mapa inmemorial de la Toscana  
el lago Trasimeno y las ciénagas que algún día  
inundaron el valle del Arno:

el mapa del tiempo  
eterno como el trazo del maestro  
que hizo posible la fugaz belleza  
de la esposa de Francesco

## VENUS DE URBINO

(Tiziano Vecellio, 1538)

A la edad de veintiún años, Guidobaldo della Rovere, futuro duque de Urbino, contempló por primera vez aquella pintura de Tiziano Vecellio que su padre, Francesco María I, había adquirido hacía apenas unos días. Se trataba del retrato de una bella muchacha de nombre desconocido —pronto sabría que se trataba de una cortesana—, vestida con un hermoso vestido y que posaba según las convenciones del género: de pie, en posición de tres cuartos y en *contrapposto*, con el brazo izquierdo recogido a la altura del torso.

Impresionado, el muchacho encomendó al maestro pintar nuevamente a la cortesana, pero esta vez para su solitario placer. Tiziano aceptó el encargo y decidió hacerlo no a la manera de Giorgione —cuya célebre pintura él mismo había retocado al morir este—, sino con la muchacha yacente sobre un lecho y, tras ella, la sala de un lujoso palacio.

Semanas después, Tiziano mostró a su cliente el fruto de su trabajo. No resulta difícil imaginar el gesto de satisfacción del futuro duque una vez que contempló la pintura. Bastará con decir que, desde ese día, la mirada y el gesto de la cortesana lo persiguieron por el resto de su vida, a él y también a su joven esposa Giulia Varano, quien tuvo que soportar el gesto descarado de la muchacha hasta el día de su temprana muerte.



## VISTA DE DELFT

(Johannes Vermeer, c. 1660-1663)

*... un célèbre peintre nommé Vermeer...*

Van Berckhout

El hombre había pasado por el mismo lugar una y otra vez: el Oost Poort y sus torres gemelas se alzaban contra el cielo límpido de la mañana. Ese día llevó consigo la cámara de caja para explorar nuevamente la escena. Una vez instalado el artefacto, se puso a observar la luz que reverberaba sobre la superficie del canal sembrando de texturas los muros de la ciudad y los flancos de las barcas.

Ávidos, sus ojos veían el mundo como nunca antes se lo hubiera imaginado. No llevaba prisa alguna en su trabajo. No compartía, como otros pintores, la idea de hacerse conocido a costa de su talento, de trasladarse a Ámsterdam como había hecho De Hooch y empezar a hacer fortuna. En todo caso, sabía muy bien qué lo ataba a la pequeña ciudad en la que siempre había vivido. Nada de todo eso le ayudaría a fijar en el lienzo la luz que tras las nubes plomas y amarillas cruzaba la superficie impoluta del cielo. Nada de todo eso, ahora que contemplaba los tejados de las casas, las torres de Nieuwe Kerk y Oude Kerk, y, a ras del agua, la barcaza y la textura de los muros reflejados en el agua.

De regreso a casa, caminando por Oost Einde, sintió por un momento que la ciudad estaba viva como una criatura o aquellos organismos que decían que veían en sus telescopios los filósofos naturales. Pero, en su caso, no haría evidente lo ya visto, sino aquello que los ojos eran incapaces de ver: lo invisible en lo visible, la paradoja eterna del mirar, el aleteo de la luz en la memoria.

Metros más allá, a unos metros de la plaza, torció hacia la casa de Oude Langendijk. Subió los peldaños de la entrada, a la vez que lo alcanzaba el olor del pescado asándose en la cocina. Llegó a la habitación del tercer piso y depositó el artefacto sobre la mesa. Entonces se sintió casi feliz al ver que la luz del mediodía se abría paso a través de los postigos. Abrió de par en par la ventana y se puso a contemplar la ciudad, una vez más, meciéndose entre los brazos del tiempo.

## APOLLINAIRE Y SUS AMIGOS

(Marie Laurencin, 1908)

*Sans avoir aucun des défauts virils,  
elle est douée du plus grand nombre possible  
de qualités féminines.*

G. Apollinaire

Yo de pie  
a su derecha  
Picasso abajo  
de perfil dirigiendo la mirada  
hacia Fernande

Por esos años los críticos hablaban de mí  
como su musa y él a su vez  
se asombraba de mis pinturas  
y sus *qualités féminines*

El tiempo fue devorando el resto:  
el regreso a París  
el encuentro con Paul y la época de los retratos  
las ilustraciones de libros  
la decoración y los vestuarios  
y la profesora de arte

Eso finalmente  
es lo que les interesa a los biógrafos  
a los maniáticos del orden y la limpieza  
pero en el fondo nunca fui una mujer higiénica  
dulce o memorable:  
hice el amor con hombres y mujeres  
y desde entonces escondieron mi nombre como quien  
evita escuchar un sonido lúgubre u ocultan  
una prenda íntima por debajo de un sillón

Fui la incómoda muchacha que eligió su propia vida  
no la musa del poeta sino la que se hartó de su inocencia  
y sus grandes palabras:

Guillaume el poeta  
el cronista de arte

el amigo de Picasso  
el padre del cubismo

pobre:  
morirse de una gripe después de haber  
sobrevivido a la guerra y de haberme conocido:

a mí

la peor de todas ellas



## GIRASOLES CON IGLESIA

(Gabriele Münter, 1910)

*Niemand kann dich nichts lehren.  
Du Kanst nur das tun, was du in dich hast.*

W. Kandinski

La iglesia del pueblo en Murnau

(tú la recordarás)

todos los días caminábamos hacia el pueblo  
por las vías del ferrocarril y pasábamos  
al lado de la torre en forma de cebolla  
los árboles

los edificios rústicos

y en lo alto la cadena de los Alpes

Los dos la pintamos

pero a diferencia de la tuya

(flotante volátil rodeada de volúmenes aéreos)

la mía se adhería a la colina

a la misma altura de unos gigantescos girasoles

La gama de mis colores era más reducida

mi trazo

torpe ingenuo

inseguro

casi infantil

(aunque debo confesarte que tu paisaje

me pareció siempre el ejercicio de un músico

que se empecina en demostrar su virtuosismo

solo y en una habitación rodeada

por una ciudad fantasma)

Después de todo

a ninguno de los dos nos interesaba la iglesia

ni mucho menos el paisaje:

como todos esos pueblos de provincia

nos importaba poco si crecían girasoles  
o los pájaros cantaban

Después de tu huida  
(así he preferido llamarla después de todos estos años)  
a ti te fue dada la fama y a mí el honor de haberte conocido  
(y de paso conservado algunos de tus lienzos  
y los de los otros miembros del Reiter  
cuyos nombres debes recordar)  
a ti la fanfarria los platillos y trompetas  
a mí el silencio de estas montañas a las que regresé  
en el 31 o el 32

No me quejo en realidad:  
después de algunos años volví a mis pinceles  
y sé bien que desde entonces comencé a hacerlo  
como nunca antes  
(y eso te incluye a ti obviamente)

La mayoría de los historiadores nunca se dieron cuenta de eso  
y probablemente tampoco se detuvieron a contemplar  
mi iglesia apuntalada sobre la colina  
maciza como el volumen de una campesina que a lo largo  
de su vida dio a luz a una decena de hijos  
más humildes y humanos  
que cualquiera de los habitantes de tu ciudad fantasma  
querido Wassily

## EL GUITARRISTA

(Oswaldo Guayasamín, 1977)

Con los huesos

con la sangre

la cuerda rota en el nervio

el ojo turbio de la araña hacia el cielo

el arpa de costillas abriéndose

cediendo al aire que atraviesa el organismo

sentado animal el guitarrista

Que cante con sus plexos

—dicen unos—

con la caja de madera de su cuerpo

las clavijas de sus metatarsos

y el diapasón de la mirada

Que cante con las uñas de su espalda

el cuello firme plantado como un árbol

y que llueva por su boca el polvo de la aurora

que sangre en el filo del cuchillo

alce

curve

yerga

hacia la escalera infinita de la música

oscile entre las nubes y alargue su sombra

por las calles

por la boca de los ríos

y gire como el sol de un corazón humano

hasta que el silencio lo devuelva a la tierra







Photo by Steve Johnson on Unsplash

N.

NARRATIVA

## Diario de la servidumbre

FERNANDO IRIARTE

### EL CIELO DE LAS CIUDADES

Nos miran los días malos y los días de superación, extienden sus miradas rendidas a la pulcritud. A veces se las devuelves abriéndote paso entre lo que queda del cansancio, cuando por casualidad entregan una rendija o un poco de aire contenido, o cuando separan demasiado los abrazos. Un solo y tibio instante, para nada: por la fuerza de algún recóndito malestar, intentas sostener la falsedad, de tú a tú, y por supuesto pierdes al reconocerla de antemano. A pesar de ese pequeño teatro, saben contestar y hasta procuran el simulacro de la persuasión desde sus sonrisas enormes. Es inútil recriminarle apatía a un muerto.

La mano detrás de esos cuerpos no existe. La supuse durante mucho tiempo y postulé uno que otro nombre, superficial como la promoción de cualquier ídolo. Existe, en cambio, el adiestrador de ojos. El dispensador de luces y sombras. El tipógrafo. El decorador. Poderosos e invisibles para cualquier defecto, han mentido esgrimiendo una gran verdad: se puede vivir consistentemente de lo que no se es. A ciegas, nos han educado desde sus redundancias, en íntima discontinuidad.

Ellos trabajan a diario —hasta y sobre todo los domingos— y nuestras expresiones tienden a su imagen por la semejanza. Nadie luce los dientes tan blancos ni la piel tan pura, ni amaga saludos tan insignificantes. Nadie se divierte ahora —aunque el vacío existe y envejece en muchas cabezas—. Se necesita una lista de espera y, solo después, los nacimientos.

Del otro lado estamos nosotros, escudriñándolos, revelando un proceder mecánico para servir cada vez menos.

## SOBRE LAS ÍES

1

Estábamos jugando fútbol a la salida del trabajo y Leandro se cayó de cabeza tras disputar la pelota en una jugada en ataque con la que de todas maneras íbamos a cerrar el partido. Leandro es volante por defecto: lento para defender y muy malo para definir; le decíamos siempre: recibe el balón y busca al delantero; cuando se recuesten por donde estás, al menos estorba. Casi siempre atacábamos por el otro costado, pero ese poco que le encomendábamos a Leandro lo hacía más o menos bien. A veces sus pases eran pases de gol. Esa tarde cambió de lugar con el punta, un gordito que reemplazaba a nuestro ariete habitual. Tal vez Leandro se confió o tal vez solo fue verse un poco mejor que el nuevo. El asunto es que le llegó un centro cuando el partido estaba por terminar y Leandro saltó para alcanzar la pelota. Saltó alto, muy alto. Y el central que lo estaba cubriendo más bien se agachó y Leandro pasó por encima de su marca y cayó de cabeza. La caída nos dolió a todos, incluso a los que no la vieron, pero sí la escucharon. El golpe seco y el crujido. Yo estaba caminando justo detrás de él y lo primero que hice fue pararme al lado de Leandro a esperar que abriera los ojos. Alguien gritó: “¡No lo muevan!” y me intimidó en varios niveles. Ya estábamos todos a su alrededor cuando se me pasó un poco el susto. Leandro seguía con los ojos cerrados y rígido. Resultó que entre nosotros había un doctor. Dijo que Leandro parecía muerto. Llamé a Mariana, su mujer, por encargo del capitán del equipo. Yo era el menos indicado para hacerlo. Pensé una y otra vez en la palabra *muerto*. Lo que ella me respondió cuando le conté lo que había pasado, después de un larguísimo silencio —que en ese momento interpreté como un acto solemne, pero que ahora sé que se trataba de cualquier otra cosa—, fue: “¿Qué, otra vez?”.

2

Leandro no estaba muerto, pero lo internaron en una clínica durante mucho tiempo y pasó en casa otro tanto. En total, hablamos de semanas. Cuando regresó a la oficina llevaba un collarín y caminaba serio y en silencio, como si en parte nos culpaba de lo ocurrido el día del accidente. Yo necesitaba hablar con él, pero al mismo tiempo temía que me esquivara, que me dejara con la palabra en la boca. Es una de las situaciones sociales que más temo: hablar y que no me respondan y se vayan, o hablen con otra persona, aniquilándome. Por descuido o a propósito, aunque la segunda posibilidad me asusta mucho más. Así que esperé a que estuviera solo. Lo observé durante días y

supe que el mejor momento para abordarlo era exactamente cuando se paraba a beber agua del bidón del corredor, después del refrigerio, momento en que la mayoría de colegas se acumulaban en el baño o se encaminaban a sus escritorios, de vuelta a las faenas diarias. “Hola, Leandro”, le dije, como si no nos hubiéramos saludado temprano. Incliné la cabeza y se acabó el agua del vaso. Necesito hacerte una pregunta. Mira, el día del accidente —Leandro juntó toda su molestia entre las cejas— llamé a Mariana para contarle lo que pasó. Y su respuesta fue... Bueno. A ella casi no le importó. Desde ese día he estado pensando. No he dejado de pensar en eso, la verdad. He estado pensando qué tiene que hacerle un hombre a una mujer para que a esta no le importe si él está vivo o muerto. Eso.

## 3

En algún momento de la vida vas a conocer a alguien que hace las mismas cosas que tú después de enterarse de que las has hecho. Parece desesperante, precisamente porque lo es. Pero se trata del producto de la admiración. No puede ser tan negativo. Alguien en la oficina entendió que yo me había acercado a Leandro para arreglar las cosas entre los muchachos y él, todo eso que se había roto con la caída. En los días sucesivos a nuestra conversación frente al bidón de agua, mis compañeros empezaron a replicar mi comportamiento, uno por uno, en el mismo lugar y justo en el lapso del día que mis investigaciones informales habían establecido como aquel momento cuando Leandro bajaba la guardia. Primero los intercambios parecían meras prolongaciones de un saludo. Pero con las semanas fueron creciendo en palabras, en sentido y hasta en emoción. Una vez que intenté escuchar lo que hablaban recogí expresiones como “es el mismo material con el que yo construí mi casa”. A veces, incluso, se escuchaban risotadas y apuestas sobre los partidos de fútbol del fin de semana.

Es extraño. Lo es, porque lo que ocurrió aquella tarde frente al bidón fue más bien decepcionante para mí. Como respuesta a mi pregunta, Leandro se había limitado a pedirme que me ocupara de mis asuntos. Lo hizo de una manera tajante y grosera. Y aunque el resultado de sus palabras fue enteramente el contrario —llamé a Mariana varias veces más para preguntarle su opinión sobre lo que me inquietaba; con el tiempo nos hicimos un poco más que amigos—, no hablé más con él. De hecho, no volví a jugar fútbol con los muchachos, que retomaron los partidos con el mismísimo Leandro, a juzgar por lo que logré entender, alguna vez, de aquellas charlas frente al bidón.



## MENTIRAS, INSTRUCCIONES DE USO

*ma vie dernier état mal dite mal entendue mal retrouvée mal murmurée*

Samuel Beckett

Mi padre me dijo:

*El diablo, que es una serpiente (que es una mentira), empieza a enredarse desde lo más bajo que encuentre, acaba primero con las libertades mínimas y continúa sin detenerse hasta que para uno solo es posible mirar de reojo cualquier final, casi ahogado... y, sin embargo, en ese momento, ya sin nombre, por fin se respira algo de verdad. Porque comenzó así, con una etiqueta que tuviste que aprender a recordar. Te llamas tal. Repites: tal o cual. Darse por enterado también de eso. Tal o cual. Así comienza todo.*

No estábamos en su lecho de muerte, ni mucho menos. Acabábamos de jugar un partido de fulbito y se envalentonó, sospecho, por los dos muy buenos goles que nos permitieron perder con dignidad. De viejo, lo único que le relajaba el perfil era la pelota. La pelota y la cerveza.

*Están también los nombres de los demás, donde la pieza de tales y cuales letras habrá de encajar; sí, los demás, que seguro han sabido mentir mejor que tú, siempre queda esa sensación, y cuando les preguntas por qué te dicen que su escuela ha sido la vida.*

Además de futbolero (recién colgó los chimpunes bien pasados los sesenta), mi padre era un magnífico orador que dedicó gran parte de su vida a manejar públicos inmensos en reemplazo de los lectores que siempre le fueron esquivos: su única novela publicada, de muy leves méritos artísticos, fue engullida con crueldad por una contundente indiferencia, y las compilaciones de sus discursos públicos se vendían poco para los estándares del subgénero al que pertenecían, casi siempre a la salida de auditorios repletos de apasionados por el *coaching* ontológico.

*La buscarás hasta el final, valiente o estúpido. Quién sabe, acaso allá en la vida uno aprende sobre todo a mentir como se debe. Pero el camino será más o menos el mismo, se multiplicarán las etiquetas, y el vertiginoso número que las abarca, lejos de producirte escalofríos y náusea, te acercará poco a poco hacia algún tipo de olvido; con suerte, hacia una sonrisa maquinal.*

Recuerdo también cuando le confesé que quería ser escritor. Él estaba hablando por teléfono e hizo con la mano, con el pulgar y el índice de la mano libre, un gesto que significaba que yo debía esperarlo un momento. Sentado en su sofá verde, en un instante lo entendí como si fuera el juez de la eternidad. Me fui corriendo a mi habitación

a mirar los pósteres a los que ya no les quedaba mucho tiempo más en esas paredes adolescentes.

*Ya viejo, si me permites esta última tergiversación, una tarde sin sol cualquiera, una tarde sin sol cualquiera no te parecerá una tarde sin sol cualquiera.*

Desde luego que sabía que mi padre había intentado ser escritor cuando joven. Con frecuencia en la sobremesa él nos hablaba a mi hermana y a mí sobre sus épocas universitarias, y ese libro fue la mejor manera que encontró para concluir las. Eso sentenciaba y a nosotros nos tocaba creerle. No conservaba un solo ejemplar de la novela en casa. Mucho tiempo después encontré uno en la enésima biblioteca municipal en la que me atreví a buscarlo, lo pedí prestado y no lo devolví.

*Cerrarás los ojos. Te acordarás de mí y de estas palabras que no alcanzo a decir en el recto sentido. Y todo te parecerá un mal sueño.*

Yo destapé la tercera o cuarta cerveza y le dije salud, por tanta inspiración. Me respondió salud y me miró a los ojos y yo supe que quería preguntarme algo. ¿Por mi más reciente libro, por la beca que me llevaría lejos, sabe Dios cuánto tiempo, por mi madre, con la que él no hablaba y no hablaría más?

Mi carrera como escritor no fue mucho mejor que la suya. Me alcanzó para mantenerme lejos de mi país durante largos y felices años, firmar los ejemplares de algún lector entusiasta y dejar fuera de la vista, hasta hace no mucho, una idea espesa y un tanto cursi sobre la muerte.

*Un sueño mío porque no existes, nunca lo has hecho, ninguna cosa; recordarás las palabras sin nada debajo, los gestos de desesperación de la gente que lucha por no despertar del otro lado de las cosas, porque no existen tampoco y es tan horrible, finalmente puedes olerlo, es tan horrible el olor de la vida.*

Ni siquiera pude intuirlo cuando regresé al Perú a registrar los últimos días de la vida de mi padre. Le sujeté las manos cada vez más frías. Balbuceaba. La enfermera había tomado nota de algunas palabras que le pareció escuchar durante las horas en que lo atendía, y traté de comparar esos nombres, escritos con torpeza en un papel dormido sobre la mesa de noche, con lo que le escuché decir al viejo en sus instantes finales. Pero no tuve éxito. No logré entender nada.

## CABAÑA Y BOSQUE

*The human body and human behavior are imperfect expressions of personhood,  
and we are imperfect interpreters.*

David Velleman

La recogí muerta para disecarla en una figura que coronara mi estudio. Tuve suerte de encontrarla entera, con la cabeza casi intacta. Había planificado la cacería con una precisión obsesiva. Al llegar al claro, sin embargo, solo tuve que notar el cuerpo recostado entre la hierba para saber que esta vez habría trofeo sin una contienda. La tomé en mis brazos y la llevé con cuidado hasta el auto.

En medio del camino, para mi sorpresa, empezó a moverse, quizás tras sentir el calor de la máquina. Antes de que pudiera sonreírle a ese modesto milagro, me saltó al cuello, enfebrecida por la energía equivalente a la de dos bestias como ella. Apenas pude reducirla sin estrellar el carro contra alguno de los árboles que se agitaban impasibles a los lados de la carretera.

En casa ordené sus cabellos, limpié y remendé su piel a cambio de más arañazos y mordeduras.

Me odiaba, la alimenté con leche fresca y frutos secos, y me siguió odiando. Pero no se atrevía a huir. La visión del bosque a través de las ventanas frenaba su violencia como no lo hacían mis cuidados ni mis palabras.

En poco tiempo se restableció por completo y adoptó una rutina que un observador externo podría calificar como la propia de una mascota. Yo, en cambio, sentía cada uno de los centímetros que guardaba con gélida distancia, y sus evasivas absolutas cuando ella por fin había satisfecho sus apetitos con lo que buenamente le proporcionaba.

Algunos días de lluvia y relámpagos pasábamos tiempo juntos, muy a su pesar, y así le enseñé a leer con una esperanza, con una imagen en mente: yo era un viejo exhausto que no se podía parar de la cama y ella, con una voz dulce, acaso ablandada por la prosa del texto, repasaba páginas al pie de mi lecho.

Me adormecí sobre ese ideal con torpe ingenuidad. Las letras no conjuran el odio. Con un refinado vocabulario como espada, pasó de las dentelladas a los insultos, al menosprecio, al silencio hecho de palabras no dichas que por su cuenta ella había aprendido a callar. Se las agenció para armarse con lo que yo más amaba en la vida, los libros, y hacerme sentir un hombre solo y desgraciado. Astuta, vilmente, prefiere

sostener esas maneras antes que matarme por las noches, ahora que ha crecido y puede, ahora que es una fiera perfecta y espera que yo cometa la imprudencia de acercarme un poco más de la cuenta. Sé bien que ella no necesita demasiado para darle curso a ese instinto suyo que, enredado con la obvia gratitud que me debe, la tortura durante los días y las noches.

A veces, cuando quedo fuera de mis límites, pienso que en medio de donde estamos nada me cuesta usar una escopeta. Pero ese no soy yo. Yo soy el que dice: solo tiene miedo. Y es muy probable que sea cierto, es probable que yo sea el único pedazo de ese bosque, que aún hoy entre sueños la acosa, del que no puede escapar aquí en casa, donde todo lo demás está dispuesto para su felicidad.

Basta un abrazo para confirmarlo.

## LA ENFERMEDAD MORTAL

γελοῖον γὰρ ἴσως τῷ οἴῳ βούλεσθαι τὰγαθά

*Eth. Nic.*, VIII, 1155b-30

Mi mujer empezó a enfermar a partir de nuestro segundo año de matrimonio. Se le hundieron las mejillas, sus ojos miraban enrojecidos cuando le sobrevenían las fiebres y los temblores. Al mes más o menos de empezada la calamidad, tuve que comprarle varios dientes falsos y un juego de pelucas, negociar con el seguro la necesidad de una enfermera al menos para las horas de la mañana, luego de hablar seriamente con el doctor al que había llamado por el aspecto de mi esposa, mi querida esposa que cada día me preocupaba más. La noticia no tuvo nada que ver con la muerte. Pero el viejo doctor movió la cabeza, se encogió de hombros, recetó vitaminas y una dieta especial, y me compadeció con la mirada, a lo mejor demasiado, aquella vez antes de despedirse y dedicar su pobre elocuencia a un puñado de palabras de aliento.

¿Por qué?

El camino sería largo.

No me hacía falta nada de eso; igual toleré sin contratiempos su falta de delicadeza. Me habría gustado ser algo más explícito. Podría haberlo explicado todo muy bien.

En lugar de eso dije cualquier cosa. Esa era la conclusión. Estaba parado, firmemente, sobre alguna de sus premisas. Pero esa era la conclusión y era inevitable.

Yo había tenido sueños sobre el matrimonio, había comprado un auto antes de comprometerme con Clara y había hablado de sueldos presentes y futuros durante las dos horas que duró la cena donde la pedí, sosteniendo la mirada encendida del que sería mi único suegro. Mes a mes, además de dinero, había juntado también las fuerzas para hacerme la promesa de que sería feliz y la haría feliz. Me creyeron y yo cerré el capítulo de las manifestaciones públicas de amor. Para mí se trataba de una dicha en voz baja, de una paz mineral. Ella no tenía por qué saber cuán extraordinaria sería nuestra vida juntos. Respetaba mucho mi manera de ser.

La enfermedad fue una confirmación, en la medida en que fue un reto que estiraba y encogía la felicidad. Hasta cierto punto, puso las cosas en su sitio un día sí, un día no. En mi trabajo se enteraron sin que yo se lo contara a nadie y algún mejor amigo me ofreció, cómicamente, su apoyo en todo lo que necesitara. Tuve que reprimir una



carcajada; a todos por igual les devolvía una sonrisa. No debía quedar ninguna duda sobre mis afectos. Mi rendimiento no decayó lo más mínimo ni entonces ni después.

—Hoy me felicitó mi jefe —le contaba a la enferma al entrar en su habitación y orillarme a su lado; ella asentía despacio para que continuara hablando—. Dice que si sigo así...

O:

—Estoy molido, pero contento. Ha sido un día provechoso...

El dinero alcanzaba para todo, comida, medicinas, ropa, mantener las cosas limpias y en su sitio, y sobraba una parte nada desdeñable que fui juntando con indiferencia antes que con esfuerzo. Era un buen empleado. La verdad: no teníamos que ahorrar para viajes porque ella no podía abandonar la cama, salvo para dar leves caminatas en un parque cerca de casa donde las aves eran pequeñas y rojas; las miraba hechizada. No teníamos que mantener hijos porque alumbrar tan solo uno la habría matado y, por lo tanto, no tenía que buscar una casa más grande a la cual mudarnos para acomodar a tres, cuatro o cinco miembros, ni era necesario ese jardín donde uno imagina que los niños se persiguen unos a otros o a los perros, que desde luego tampoco eran necesarios. En el futuro, todas las casas tendrían el tamaño de una o dos habitaciones y el mismo olor de agua de flores e incienso; nosotros vestiríamos solo ropas modestas: sin viajes ni salidas, aquellos trajes con los que iba al trabajo y los vestidos de cama algo surtidos para ella bastarían. La criada los lavaba muy bien y su diligencia y cuidados mantenían los colores de las telas como nuevos. Una buena mujer que ayudaba sin añadir puntos o comas.

Así pues, la vida frugal que resultaba de ser el modesto acompañante de una enferma compensaba los altos costos del tratamiento (las cosas se habrían complicado un poco si también hubiera caído enfermo de lo mismo o de algo pecuniariamente parecido; mi salud, sin embargo, aun hoy es de hierro).

Con el transcurrir de los años y el desfilar de los impertinentes que nunca cejan cuando huelen los humores del agua estancada, me acostumbré a despacharlos con frases hechas, lugares comunes que bien dispuestos sugerían que mi mujer, más que enferma, estaba mal de la cabeza. No lo decía directamente, pero cualquier persona con algunas luces lo habría pensado al oírme acotar mucho mejor, pero se ha acostumbrado a la cama y en cualquier caso hay que evitar incomodarla. A veces incluso ensayaba pequeños guiones que yo mismo componía durante largas noches abroqueladas por el insomnio. Las visitas, desde luego, menguaron y se redujeron a unos pocos familiares cercanos que podían comprobar que la enfermedad era real, tan real como el cuerpo de mi mujer cada vez más delgado, como el tono de su piel que, por no lograr empalidecer más, se había recubierto de un brillo como de huesos pulidos.

Ellos también dejaron de venir y así estuvo bien.

(Seguramente se preguntan qué ocurría con *eso*. Tenía que esperar a que se durmiera. Ella en cierto sentido estaba consciente de lo que ocurría. No era ningún tipo de abuso. No podía serlo. Su sueño era ligero y yo sabía que se despertaba apenas yo empezaba a alistarme. Lo vivimos así hasta el quinto año de su enfermedad. Luego perdí las ganas. Creo que empecé a escribir literatura a raíz de ese revés de mi organismo. Primero poesía, luego cualquier cosa que yo seguía llamando, para no hacerme problemas, poesía. A ella le gustaba que le leyera, aunque también en ese caso tenía que esperar a que la atrapara el sueño. Nunca le revelé que era yo el autor de esos textos).

El tiempo para los enfermos y quienes los vivimos es lentísimo. Si resumo: llegó el día en que ya no podía ser útil para mis superiores, allá en el trabajo. Me lo dijeron con amabilidad y yo lo acepté con la frente en alto. Cada año mis colegas eran más jóvenes y yo más viejo, hasta cierto punto eran demasiado culposos como para hacerme una broma, una última. Me daban las gracias por la vida compartida.

El simple hecho de no ir a la oficina, de carecer de un regreso estilizado durante las noches complicó un poco mi vida matrimonial. Con más tiempo en casa, la enferma o, mejor dicho, la atmósfera, los rituales que habían crecido como mala hierba a su alrededor, me saturaban como nunca lo habían hecho. Empecé a escribir más, casi frenéticamente. Empecé un poema de diez mil versos, sobre criaturas marinas, que dejé durmiendo incompleto en un cajón y días después destruí, porque el amanecer limpió, tan oportuno, mis ojos de la pátina de la locura. Como profilaxis funcionaba, ahora lo entiendo; pasar las horas garabateando páginas era un lugar, si no para encontrar otro aire, al menos sí para dejar salir el que para ese entonces se empozaba en todas las sombras de la casa.

Un día (noche o madrugada, no lo sé) me rompí la cadera. Regresaba a mi estudio, le había leído el fragmento de una novela triste a mi mujer, la había dejado durmiendo y algo de la conjunción entre su rostro cadavérico y la doble adjetivación de los pasajes más logrados del texto me dejaron absorto, y así, mientras corregía o añadía algo que trataba de sostener en mi mente, no pude ver la pata de una silla y caí. Caí y aullé un nombre o a lo mejor fueron más adjetivos.

Once días después, mi mujer murió.

Mi matrimonio duró cuarenta y siete años, tres meses, más o menos, en total. En sus últimos once días no pude hacer nada por ella. Llegaban hasta donde me encontraba tendido los resuellos de su pecho, la fricción de sus dientes, un hilo de voz que también podía ser el viento que se colaba por entre las rendijas. Una de las piernas me dolía tanto; inflada hasta borrar el rostro de su articulación, me dejó arrastrarme hasta el botiquín donde había guardado viejas pastillas contra dolores que nunca me aquejaron. Las tomé. Me quedé dormido.

## HOMO ECONOMICUS BAJO MÚLTIPLES PRESIONES

*Y viene, de golpe, o aparece, más bien, todo alrededor,  
y aquí mismo, sin ninguna cualidad, el silencio.*

Juan José Saer

—Cuál es tu sueño.

Cuando el doctor pregunta parece mantenerse a flote. La respuesta es la piedra que se clava en la transparente superficie del agua:

—No tengo ningún sueño.

Segundos después, el silencio se vuelve agradable.

—Los tienes. Como todos.

*Como todos.* La dicción quirúrgica lo libra por muy poco de la intrascendencia.

—Sí.

Ahora se están mirando.

—Entonces.

—Me avergüenzan. Todos mis sueños me devuelven una imagen horrible de mí mismo.

El doctor dibuja esa imagen en el cuaderno (véase el anexo con los bocetos).

—Prefieres ignorarlos.

La verdad sea dicha:

—Prefiero ignorarlos.

—¿En tus sueños eres grandioso?

De un lado para el otro. No queda más que hablar.

—Digamos. Mi madre solía lanzarnos una frase que de alguna manera lo resume todo: “Ustedes tendrían que haber sido felices”. Probablemente nunca la dijo así. Probablemente no fue mi madre, sino mi abuela, que nos crio muchos años. Pero es una frase que acaba...

Corte.

—Sí. Permíteme apuntarla. Tiene algo profundamente depresivo en la base, en la manera como está hecha.

—Lo sé. Dejaba las cosas en una situación incómoda.

—En qué sentido.

Pase.

—¿Qué era aquello que debíamos convertir inmediatamente en felicidad? ¿La comida que nos daban? ¿Vivir en una casa enorme a las afueras de la ciudad? ¿El hecho de que el chofer nos llevara a donde queríamos, cuando queríamos, tan pronto como queríamos? Uno de mis hermanos solía correr hacia la fogata, durante las noches de playa. No alrededor del fuego, sino directamente hacia él.

—Empiezo a tener una idea. Pero no quiero adelantarme. De nuevo. Cuál es tu...

—Uno de mis sueños... Una de mis más grandes fantasías era casarme con una mujer de ciencias. Una con guardapolvo y todo.

—Ajá.

—En mi fantasía, soy su objeto de estudio.

—Qué es exactamente lo que ella hace contigo.

El aparato del aire acondicionado empieza a ronronear. Se dedican a escucharlo.

—Nada extraño. Simplemente vive estudiando mis movimientos, renovando su fascinación solo con el examen de mis maneras cotidianas.

El doctor se queda en silencio. ¿No le parecía hermoso?

—No. Pero tampoco horrible.

Después de una pausa:

—Me preguntaba cómo entender a esa científica en función de la mujer de su relato.

El relato al que se refiere el doctor:

*Un día de verano vacacionaba en una casa de playa. Estaba bebiendo licor en la terraza cuando vio que un niño de unos tres años aparecía caminando solo por la vereda del otro lado de la pista que separa de la arena las fachadas de las casas del balneario. Entendió que el niño era parte de la población permanente. No entendió cómo había llegado solo hasta allí ni hacia dónde se dirigía. No estaba seguro de que un niño de esa edad pudiera orientarse sin dificultades de un punto a otro del pueblo. Esa inseguridad provocó que se sintiera estúpido. ¿Cómo podía ignorar algo tan elemental?, ¿cuántos otros mecanismos básicos sobre el funcionamiento del mundo permanecían lejos de su*

*entendimiento? La palabra termodinámica refulgió en su mente. El licor empezaba a recalentarse. Trató de llamar la atención del niño, primero con torpes saludos y luego con gritos, pero este no interrumpió su deambular durante mucho tiempo. Salvo por esa breve pausa, no dio señales de haberlo escuchado. No le quedó más remedio que abandonar la terraza. En el relato original, insistiendo en detalles bastante retorcidos, cuenta que mientras corría imaginó que un perro atacaba al niño —había muchos perros callejeros sueltos en ese balneario, incluso agrupados en manadas de seis o siete integrantes— y que un extraño en una moto se lo llevaba. O se llevaba el cadáver. Pero, cuando por fin cruzó la pista, vio que el niño estaba solo unos metros más allá, despreocupado e intacto. Miró hacia los lados en busca del adulto que no había encontrado desde la terraza, sin éxito. Ni siquiera el licor le permitió interactuar distendidamente con el pequeño. Quizás le preguntó su nombre. El niño lo miró sin curiosidad. En un momento lo tenía tomado de la mano y, aunque no utilizó la palabra arrastrarlo, es seguro que lo hizo, que jaló al niño hacia la casa donde hasta hace no mucho estaba pasando un rato agradable. ¿Qué habría ocurrido si la madre no aparecía? La historia termina con esa pregunta. La madre, agachada, estaba ocupándose detrás de unos arbustos que forman un cerco irregular al lado de las veredas del balneario. Él lo supo mientras dejaba ir al niño, miraba a la mujer y apretaba el vaso de licor que en ningún momento había soltado. Se bebió todo el contenido restante de un solo golpe. Estaba caliente.*

—No veo ninguna relación.

—En la superficie.

—¿Por qué no podría reconocerlo abiertamente?

El doctor siempre le había dado una interpretación sexual a la expresión *sin pelos en la lengua*.

—No lo sé.



## PERFILES DEL FIN DEL MUNDO

*Some trainers say that in order to understand your breed,  
you have to imagine what their voices  
would sound like and what they'd say to you  
when you give them a command.*

Laurie Anderson

1

El nuevo tiene algo de país polar. Su obsesión por la eficiencia lo vuelve más estable que un líder clásico, animado sobre todo por el éxito y sus estelas. Es difícil confiar en alguien que piensa que lo que no obliga a invertir dinero es superior a aquello que sí lo hace, aunque ambos productos compartan la misma calidad. No pienso extenderle la mano. No pienso darle mi nombre. No sabe quién soy, pero yo sé bien quién es él.

2

Una pregunta básica para conocer a las personas: de dónde proviene su flexibilidad y de dónde su inflexibilidad. Todos manejamos ambos perfiles en mayor o en menor medida: dejamos que algunas cosas pasen, pero otras han dejado de ser ásperas para ser sencillamente inarticulables. Esos límites, aquello que podría llevar a las personas más allá de sí mismas para bien o para mal, son siempre los demás, alguna forma en la que los etiquetamos. Barreras férreas y también puntos donde el pie se puede hundir con mucha facilidad. Establecerlos es un asunto delicado. Lo sólido se puede volver ajeno, y lo blando, absorbernos. Digamos que es como plantearse el objetivo de conocer de qué está hecho un animal vivo observando el espacio que queda entre los órganos y la piel.

Conclusión provisional: faltan minutos de observación.

3

Es decir, se ve que hay condicionamientos fuertes, pero no sé qué tipo de espíritu anida allí en términos generales, fuera del que yo representaría mediante un arma punzante para lidiar con las superficies escarchadas o una máquina eléctrica que genera un ambiente, un ritmo imposible para las contemplaciones por lo ornamental, la pausa y el ocio.

4

Desde luego, no me prefiero a mí ni a mi productividad, que siempre parece al servicio de una cadencia provisional. No pienso aporrear las puertas de la posteridad como si detrás hubiera un urgido sanitario de oro. ¿Oro para qué, si no es para comprar tiempo? Somos un peligro para nosotros mismos.

5

Es decir, nerviosos, minúsculos, enclaustrados en alguna idea redentora, pero teledirigida por la sombra de un mundo que consideramos, en principio, amenazador y, bien visto, es solo el reverso del inalcanzable paraíso hacia el cual tendemos. Por esa tímida insinceridad preferimos los atajos de la imaginación, la fantasía tan difícil de crear a gran escala y sin fisuras, sin filtraciones, pero, una vez que está más o menos lista, que es más o menos acogedora, es también mucho más fácil de habitar.

6

El nuevo ha venido a revisar mi lugar.

Me mira a los ojos, aunque en ellos solo caben las pocas cosas que aún duermen en mis cajones.

Con un artificial ritmo pausado, las coloco en la única caja que me llevaré a casa. No me despido. Simplemente me voy.

## ORILLAS

Camino por la orilla de una playa desierta, impasible como la mañana y casi tan fresco. Llegué con los ojos cerrados; esa ceguera relativa me protege, al principio, del sol. El mar sugiere de a pocos ideas que descarto: la masa de agua y su vaivén perfilado son por el momento suficiente compañía. Prefiero, en todo caso, mirar mis pies, no puedo evitar mirarlos. Cada una de las huellas que las aves traspasan sin curiosidad. Avanzo sabiendo que juntas dibujarán la ruta interior del alba.

Así continué hasta que, fulminado por un instante de brillo cenital, noto que en el lugar que le corresponde al siguiente paso una piedra duerme un sueño más antiguo que el mío. La levanto, la examino, la dejo secar como si le procurara un favor. Es una piedra gris y anónima a la que el tiempo del mundo ha lamido hasta volverla esencial.

Bastante común es la acción de tropezar con una piedra en la playa, pero esa rutinaria constatación no detiene la historia: lo gris, lo áspero, lo tibio en considerable equilibrio han logrado en la palma de mi mano el peso exacto de un animal pequeño.

Guardo la piedra en el bolsillo y sigo andando el paisaje durante un tiempo que se escapa del tedio y pronto también de la fatiga.

No muy lejos, encuentro semienterrada otra piedra. Es idéntica a la primera.

Comprometo un esfuerzo deliberado para hallar las diferencias, en vano. Examino, limpio, sonrío y guardo en el bolsillo, esta vez con la idea, la vaga esperanza, de que la primera me llevó a la segunda y de que seguramente esta me llevará a una tercera.

Unos metros más allá, efectivamente, la tercera piedra.

Y luego, donde las espero, una cuarta y una quinta...

Los bolsillos llenos de piedras. El sol arde sus últimos destellos anaranjados. Pesan.

Atino a mirar hacia atrás recién cuando estoy a punto de ceder y cada nuevo paso me entierra las piernas.

Alguien debe de haber dejado esas piedras a propósito, pienso. Digo, apenas despierto:

—Estoy deshaciendo un camino.

**RECOSTADA (DÍA AL REVÉS)**

Aunque mi día comienza conmigo, siempre, como el de todos, hoy estuve unos instantes detrás de él. Me había propuesto una rutina férrea, doblegar mis vacaciones en el final del año que se anuncia sin vergüenza y en la mentira del año entero de doce meses de impuros trámites. Juzgando la posibilidad de un orden modesto, pero simétrico y constante como la gestación de la lluvia, y amenazando mis subversiones con alguna sinuosa consecuencia moral, con esa verdad, dura, triste, que es la culpa, para mantenerme en-un-aquí-y-en-un-ahora de diario adolescente, permití, atenta y confusa, el rigor de una página en blanco finalmente tachada por nombres que pretendían contener lo que desde hacía mucho había dado por perdido: experiencias. Qué flagelo. Constantemente. Y eso a pesar de la oposición de las demás partes de mi cuerpo —unidas en el gran gremio del cuerpo, digamos: toda voz está excluida de ahí— que no pierde la oportunidad de demandar justicia con la forma de sus órganos. Mi día así aligerado me dejaba atrás: en la orilla de la cama, después sobre mis panto-rrillas, después a la mesa, después con la pastilla viajando, después, casi inconsciente midiendo el ancho de lo que me acogía, una mañana de sol tentador —mi brazo se quemó fuera de la ventana del auto, las cosas fueron por momentos claras a mis ojos; es bueno que mi padre sea siempre el que maneje—, un libro abierto y luego cerrado, después, siempre y solo después, el día que ahora recuerdo sin más, que ahora se deja manosear para qué, hasta cuándo, no sé cómo.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

# P.

**POESÍA &  
REFLEXIONES**



## Ofelia y Fernando, una tragicomedia

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

Me observa desde una fotografía en blanco y negro protegida por un cristal. La mirada es vivaz, con un ligero brillo irónico. Los labios finos ensayan una sonrisa contenida y equívoca. Lleva en el cuello una delgada cadena que no revela el pendiente y un vestido de tela calada con el escote pronunciado. Una reja de pequeñas lanzas rodea la imagen que cubre casi toda la lápida. Es la tumba de una mujer que falleció en 1991, a la edad de 91 años. La familia, por esas decisiones afectivas que buscan conjurar el tiempo, eligió esa representación juvenil. Quiero pensar que la muchacha de la lápida tiene 19 años y está ante la puerta de la empresa comercial Felix, Valladas e Freitas, que necesita una secretaria. Ha leído el aviso en el diario y es a Fernando Pessoa a quien se le ha encomendado elegir la persona adecuada. La puerta se abre y entra a la oficina. Pasados unos momentos alguien se acerca. Es un encuentro antirromántico y tiene esa plasticidad jocosa de las películas mudas o los teatros de marionetas. Trazos gruesos acentuados por la figura del personaje. Ofelia Queiroz (2016) brinda su testimonio:

En determinado momento veo subir la escalera a un señor todo vestido de negro (supe más tarde que estaba de luto por su padrastro), con un sombrero de ala vuelta y galo-neada, lentes y lazo en el cuello. Al caminar parecía que no pisaba el suelo. Y llevaba —lo que no puede parecer más natural— los pantalones metidos en las polainas. No sé por qué aquello me produjo unas terribles ganas de reír. (p. 336)

Es un primer encuentro pleno de histrionismo y es significativa la descripción de Ofelia: destaca el color negro de la vestimenta, los pantalones metidos en las polainas y el desplazamiento silencioso por el aire sin un piso sólido que lo sostenga. Parece solo el atuendo que envuelve un cuerpo vacío, una presencia fantasmática, aunque amable, que proyecta un aura de extrañeza y quizás ridiculez. “Todas las cartas de amor son ridículas”, diría más adelante Álvaro de Campos en uno de sus poemas más conocidos. La insignificancia de este primer encuentro parece ser el umbral de la única historia de amor conocida del poeta portugués y de un intercambio epistolar que se extendería, con un largo paréntesis, diez años.

La nueva secretaria descolocó a Pessoa. Es fácil suponer que buscaba aproximarse a ella y la observaba con insistencia. Sentía celos de las otras personas que se le acercaban. Un día, en el que no había nadie más en la oficina, dejó una pequeña nota sobre el escritorio de Ofelia que decía: “Le pido que se quede”. La luz se había cortado y solo

había una lámpara de petróleo en la habitación. Ella estaba poniéndose el abrigo para marcharse, cuando entró Pessoa en el despacho. Imagino las sombras de los dos personajes, la timidez y la inseguridad que genera la espera. Ofelia narra con precisión este momento decisivo:

Se sentó en mi silla, posó la lámpara que traía y, vuelto hacia mí, empezó de pronto a declararse, como Hamlet se declaró a Ofelia: “Oh, ¡querida Ofelia! Mido mal mis versos: no tengo arte para medir mis suspiros; pero te amo extremadamente. ¡Oh! ¡Extremadamente, créeme!”.

Quedé sumamente perturbada, por supuesto, y sin saber qué decir, terminé de ponerme el abrigo y me despedí con apuro. Fernando se levantó, con la lámpara en la mano, para acompañarme hasta la puerta. Pero, de pronto, la dejó sobre el muro divisorio; sorpresivamente, me tomó por la cintura, me abrazó y, sin decir palabra, me besó, me besó, me besó apasionadamente como un loco. (Queiroz, 2016, pp. 336-337)

El inicio de esta historia no podría haber sucedido de otra manera. Pessoa, el escritor invisible que solo se vincula con el mundo a través de voces plurales y heterónimos, es por un momento Hamlet. No es Fernando que cita al personaje de Shakespeare, sino Hamlet que ocupa el cuerpo y la voz del poeta portugués. Esta trama amorosa se inicia así en el ámbito de la despersonalización, en la puesta en escena de un “drama” o quizás una “comedia” en “gente”: es la ficción que desdibuja la realidad, aunque este encuentro revela también el reclamo del cuerpo que se eriza.

Sé que la narración de Ofelia es testimonial, pero hay un apunte en sus palabras que adquiere un valor simbólico: dejar la lámpara sobre un muro divisorio. El espacio de la oficina está a oscuras y la única luz reposa sobre un punto de apoyo que escinde. A un lado está la ficcionalización del sujeto amoroso que con las palabras de Shakespeare se torna incorpóreo; al otro, el sujeto amoroso real que desea a Ofelia. Esta será la mecánica que determinará los encuentros y desencuentros de la pareja.

Ofelia quedó desconcertada y trató de eludir a Pessoa un tiempo. Parece que reclamaba una definición desde su lugar de muchacha burguesa: un compromiso explícito y formal. Fue entonces que la joven decidió escribirle al poeta solicitando una explicación. La respuesta llegó el 1 de marzo de 1920. La lectura de esta carta nos muestra a un Fernando Pessoa ambiguo. Hay una dimensión de fragilidad en sus palabras que revela la certeza de que es un amor condenado a la imposibilidad:

¿Por qué no es *sincera* conmigo? Qué empeño tiene en hacer sufrir a quien no le ha hecho daño, ni a usted ni a nadie; a quien tiene por peso y dolor suficiente la propia vida aislada y triste, y que no precisa que nadie venga a aumentárselos creándole falsas esperanzas, mostrándole afectos *fingidos*. Con qué interés, incluso si fuera por diversión; con qué provecho incluso si fuera por burla. Admito que todo esto resulta cómico, y que la parte más cómica de todo esto soy yo. (Pessoa, 2010, p. 19)

Esta primera comunicación y la de la ruptura de la primera serie son las únicas cartas que poseen un tono grave y que desnudan al que escribe. Pessoa reconoce su aislamiento y la dificultad que tiene para establecer vínculos con otros seres que no sean los que alberga en su interior; teme ser engañado, convertirse en objeto de burla. Es significativo, además, que estas dos misivas de la primera etapa sean las únicas en las que aparece el nombre *Ofelia* —Ophelinha, en este caso—. Pero con Pessoa la sensibilidad y las emociones siempre se escinden y se tornan creación estética: no hay realidad que no sea fingimiento y tampoco hay fingimiento que no sea realidad. He destacado en el fragmento de la carta los términos *sinceridad* y *fingimiento*. Pessoa los usa como adjetivos, como atributos de las acciones y sentimientos de Ofelia, pero en un espejo regresan a él. Cabe preguntarse cuánto hay de sinceridad en los sentimientos del poeta y cuánto de fingimiento. La relación se inicia así en una zona de indeterminación: ambos son los personajes de una ficción que se ha iniciado y el poeta es también el demiurgo que mueve los hilos de la trama.

En las misivas restantes —las XX—, Pessoa aleja al objeto amoroso; para ello le expropia el nombre y recurre a un proceso de infantilización. Ofelia se desmaterializa: pierde sus atributos adultos y es trasladada a una infancia sutilmente erotizada. Los vocativos en las cartas son *Bebé*, *Bebé angelito*, *Bebé malo*, *Bebé pequeño y travieso*, *Nininha*, entre otros, que son variaciones sobre el dominio infantil. El poeta la acompaña en ese viaje para ser el *Nininho* de Ofelia. El contenido de las cartas abunda en detalles de una cotidianidad trivial, expresiones cursis, horarios y marcas de tiempo, enfermedades comunes. Las palabras no traslucen una situación apasionada o angustiada, solo recriminaciones y celos, inmediatamente limados por la ironía:

Quién pudiera tener seguridad de que sientes *verdaderas* saudades de mí, por lo menos eso sería un consuelo... Pero tú, si cabe, piensas menos en mí que en el muchacho del galanteo y en D. A. F. y en el contable de C. D. & C. ¡¡¡¡Mala, mala, mala, mala, mala...!!!!

Azotes es lo que tú necesitas.

Adiós; voy a echarme dentro de un cubo cabeza abajo para que mi espíritu descanse. Así es como hacen todos los grandes hombres, al menos cuando tienen: 1.º espíritu; 2.º cabeza; 3.º cubo donde meter la cabeza. (Pessoa, 2010, p. 48)

Las cartas escenifican una comedia amorosa en la que hay más desencuentros que encuentros y en los que falta una corporalidad. Es un amor casto y lúdico que cumple su destino en la simulación. El ritual se limita al ejercicio de la visión, a transitar por delante de la casa de la amada para ser observado desde una ventana, a dejar constancia del deseo con palabras y pequeños objetos que son sucedáneos del abrazo y el encuentro físico. La irrealidad o, mejor, la indefinición de este amor es indispensable,

una relación que *es* y *no es* al mismo tiempo, como la lámpara en el muro divisorio. Hay una anotación en la carta del 28 de mayo de 1920 que me parece decisiva: “El destino es como una persona y deja de molestarnos si mostramos que no nos importa lo que nos haga. Por eso, tú debes tener la fuerza de *pensar solo en esto*: quiero a Fernando, *nada más*” (Pessoa, 2010, p. 64).

El “destino” es una “persona” que no existe. No existe Ofelia para Fernando, ni Fernando para Ofelia. Esta inexistencia es la naturaleza del amor: la construcción de un fantasma, de un espejismo que debe bastarse a sí mismo. Para Pessoa, se inventa al otro para negar una radical soledad, la inmovilidad, el desasosiego; pero, paradójicamente, esta situación de inquietud y carencia es lo único que debe preservarse. El objeto del sujeto amoroso tiene que permanecer así en la lejanía, en el dominio de lo inalcanzable. No es exactamente el amor romántico o platónico, sino la conciencia de que es imposible salir del centro inmóvil que aprisiona al yo.

“Nunca amamos a alguien en concreto. Amamos tan solo la idea que nos formamos de alguien. Es un concepto nuestro —es, en suma, a nosotros mismos— lo que amamos” (Pessoa, 2016, p. 49). Esta afirmación de Bernardo Soares, que aparece en el *Libro del desasosiego*, es fundamental para entender el imaginario amoroso de Fernando Pessoa. Puede incluso decirse que es Soares —el heterónimo más cercano al poeta— quien fija la esencia y los límites del amor real entre Ofelia y Fernando. Es el censor, la presencia invisible que contempla a la pareja y señala el destino de un amor que jamás podrá concretarse. ¿Amó el Fernando Pessoa contingente a Ofelia? ¿Le horrorizaba la sexualidad? ¿Oscilaba su vida diaria entre el deseo y su represión? Nunca lo sabremos. Solo podemos reconocer que la infantilización de Ofelia en las cartas confirma una necesidad de alejamiento. Eres una niña pequeña, parece decir Pessoa, y no puedo poseerte. Hay que girar en el círculo infinito de la seducción, en el umbral de un encuentro carnal siempre interrumpido. La consecuencia es un elogio de la pureza, la convicción de que el cuerpo soñado tiene más esencia que la banalidad de lo real:

No sueño con poseerte. ¿Para qué? Eso sería traducir a plebeyo mi sueño. Poseer un cuerpo es ser banal. Soñar que se posee un cuerpo es probablemente peor, por muy difícil que parezca; es soñarse banal, horror supremo.

Y ya que queremos ser estériles, seamos también castos, porque nada puede haber más innoble y bajo que, renegando de lo que en la naturaleza se fecunda, guardar vilmente de ella lo que nos agrada de lo que renegamos.

Seamos castos como ermitaños, puros como cuerpos soñados, resignados a ser todo eso, como monjitas tontas... (Pessoa, 2016, p. 346)

Se ama un concepto, una encrucijada abstracta. La pasión se diluye y da lugar a la sola fascinación. Ver desde lejos como “monjitas tontas”, ironiza Pessoa/Soares, sin

cuerpo ni ardor, sin el vértigo erótico que triza la perfección de lo imaginario. Hay un apunte bastante sugerente en el *Libro del desasosiego* que refuerza esta dinámica: una pareja frente a frente en dos vidrieras y entre ellos la calle de “la humanidad pasando” (Pessoa, 2016, p. 347). No se tocan: les basta pensar. Se sumergen en la contemplación, en el placer que brinda la imaginación. El amor de Pessoa es solipsista, no puede abrirse a la realidad, gira en un circuito interno, en un pozo donde está encadenado el deseo. Es el difícil destino de amarse a sí mismo porque no hay un otro ni un afuera. Solo el tumulto de los seres que el poeta guarda en su interior y que le exigen un destino escritural:

En el amor sexual buscamos un placer propio que nos es dado por intermedio de un cuerpo extraño. En el amor distinto del sexual, buscamos un placer propio que nos es dado por intermedio de una idea nuestra. El onanista es abyecto, pero, en rigurosa verdad, el onanista es la perfecta expresión lógica del sentimiento amoroso. Es el único que no disfraza ni engaña. (Pessoa, 2016, p. 348)

El onanismo de este fragmento no es solo sexual y se abre a connotaciones literarias. Es la emisión del texto como materia amorosa. Las semillas que se expulsan solo son palabras que fructifican en el quehacer literario y que engendran una posteridad que Pessoa siempre imaginó. En la carta de ruptura del 29 de noviembre de 1920, confiesa que “su destino pertenece a otra ley” (Pessoa, 2010, p. 92) y está “subordinado a la obediencia de Maestros que no consienten ni perdonan”. ¿A qué Maestros se refiere y cuál es el destino que le han señalado? Ese Maestro es la representación de la literatura que exige un compromiso absoluto, es casi un sacerdocio. En este ámbito no cabe el amor: la literatura es su sucedáneo. Ella es madre, amante, esposa.

Durante nueve años la pareja se alejó y una fotografía del poeta bebiendo en “flagrante delitro”, que llegó a las manos de Ofelia, reanudó la correspondencia<sup>1</sup>. Del 11 de septiembre de 1929 al 11 de enero del año siguiente, Pessoa le remitió cartas. El tono de ellas, a pesar de la intensificación lúdica y ficcional, no logra ocultar el desdoblamiento y la desintegración del poeta. La relación deja de ser entre dos personas y deviene en un triángulo cuyo tercer vértice es el heterónimo Álvaro de Campos, quien actúa como un censor sarcástico. Él vislumbra el sinsentido del vínculo amoroso y el drama doloroso que hierve debajo de esa comedia aparente.

Dos misivas del 9 de octubre son elocuentes para percibir el desmoronamiento de Pessoa. La primera de ellas es un monólogo que en su libre asociación articula confesiones amorosas exaltadas, el deseo insatisfecho, la solicitud de un falso perdón y la autopenición:

<sup>1</sup> Esta fotografía se ha convertido en una imagen paradigmática de Fernando Pessoa.

por qué Ophelinha quiere a un maleante y a un desastrado y a un zarrapastroso y a un individuo con narices de cobrador del gas y expresión general de no estar allí, sino en el baño de la casa de al lado, y exactamente, y en fin, y voy a terminar porque estoy loco, y lo he estado siempre, y es de nacimiento, que es como quien dice desde que nací, y me gustaría que Bebé fuera una muñeca mía, y yo hacía lo que un niño, la desnudaba y el papel termina aquí mismo y esto parece imposible que lo haya escrito un ente humano, pero está escrito por mí. (Pessoa, 2010, p. 114)

El perfil frágil e irrisorio que proyecta el escribiente de la carta se une a la acción de develar. Mostrarse simultáneamente con subterfugios o sin ellos; ensayar la burla extrema y la confesión en el “papel” que se termina. El término admite en su ambigüedad un doble sentido. Es tanto la lámina de fibras vegetales para escribir como el rol que se cumple en una historia o pieza teatral. Pessoa parece decir que las cartas que sostienen la relación están llegando a un punto de no retorno y también que el rol de sujeto enamorado en esta tragicomedia extendida a lo largo de 10 años ya se ha desvanecido. El impulso confesional se prolonga en la segunda carta del mismo día en la que, tras pedir perdón, confiesa que se “ha roto la correa del automóvil viejo que llevo en la cabeza, y mi juicio que ya no existía, he hecho tr-tr-tr-r-r...” (Pessoa, 2010, p. 115).

Esta carta es clausura y enjuiciamiento de toda la correspondencia. Hay un párrafo en ella que me parece decisivo:

Todas estas frases, y maneras de no decir nada, son señales de que el ex-Ibis, el extinto Ibis, el Ibis sin concierto ni quererimiento ajeno, acaba en Telhal o en Rilhafoles, y se le hace una gran manifestación a su magnífica ausencia. (Pessoa, 2010, p. 115)

Una de las transformaciones de Pessoa ha sido la de un ibis, el ave emblemática del antiguo Egipto. El poeta se desprende de ese plumaje, que es la última de sus máscaras. Telhal y Rilhafoles, dos centros para enfermos mentales, que surgen como una amenaza. A partir de esta misiva solo se vislumbra un espacio vacío, casi un traje sin cuerpo y sin lenguaje que pueda prolongar el vínculo. Después de las comunicaciones del 9 de octubre, solo existen dos cartas. La primera de tono afable y distinto, en la que se refiere a una fotografía que enviará. La última es un discurso *nonsense*, un balbuceo que sigue el ritmo de los números o las horas o los días y que se detiene al fin en el ruido blanco. El lenguaje y las cartas se han desvanecido, y solo queda la imagen fija de Ofelia muy parecida, imagino, a la fotografía de su lápida.

La realidad prolongó esta comedia. En 1935, se unió en matrimonio con el teatrólogo Augusto Soares. Es como si hubiera contraído nupcias con una persona que restituía el nombre de quien observó su relación con Fernando Pessoa. Entonces aún no se conocía la existencia del *Libro del desasosiego*. El poeta continuó su deambular por las calles de la Baixa, bebía cada vez más en “flagrante delitro” y escribía casi sin detenerse encadenado a su grafomanía. Álvaro de Campos dice en el poema “Tabaquería” que si se hubiera



casado con su lavandera, tal vez hubiera sido feliz. Pessoa solo se unió en nupcias con sus heterónimos, con los grandes maestros que señalaban su destino literario. Estoy seguro de que no fue feliz ni infeliz. Ofelia vivió hasta los noventa años sin una mirada vivaz, ni un brillo irónico en los ojos.

## REFERENCIAS

Pessoa, F. (2010). *Cartas a Ofelia*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.

Pessoa, F. (2016). *Libro del desasosiego*. Madrid: Acantilado.

Queiroz, O. (2016). Fernando y yo. En F. Pessoa, *Papeles personales* (pp. 334-344). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales..



Photo by Steve Johnson on Unsplash

# S.

## SEMIÓTICA

## Religiones asiáticas y géneros cinematográficos en las películas *El Topo* y *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky

JOSÉ CARLOS CABREJO

En la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky, hallamos dos títulos destacados por su trascendencia cultural en el circuito norteamericano de películas de medianoche de los años setenta: *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973). Entre otros rasgos, hay algo que las conecta íntimamente: su juego con las estructuras de género cinematográfico. Mientras que *El Topo* emplea las convenciones del wéstern, *La montaña sagrada* hace lo mismo con las de la ciencia ficción, al menos en ciertos pasajes del filme con temática tecnológica y futurista.

En cuanto a *El Topo*, hay que señalar que es una película que ha experimentado numerosas calificaciones por su uso de las convenciones del wéstern. Massimo Monteleone (1993) la califica como un wéstern metafísico: “En este wéstern metafísico se nace asesino cazarrecompensas y se muere monje monacal, se vive violentamente vestido de negro y se resucita ‘de blanco’, con una misión pacífica por cumplir” (p. 27)<sup>1</sup>. Por su parte, Diego Moldes (2012) considera al filme como un antiwéstern o contrawéstern mexicano, al deconstruir convenciones del género. Asimismo, refiere otras calificaciones de autores que nombran a la cinta como wéstern budista o zen:

El objetivo de Alejandro Jodorowsky, además de hacer una película iniciática, era el de desmontar un poco más la épica del wéstern americano creando un antiwéstern o contrawéstern mexicano como *El Topo*. La película sería lo nunca visto, un cruce de mitología wéstern tamizada por el budismo zen que muchos han calificado de wéstern budista (Augusto M. Torres), wéstern iniciático o, más concretamente, de wéstern zen. (p. 198)

Es importante señalar que el antiwéstern se entiende como una expresión *revisionista*, que supone, por lo tanto, una ruptura con el wéstern tradicional (Hall, 2001, p. 3), sea con su ideología o con su narrativa clásica. Desde los años sesenta, podemos encontrar casos de wésterns revisionistas con una mayor nitidez. Uno es *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) de Sam Peckinpah, con sus personajes centrales que viven al margen de la ley y su violencia explícita. Otro es *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*, 1970) de Arthur

1 El texto original dice así: “In questo western metafisico si nasce ‘bounty-killer’ e si muore monaci bonzi, si vive violentamente vestiti di nero e si resuscita ‘imbiancanti’, con una missione pacifica da compiere”.

Penn, con su protagonista dubitativo, su final abierto y su retrato, por un lado, cruel del Ejército de los Estados Unidos de América y, por otro, casi idealizado de los nativos cheyenes. Esta cinta rompe con la figura del héroe temerario y de valores incólumes, con el maniqueísmo de vaqueros buenos e indios malos, con la dicotomía del “salvajismo y la civilización” que refiere Roy Harvey Pearce (citado por Hall, 2001, p. 9), y con los típicos modos narrativos y de representación visual del género desde sus inicios.

Uno de los grandes teóricos interesados en la exploración del wéstern fue André Bazin. Para él, es inútil reducir la esencia de este género a sus componentes, sean las cabalgadas, los duelos o la visión de sus hombres fuertes e intrépidos, rodeados de un paisaje austero e indómito:

Nos esforzamos en vano en reducir el wéstern a uno cualquiera de sus componentes manifiestos. Los mismos elementos pueden encontrarse en otra parte, pero nunca los privilegios a los que parece que estén ligados. Es necesario que el wéstern sea otra cosa que su forma. Los atributos formales que se reconocen ordinariamente en un wéstern no son otra cosa que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito. (Citado por Casas, 1994, p. 12)

Para Bazin, esa mitología se encuentra en una serie de expresiones literarias o folclóricas de las que se alimenta el género. Cuenta Casas (1994) que cuando apareció la película que es para muchos el primer wéstern de la historia, *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), aún vivían los futuros mitos del género de los que se apoderaban los relatos orales: Buffalo Bill, Wyatt Earp, Butch Cassidy, Sundance Kid, etcétera (p. 15).

Por otro lado, el wéstern, según Vincent Pinel en su libro *Los géneros cinematográficos* (2009), cuenta:

en clave heroica o crítica, la conquista del Oeste de los Estados Unidos y la difícil gestación de la nación americana.

Las ficciones del wéstern se inscriben en un pasado legendario que podemos, sin embargo, situar en el tiempo (generalmente entre 1840 y 1890), fechas que a veces se transgreden, y ubicarlo al oeste del Misisipi, en ese espacio movedizo de la “Frontera” en constante progresión hacia el Pacífico.

Aunque a menudo recurre a la Historia, el wéstern solo se enmarca de forma excepcional en la película histórica. Ofrece una representación mítica de los acontecimientos, que varía sensiblemente en función del contexto de la época que este escenifica. (p. 318)

## SER O NO SER WÉSTERN

Con respecto al uso de la palabra *wéstern* para categorizar de un modo u otro a *El Topo*, es curioso notar que en ninguna parte de su metraje se indica que las acciones se desarrollan en algún territorio del Oeste de los Estados Unidos de América. En ese sentido, y según lo expresado por los autores antes mencionados, ¿qué es lo que hace afirmar a algunos que *El Topo* es un wéstern?

La respuesta a esa pregunta la podemos encontrar justamente en el hecho de que *El Topo* presenta imágenes características de muchas cintas del género, como los planos generales que devienen en vistas panorámicas de zonas similares al Monument Valley que aparecen en las películas del Oeste de John Ford, o el *saloon*; y también personajes como el vaquero montado en caballo, interpretado por el propio Alejandro Jodorowsky, y su traje de cuero, oscuro como el del Django del clásico homónimo del *spaghetti western* del año 1966, o la vaquera que lo persigue en sus enfrentamientos con los cuatro maestros del revólver, con un látigo en mano al estilo del personaje de Barbara Stanwyck en *Cuarenta pistolas* (*Forty Guns*, 1957) de Samuel Fuller. Asimismo, *El Topo* expone algunos temas característicos del *western*, como el viaje a caballo, la esclavitud y la masacre de poblados. En ese contexto, ¿cómo es que el mítico filme pone en cuestión su calificación como *western*?

A lo largo del filme, hay una dinámica de afirmación y posterior negación del género. Se introducen las convenciones del *western* para que a continuación sean contradichas. Por ejemplo, en una secuencia del filme, el Topo, vestido con su oscuro traje de *cowboy*, pronuncia palabras del Antiguo Testamento para después quitarse su correa de balas y su sombrero, y colocarse en la posición de loto, común en los practicantes del yoga.

Los típicos duelos de los *westerns*, que se ganan con balas, en el filme de Jodorowsky más bien se pierden una vez que se mata al oponente, tal como se aprecia en el enfrentamiento con los cuatro maestros del revólver: sea este o un personaje yogui, o un hombre de discurso sufí, o algún poblador músico de reminiscencias alquimistas, o un sujeto de pensamiento taoísta. El enfrentamiento con este último personaje es elocuente en su demostración de cómo la película emplea el *western* para después negarlo de la forma señalada.

El cuarto maestro del revólver con el que se enfrenta el Topo es un hombre despeinado, de apariencia primitiva (Agustín Isunza), con un paño que cubre su sexo y que apenas posee una red para cazar mariposas, con la cual detiene las balas que le dispara el protagonista. Una de las frases que le dice el maestro al Topo, antes de suicidarse para demostrarle que la vida no le importa, es: “¿Cómo podías ganar si yo no combatí? No tengo nada, aunque hubieras hecho una trampa, no me hubieras podido quitar nada”. Una vez que se dispara una bala sobre el pecho, el maestro le dice al Topo “Perdiste”.

En cuanto hay un duelo con un hombre vestido de vaquero y armado, se afirma la convención del *western*; en cuanto el personaje victorioso es el que muere y el derrotado es el que sobrevive, se niega dicha convención. Tal negación está justamente inspirada en el taoísmo, que a través del texto *Tao Te Ching* de Lao Tse (2008), en su capítulo 46, plantea: “¡No hay mayor aflicción que las pasiones terrenales desenfrenadas! ¡Nada arruina más que el deseo de multiplicar tesoros terrenales! ¡Quien sabe satisfacerse con lo que tiene siempre será feliz!” (p. 27).

La negación del wéstern consiste justamente en cómo, por un lado, el cuarto maestro del revólver se distancia del duelista cazarrecompensas arquetípico del género, viviendo como alguien que busca alejarse de los tesoros terrenales para ser feliz; y, por otro, en la forma en que su antagonista, movido por la pasión de la victoria, muy característica de las cintas del Oeste, fracasa justamente por esa ambición. En ese sentido, el juego con el wéstern de *El Topo* se acerca más a la calificación de Diego Moldes de la película como un antiwéstern. Siguiendo las afirmaciones de André Bazin, los mitos en los que se inspira el filme de Jodorowsky no son Buffalo Bill o Sundance Kid, sino Buda o Lao Tse. El filme toma el wéstern para desmitificarlo y convertirlo en algo opuesto, contrario.

En esta línea, Rosenbaum (2018) recuerda que Pauline Kael calificó a *El Topo* como un *acid western* en una crítica publicada en la revista *The New Yorker*, en el año 1971, y que posteriormente cogió dicha expresión para denominar wésterns contraculturales. Por su parte, Hoberman y Rosenbaum (1991, p. 77) cuentan que, con la expansión de la guerra de Vietnam y la mayoría de edad de la generación del *baby boom*, se impone la *contracultura*, una amalgama juvenil de políticas radicales, misticismo oriental (u ocultista), libertad sexual, drogas alucinógenas, estilos de vida comunales y *rock 'n' roll*, la cual estaba lo suficientemente extendida (e incluso organizada) para verse a sí misma como un movimiento<sup>2</sup>.

Rosenbaum (1996) señala como un primer caso de *acid western* a la película *El tiroteo* (*The Shooting*, 1966) de Monte Hellman, con personajes que deambulan por el desierto como atrapados de manera semejante a los personajes de la obra de teatro *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, 1952) de Samuel Beckett, y un final abierto, contado con ralenties y un montaje que crean un halo lisérgico. *El Topo*, comprendido como un *acid western*, comparte con el filme de Hellman ese mismo halo, pero, además, profundiza en su relación con la contracultura mediante el empleo de imágenes o frases de religiones o sistemas filosóficos asiáticos. De esa manera, niega las convenciones más tradicionales del género, y por eso mismo es un antiwéstern.

## VOLVER DE LA MONTAÑA, O DEL FUTURO

*La montaña sagrada* es un filme dividido en tres partes: en la primera, un hombre de apariencia crística (Horacio Salinas) realiza un camino que lo lleva a un proceso de iniciación espiritual por parte del personaje conocido como el Alquimista (interpretado por el propio Jodorowsky); en la segunda parte, ambos viajan a distintos planetas que

2 El texto original dice así: "As the Vietnam War expanded and America's 'baby-boom' generation came of age, the underground was superseded by the 'counterculture' -a youthful amalgam of radical politics, oriental (or occult) mysticism, 'liberated' sexuality, hallucinogenic drugs, communal life-styles, and rock 'n' roll that was sufficiently widespread (and even organized) to see itself as a movement".



reflejan una serie de males de la sociedad occidental; y en la tercera, el Alquimista y los líderes de aquellos planetas buscan la inmortalidad ascendiendo a una supuesta montaña sagrada.

Johnston (2013) resume las definiciones de la ciencia ficción de H. G. Wells (quien usó al respecto la expresión *fantasías de posibilidad*), de John Wyndham (según él, el género presupone una tecnología, o un efecto de esta, o una alteración en el orden natural o de la humanidad, que hasta el momento de escribir no se ha experimentado realmente), de Theodore Sturgeon (la ciencia ficción para este autor trata de un problema humano y de una solución humana, que no podría haber ocurrido sin un contexto científico), de Kingsley Amis (el género parte de una hipótesis a partir de innovaciones científicas y tecnológicas, y en conexión con un origen humano o extraterrestre) y de John Campbell Jr. (el género es un esfuerzo para predecir el futuro a base de hechos conocidos). A partir de ellas afirma:

[En] la narrativa de ciencia ficción hay nociones recurrentes de lo que contiene toda la ciencia ficción, independientemente del medio en el que se expresa. Un posible desarrollo futuro dentro de la ciencia o del mundo natural, originado por una fuerza humana o desconocida, que debe ser entendida, controlada o destruida. La tecnología es clave para muchas de esas definiciones, lo que sugiere que la ciencia ficción depende tanto del elemento “ciencia” como de la ficción. (Johnston, 2013, introducción, párrafo 1)<sup>3</sup>

Por eso mismo, el autor asevera que la definición del género desde una perspectiva académica podría centrarse en áreas temáticas alrededor de la tecnología, la ciencia, el futurismo o la figura del *otro* (Johnston, 2013). Ello abarca otras definiciones de la ciencia ficción recogidas por Urrero (1994, introducción), como la de Jack Williamson (“La ciencia ficción maneja futuros hipotéticos. En otras palabras, podríamos definirla como la exploración imaginativa de las posibilidades científicas”) o la de Norman Spinrad (“Todo lo escrito acerca de lo que podría ocurrir, pero no ocurre aún”). Según Pinel (2009), la ciencia ficción:

es un americanismo que yuxtapone dos palabras antagonistas, además de insuficientes para definir un género cinematográfico que se basa en la anticipación. No existe ciencia ficción sin un salto brutal y traumático hacia el futuro. La ciencia ficción crece en los lindes de lo fantástico. El término engloba a películas de temática y estilos muy diversos, que se fundamentan en apariencias científicas para desarrollar su ficción. (p. 68)

Los ocho acompañantes del personaje de imagen crística, quienes comandan cada uno de los planetas, están dotados de una simbología propia del eneagrama de Gurdjieff, explicada ya en detalle por Andrea Chignoli en su libro *Zoom back camera! El cine de*

3 El texto original dice así: “Within these five different definitions of the science fiction narrative there are recurring notions of what all science fiction contains, regardless of medium. A potential future development within science or the natural world, caused by human or unknown force, which has to be understood, tamed or destroyed. Technology is key to many of these definitions, a suggestion that science fiction is as reliant on the ‘science’ element as the fiction”.

Alejandro Jodorowsky (2009, p. 57), figura que, además, aparece en la mesa que derriba el Alquimista hacia el final de la cinta. Sin embargo, el viaje que hace el personaje parecido a Jesús se asemeja a los que hacen muchos protagonistas de la ciencia ficción. Las visiones próximas a este género en la película de Jodorowsky son distópicas, giran sobre representaciones maquinales que someten al ser humano: la industria de prótesis de Fon (Juan Ferrara), que cambia radicalmente la fisonomía de sus clientes; el robot erótico y capaz de reproducirse sexualmente en el planeta de Klen (Burt Kleiner); los juguetes que funcionan como cascos en las cabezas de los niños, para que se les inocule un odio hacia los peruanos, en el planeta de Sel (Valerie Jodorowsky); o las armas de colorida estética, *flower power*, o de formas religiosas (de cruz, de Buda o de menorá) que se utilizan en el planeta Marte, dirigido por Isle (Adriana Page), donde también se usan drogas para generar delirios que llevan a una violencia que se emplea en un contexto de guerra.

En dichos planetas, están las *fantasías de posibilidad* de H. G. Wells: se luce en el marco de la ficción una tecnología de la belleza, armamentística y erótica, que aún no ha podido ser experimentada en el mundo real, para expresarlo en términos de Wyndham y de Spinrad. Por lo tanto, aquellos viajes del Alquimista y su discípulo son, siguiendo la definición de Jack Williamson, imágenes de futuros hipotéticos o alucinantes exploraciones imaginativas de las posibilidades científicas. La mayor parte de los conceptos utilizados para la denominación de la ciencia ficción se vierten claramente en la segunda parte de *La montaña sagrada*.

Analizando la película en detalle, se encuentra el tema del viaje a otros planetas, propio de la ciencia ficción, en medio de decorados que en el género, según Pinel (2009), pueden ser cotidianos o futuristas. Para el autor, la figura del robot y el tema del temor a una sociedad tiránica también pertenecen al género (p. 69) y están presentes en *La montaña sagrada*. Sin embargo, en la tercera parte de la película, se muestra a los personajes no solo alejándose de la tecnología, sino, además, rechazando el cuerpo que estuvo en contacto con dicha tecnología: queman réplicas de sus cuerpos desnudos, se rapan como monjes budistas al igual que el protagonista de *El Topo* y, a medida que ascienden hacia la supuesta montaña sagrada en la que alcanzarían la inmortalidad, afirman que van perdiendo la sensación de partes de sus extremidades.

Si a lo largo de *El Topo* se va afirmando y negando el género del wéstern, la segunda parte de *La montaña sagrada* está signada por la ciencia ficción, mientras que la tercera niega absolutamente dicho género. Por ello, es importante destacar algunos aspectos religiosos para comprender la relación compleja que tienen ambos filmes con los géneros cinematográficos. Uno de ellos es el término *atman*, que se comprende en el hinduismo como un alma individual (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 2, párrafo 16). El otro es el *maya*, estado que puede describirse en los siguientes términos:

Una de las escuelas más conocidas [del hinduismo] es el Advaita Vedanta, que concibe al mundo como una ilusión o maya. Para esta, nada existe, todo es ilusión, una especie de sueño del que uno se despierta y entonces descubre que los leones que lo amenazaban en sus pesadillas, en realidad, no existen. (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 7, párrafo 5)

En *La montaña sagrada*, una vez que los exlíderes de los planetas llegan a la cima de la montaña en la que alcanzarían la inmortalidad, se encuentran con el Alquimista, y una de las expresiones con las que se dirige el personaje de Jodorowsky a ellos es: “¿Pero esta vida es real? No, es un filme” (“But, this life is reality? No. It is a film”). La expresión autorreferencial del filme, en la voz del Alquimista, apela al acto de vivir una ilusión cinematográfica, de la que se despojan los personajes en un juego metaficcional en el cual el Alquimista rompe la cuarta pared, mira hacia la cámara y dice: “Zoom back camera!”. A continuación, acompañado por el equipo de rodaje del propio filme que estamos viendo, señala lo siguiente: “Somos imágenes, sueños, fotografías. ¡No debemos quedarnos aquí! ¡Prisioneros! Tenemos que romper la ilusión. Esto es *maya*” (“We are images, dreams, photographs. We must not stay here! Prisoners! We shall break the illusion. This is *maya*”). Una vez que el Alquimista derriba la mesa con el ya referido eneagrama de Gurdjieff, alrededor del cual se sentó con sus discípulos, se despide: “Adiós a la montaña sagrada. La vida real nos espera” (“Goodbye to the holy mountain. Real life awaits us”).

Los personajes, al sustraerse de la ilusión cinematográfica, de sus imágenes, sueños o fotografías, se apartan, como lo dice el propio personaje de Jodorowsky, del *maya*, del mundo como ilusión. Dicha ilusión debe ser rota, no se debe prolongar. En ese sentido, que *La montaña sagrada* haya estado compuesta en su narrativa por imágenes o temáticas propias de la ciencia ficción, que desaparecen una vez que los personajes van en búsqueda de la inmortalidad, representa justamente la necesidad final de la película de quebrar el estado ficcional en el que nos ha sumergido para encontrarnos con nuestro *atman*, nuestro propio ser, nuestra alma. Por ello, al final el Alquimista se despide de la montaña sagrada, del espejismo filmico, y afirma que la vida real es la que nos espera, que es la del *atman*, una vida sagrada. Esto último se desprende de lo afirmado en el *sloka*<sup>4</sup> número 2 del texto sagrado conocido como Mândúkyā Upanishad, que dice: “Porque realmente todo lo que existe es Brahman. Y este Ser interno (*atman*) es Brahman” (traducido por Albrecht, 2003, p. 15). Según el Atharva Veda, un tipo de conocimiento o sabiduría propio del hinduismo, el Brahman es el Ser Supremo, y “*atman* y Brahman son lo mismo” (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 2, párrafo 16). Al *despertar* del *maya*, uno descubre que es parte de la totalidad divina. Dicho Ser Supremo es el todo en el que realmente vivimos.

Así pues, los cuerpos de los personajes son parte de ese estado de ilusión, del *maya* que se deja atrás. Por ello, se revela que los cuerpos del Alquimista y sus seguidores

4 Forma de verso hinduista.

son una mera presencia de la ilusión cinematográfica, que tomó por algunas decenas de minutos el género de la ciencia ficción. Una situación semejante identificamos en *El Topo*. Larouche (1985) destaca que cualquier western generalmente se reduce a tres estructuras narrativas, las cuales de un modo u otro están integradas en el filme en cuestión, a diferencia de películas que optan por una u otra (p. 46):

1. El cumplimiento de una promesa o compromiso por parte del héroe hacia el grupo al que pertenece. El protagonista se ve obligado a proteger o a una comunidad, o a una mujer en peligro, o a vengar una muerte que quedó impune.
2. El tema de la búsqueda, que puede dirigirse hacia un *tesoro*, a través de obstáculos reflejados en personajes enemigos o traidores. Puede ocurrir que en este caso no se logre el objetivo, pero al final se manifiesta una ganancia moral que consagra al héroe.
3. La resolución de enemistades o antagonismos a favor de valores como la solidaridad humana. Grupos tradicionalmente opuestos (por ejemplo, indios y blancos) dejan de lado la lucha. El odio queda atrás y se restaura la libertad y el orden.

En el caso de estas estructuras narrativas, que en efecto están insertadas en la película de Jodorowsky, encontramos nuevamente esa dinámica antes descrita de afirmación del género y subsecuente negación. El personaje del Topo tiene la promesa de liberar a los *freaks* de la cueva en la que están presos, pero después, una vez liberados, mueren baleados en la ciudad. Justamente, la liberación consistía en la posibilidad de que coexistieran solidariamente dichos seres mutilados o tullidos con quienes ya habitaban la ciudad, signada bajo aquel símbolo del triángulo y el ojo que aparece en los billetes de dólar. Aparentemente, el tema de la búsqueda se manifiesta en cuanto a que si bien el Topo no logra los objetivos descritos líneas atrás, hay una ganancia moral en cuanto ejecuta un castigo de aura apocalíptica sobre los habitantes de la ciudad, por haber asesinado a los inocentes fenómenos.

Sin embargo, el Topo no es el héroe desaparecido al que se recuerda como ser noble, tal como sucede con el personaje de John Wayne en un western revisionista crepuscular como *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford, cinta en la que es apreciado por el personaje de James Stewart como un héroe secreto, que no recibió el reconocimiento debido. El personaje de Jodorowsky no muere después de haber realizado un acto heroico: él mismo decide quitarse la vida, como un bonzo, encendiendo el querosene que se ha rociado sobre el cuerpo. Por ello, hay que recordar que en los westerns canónicos apreciamos la obtención de un objeto de valor por parte de un sujeto narrativo principal, sea la sobrina rescatada por el personaje de John Wayne al final de *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956) de John Ford, o el dinero

ganado después de un duelo por el personaje de Clint Eastwood en la última escena de *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) de Sergio Leone<sup>5</sup>.

El caso de la ciencia ficción es más complejo en cuanto al aspecto narrativo. Es común hallar un esquema narrativo de búsqueda (Greimas, citado por Fontanille, 2001, p. 100) en ese género cinematográfico, desde Freder (Gustav Fröhlich), que consigue como objeto de valor un acuerdo de paz después de vencer al científico Rotwang y su androide de la falsa María en *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, hasta Montag (Oskar Werner), que se enfrenta a una sociedad que le ordena quemar libros y logra atesorar uno de ellos, justamente como un preciadísimo objeto de valor, aprendiéndolo de memoria, para unirse así a una comunidad de “hombres libro” como él en *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut. Sin embargo, algunas cintas de ciencia ficción de fines de los sesenta e inicios de los años setenta, como *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick o *Solaris* (*Solyaris*, 1972) de Andréi Tarkovski, alteran el sentido del tiempo, apelan a finales abiertos o confunden estados que pueden ser de vigilia y de sueño, en la línea del cine de la modernidad.

Por eso, la manera en que se califica a una película de ciencia ficción, a diferencia del wéstern, descansa en sus imágenes y sus temas. Pero, a pesar de ello, *La montaña sagrada*, con el viaje de sus personajes en búsqueda de inmortalidad en la parte tercera y final del filme, remueve cualquier imagen o tema de naturaleza futurista. Vemos a los discípulos del Alquimista actuando igual que el Topo, separándose de una serie de objetos de valor emblemáticos del género, sean los robots eróticos, la tecnología para inocular el odio hacia los peruanos en el cerebro de los niños, o la empleada para implantar prótesis que embellecen cualquier parte del cuerpo.

En ese sentido, el cuerpo aparece como un medio de alteración de los géneros tomados por *El Topo* y *La montaña sagrada*. Los personajes principales de ambas películas poseen un cuerpo al que tratan como un objeto que se ha de dejar de lado: sea el cuerpo humano en *El Topo*, sea el cuerpo tecnológico y cinematográfico en *La montaña sagrada*. Trascender esos cuerpos abiertamente insertados en imágenes y temas propios de géneros cinematográficos vincula a los sujetos narrativos a otro acto: aquella renuncia que el budismo define como *nekkhamma*, que implica eliminar todo lo que nos sujeta a los placeres de los sentidos (Buswell Jr. y López Jr., 2014). Ambos personajes renuncian a placeres o deseos que han sido característicos de los cuerpos que han poseído: al placer de matar en *El Topo*, o a la ambición por la inmortalidad en *La montaña sagrada*.

5 A diferencia de los wésterns crepusculares, en los que vemos a los vaqueros viviendo sus últimos momentos, como el John Wayne de *El hombre que mató a Liberty Valance* o el Butch de *La pandilla salvaje*, películas en las que la muerte es convertida en mito o acto de melancolía, pero que se alejan del sentido de la muerte como vía para alcanzar una plenitud espiritual, tal como lo expresa el filme de Jodorowsky.

Desviar la orientación que el cuerpo suele tener en el wéstern o la ciencia ficción es el recurso empleado por Alejandro Jodorowsky para trascenderlos y crear una obra única y original. Usa los géneros para, finalmente, escapar de las clasificaciones más rígidas. Es en este aspecto que hallamos la riqueza de su condición de autor cinematográfico.

## REFERENCIAS

- Albrecht, A. (Trad.). (2003). *El Mândûkya Upanishad*. Buenos Aires: Editorial Hastinapura.
- Buswell Jr., R. E., y López Jr., D. S. (2014). *The Princeton dictionary of Buddhism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, edición Kindle.
- Casas, Q. (1994). *El wéstern, el género americano*. Barcelona: Paidós.
- Chignoli, A. (2009). *Zoom back camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Santiago de Chile: Uqbar.
- De la Torre Fernández, A. (2012). *Entre Maestros, Dioses y Demonios. Una introducción al pensamiento de la India*. Bloomington, IN: Palibrio.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Hall, M. K. (2001). Now you are a killer of white men: Jim Jarmusch's *Dead Man* and traditions of revisionism in the western. *Journal of Film and Video*, 52(4), 3-14.
- Hoberman J., y Rosenbaum, J. (1991). *Midnight movies*. Nueva York, NY: Da Capo Press.
- Johnston, K. M. (2013). *Science fiction film. A critical introduction*. Oxford, NY: Berg.
- Lao Tse. (2008). *Tao Te Ching*. Bancroft: Lulu.
- Larouche, M. (1985). *Alexandro Jodorowsky. Cinéaste panique*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal; Éditions Albatros.
- Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.
- Monteleone, M. (1993). *La talpa e la fenice. Il cinema di Alejandro Jodorowsky*. Bolonia: Granata Press.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Rosenbaum, J. (28 de noviembre de 1996). Acid Western. Recuperado de <https://www.jonathanrosenbaum.net/1996/06/acid-western/>
- Rosenbaum, J. (27 de noviembre del 2018). Responding to some questions about "Acid Westerns" and *Dead Man*. Recuperado de <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/11/responding-to-some-questions-about-acid-westerns-and-dead-man/>
- Urrero, G. (1994). *El cine de ciencia ficción*. Barcelona: Royal Books.





Photo by Steve Johnson on Unsplash

G.  
GALERÍA

## ENRIQUE POLANCO, LOS COLORES DEL INCENDIO

JORGE ESLAVA

Una tarde a inicios de junio del 2020. Cada uno en casa, como corresponde. Su fama de corrosivo y febril hizo que temiera —por un momento— la realización de esta entrevista a causa de los problemas tecnológicos con internet. Luego de largos minutos lidiando con la plataforma, conseguimos conciliar y encontrarnos en la sala virtual, con micro y cámara activados, riendo sobre cuál de los dos era más torpe maniobrando en esta dimensión desconocida. “¿Seguro que me ves?”, me preguntaba incrédulo. “Claro, estás con una camisa clara y detrás de ti hay un sable samurái”. “Una catana, sí, sí”, reaccionó. “Llevas una cadena con un jade circular en el pecho”, insistí. “Perfecto”, sonrió. “Entonces podemos comenzar”.

Afirmaste en una entrevista que, encerrado en tu taller de Barranco, como solías trabajar, “el mundo se puede venir abajo y yo ni me entero”.

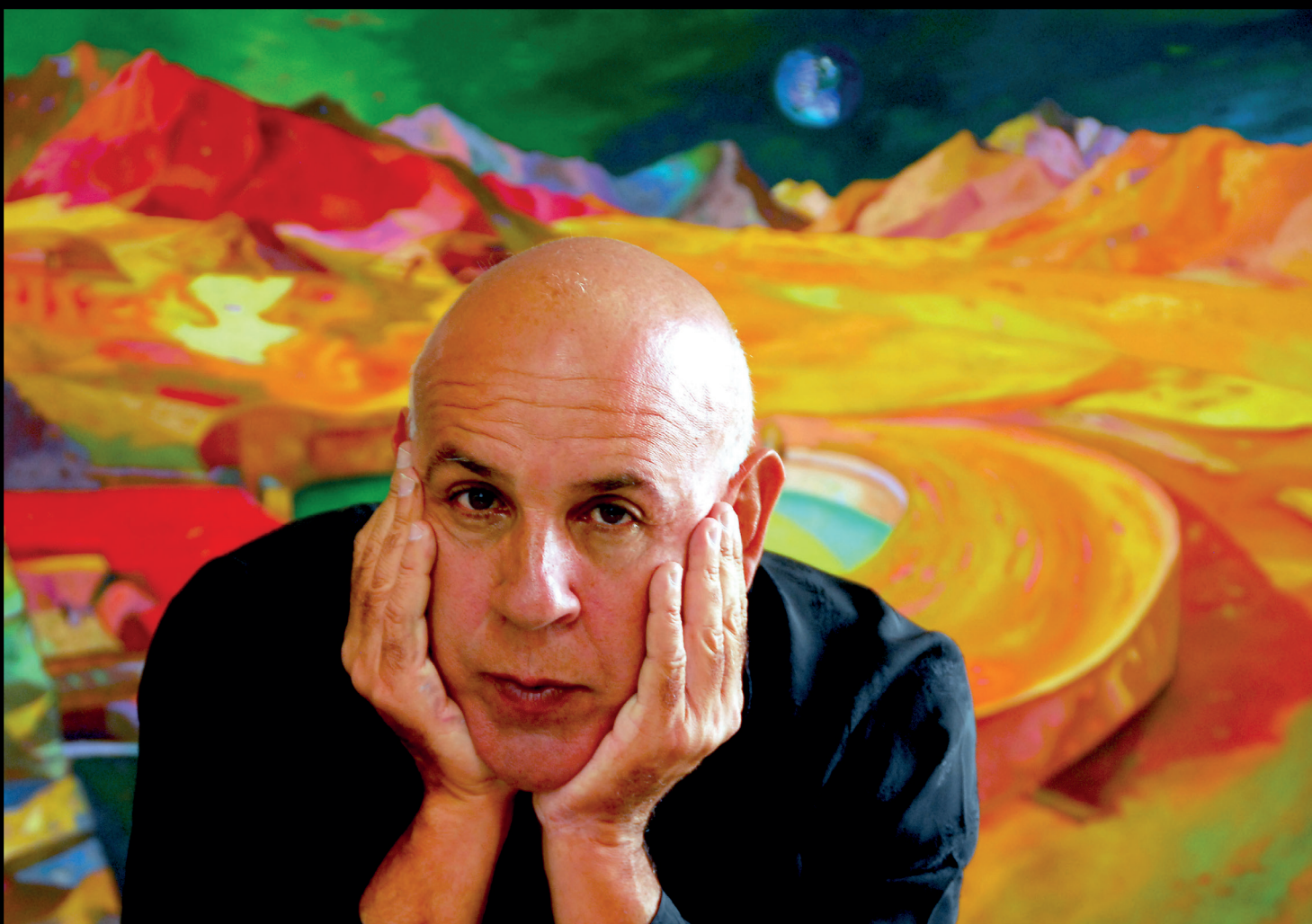
Correcto, eso lo dije en una entrevista.

Sin embargo, no ha ocurrido así. Vivimos algo parecido al fin del mundo y tú estás sufriendo esta pesadilla... Eso nos demostraría que la realidad una vez más se impone a la ficción.

Mira, esta especie del fin del mundo no me agarra en mi taller. Me agarra en mi casa. Yo tuve tiempo de ir a Barranco y pude sacar unas cosas mínimas para trabajar. Entonces, digamos que me sorprende fuera de sitio. Ahora ya me he hecho un horario de trabajo, con las pequeñas cosas que pude sacar del taller. No me ha faltado trabajo en estos tres meses.

¿Estás trabajando en algún proyecto o no tienes cabeza ni ánimo?

Sí, estoy pintando algunos cuadros de la cuarentena. Son temas diversos. Hay un paisaje urbano solitario, que para mí es un tema recurrente. Probablemente en estos cuadros lo ideal sería que aparezcan luego algunos personajes que hagan imposible no visualizar que fueron hechos en plena pandemia. Pero para eso necesito tener las imágenes completas. Lo que estoy haciendo es la escenografía; de repente, en algún momento, ingresan escenas o quizás quedan así como están.



Fotografía: Herman Schwarz\*

Sé que estás bien informado, al tanto de las noticias. ¿Es posible, entonces, que algunos personajes o algunas situaciones se filtren en esos escenarios que estás creando?

No podría decirte ni sí ni no. Lo que entraría sería la representación del ser humano en una pandemia, que podría ser representado por alguien con una mascarilla. O la imagen de la muerte podría aparecer mucho, disfrazada de esa cosa redonda y espantosa con la que sale la covid-19.

---

\* Todas las fotografías de esta sección pertenecen a Herman Schwarz, con excepción de Retrato de Martín Adán y De la serie El Tarot: El ahorcado, que son de María Gracia Echevarría y Hairo Dale B., respectivamente.

O una población protegida con escalafrandas...

Como una representación del virus.

¿Eres selectivo con lo que lees? Porque ahora la información cotidiana contamina, lesiona el ánimo.

En realidad, lo ideal sería no ver las noticias.

¿No sería irresponsable? ¿Tú podrías estar en ayunas de noticias?

Ni hablar, yo soy un ser político. Desde joven, siempre he visto los periódicos, ahora no estoy viendo periódicos porque no los estoy comprando. Pero, bueno, para eso está el Facebook, que es donde nace la confusión, porque aguanta todo.

¿Has visto las escalofriantes escenas de los recolectores de cadáveres? He leído noticias y sobre todo una crónica, publicada por Idee, de trabajadores que recogen cadáveres de las casas e incluso de la calle. Parece que es el nuevo oficio de los venezolanos.

¿Sí? No sabía que había recogedores de cadáveres y que los venezolanos están haciendo esa chamba. ¿Quién ha escrito esa crónica? ¿La tienes? Mándamela, por favor.

Sí, claro, te la mando... ¿Crees que las actuales circunstancias van a modificar tu visión? Porque has afirmado que tu pintura no se ha transformado, sino evolucionado. Yo te imagino pintando el mismo cuadro, fundamentalmente un cuadro enorme de Lima, siempre vital y exaltado. Pero ahora no sé, es como si hubieras entrado a una zona de oscuridad y muerte.

Sí, pero considera que en esa zona oscura podrían aparecer las escenas que te digo. Porque yo noto que mi pintura se ha vuelto más violenta en lo cromático. Sin necesidad de escenas ni de personajes, hay una carga visual cromática muy fuerte, muy enérgica, que hace unos meses no existía.

¿Es como volver a tus orígenes de los ochenta, cuando tú mismo te calificabas como un expresionista rabioso? Porque luego tu experiencia en China domesticó un poco ese grito.

En realidad, China no llegó nunca a domesticar ese grito. Lo que hizo fue enseñarme. Conversando allá con compañeros latinoamericanos que tenían más experiencia, pude aprender la teoría del silencio, que es uno de los pilares en los cuales descansa la pintura china.

El silencio en la poesía también.

La poesía y también en la caligrafía. Cuando yo decía eso de que había dejado de ser un poco rabioso, me refería a que mi color, el espíritu del cuadro, había dejado de ladrar un poco. Era más silencioso, no tan evidente.

Entiendo la influencia que has recibido de algunos expresionistas peruanos como Sérvulo Gutiérrez, Julia Codesido y David Herskovitz. Lo que me sorprende es la mención que haces de pintores de la Colonia como Diego Quispe Tito o Gil de Castro.

Siempre he dicho que soy un amante de la pintura colonial que se hizo en el Perú. Para ser más específico, de la pintura cusqueña. ¿Qué tiene la pintura cusqueña de diferente de la que se hizo en La Paz, en Quito o en Bogotá? Que al pintor indígena peruano le entregaron imágenes de grabados flamencos y él supo borrar la flora y fauna europea e introducir la flora y fauna peruana.

**Era una manifestación de rebeldía, de transgresión.**

Eso es quizá lo más importante. En diferentes partes de un cuadro ves pájaros de la sierra o plantas andinas. Es una característica importante de la pintura cusqueña. Y si me nombras a Diego Quispe Tito, ¡olvídate!, es el máximo exponente del arte colonial. Gil de Castro es más republicano y también me encanta, no hay más que ver el cuadro de Olaya.

Extraordinario. Y es el único cuadro de un personaje popular que pintó; además, Olaya era su contemporáneo. Por otro lado, me sorprende que no hayas mencionado a Guamán Poma de Ayala, que es el gran insurgente del mundo colonial. Claro, era dibujante y no pintor. Pero ahí está su dibujo abigarrado, sus personajes distorsionados y su carga ideológica que yo advierto en tu pintura.

Desde luego, Jorge, Poma es súper importante. El año 2007, después de mucho tiempo, expuse en una galería comercial, Yvonne Sanguinetti, una muestra que se llamaba *Camina el autor. Homenaje a Guamán Poma*. Lo que hago es traer a Guamán Poma a la cotidianidad limeña. Lo pongo en diferentes circunstancias. Titulé la muestra *Camina el autor*, porque utilizo un dibujo de él caminando con su familia: su perro, su caballo y su hijo. Y también soy yo caminando por diversos lugares; es decir, tenía esa doble interpretación.

**He visto algunas de esas pinturas... pero me refería a una filiación.**

No, sí hay una identificación. Guamán Poma fue el primer cronista indígena de la Colonia y me siento representado en sus andanzas. Cuando investigué sobre él y me enteré de toda su experiencia, además de que murió en Lima, algo que jamás imaginé, sentí que Poma caminaba en todos mis cuadros, como yo.

**Tú has sido siempre un andariego conspicuo... ¿y has ido también quejándote de esta Lima desigual, maltrecha?**

Sí, pero también asombrándome. Además, Poma venía ya prestándome algunas de sus imágenes y hasta de sus colores andinos...



**Pero él también era furibundo en su crítica, por eso escribe esa carta monumental al rey. ¿No crees que tu pintura comparte ese espíritu?**

Mira... me has hecho pensar. Puede ser que mis pinturas tengan algo de suspicacia o sean cachosas, por ejemplo, poner una tapada en el Mirador de Ingunza, que es el último monumento de la Colonia que queda. O pintar el sicariato que hemos visto en Lima, un tipo en moto y con una pistola. También hay un terreno abandonado donde están juntos la patria y la muerte, o la casona El Buque, que es una zona bien pastrula en medio de todo un espectáculo tradicional, o Dante al lado de una mototaxi en el cerro San Cosme, como si estuviera en el infierno, ¿no? Sí, tienes razón, es crítica social lo que hago.

**Con el homenaje a Poma volviste a exponer en una galería. Porque habías abandonado las galerías o te habían abandonado hacia el 2002 o 2003.**

Es cierto lo que dices. Mi última muestra había sido donde Cecilia González, en El Olivar. Cuando ella cerró, yo me aparté de las galerías hasta el año 2017 en que hice esta muestra. La organizó el Museo de Etnología de Holanda al cumplirse los 400 años de la aparición de la *Nueva corónica y buen gobierno*; el entonces embajador peruano, el escritor Carlos Herrera, me solicitó dos cuadros. Mi pintura cierra esa muestra impresionante sobre la obra de Guamán Poma.

**Era agregar un eslabón más a la cadena de tus tributos. Porque también recuerdo unos hermosos homenajes a Martín Adán y *La casa de cartón*, y a Martín Chambi y su obra fotográfica. ¿Qué otros autores peruanos te gustaría abordar?**

Me gustaría mucho abordar a Vallejo, a Mariátegui, a Toño Cisneros.

**¿A Toño no lo homenajaste en una oportunidad?**

Exacto, era una muestra que tenía planificada en la Municipalidad de Miraflores. Toñito nos abandonó unos meses antes y la muestra salió como un homenaje a Antonio Cisneros.

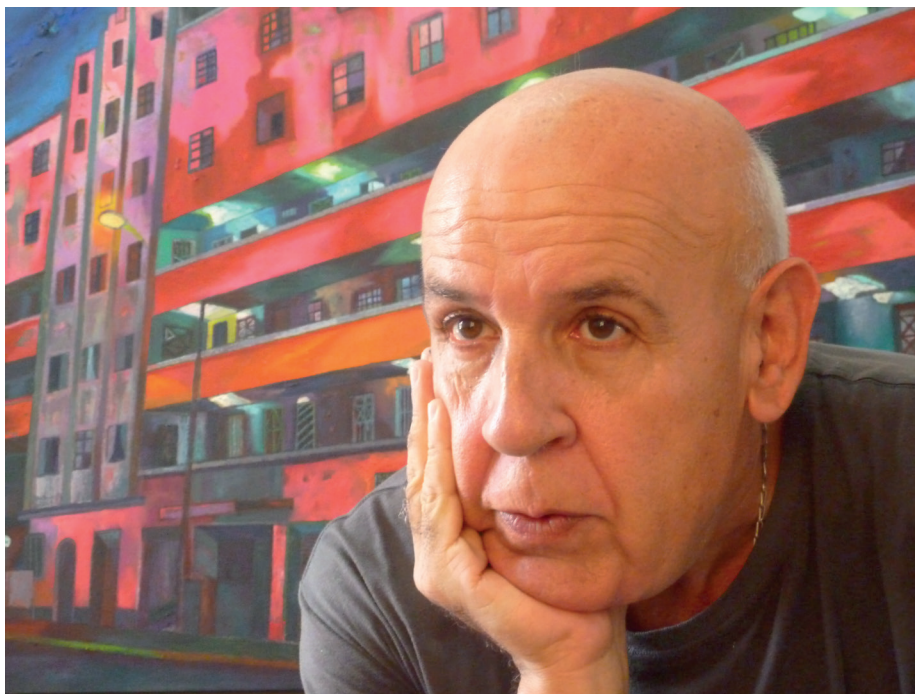
**Con él formabas un grupo peculiar. ¿Me cuentas un poco sobre tu relación con él y el llamado Club de Toby?**

Creo que he sido el último en ingresar al club, porque ya estaban Antonio Cisneros, Lorenzo Osores, Talo Núñez, Juan Acevedo, Carlín (Carlos Tovar). Como ves, solo nos reunimos hombres y no era un jolgorio, tomábamos simplemente café y conversábamos sobre temas variados.

**Pero bien afilado el humor...**

Bueno, todos eran muy ocurrentes, pero tú sabes cómo es Lorenzo, sobre todo.





### ¿Y no merodeaba ninguna Lulú?

No, a las Lulús las invitamos solo en Año Nuevo. Al almuerzo que hacíamos. Pero todo eso desapareció con la partida de Toño. Él era, no sé quién lo dijo, “el poeta que amaba a la gente”. Él nos encontraba, nos juntaba y toda esa fiesta también desapareció.

Toño tenía muchos amigos y varios grupos. Yo pertenecía, ocasionalmente, al grupo de los ciclistas. Con Willy Niño de Guzmán y Fernando Ampuero, alguna vez Julio Ramón Ribeyro.

Ah, mira, tú también estabas en el grupo de los ciclistas. Ustedes recalaban en ese bar español que había medio escondido en Pedro de Osma.

La Tasca Vasca, claro. ¡Preparaban unos garbanzos y tenían un excelente vino español! Y siempre era Toño el más entusiasta; además, era un buen ciclista. ¡Quién no tiene anécdotas con él! “Primero el esfuerzo y después el placer”, decía para obligarnos a ir hasta el extremo de La Herradura. Sé que lo viste la víspera de su muerte.

Sí, lo vi con Lorenzo Osoreo a mediodía y falleció en la madrugada siguiente. Estuvimos largo rato conversando, estaba totalmente entero. Grandote, inmenso como era y lúcido, de buen humor, enfrentando de una manera maravillosa a la parca.

Con la mayor dignidad.

Exactamente.

Otra relación por la que tengo curiosidad es tu vínculo, creo que entre amigable y díscolo, con la gente de Kloaka.

A la gente de Kloaka la conocí el año 82, a través de Roger Santiváñez. Ellos bajaban del Centro de Lima al Juanito. En esa época, Barranco era un pueblito donde todos nos conocíamos, sumamente tranquilo, no era ni la sombra de lo que se convirtió después. Era un bar-bodega adonde iban siete viejitos. No es por estar hablando cosas, pero cuando me fui a China, la despedida la hicimos ahí en el Juanito. Con músicos, con Del Pueblo y del Barrio y, sin querer, Barranco se transformó.

Pasamos de esa pregunta, entonces...

No, sí quiero terminar de contestarla. Kloaka fue un movimiento muy joven. Yo conocí a todos los poetas fundadores, porque ellos hacían lo mismo que yo hacía en pintura. Una expresión social muy política, muy crítica. Entonces nos conocimos y hubo empatía, acabamos juntos y ellos me integraron al movimiento, pero mi estadía duró muy poco. Terminamos un poco distanciados, por equis motivos y después yo partí de viaje.

Si me permites incidir en la experiencia de Kloaka, no específicamente en el grupo, sino en lo valioso que era participar en un colectivo con pintores, músicos, poetas... gente cercana a la rebeldía social, a la protesta...

Muy cercana. Esas movidas eran importantes. No me atrevería a afirmar si hoy existe o no lo que existía en los ochenta, que extrañamos nosotros y lo vemos con nostalgia. Creo que algo hay y es la misma gente del grupo fundacional de la música de aquella época que fue Del Pueblo y del Barrio. Piero Bustos y toda esa gente organizaron Kuntur Rock y esas cosas. Hay una movida subterránea, que no conozco mucho porque no la frecuento, pero me parece que algo ha quedado.

Creo que los músicos subterráneos tuvieron mayor repercusión que los poetas y narradores de aquella época. Era el canal de estampida política. Uno revisa esas canciones y eran abiertamente transgresoras.

Bueno, Del Pueblo y del Barrio fue el inicio de toda esa onda. Después vinieron Los Mojarras y otros más roqueros...

Tú eras un muchacho miraflorino... Habías terminado el colegio, no habías postulado a la universidad. Tal vez te "correspondía" estudiar en una universidad privada, pero te demoras y postulas a la Escuela de Bellas Artes. ¿Qué pasó en la familia, algún traspie económico?

¿Por qué no fui a la Católica? Bueno, mi padre no hubiera podido pagar ni siquiera diez días de la Católica. Por eso fui a Bellas Artes. Yo recuerdo que salí del colegio y me pasé como dos años sin hacer nada. Mi viejo por ahí me consiguió una chamba en el Ministerio de Energía y Minas, y acabé de dibujante en el servicio de geología y minería del Perú. Entré sin saber nada, como se hacían los dibujantes tecnológicos en aquella época. Poco a poco fui aprendiendo, todo era a mano, ya después la cosa empezó a tecnificarse. Un día temprano, sentado en mi tablero, revisando el periódico, leo un aviso que dice algo así: “Comunicado de la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes. Se comunica a los postulantes del año académico 1974 que el día lunes vence el plazo para presentar toda la documentación y poder rendir examen para la prueba de admisión”. Yo leí y entonces me dije: “¿Qué es esto? ¿La Escuela de Bellas Artes?”. Averigüé algo y saqué todos los documentos que me pedían, me presenté e ingresé. Entonces, ¡pucha madre!, decirle a mi viejo: “Oye, papá, no voy a trabajar más y voy a estudiar pintura”.

#### **Un escándalo, ¿tú eres hijo único?**

No, somos tres hermanos. Me acuerdo de que antes de eso me fui a Tumbes, a Puerto Pizarro, a meditar bien la decisión. Yo tenía 20 años, era un muchachito con un buen trabajo y ganaba bien. Les daba propina a mis hermanos. Pero, a partir de ese aviso premonitorio, se me metió el bicho a la cabeza. Me dije: “Quiero ser artista”. Cuando volví del norte hablé con mi padre: “Papá, mira, yo...”, y me contestó: “Ya, perfecto, hazlo si es tu deseo hacerlo, pero tú sabes que no voy a poder ayudarte mucho, pero, bueno, en lo que pueda”. Él me dio el impulso moral; entonces, me hice alumno libre el primer año, no dejé del todo el trabajo. Iba a la escuela por las tardes con saco y corbata. Al año siguiente dije: “No” y renuncié a mi trabajo, me quedé como alumno regular, terminé los cinco años y me gradué de Bellas Artes.

#### **¿Fue un autodescubrimiento o hubo alguien en tu casa o en el colegio que te dijera: “Oye, chico, tienes talento, por qué no te dedicas a la pintura”?**

Sí, mira, yo dibujaba bastante bien. En el colegio tuve la suerte de contar con un gran profesor de arte. Un escultor, Manuel Gómez, egresado en los años sesenta o cincuenta de la Escuela de Bellas Artes. Él incentivó mucho mi vocación hacia la pintura, me hablaba de la escuela. Siempre me sacaba muy buenas notas en pintura, pero cuando salí del colegio ya nunca más volví a pensar en la Escuela de Bellas Artes, hasta aquel día en que leí el aviso.

#### **Pero tenías las palabras del profesor guardadas en algún rincón. Fue en el colegio Olaya, ¿no?**

Yo estudié hasta cuarto de primaria en el Champagnat, de ahí en el José Olaya. Tengo una anécdota de muy niño, cuando paraba mucho en casa de una tía que vivía en Shell, casi con Larco. Iba a escuchar música porque ella tenía una radiola y en esa época no todos teníamos radiola. Al costado estaba la librería

La Familia. Entonces yo escuchaba música y después me pasaba a la librería. Me había hecho amigo del que atendía, como iba todos los días. Él me permitía limpiar los libros con un plumero y un día junté dinero y me compré un libro de Goya. Tendría yo 12 años, 13 años. Ese fue mi primer acercamiento a la pintura: un libro de Goya comprado con mi propina.

**Linda historia. ¿Y qué música escuchabas en casa de tu tía? ¿Popular o clásica?**

Yo escuchaba mucho a los Bee Gees. Era la música del momento. Recuerdo mucho una canción que la repetía a cada rato, debo haber rayado el disco de mi tía: *Massachusetts*, por los Bee Gees. Eso que se acaba y la vuelves a poner durante todo el día... (risas).

**Volvamos a mediados de los setenta, cuando eras un estudiante a tiempo completo. Si no trabajabas, ¿de dónde sacabas el billete para el trago y el burdel?**

Salían de lo que mi padre me daba para el pasaje.

**Perdona la grosería, Enrique, pero pertenecemos a una generación que respetaba sus rituales.**

Desde luego, en la época del colegio y en los viajes que hacíamos. Una vez hicimos un viaje a Huancayo y toda la promoción terminó en el burdel. Ese fue el debut de este pintor... (risas). Como te digo, mi padre me ayudaba con mis pasajes y para almorzar. Almorzábamos con un sol en un famoso lugar que estaba cerca de la escuela, en la plazuela de la Buena Muerte. Era una pescadería famosa y ahí te comías una bacínica de aguadito de pescado y ya estabas pal' otro lado. Con un sol.

**En San Marcos el menú costaba 50 céntimos y al comedor lo llamábamos "La muerte lenta".**

Claro, la muerte lenta en ambos casos (risas). Y el trago salía de un estudiante amigo nuestro, arequipeño, Percy Herrera, que era el más adinerado de ese grupo de mataperros misios. Como él tenía su pensión todos los meses, se la gastaba chupándosela con nosotros.

**Es en esa época cuando nace tu mítica amistad con Humareda.**

Exactamente.

**Que si bien no fue una amistad decisiva en tu vida, sin duda fue un horno que terminó por cocer bien al pintor.**

Tú lo has dicho. No ha sido decisiva, pero Víctor Humareda fue la primera persona que inyectó el color y el amor a la pintura en mis venas. Eso ya es bastante. A Víctor yo lo conocí un día en la escuela de una manera que ya he contado varias veces. Y de ahí lo visité muchísimo. Dos veces a la semana. Nos

hicimos amigos, él me buscaba en la escuela. No sé, este personaje maravilloso de repente vio algo en mí. Talento, no sé. Entonces nació una amistad entre mí, con 21 años, y Humareda, que tenía sesenta y tantos.

**A Humareda se le trataba de atribuir un vicio, no sé si por su aspecto extravagante o por sus enemigos. Se decía que era borracho.**

Víctor nunca tomó trago, el único vicio de Humareda era la belleza, la pintura y los burdeles. Le gustaba la manzanilla y amaba la belleza por sobre todas las cosas. Adoraba a Marilyn Monroe.

**¿Cierto que ibas con él al burdel?**

Claro, íbamos a La Nené y él realmente se ocupaba, se ocupaba...

**Humareda muere cuando tú estás en China y la noticia te la da Herman Schwarz. ¿Cómo la recibiste?**

Sí, Herman me escribió. Lógicamente en esa época nadie llamaba por teléfono a China, porque era carísimo, te podía costar una fortuna. Fue duro, me enteré por una carta, igual que cuando murió mi padre. Ubicarme en China era muy difícil, lo hicieron después de diez días de muerto mi padre.

**Tú habías continuado la ruta apasionada de tu pintura. Supongo que la fiebre inyectada por Humareda estalla con más potencia en China, porque este es un país muy colorido.**

Es un país totalmente colorido, diría casi *kitsch*, al menos en esa época. A mí me tocó vivir un momento muy interesante, que es verdaderamente casi el final del maoísmo. Ya Deng Xiaoping tenía diez años en el poder, ya había pasado el famoso juicio a la viuda de Mao. La Revolución Cultural había ocurrido hacía diez años. Cuando llego a China, los ciudadanos chinos aún se vestían de tres colores. Todavía estaba prohibido para los extranjeros visitar algunos lugares. Así fue el primer año que yo estuve, después ya abrieron China completamente. Y más que nada estaban cerradas las regiones autónomas de China, que congregan a cincuenta y tres nacionalidades.

**Y viajaste mucho...**

Sí, gracias a eso pude hacer la Ruta de la Seda, que fue un viaje maravilloso. Seis días de viaje desde Pekín para llegar a un pueblo que es casi ya el límite con lo que ahora es Kazajistán. Urumushi, que fue parte de la Ruta de la Seda, por ahí pasó Marco Polo. Yo he paseado en taxi-burro, sentado en una alfombra sobre una plataforma jalada por un burro. Por ciudades que son ya cascós, solamente de adobe. Unas ciudades maravillosas que fueron totalmente luminosas en la época de la Ruta de la Seda. En China yo he hecho viajes verdaderamente alucinantes; he viajado seis días para ver un Buda enclavado en la roca de quince

metros, he ido al sur, a la selva, he visto elefantes. En China conocí todo, conocí las estaciones del año, la lluvia y el sol sofocante. Un día me despierto y miro por la ventana y estaba todo blanco. Yo nunca había visto nieve.

**Tampoco conocías el horóscopo chino, ¿no? Sé que perteneces al año de la serpiente.**

Claro, como tú también. Si eres del 53, eres serpiente.

**Soy de diciembre del 53 y tú de noviembre. ¿Y cuáles son sus defectos?**

Ninguno, pues.

**Ah, ya, con razón, ahora sí suscribo (risas).**

Yo en la astrología china soy serpiente y en el zodiaco, escorpión, totalmente viperino. Por eso una vez me dijo Martha Hildebrandt: "Enrique, los escorpiones sostienen al mundo". Digamos que esa es mi radiografía mística.

**¿Fuiste a China como estudiante o con un compromiso de trabajo?**

Exclusivamente como estudiante. Después, los estudiantes terminábamos siendo muy amigos de los expertos, porque en esa época iban muchos expertos, entre los cuales había muchísimos peruanos, que eran los que iban a ayudar a los chinos en corrección de estilo.

**Como Lorenzo Osore y Mito Tumi.**

A Lorenzo lo conocí en esa época. Mito Tumi llegó un año después, pero anteriormente habían estado Mirko Lauer y Leonidas Ceballos. Creo que el que abrió la ruta a China fue Antonio Fernández Arce, un periodista.

**Me dijiste al comienzo de esta conversación que ahora pintas en casa. ¿Qué material lograste sacar del taller para atrincherarte en casa? También me dijiste que tu mujer y tú se han impuesto horarios... Me gustaría saber tus horarios, tus manías, todo ese escenario. Por ejemplo, sé que escuchas música clásica cuando trabajas.**

Hace muchos años que en Barranco yo trabajo escuchando música clásica, es una música que no molesta, siempre está acompañándote. Es una música exquisita, maravillosa. Pero acá estamos escuchando una estación de radio por internet, accujazz.com, ahí escuchamos jazz y música de diferentes partes del mundo. ¿Qué logré sacar de Barranco? Algunos colores y un par de telas. Y acá, en el lugar donde vivimos, está el taller de mi esposa, entonces, lo estamos usando los dos.



**Sin conflictos, imagino.**

Sin conflictos, pero lo ideal es trabajar solo. Yo estoy acostumbrado a trabajar solo, siempre he trabajado solo.

**¿Y es porque tienes tus manías, tus horarios, tu manera de trabajar?**

Generalmente nosotros despertamos muy temprano. La cuarentena ha variado un poco nuestros horarios. Antes de toda esta pesadilla, yo salía a caminar solo, muy temprano, por el malecón. A las cuatro y cuarto ya estaba en la calle, pero ahora nos hemos vuelto un poco más flojos y nos despertamos a las cinco y media. ¿Qué hago ahora? Hago caminatas dentro de la casa, me doy quinientas vueltas a la sala como un león enjaulado. Una hora todos los días y de ahí subimos al tercer piso, al taller, y cada uno se pone a trabajar. Esa es mi rutina hoy en día.

**Cuando despertemos de esta pesadilla, que espero sea pronto, no veo con optimismo los tiempos que vienen. No sé si Lima va a ser más amable, pero sí temo una ola delincidencial bárbara. ¿Qué piensas?**

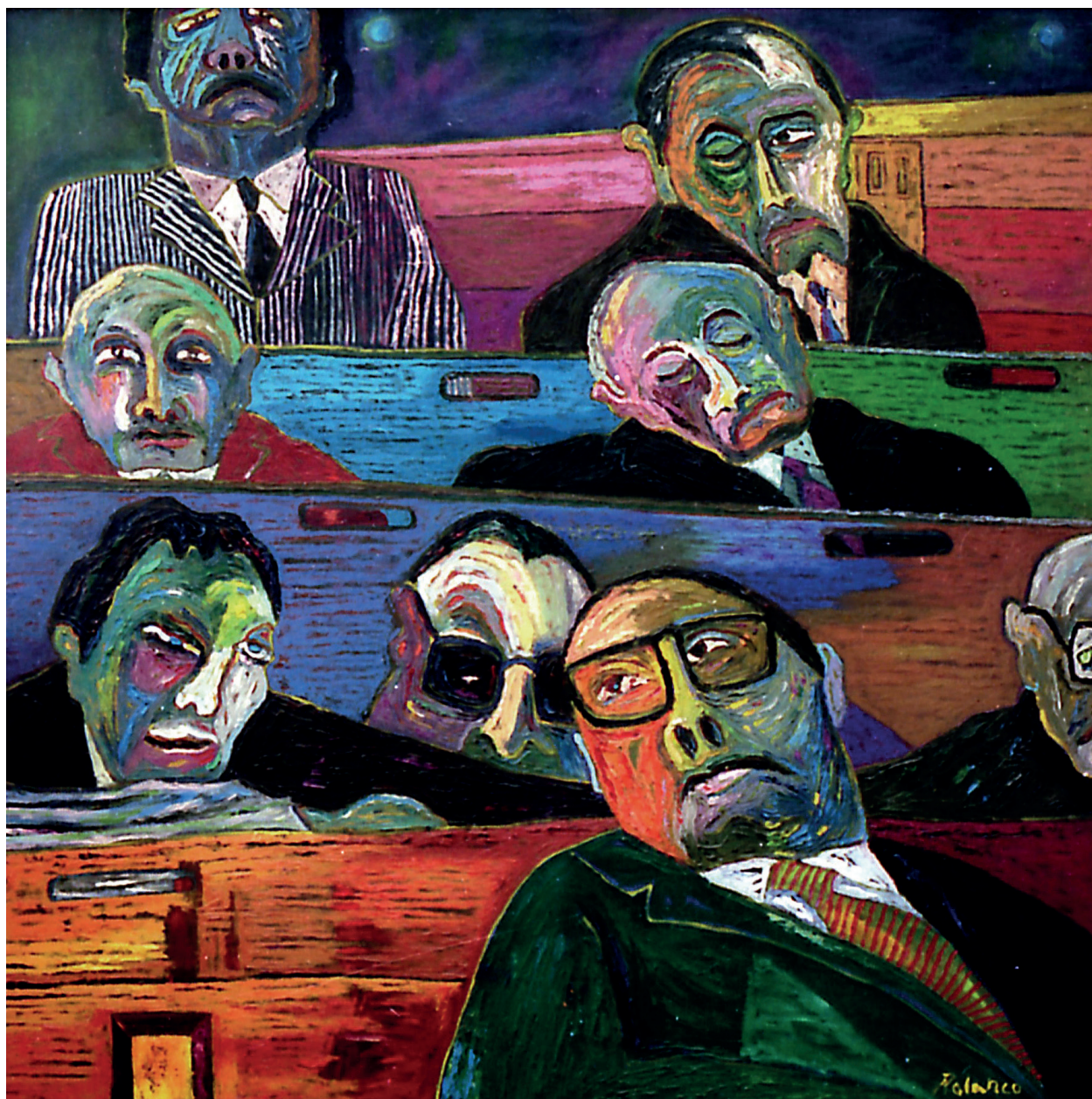
La verdad, soy bastante escéptico de que vayan a ocurrir muchos cambios. No creo que este capitalismo salvaje que le ha hecho tanto daño al planeta vaya a desaparecer de la noche a la mañana. No soy muy optimista; es más, pienso que va a aparecer más desesperado que nunca a recuperar el tiempo perdido.

**Por salud prefiero no proyectarme, ya estoy bastante afectado con la información cotidiana y el esfuerzo de la sobrevivencia diaria.**

También estoy en las mismas. Te juro que yo en las mañanas me despierto con un desánimo a veces, con cólera de todo lo que está pasando. Te mentiría si te digo que no, pero es así. Y la incertidumbre de leer tanta información que, en muchos casos, es contradictoria. Yo, por ejemplo, no sé en qué etapa de la pandemia estamos en el Perú. Porque parece que la cosa se está poniendo más fea.

# RETROSPECTIVA, 1980-2020

## ENRIQUE POLANCO



Congreso





Bar del Callao



Matrimonio





*Sex shop*





Plaza San Martín





Actor ópera





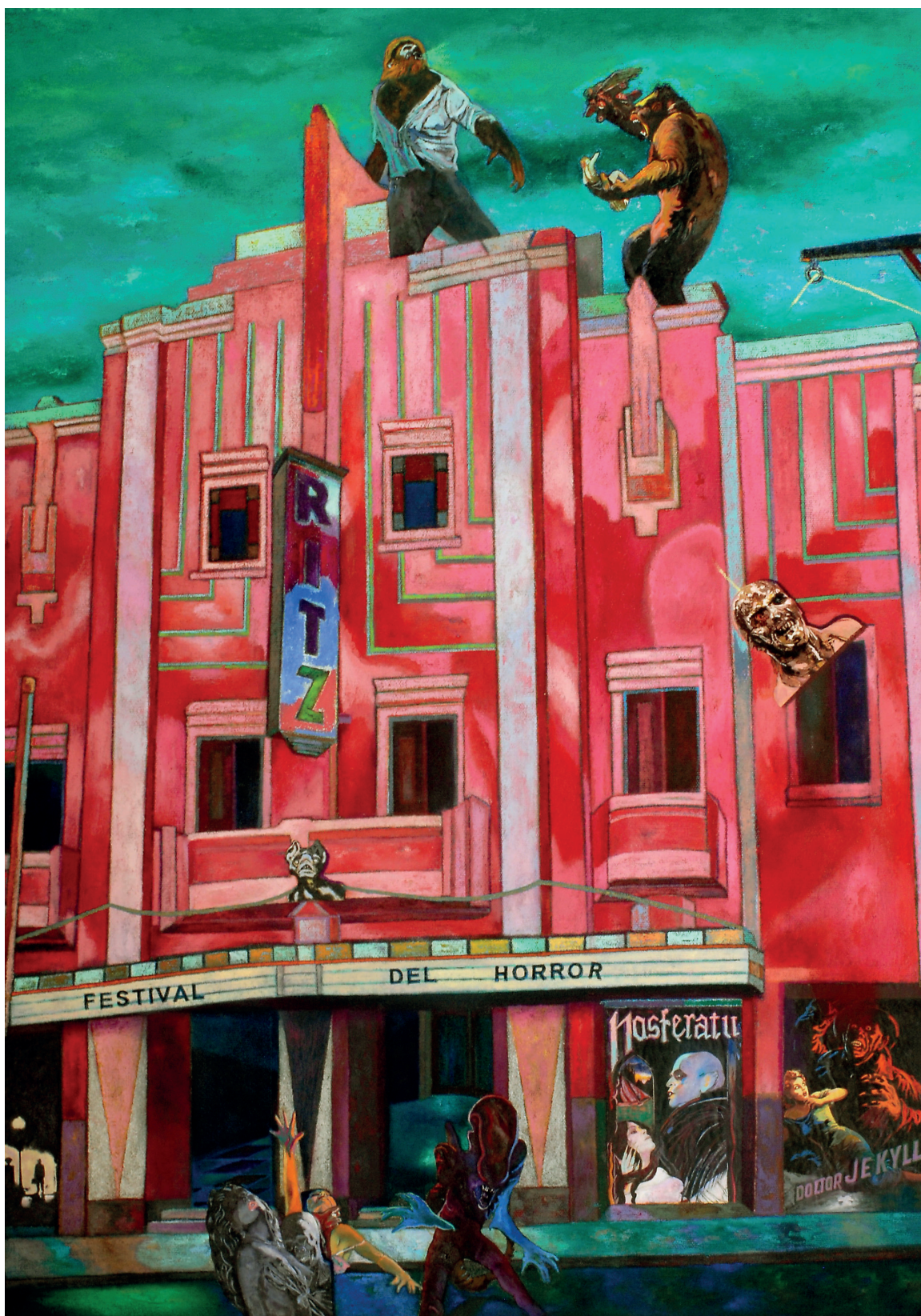
Niebla





Libertad





Festival del horror





La muerte





Curas





El Porvenir



Maniqués





Circo bufo





Pasacalle





Patria y muerte





Petiso en la plaza San Martín



El ave fénix y su nave espacial





Retrato de Martín Adán

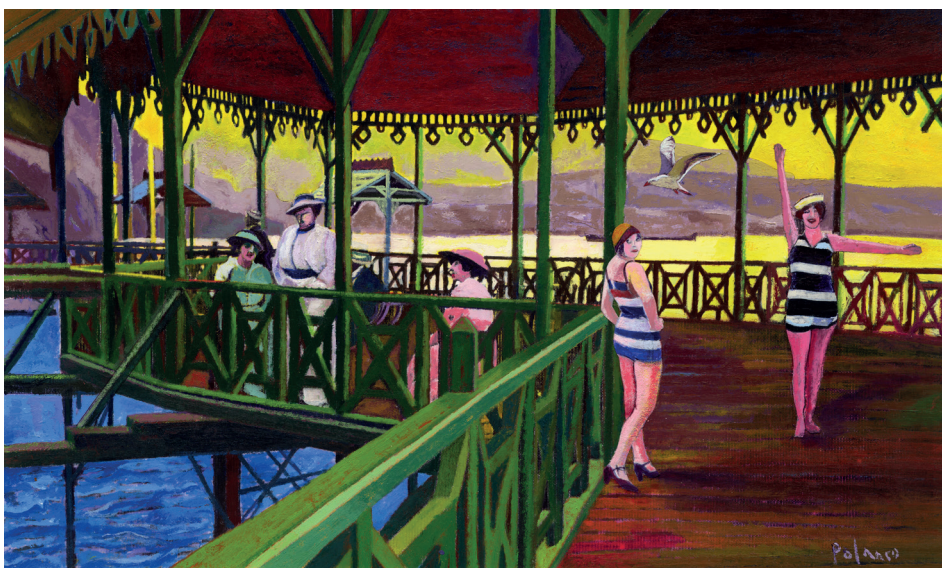


## LA CASA DE CARTÓN



Cinematógrafo





Bañistas



*Boulevard Proust*





Todo, menos morir



LAS ILUMINACIONES.  
HOMENAJE A MARTÍN CHAMBI



Balcón de Herodes con gigante





Estudio Chambi



Músicos





Organillero



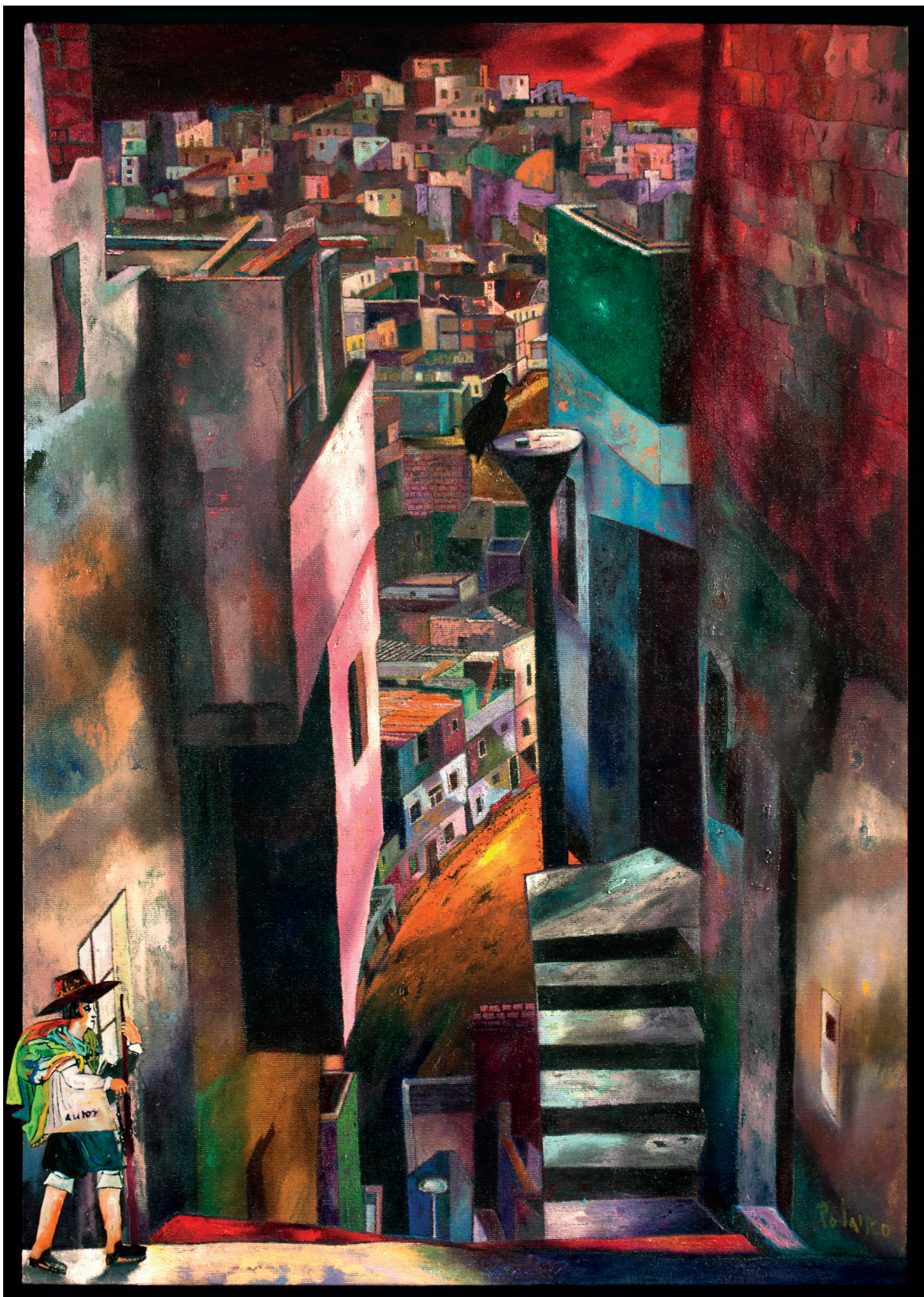
CAMINA EL AUTOR.  
HOMENAJE A FELIPE GUAMÁN POMA



















De la serie El Tarot: El ahorcado



Photo by Steve Johnson on Unsplash

# H.

**HISTORIA  
& PEDAGOGÍA**



## Micaela Bastidas. Un fulgor que no cesa

SARA BEATRIZ GUARDIA

Micaela Bastidas Puyucahua nació el 23 de junio de 1744 en el pueblo de Pampamarca de la provincia de Tinta, Cusco. Huérfana de muy niña, su infancia, como la de sus hermanos Antonio y Pedro, fue de pobreza y restricciones. No aprendió a leer ni a escribir, y tampoco hablaba español, aunque sí lo comprendía. Pero ella, como dice el poema de César Calvo, "...dirige el rumbo de las grandes estrellas".

José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru nació el 19 de marzo de 1741 en el pueblo de Surimana, distrito de Tungasuca, provincia de Canas, Cusco. Era el segundo hijo de Rosa Noguera y de Miguel Túpac Amaru, gobernador del pueblo de Surimana, descendiente de Manco Inca y bisnieto del inca Huayna Cápac, "Señores que fueron de estos reinos" (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 40). Al quedar huérfano, fueron el párroco de Pampamarca, Antonio López de Sosa, y el de Yanaoca, Carlos Rodríguez de Ávila, quienes le enseñaron a leer. A los 10 años ingresó a estudiar en el Colegio de Caciques de San Francisco de Borja, fundado en 1620 y dirigido por los jesuitas hasta su expulsión del Perú en 1767.

A la muerte de su hermano mayor, heredó el cacicazgo de los Túpac Amaru, cuyas tierras se extendían por los pueblos de Surimana, Pampamarca y Tungasuca. El 5 de octubre de 1766 inició los trámites para formalizar dicha posesión y viajó a Lima (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 47). Entonces ya había iniciado una tenaz defensa de los indios contra el abuso de los españoles, a través de la aplicación de las Leyes de Indias y del cambio de las malas autoridades. Pero en Lima la relación con pensadores que posteriormente conformaron la Sociedad de Amantes del País fue decisiva en su formación política.

Según el acta de matrimonio (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 19), José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru y Micaela Bastidas se casaron en el pueblo de Surimana el 25 mayo de 1760. Él tenía 19 años, hijo legítimo de don Miguel Túpac Amaru y Rosa Noguera; mientras que Micaela, de 16 años, era hija natural de Manuel Bastidas y Josefa Puyucahua. El documento está firmado por el sacerdote Antonio López de Sosa, que permaneció con la pareja durante la insurrección. De esta unión nacieron tres hijos: Hipólito (1761), Mariano (1762) y Fernando (1768).



## LA INSURRECCIÓN DE 1780

El 4 de noviembre de 1780, José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru le tendió una emboscada al temido y odiado corregidor Antonio de Arriaga, apresó a sus colaboradores y el 9 de noviembre lo ejecutó. Poco después, decretó la supresión definitiva de la mita y del pago de impuestos. En el pueblo de Pomacanchi mandó abrir un importante obraje. Había empezado la más importante insurrección indígena de América Latina.

Durante las primeras semanas de noviembre, Túpac Amaru se aseguró la adhesión de varios pueblos aledaños llegando a contar, según el Informe del Cabildo del Cusco, con “un ejército de 60 000 indios” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 1, p. 120). El 16 de noviembre promulgó el Bando de Libertad de los Esclavos y, dos días después, se produjo el primer enfrentamiento con el ejército español, que se rindió ante el avance impetuoso de las tropas rebeldes. El incendio de la iglesia sirvió de pretexto para que el obispo de Sangarará decretase la excomunión de Túpac Amaru, “por incendiario de capillas públicas [...] por rebelde traidor al Rey, por revoltoso y a todos cuantos le den auxilio, favor y fomento” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 275).

Túpac Amaru avanza hacia el sur con el objetivo de extender la sublevación al Altiplano y al Alto Perú, y cortar la ruta de abastecimiento al Cusco. Lo recibieron triunfalmente en los pueblos de Canas, Acomayo, Canchis y Chumbivilcas. También en Puno y en los valles de Arequipa y Moquegua. Los primeros días de diciembre ingresó al Collao cruzando la cordillera de Vilcanota, mientras que su primo Diego Cristóbal Túpac Amaru avanzaba hacia las provincias situadas en la otra ribera del río Pilcomayo. En La Paz la conspiración estaba en marcha, en Oruro se organizaba un gobierno indocriollo y los hermanos Katari lideraban la insurrección en Chuquisaca.

Micaela Bastidas quedó al frente de la administración de Tungasuca, y es en este período, entre fines de noviembre y fines de diciembre, cuando su presencia empieza a perfilarse de manera definitiva. Cabría preguntarse por qué Túpac Amaru la eligió a ella, y no a uno de sus capitanes, para realizar tan difícil tarea. Porque conocía su fuerza, su lealtad, su amor. Es ella quien imparte las órdenes, otorga salvoconductos, lanza edictos, dispone expediciones para reclutar gente y envía cartas a los caciques:

Todos los guardias españoles e indios, y espías puestos por orden de mi marido Don José Gabriel Túpac Amaru, darán paso franco a los que con este pase fueren, sin hacerles el más leve perjuicio; pena al que contraviniere esta mi orden del castigo que corresponde. Tungasuca, noviembre 27 de 1780. Doña Micaela Bastidas. (Loayza, 1945, p. 9)

No vacila en dirigir cartas a los caciques con directivas claras, y de manera rotunda conmina a los gobernadores Núñez de la Torre y Matías Canal:

También doy a vuestras mercedes noticia que en breve pasará mi marido a la ciudad del Cusco, con la correspondiente guarnición; por lo que es necesario que la gente de

vuestras mercedes esté alerta, para bajar luego que corra esta noticia; y si a esto no se avienen vuestras mercedes, prometo acabarlos de plano, como lo he ejecutado con los demás. Tungasuca, diciembre 7 de 1780. Doña Micaela Bastidas. (Loayza, 1945, p. 12)

En sus órdenes no existen sutilezas ni vacilaciones. Llama ladrones a los corregidores y apresa a quienes se niegan a obedecer a Túpac Amaru:

Señores Gobernadores Don Baltasar Cárdenas, Don Tomás Enríquez y Don Mariano Flores. Ya habrá llegado la noticia a ustedes de cómo mi marido se halla actualmente, practicando precisas diligencias, a fin de librar este Reino de [...] los ladrones de los Corregidores, de que resultará un beneficio común a todo el Reino y nos veremos libres de semejantes abusos. Tungasuca, 15 diciembre de 1780. Doña Micaela Bastidas. (Loayza, 1945, pp. 13-14)

También le escriben a ella los más cercanos consejeros de Túpac Amaru: Diego Berdejo, Pedro Mamani, Melchor Castelo, Pedro Mendigure, Ramón Ponce, Antonio Bastidas, Andrés Castelo y Marcos de la Torre. También Tomasa Tito Condemayta, Ángela Pacuri, Francisca Herrera y Catalina de Salas y Pachacuti, así como los sacerdotes Pedro Juan de Luna, Domingo de Escalante, Carlos Rodríguez de Ávila y Gregorio de Yapes. Son cartas destinadas a informarle cuestiones puntuales y solicitudes de justicia, a través de las cuales se advierte que tenía autoridad suficiente para dirimir, juzgar y sentenciar. En ellas la llaman “muy señora mía”, “muy amada hermanita mía”, “amantísima señora mía”, “señora gobernadora”.

## CARTAS DE AMOR Y GUERRA

Pero es en las cartas que intercambiaron Micaela Bastidas y Túpac Amaru donde es posible seguir el curso de la insurrección, las acciones que emprendió, su carácter y el amor que le profesó. No obstante, es necesario tener en cuenta que estas cartas fueron dictadas por ella, pues no sabía leer ni escribir. Entre el 23 de noviembre de 1780 y el 23 de marzo de 1781, Micaela le envió 19 cartas. En ellas lo llama “Chepe”, “Chepe mío”, “hijo Chepe mío”, “Chepe de mi corazón”, “hijo de mi corazón”, “amantísimo hijo de mi corazón”, y firma: “Tu Mica”, “tu amantísima compañera”, “tu amantísima esposa de corazón”. Del 27 de noviembre de 1780 a diciembre de ese año, Túpac Amaru le escribió 8 cartas. La llama “hija mía”, “hija Mica”, “hija”, y firma siempre “Tu Chepe”.

En su primera carta del 23 de noviembre de 1780, Micaela Bastidas le recomienda con afecto: “Te encargo que la comida que tomares sea de mano de los nuestros y de más confianza” (Loayza, 1945, p. 43). Al día siguiente le aconseja que para promover la lucha en Arequipa “es necesario enviar carteles para que se enteren de su contexto” (Loayza, 1945, p. 44).

Por su parte, en la primera carta de Túpac Amaru se advierte su preocupación: “Tener mucho cuidado con los que están en casa, y dile a nuestro Figueroa que no se

descuide, con tener muy prontas las armas que estén allí. Altos de Livitaca, noviembre 26 de 1780" (Loayza, 1945, pp. 59-60). Juan Antonio de Figueroa, a quien Túpac Amaru llama afectuosamente "nuestro Figueroa", era un cercano colaborador del corregidor Arriaga que se alistó con los rebeldes, solicitando encargarse de los cañones; por eso en las batallas la eficacia de la artillería era nula. Según el obispo Moscoso, Figueroa "dirigía los tiros con ardid, para no dañar a los ejércitos reales" (Loayza, 1945, p. 61).

En las cartas que Túpac Amaru y Micaela Bastidas se escriben, la información y el mensaje son semejantes a los que se dirigen dos combatientes de igual rango. Son comunicaciones de guerra, con lo preciso y necesario; no existe mención que corresponda al ámbito privado, aunque Hipólito combatía con Túpac Amaru y Mariano cumplía varias tareas. El 27 de noviembre, Túpac Amaru le escribe desde Velille:

Acabo de recibir carta de Layo en la que me dan la noticia de que vienen soldados de Lampa y Azángaro; y así, precisa mucho que mandes poner toda la gente en el cerro de Chullocani hasta que yo regrese de este Velille, que será el viernes [...]. También será preciso que Don Juan Antonio Figueroa lleve todos los cañones a dicho cerro. (Loayza, 1945, p. 60)

El 2 de diciembre de 1780, Micaela le envía un reporte de las acciones: "En Carabaya se repiten muertes y embargos; de Caylloma se asegura la tranquilidad, y de Arequipa lo propio" (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 596). En su carta del 3 de diciembre, Túpac Amaru le informa que vienen soldados del Cusco:

por lo que te prevengo que te vengas con todos los soldados de casa hasta Langui, entonces puedes quedarte con Fernandito y Mariano, y los soldados que pasen con toda la gente a Langui y Layo; y así puedes estar en alguna parte segura [...]; no te olvides de los cañones, en todo caso que vengan dichos cañones a Tungasuca. (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, pp. 337-338)

## MARCHA AL CUSCO. LA BATALLA FINAL

Durante el mes de diciembre se suceden las acciones lideradas por Túpac Amaru. El 13 de diciembre, Micaela Bastidas lanzó un edicto nombrando coronel a José Mamani y capitán a Simón Aymí Tupa. Poco después recibió una carta de Marcos de la Torre desde Acomayo, informándole que carecía de armas y soldados, lo que corrobora Tomás Guasa cuando señala: "[...] me hallo solo sin ninguna persona a nuestro favor; yo sé que nos esperan con bastantes soldados en Pilpinto" (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 356).

Túpac Amaru llegó el 15 de diciembre a Tungasuca, y de allí partió al Altiplano con la intención de conducir el contingente hacia el Cusco. La situación se tornaba cada vez más difícil; el 22 de diciembre, el general José Antonio de Areche dirigió una carta a la Corte española dándole cuenta del movimiento rebelde. Ante esto, Túpac Amaru



expidió el “Bando a los arequipeños” con mensajes unitarios y asumió la conducción de la marcha hacia el Cusco.

Túpac Amaru y Micaela Bastidas avanzan juntos hasta llegar el 4 de enero de 1781 a los cerros que rodean la ciudad del Cusco. Pero después de diez días de infructuosos ataques deben replegarse. Túpac Amaru parte a Acomayo y Micaela a Tinta. Durante el asedio a la ciudad enfrentaron la oposición del cacique de Anta, Nicolás de Rosas, y del cacique Mateo Pumacahua<sup>1</sup>, atrincherados en la fortaleza de Sacsayhuamán, ambos aliados de los españoles, como consta en el informe del Cabildo del Cusco de 1783 (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 118).

En esas semanas, Micaela Bastidas asumió la coordinación del ataque a Puno, comandado por Ramón Ponce, y la ofensiva sobre Arequipa. Por su parte, Túpac Amaru se preparaba para enfrentar a José Antonio de Areche, que avanzaba hacia el Cusco al frente de un ejército de miles de soldados. Con anterioridad, el 3 de enero de 1781, Túpac Amaru había dirigido un oficio al Cabildo del Cusco solicitando su intervención para permitir el ingreso a la ciudad del padre Domingo Castro, de Ildefonso Bejarano y del capitán Bernardo de la Madrid, en calidad de emisarios.

Pero este oficio y otro del 10 de enero no fueron respondidos. No hay tregua ni negociaciones. El 15 de enero, el virrey Francisco de Jáuregui ordena preparar las milicias para sofocar el levantamiento dirigido por “el indio rebelde Josef Gabriel Tupa Amaro”. La orden es liquidar la rebelión y a los principales líderes indígenas. El 13 de marzo, Julián Túpac Katari sitió La Paz durante 109 días, y entre el 18 y el 22 de ese mes, Túpac Amaru logró un importante triunfo estratégico en Pucacasa. Pero el ejército español avanza incontenible y se acerca el gran enfrentamiento.

En esos difíciles días, Micaela Bastidas, llamada *mamanchic* por los indios, que significa “madre de los pobres”, multiplica sus tareas y afanes. El 23 de marzo de 1781, le envía la última carta a Túpac Amaru, donde le informa el movimiento de los soldados españoles y que está enviando un cañón a Paruro (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 57).

El 6 de abril de 1781, José Antonio de Areche, al frente de una poderosa fuerza de miles de soldados, derrotó a Túpac Amaru en la batalla de Checacupe<sup>2</sup>. Sin embargo, este logró huir y se refugió en Langui, en la casa de un cercano colaborador, Ventura Landaeta, confiado en su fidelidad. Horas más tarde fue entregado a los españoles con Antonio Bastidas; su hijo Mariano y Diego Túpac Amaru lograron escapar (*La rebelión*

1 Pumacahua, en 1814, se pasó al bando patriota y participó en el levantamiento del Cusco, y en las sublevaciones de Arequipa, Huamanga y La Paz. Fue ejecutado por los españoles.

2 Por su actuación en la derrota de Túpac Amaru se le concedió la orden de Carlos III.

de Túpac Amaru, 1971, vol. 2, pp. 656-657). Ventura Landaeta, el traidor, obtuvo de los españoles una pensión vitalicia y una cuantiosa recompensa.

Ese día Micaela Bastidas recibió un mensaje secreto anunciándole la detención, y partió con sus hijos y varios familiares por el camino de Livitaca, donde fue emboscada, traicionada también por Ventura Landaeta. El 12 de abril de 1781, fueron apresados Túpac Amaru, Micaela Bastidas, sus hijos Hipólito y Fernando. También Antonio Bastidas, Cecilia Túpac Amaru, Tomasa Tito Condemayta, Úrsula Pereda, Isabel Coya y Francisca Aguirre. Días antes, el 7 de abril había sido detenida Marcela Castro, madre de Diego Túpac Amaru.

## JUZGADOS Y EJECUTADOS

El juicio se inició el 17 de abril de 1781 y culminó tres meses después, el 14 de julio<sup>3</sup>. Incluyó a más de doscientos prisioneros y se realizó en el antiguo colegio de los jesuitas del Cusco, San Francisco de Borja, convertido en cárcel. Dos escribanos siguieron el proceso: Manuel Espinavete López y José Palacios, cercano a Túpac Amaru, convertido después en “delator a favor de la administración colonial. Más tarde, también él fue investigado y perseguido” (Roedl, 2002).

Cuando Areche intentó que Túpac Amaru, a cambio de favores, delatase a “sus cómplices de la rebelión”, este le respondió:

Nosotros dos somos los únicos conspiradores; Vuestra merced por haber agobiado al país con exacciones insoportables y yo por haber querido libertar al pueblo de semejante tiranía. Aquí estoy para que me castiguen solo, al fin de que otros queden con vida. (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 881)

El 22 de abril, Micaela Bastidas se enfrentó al juez Mata Linares, que también pretende engañarla para que delate a otros combatientes. Pero ella niega cargos y no se contradice. Incluso protegió a los sacerdotes Antonio López de Sosa e Ildefonso Bejarano, que fueron desterrados y encerrados en el convento de San Francisco de Cádiz. Poco después el visitador Areche dictó sentencia:

Por complicidad en la Rebelión premeditada y ejecutada por Túpac Amaru, auxiliándolo en cuanto ha podido, dando las órdenes más vigorosas y fuertes, para juntar gente, [...] invadiendo las provincias para sujetarlas a su obediencia, condenando al último suplicio al que no obedecía las órdenes suyas o de su marido, [...] esforzando y animando a los indios, dando bastones de Coroneles a los que creía más adictos; hablando con horror de los españoles, y con expresiones que imprimiesen mayor odio a los naturales, [...] dando pases para que sus soldados no impidiesen a los de

3 Los protocolos judiciales están en el Archivo General de las Indias en Sevilla. Fueron publicados con el título *Los procesos a Túpac Amaru y sus compañeros*, en la serie Colección Documental del Bicentenario de la Revolución Emancipadora de Túpac Amaru (1981 y 1982).

su facción; escribiendo cartas a fin de publicar los felices sucesos de su marido, [...] pidiendo le enviasen gente, con pena de la vida al inobediente. (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 736)

El viernes 18 de mayo de 1781, amaneció nublado y el cielo gris. La Plaza de Armas del Cusco, rodeada de soldados armados con fusiles y bayonetas frente a una muchedumbre silenciosa. Los detenidos salieron esposados, metidos en zurroneos y arrastrados a la cola de un caballo. Fueron ahorcados José Verdejo, Andrés Castelo, Antonio Bastidas y Pedro Mendigure<sup>4</sup>. A Francisco Túpac Amaru y a Hipólito Túpac Amaru les cortaron la lengua antes de ahorcarlos. A Tomasa Tito Condemayta se le dio garrote. Micaela Bastidas y Túpac Amaru presenciaron estas ejecuciones y la muerte de su hijo Hipólito.

Según el visitador Areche, la ejecución de Micaela Bastidas debía ir acompañada “con algunas cualidades y circunstancias que causen terror y espanto al público; para que a vista del espectáculo, se contengan los demás, y sirva de ejemplo y escarmiento” (Markham, citado por Bonilla, 1971, p. 175). La ejecución como espectáculo de terror, la “masculinización de su persona percibida en los edictos redactados contra Micaela y en los testimonios legales en torno a su juicio recalcan la idea de que no merecía ser tratada como una mujer” (Meléndez, 2003, pp. 767-769).

Condeno a Micaela Bastidas a la pena de muerte y la justicia que le mando hacer es que sea sacada de este cuartel, arrastrada con un soga de esparto al cuello, atados pies y manos, con voz de pregonero que publique su delito, siendo llevada en esta forma al lugar del suplicio, donde se halla un tabladillo, en que por su sexo y consultando la decencia, se la sentará y ajustará el garrote, cortándosela allí la lengua, e inmediatamente se la hará morir con horca [...]. Y luego será descuartizado su cuerpo, llevando la cabeza al cerro de Piccho, que será fijada en una picota con una tarjeta en que se leerá su delito; un brazo a Tungasuca, otro a Arequipa, y una de las piernas a Carabaya conduciéndose lo restante del cuerpo al mismo cerro de Piccho, donde será quemado con el de su marido [...]. José Antonio de Areche. Ciudad del Cusco, 16 de mes de mayo de 1781. (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, pp. 736-737)

Antes de matarla le cortaron la lengua, y “se le dio garrote, en que padeció infinito; porque teniendo el cuello muy delgado, no podía el torno ahogarla, y fue menester que los verdugos [...] dándole patadas en el estómago y pechos, la acabasen de matar” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 2, p. 775). A Túpac Amaru le cortaron la lengua y ataron sus brazos y piernas a cuatro caballos. Pero por más que tiraron no pudieron matarlo, hasta que Areche ordenó que le corten la cabeza. Ese viernes a las 12 del día:

se levantó un fuerte refregón de viento, y tras este un aguacero, que hizo que toda la gente, y aun las guardias, se retirasen a toda prisa. Esto ha sido causa de que lo indios se hayan puesto a decir que el cielo y los elementos sintieron la muerte del Inca que

4 También fueron ahorcados Antonio Oblitas, Francisco Torres, Gregorio Enríquez, Pedro Mamani, Isidro Puma, Miguel Mesa, Diego Berdejo, Miguel Anco y José Amaro.



los españoles inhumanos e impíos estaban matando con tanta crueldad. (Markham, citado por Bonilla, 1971, p. 175)

La sentencia del visitador Areche contra Túpac Amaru y Micaela Bastidas expresó la condena de la cultura andina. Se prohibió la indumentaria de los caciques, el uso de sus instrumentos musicales y, particularmente, el idioma quechua. Es decir, todo aquello que Túpac Amaru simbolizaba.

## LA CARAVANA DE LA MUERTE

Según un documento oficial, después de la ejecución de Túpac Amaru y de Micaela Bastidas, reinaba la tranquilidad en el Virreinato del Perú (Clement, 1981, pp. 325-334). Todas las provincias y sus pueblos gozan de “suavidad con sosiego, comunicación, confraternidad y una total sujeción, con rendimiento a la Corona de España” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 1, p. 341). Este era el clima de calma y confraternidad.

El 3 de noviembre de 1781 se rindió Miguel Túpac Amaru con siete rebeldes. El 8 de noviembre, los españoles detuvieron a Túpac Catari y a Miguel Bastidas, sobrino de Túpac Amaru (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 148). El 15 de noviembre, se dictó sentencia de muerte contra Túpac Catari, esposo de Bartola Sisa, entonces presa en la ciudad de La Paz, el cual fue ejecutado y descuartizado mientras los españoles convencían a Diego Cristóbal Túpac Amaru de firmar el armisticio (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 164).

Finalmente, el 11 de diciembre de 1781, Diego Túpac Amaru firmó el tratado de paz con la condición de que los sobrevivientes fueran indultados. El 27 de enero de 1782, entregó sus armas en Sicuani. El 20 de febrero, repicaron las campanas y se iluminaron las calles “por la pacificación de todas las provincias pertenecientes a este Virreinato” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 240).

Sin embargo, a pesar de que Mariano Túpac Amaru se acogió al Bando de Perdón e Indulto el 14 de diciembre de 1782, dos años después, el 1 de abril de 1784, el virrey del Perú, Agustín de Jáuregui, lo condenó a destierro perpetuo. También fue condenado y desterrado su hermano, Fernando Túpac Amaru de 15 años.

En julio de 1783, las mujeres que participaron en la gesta y familiares de los rebeldes fueron condenados a caminar desde el Cusco hasta el Callao a pie. Debían recorrer descalzas cerca de 1400 kilómetros atravesando las ciudades del Cusco, Huamanga, Huancavelica, Huancayo, Cañete, Lima hasta llegar al Callao. El 1 de octubre de 1783, partió la caravana de la muerte, conformada por 75 mujeres y 17 niñas, “con lo que quedó limpia esta ciudad y sus provincias de la mala semilla de esta infame generación [...]” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 1, p. 145), señala un documento oficial.

La relación de las mujeres de la caravana de la muerte figura en el Real Convictorio de San Carlos como homenaje al heroico sacrificio de la mujer peruana: Margarita Acevedo, Nicolaza Aguirre, Susana Aguirre, Ventura Aguirre, Rosa Arce, Rosa Barrantes Túpac, Juana Bastidas Arce, Bernarda Bastidas, María Cahuana, Dionisia Cahuaytopia, Antonia Callo, Santusa Canqui, Micaela Castellanos, Antonia Castro, Paula Castro, Mónica Castro, Marcela Castro Puyucagua, Santusa Castro Puyucagua, Antonia Caya, Agustina Cerna, Micaela Colque, Úrsula Colque, Rosa Condorcanqui, Margarita Condorcanqui, María Dominga Condori, Tomasa Condori, María Cruz Huamani, Margarita Cusi, María Cusi Huaracay, Ana María Díaz Castro, Patricia Díaz Castro, Patricia Díaz, Antonia Escobedo, Bartola Escobedo, Isidora Escobedo, Ascencia Flores, María Fuentes, Ascencia Fuentes Castro, Francisca Fuentes Castro, Antonia Gallo, Isabel Gonzales, Catalina Guancachoque, Francisca Herrera, Micaela Incabueno, María Luque, María Llallia, Juliana Mallqui, Georgina Marqui, Mariana Mendigure, Juana Molina, Ventura Monjarras, Ventura Monsacia, Margarita Noguera, Paula Noguera, Rosa Noguera, Pascuala Olmos, Úrsula Pereda, Narcisa Puyucagua, María Ramos, Sebastiana Ramos, Rosa Roca, Antonia Tito Condori, Felicia Tito Condori, Manuela Tito Condori, Francisca Toledo, Melchora Toledo, Francisca Torres, Margarita Torres, Nicolaza Torres, Antonia Túpac Amaru, Manuela Túpac Amaru, Paula Túpac Amaru, Rosa Túpac Amaru, Tomasa Sisa, Andrea Uscamayta, Simona Venero, Rosa Vilca. Además de 17 menores de edad.

Solo 15 mujeres llegaron a la fortaleza del Real Felipe a fines de diciembre de 1783. En otro barco que transportaba a los desterrados a España, murieron en el puerto de Río de Janeiro, entre abril y mayo de 1784, Susana Aguirre, esposa de Juan Bautista Túpac Amaru, Nicolaza Torres, Andrea Uscamayta y Antonia Castro. Sobrevivieron Fernando Túpac Amaru y Juan Bautista Túpac Amaru.

## **FERNANDO TÚPAC AMARU**

Fernando Túpac Amaru tenía 11 años cuando presencié la ejecución de sus padres José Gabriel y Micaela, y de su hermano Hipólito. Fue condenado al destierro y permaneció en una celda del Callao hasta que, en 1784, partió en un navío con destino a Cádiz. Pero el barco naufragó en la costa de Peniche, Portugal.

Un oficial lo salvó y así pudo llegar a Cádiz. A pesar de contar solo con 15 años, fue encarcelado en las mazmorras del castillo de San Sebastián y después en Santa Catalina. Por intermedio de un sacerdote, le escribió una carta al rey Carlos III solicitando su liberación. Poco después, fue trasladado a Madrid, donde pudo estudiar en las Escuelas Pías de Lavapiés y Getafe. Período de su vida muy difícil porque no pudo conseguir trabajo, como consta en una carta del 29 de julio de 1792, en la que “solicita

que se le destine algún trabajo. Le asignaron nueve mil reales anuales, dinero que nunca llegó” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, pp. 493, 495, 497-499, 501). La pérdida de sus padres, de sus hermanos, el dolor de los años de confinamiento, la lejanía de su país, de su cultura, se manifestaron en una permanente depresión y melancolía. Murió en Madrid el 19 de agosto de 1799. Tenía 31 años.

## JUAN BAUTISTA TÚPAC AMARU

Juan Bautista Túpac Amaru nació en Tungasuca en 1747 y participó en la insurrección de su medio hermano José Gabriel Túpac Amaru. Se casó con Susana Aguirre, que murió durante el viaje de destierro a España. Areche lo condenó a recibir doscientos azotes en las calles del Cusco y lo sentenció a seis años de prisión. Pero el coronel Gabriel Avilés y del Fierro, virrey del Perú en 1801, lo dejó en libertad. Sobrevivió sin ningún recurso, pues todos sus bienes habían sido embargados y saqueados. Posteriormente, lo detuvieron y lo condenaron a diez años de destierro.

Partió en el navío *El Peruano* el 13 abril de 1784, con Mariano Túpac Amaru y 60 personas más (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, pp. 886-887). La mayoría murió de escorbuto antes de llegar a Río de Janeiro, donde permanecieron cuatro meses. En Cádiz, estuvo preso tres años y tres meses en el castillo de San Sebastián. “No recuerdo —escribe— un solo rasgo humano de los españoles que se sucedieron a custodiarme” (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 889). De allí fue conducido a la isla de León, Sancti Petri, y a Ceuta, donde llegó el 1 de junio de 1788. Entonces entabló amistad con el agustino Marcos Durán Martel, la única persona que lo apoyó en su esperanza de regresar al Perú.

En 1820, en pleno proceso de independencia del Perú, las Cortes decretaron que todos los americanos presos por opiniones políticas fuesen puestos en libertad y conducidos a sus países. Tras permanecer 32 años en Ceuta, Juan Bautista Túpac Amaru solicitó la libertad, que le fue negada por el auditor Antonio García, con el pretexto de que estaba bajo la jurisdicción del Consejo de Indias. Entonces viajó con Marcos Durán Martel a Algeciras para tramitar su libertad, que finalmente logró, y el 3 de julio de 1822 se embarcaron con destino a América del Sur.

Llegó el 12 de octubre de 1822 a Buenos Aires, donde fue recibido con afecto y amistad por los patriotas que habían luchado por la independencia. El gobierno le otorgó una pensión de 30 pesos mensuales y le solicitó que escribiera sus memorias, mediante decreto firmado por Bernardino Rivadavia, que en 1826 accedería a la presidencia de Argentina. Al inicio de su testimonio *Dilatado cautiverio, bajo el gobierno español, de Juan Bautista Tupamaru, 5.º nieto del último emperador del Perú*, escribe:



A los 80 años de edad, y después de 40 de prisión por la causa de la independencia, me hallo trasportado de los abismos de la servidumbre á la atmósfera de la libertad, y por un nuevo aliento que me inspira, animado á mostrarme á esta generación, como una víctima del despotismo que ha sobrevivido á sus golpes, para asombro de la humanidad, y para poderle revelar el secreto de mi existencia como un exquisito y feroz artificio que se transmitían los tiranos para tener el placer de amargarla. Tres reyes españoles se han complacido igualmente en verme arrastrar una existencia degradada y humilde; ya se había perdido la tradición del motivo de mis cadenas, y hasta las instituciones casi todas se hallaban alteradas por la acción del tiempo y la distinta sucesión de monarcas, y solo yo era conservado sin libertad para su recreo<sup>5</sup>.

El 15 de mayo de 1825, Juan Bautista Túpac Amaru le escribió una carta a Simón Bolívar solicitando su apoyo para viajar al Perú (*La rebelión de Túpac Amaru*, 1971, vol. 3, p. 908), ese anhelo que le había permitido resistir el odio y la crueldad. Falleció en Buenos Aires el 2 septiembre de 1827, sabiendo que a pesar de todo la independencia del Perú se había logrado el 28 de julio de 1821. Con su muerte, concluye la gesta de Túpac Amaru y Micaela Bastidas.

## REFERENCIAS

- Antología de la Independencia del Perú*. (1972). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Bonilla, J. (1971). *La revolución de Túpac Amaru*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo.
- Clement, J. P. (1981). La opinión de la Corona española sobre la rebelión de Túpac Amaru. *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 23(3-4), 325-334.
- La rebelión de Túpac Amaru* (vols. 2, 3 y 4). (1971). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, Colección Documental de la Independencia del Perú (CDIP).
- Loayza, F. (1945). *Mártires y heroínas*. Lima: Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana.
- Meléndez, M. (2003). La ejecución como espectáculo público: Micaela Bastidas y la insurrección de Túpac Amaru, 1780-81. En C. Ruiz Barrionuevo (Coord.), *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- O'phelan, S. (1995). *La gran rebelión de los Andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas; Petroperú.

5 Un ejemplar está en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. En 1941, el libro fue publicado con el título de *Cuarenta años de cautiverio* por Francisco A. Loayza y, en 1971, en *La rebelión de Túpac Amaru* (vol. 3).

Roedl, B. (2002). Causa Tupa Amaro. El proceso a los tupamaros en Cuzco, abril-julio de 1781. *Revista Andina*, 34, 99-121.

Túpac Amaru, J. B. (1942). *Las memorias de Túpac Amaru. Cuarenta años de cautiverio* (prólogo de C. Romero y notas de F. Loayza; 2.<sup>a</sup> ed.). Lima: Los Pequeños Grandes Libros de la Historia Americana.

## El libro álbum en la producción editorial peruana<sup>1</sup>

DANIELA ALCALDE FLORES

### LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: UN SECTOR EN CRECIMIENTO

Los últimos quince años han sido fundamentales para el crecimiento de la industria editorial y la literatura infantil y juvenil (LIJ) en el Perú. Décadas atrás, si bien se puede destacar la obra de notables autores como Francisco Izquierdo Ríos, Carlota Carvallo y Rosa Cerna Guardia, también cabe señalar que las condiciones para la difusión de la LIJ no fueron las más favorables. Como sostiene el investigador chileno Manuel Peña (2009): “Perú es uno de los países latinoamericanos con mayores problemas socioeconómicos, lo que ha influido en el lento desarrollo de la literatura infantil. Hasta los años ochenta, las ediciones eran convencionales, modestas y con problemas de distribución” (p. 597).

Sobre las décadas siguientes, Jorge Eslava (2009) destaca el rol de las editoriales extranjeras:

Las grandes editoriales que trabajan en el Perú desde hace décadas, específicamente Santillana y Norma, iniciaron sus planes de lectura asociados a la promoción y venta de manuales escolares. Es decir, la campaña en favor de la lectura de niños y jóvenes nacía en el Perú no como una preocupación del Estado ni de la sociedad civil, sino gracias al empeño de unas empresas con indudable experiencia en ese terreno, y desde luego con mucha expectativa comercial. (p. 5)

Sin embargo, el nuevo siglo trajo consigo dos políticas estatales que han impulsado el crecimiento del sector editorial y de la literatura infantil y juvenil. La primera es la Ley de Democratización del Libro y de Fomento de la Lectura (2003), que establece algunos beneficios para las editoriales nacionales y los importadores de libros, tales como la exoneración del impuesto general a las ventas (IGV) y el reintegro tributario por la adquisición de bienes o insumos para proyectos editoriales. La segunda es la implementación del plan lector como estrategia para promover la lectura entre los estudiantes de la educación básica regular, según la cual los estudiantes deben leer doce libros durante el año. Esto, sin duda, ha incrementado la demanda de libros infantiles y juveniles en la escuela.

<sup>1</sup> La versión original de este artículo fue realizada como trabajo final del Máster en Libros y Literatura Infantil y Juvenil organizado por la Universitat Autònoma de Barcelona y el Banco del Libro de Venezuela.



Con la prorrogación de los beneficios tributarios de la ley del libro hasta el 2018, “todo indica que la producción editorial de literatura infantil y juvenil (LIJ) en el Perú seguirá fortaleciéndose en los próximos años como lo ha venido haciendo desde hace una década” (Rodríguez, 2015, p. 249).

## ¿Y EL LIBRO ÁLBUM?

En este contexto de crecimiento del sector editorial y de la LIJ en el Perú, conviene preguntarse qué lugar ocupa el libro álbum, un tipo de publicación que ha generado mucho interés entre autores, editoriales y académicos, principalmente desde los años sesenta. Incluso se considera que “es la única contribución que la literatura infantil ha hecho a la literatura, [y] los demás géneros son puramente imitativos” (Hunt citado por Silva-Díaz, 2005, p. 30).

Si bien su desarrollo en Latinoamérica ha sido posterior, el libro álbum se encuentra posicionado en varios países de la región, aunque en el Perú su producción es aún incipiente. No obstante, cabe destacar que los últimos cinco años han sido particularmente favorables. A continuación, se mencionan cuatro momentos importantes en este período:

1. En el 2010, inició sus actividades Polifonía Editora, único sello editorial peruano dedicado a la publicación de libros álbum.
2. En el 2013, las autoras Micaela Chirif e Issa Watanabe ganaron el XVII Concurso de Álbum Ilustrado “A la orilla del viento” con *¡Más te vale, mastodonte!*
3. En el 2014, *Desayuno*, libro álbum de Micaela Chirif y Gabriel Alayza, fue seleccionado en el prestigioso catálogo The White Ravens.
4. En el 2015, el Ministerio de Educación (Minedu) solicitó por medio de las licitaciones públicas n.º 011-2015 y n.º 016-2015 la compra de libros álbum para la implementación de bibliotecas de aula a nivel nacional.

Este último punto resulta muy importante, pues las licitaciones del Minedu generan gran expectativa entre las editoriales, dado el volumen de compra que representan. Ante ello, se considera oportuno analizar nuestra producción editorial para identificar si existen libros álbum de autores peruanos que puedan responder a esta nueva demanda e identificar algunas de sus características. Es esta la línea que pretende seguir la presente investigación.

Con este propósito, se abordó el período 2013-2015, tres años muy significativos por las razones antes expuestas. Debido a la imprecisión en el registro ISBN de varios libros que no figuran como infantiles, a pesar de serlo, y a la consecuente dificultad de tener un listado certero de las publicaciones infantiles a nivel nacional, para efectos de esta

investigación se revisaron los catálogos de las editoriales que destacan por su posicionamiento en el mercado (Santillana, Norma, SM y Ediciones Lexicom), o por un mayor acercamiento al libro álbum o al libro ilustrado (Polifonía Editora, Graph Ediciones, Fondo de Cultura Económica y el Museo de Arte de Lima)<sup>2</sup>, y se aplicaron los siguientes criterios para delimitar el corpus:

1. Autores de nacionalidad peruana
2. Año de publicación correspondiente al período de estudio, según registro ISBN
3. Libros publicados en primera edición
4. Número de páginas menor de 40
5. Ilustración en todas las dobles páginas
6. Cantidad de líneas por binaria menor o igual a 10

Tras este proceso, quedaron 31 libros en el corpus, los cuales fueron analizados uno por uno con ayuda de una ficha de observación. Esta tenía como objetivo identificar cómo se manifestaba en las lecturas del corpus cada una de las categorías de análisis: narratividad, relación texto-imagen, puesta en página, uso de las páginas, secuenciación de las imágenes, uso narrativo de los peritextos, uso narrativo de los elementos gráficos del libro, uso narrativo del soporte, personajes, tiempo, escenario, lógica espacial, brechas de interpretación y presencia de ícono-textos.

Luego se procedió a contrastar la información obtenida con una ficha de análisis por categorías, la cual permitió obtener valores cuantitativos sobre la frecuencia de los indicadores respectivos y conclusiones cualitativas sobre tendencias en el uso de los recursos observados. Por último, se empleó una ficha de clasificación para identificar qué libros del corpus tenían mayor cercanía con el lenguaje del libro álbum.

## EL UNIVERSO DEL LIBRO ÁLBUM

Entre las múltiples definiciones existentes, para efectos de este trabajo se utilizará la que propone Sophie Van der Linden en su obra *Lire l'album* (2006):

El álbum sería una forma de expresión que presenta una interacción entre textos (que pueden ser subyacentes) e imágenes (especialmente preponderantes) en el seno de un soporte libro, caracterizado por su libre organización de la doble página, la diversidad de sus realizaciones materiales y la sucesión fluida y coherente de sus páginas. (Citado por Bosch, 2007, p. 35)

<sup>2</sup> Sellos como Alfaguara, Panamericana Editorial y Editorial San Marcos quedaron fuera del estudio, debido a que no tenían publicaciones como las requeridas en el período seleccionado.

En las licitaciones mencionadas, no hay claridad en la definición de libro álbum por parte del Minedu. Mientras que la licitación n.º 011-2015 hace énfasis en que el texto no puede comprenderse sin las imágenes, en la n.º 016-2015 se simplifica esta relación a un diálogo entre texto e imagen, al cual añade un elemento más: el soporte. En esta última, también se aprecia la imprecisión de clasificar al libro álbum como un tipo de cuento contemporáneo caracterizado por el hecho de que el escritor es quien ilustra el cuento.

Ante la definición de Van der Linden y las que ofrece el Minedu, cabe precisar que si bien el libro álbum tiene muchas posibilidades de realización, con el tiempo ha desarrollado un lenguaje propio que se caracteriza por ciertos usos distintivos de los cuales dispone de manera flexible, alternativa y eventual durante la narración. Entre estos se observa que el texto difícilmente se puede leer solo, la relación texto-imagen suele ir más allá de la amplificación<sup>3</sup>, el uso narrativo del soporte, los peritextos<sup>4</sup> y los elementos gráficos del libro. También incluyen el uso predominante de la doble página, una articulación media entre imágenes que permite seguir una lógica espacial y de personajes, así como la presencia de brechas de una página a otra, que tienen fines narrativos como otorgar ritmo, suspenso, etcétera. Dado el peso narrativo de la imagen, también se puede observar que en ella recae la representación de personajes, el escenario y el paso del tiempo, además de presentar ícono-textos<sup>5</sup> con función narrativa.

Esta investigación busca identificar los libros álbum que usan frecuentemente este lenguaje para narrar, los que lo emplean ocasionalmente y aquellos que son más cercanos al libro ilustrado, donde las imágenes suelen estar aisladas o poco articuladas, cumplen la función tradicional de amplificación y las brechas entre ellas recurren a la imaginación del lector y al texto para llenar los vacíos narrativos. Para ello, se establecieron 13 categorías de observación a partir de las características antes mencionadas: narratividad, relación texto-imagen, puesta en página, uso de las páginas, secuenciación de las imágenes, uso narrativo de los peritextos, los elementos gráficos y el soporte, personajes, tiempo, escenarios, lógica espacial, brechas de interpretación e ícono-textos. Los indicadores de cada una abarcan tanto lo frecuente en el libro ilustrado como en el libro álbum.

Considerando los intereses de las licitaciones mencionadas, se comentarán los libros que emplean los recursos propios del lenguaje del libro álbum mayoritaria y ocasionalmente, de manera que resultan innovadores entre la producción local, la cual está más familiarizada con el libro ilustrado.

3 Se propone este término para referirse a aquella relación en la que texto e imagen sostienen un discurso similar que sigue en la misma dirección, generalmente determinada por el texto. La ilustración añade información al texto y viceversa.

4 Los peritextos son aquellos elementos que acompañan al texto y forman parte del libro, tales como la tapa, contratapa, guardas, portada, índice, etcétera.

5 Los ícono-textos son los textos que se encuentran como parte del mundo representado en la ilustración.



## EL LENGUAJE DEL LIBRO ÁLBUM: UN EXTRAÑO EN LA PRODUCCIÓN EDITORIAL PERUANA

En la muestra analizada, se encontró que solo cuatro de las publicaciones (el 12,9 % de la muestra total de 31 libros) emplean el lenguaje propio del libro álbum. A continuación, se comentará este uso en cada uno de ellos.

### *Desayuno (Polifonía Editora, 2013)*

Con textos de Micaela Chirif e ilustraciones de Gabriel Alayza, nos muestra a una abuela que prepara el desayuno para su nieto en una apacible casa de playa. Mientras lo hace, muchos seres fantásticos aparecen en su cocina para darle un matiz divertido a tan cotidiana labor. Entre los libros observados, es el que presentó mayor variedad en el uso de los recursos.

En cuanto a la narratividad, las imágenes interactúan con el texto para narrar y también lo hacen solas en un momento muy importante de la historia: cuando la abuela baila con el buzo llegando al punto más elevado del desborde de su fantasía. Asimismo, presenta variedad en la puesta en página, alternando entre la asociación, la disociación y los espacios compartimentados<sup>6</sup>. En cuanto a la relación texto-imagen, principalmente se observa la disyunción<sup>7</sup> que produce la ironía entre lo cotidiano y sencillo que se dice en los textos y las situaciones fantásticas y divertidas que muestran las imágenes (figura 1).



Figura 1

- 6 La asociación se presenta cuando el texto y la imagen están en páginas separadas. La disociación, cuando el texto y la imagen comparten espacio en la página. En el caso de los espacios compartimentados, se divide el espacio de la página en varias viñetas cuyos límites pueden ser invisibles. Estos términos han sido propuestos por Sophie Van der Linden (Colomer, 2010, 2017).
- 7 Según Van der Linden (2015), se produce cuando "texto e imagen sostienen un discurso autónomo porque se contradicen o porque desarrollan narraciones paralelas" (p. 17).

También debe destacarse que alterna entre las imágenes articuladas y altamente articuladas para variar el ritmo de la narración. En este caso, invita al lector a detenerse en cada paso de esa maravillosa secuencia de baile entre la abuela y el buzo, en la cual también se aprovecha al máximo el soporte del libro y el formato apaisado (figura 2).

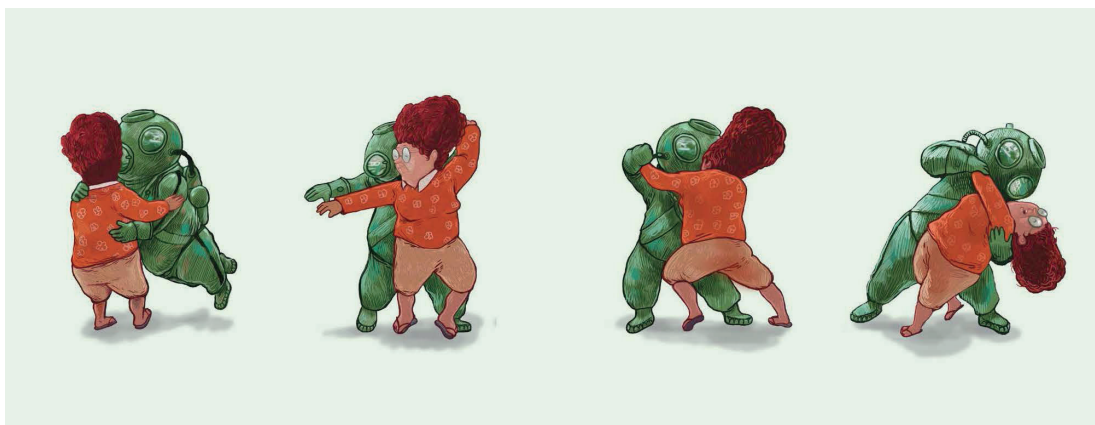


Figura 2

*Desayuno* es un excelente ejemplo de que todos los elementos del libro álbum pueden tener un sentido y estar al servicio de la narración (figura 3). Así, la contratapa amplía la historia, el color verdoso del fondo de las páginas se asocia con el mar, un cambio en la tipografía introduce la voz del nieto que marca el retorno de la abuela a la realidad y el uso de los márgenes permite diferenciar entre la realidad de la fantasía. Además, la distribución de los elementos sigue una lógica espacial (el elemento novedoso casi siempre aparece por la derecha) y existen brechas de interpretación, ya que no se aclara qué ocurre con cada uno de los personajes con los que interactúa la abuela o qué hace ella entre escenas.

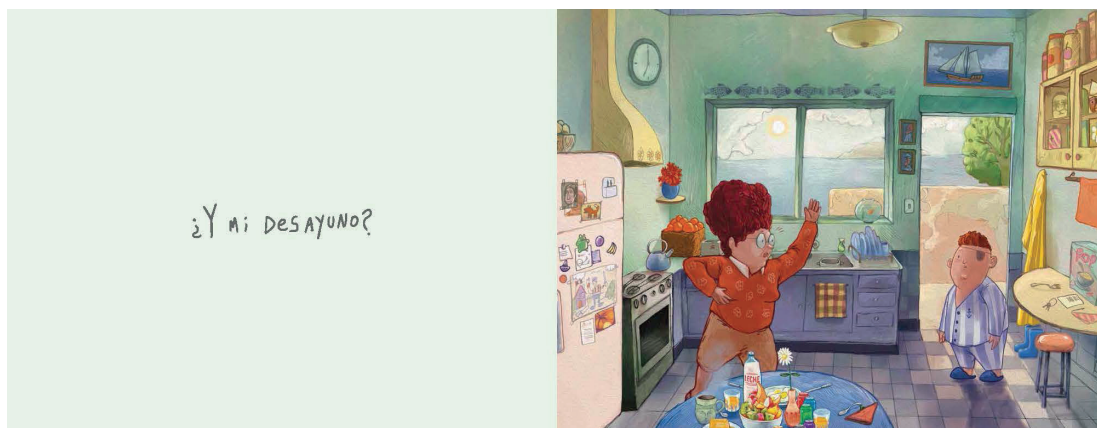


Figura 3

***¡Más te vale, mastodonte!* (Fondo de Cultura Económica, 2014)**

Con textos de Micaela Chirif e ilustraciones de Issa Watanabe, nos muestra a un niño que trata de domesticar a un mastodonte que se niega a seguir sus indicaciones y, cuando lo hace, solo genera destrozos. A pesar de todo, existe un fuerte lazo afectivo entre ambos.

Al igual que en *Desayuno*, se narra por medio de la interacción entre texto e imagen con una puesta en página dissociada y la imagen narra sola un momento importante: cuando el niño se queda dormido y se aprecia el cariño que le tiene el mastodonte. Para ello, se emplean los espacios compartimentados y se aprovecha el soporte del libro. La relación texto-imagen alterna entre la amplificación (predominante) y la complementariedad<sup>8</sup> que se muestra al final (figura 4).



Figura 4

<sup>8</sup> Para Van der Linden (2015), la complementariedad se produce cuando texto e imagen “están en relación mutua, o bien porque cada uno aporta una dimensión suplementaria al otro” (p. 17). Es decir, existe una interdependencia entre ambos, texto e imagen solo “caminan juntos”.



Este libro álbum presenta imágenes articuladas, si bien existen brechas de interpretación entre una y otra escena. La articulación se produce por la lógica espacial empleada para la ubicación de los personajes (el niño aparece a la izquierda y el mastodonte a la derecha), la repetición de la acción base (el niño da una orden al mastodonte y este se niega) y de escenarios. Cabe destacar que las imágenes altamente articuladas se reservan para el momento de la narración sin palabras señalado anteriormente.

Por otro lado, se observa un uso narrativo de los peritextos, como la tapa y la portada, donde se sugiere una “clave de lectura” para acercarse a la historia. En la tapa se presenta la acción base antes mencionada y se muestra a los personajes en la ubicación repetitiva en la que aparecerán en las primeras escenas. Asimismo, en la portada se observa la trompa del mastodonte sosteniendo el lápiz rojo y haciendo un dibujo, de manera que el lector ya sabe que lo que encuentre escrito con este color corresponde a la voz de este personaje (figura 5). Cabe destacar que en la contratapa se aprecia un dibujo en la pared hecho con el lápiz rojo, lo que permite ampliar el final sugiriendo que el mastodonte seguirá con sus travesuras.



Figura 5

Otro elemento importante para esta narración es el formato de grandes dimensiones que tiene el libro (40 cm × 25 cm), el cual es coherente con el gran tamaño de un mastodonte. Lo mismo ocurre con las tipografías (figura 6) que permiten diferenciar la voz del niño (letra infantil, a lápiz, trazo suave) y del mastodonte (grande, trazo grueso y rojo).



Figura 6

### *Gato de mercado (SM, 2105)*

Con textos e ilustraciones de Christian Ayuni, presenta el testimonio en primera persona de un gato de mercado, quien desde el inicio marca distancia de los gatos techeros y los de casa, pues su vida es mucho más divertida. Sin embargo, al final se descubre que si bien durante el día es un gato de mercado, en la noche vuelve a los brazos de su dueña y al calor de su hogar.

Esta historia es narrada por la interacción entre texto e imagen puestos en la página de manera asociada. La extensión del final en la última página y la guarda final<sup>9</sup>, en las que vemos al gato saliendo del libro como si fuera a seguir sus aventuras, sí recurren a la narración solo con imágenes. La relación texto-imagen alterna entre la amplificación y la complementariedad, siendo esta última usada para la revelación final del desenlace. Cabe destacar que también se hace presente la ironía de manera transversal al leer lo que el protagonista opina sobre los gatos caseros (a quienes considera aburridos) y descubrir al final que él es uno de ellos (figura 7).



Figura 7

En cuanto a la secuenciación de las imágenes, alterna entre las aisladas y las articuladas. Opta por estas últimas en los dos momentos más importantes: cuando el gato describe su recorrido por los puestos del mercado y cuando se encuentra con su dueña al final del día. Es justamente en este último momento cuando se aprecia la mayor brecha de significación, ya que el lector deberá descubrir la ironía del final.

Como ya se mencionó con anterioridad, se hace un uso narrativo de las guardas aprovechando el soporte libro (figura 8). En ellas, se utilizan los ícono-textos para hiperbolizar los múltiples nombres que tiene un gato de mercado y que le permiten vivir muchas vidas a la vez. Un recurso similar se aprecia en las páginas 14 y 15 cuando el gato se expresa sobre este punto (figura 9).

<sup>9</sup> La encuadernación del libro es rústica; sin embargo, se ha aprovechado el lado interno de las tapas (retira), la primera y la última página para simular unas guardas.



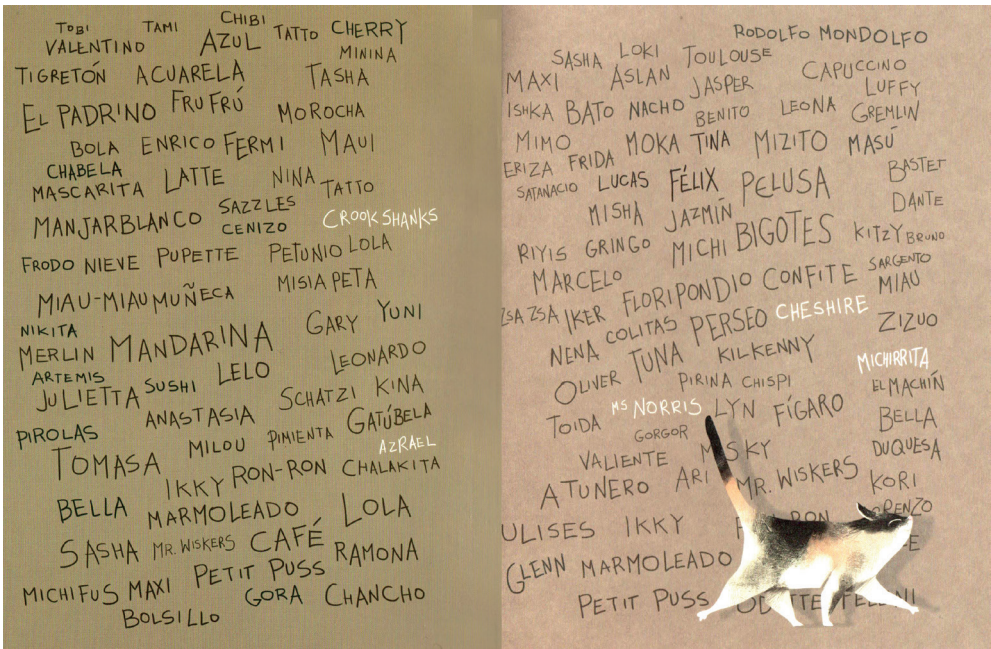


Figura 8

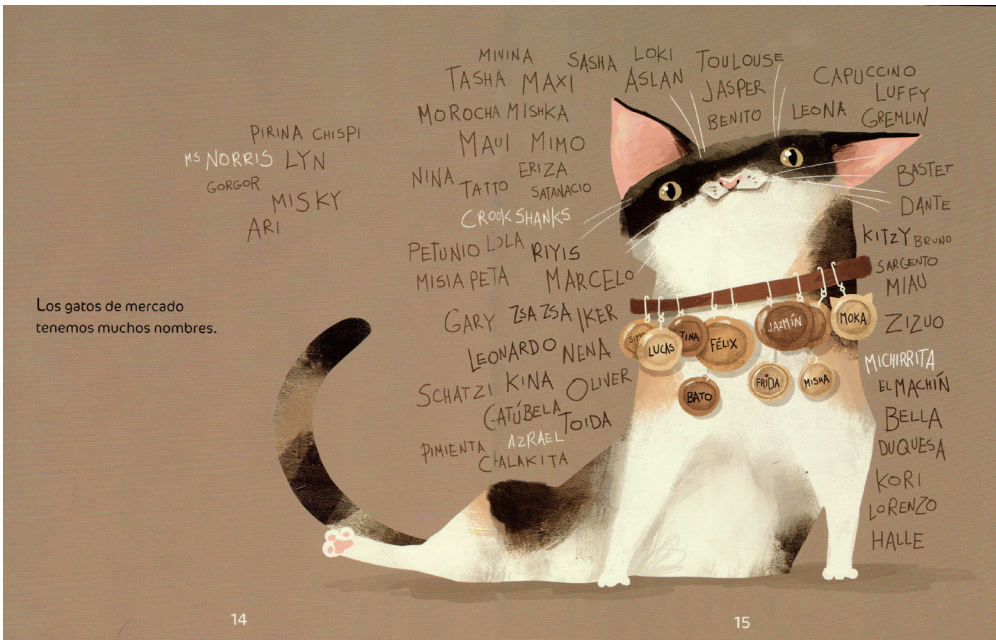


Figura 9

***La banda (Polifonía Editora, 2015)***

Con textos e ilustraciones de Cocoretto<sup>10</sup>, presenta a los integrantes de una banda tocando sus diferentes instrumentos durante la tarde hasta que alguien pide silencio al llegar la noche. En lugar de callarse, siguen con el bullicio.

En este libro álbum, notamos mayor autonomía del texto con respecto a las ilustraciones en gran parte de sus dobles páginas, y la relación texto-imagen predominante es la amplificación. Sin embargo, en el desenlace (cuando la banda sigue tocando) se recurre a la interacción entre texto e imagen en relación de complementariedad, con una puesta en página asociada (figura 10).



Figura 10

Cabe destacar que, si bien no son imprescindibles, los ícono-textos que reproducen las onomatopeyas de los instrumentos contribuyen a reforzar la idea del bullicio generado por la banda, elemento central para el conflicto (figura 11).

10 Cocoretto es el seudónimo bajo el cual dos ilustradores peruanos decidieron unir su trabajo desde el 2013.



Figura 11

Por ser menor la interacción entre texto e imagen, se presentan menos brechas de interpretación. Lo que sí tiene un rol muy importante es la lógica espacial que se ha seguido para distribuir los elementos en la doble página. Así, el elemento principal de las ilustraciones (casa y personajes) aparece siempre a la derecha y las onomatopeyas, a la izquierda. Los textos siempre están en la dirección hacia donde miran los personajes. Es notorio que esta cambia en la doble página final y apunta hacia la derecha para reforzar la idea de que la banda seguirá tocando y la historia continúa.

En la narración, se emplean imágenes articuladas y se integra en ella a la contraportada, donde se muestra a los integrantes de la banda durmiendo, posiblemente luego de haber estado tocando (figura 12). Por otro lado, la tipografía con la que se han representado las onomatopeyas (grande, de trazo grueso, con todas las letras en mayúsculas) transmite la idea de que son sonidos fuertes que irrumpen en la tranquilidad de la tarde o noche.





Figura 12

## ENTRE EL LENGUAJE DEL LIBRO ÁLBUM Y EL LIBRO ILUSTRADO

Puesto que son pocas las publicaciones que emplean la mayoría de los recursos del lenguaje de los libros álbum en nuestra producción editorial, es oportuno destacar también aquellas en las que se aprecian muchos de ellos y algunos instantes de relación texto-imagen que superan la amplificación, aunque el texto pueda leerse solo y la imagen tenga poco peso narrativo. Se trata de tres libros que forman el 9,7 % de la muestra, en los que se observó imágenes articuladas, la presencia de una lógica espacial y el uso de la imagen para describir los personajes y escenarios.

### *El vigía (MALI, 2013)*

Este libro destaca por el uso narrativo de los peritextos, ya que en las guardas iniciales (figura 13) se ve al niño protagonista lanzando una pelota cuyo recorrido se sigue en la portadilla (figura 14), la página de créditos y la portada (figura 15) hasta que llega donde está el vigía, dando a entender que el niño se encuentra con este personaje por seguir su pelota. Es decir, la historia empieza en las guardas usando imágenes

altamente articuladas y la narración sin palabras. En las guardas finales, se presenta una escena similar: el vigía lanza un avión de papel y este vuela hacia las últimas páginas del libro.



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Por otro lado, tenemos una escena de interacción entre texto e imagen en las páginas 20 y 21, ya que la imagen complementa el mensaje cuando el niño dice: “así” y realiza un gesto demostrativo (figura 16). La ilustración marca el momento del día en que ocurre la historia y el soporte es aprovechado, puesto que la doble página, el formato apaisado y la ausencia de márgenes destacan la inmensidad de la playa.



Figura 16



*Las pequeñas aventuras de Juanito y su bicicleta amarilla*  
(Polifonía Editora, 2014)

En este libro-disco, se aprecia un uso narrativo de la tapa y la contratapa (figura 17) donde se establece la lógica espacial que se sigue en todo el libro: el lector acompaña el recorrido de Juanito en su bicicleta con el pasar de las páginas, lo que evidencia un uso narrativo del soporte.



Figura 17

Asimismo, se usan narrativamente la portada y la hoja de créditos donde se aprecia la continuidad de la cadeneta de la tapa y un sapito pedaleando, de manera que se anuncia su presencia a lo largo del texto. Sobre él no se dice nada en el texto, pero sus acciones continuas constituyen una línea narrativa paralela cuyo peso recae exclusivamente en la imagen.

Si bien el texto es autónomo, es notorio el alto grado de amplificación que tienen las ilustraciones al mostrar escenas completas llenas de acción a partir de breves menciones. Por ejemplo, el texto dice que “había una fiesta de batracios sin control” y en doble página encontramos una ilustración que nos muestra a muchos sapos interactuando y divirtiéndose de diversas maneras (figura 18).



Figura 18

### *La lavandera* (MALI, 2013)

Se trata de un cuento que, como tal, puede leerse sin las ilustraciones. No obstante, destaca el uso intencionado de dos páginas individuales con imágenes altamente articuladas para disminuir el ritmo y que el lector se detenga en ese momento crucial en que la lavandera se eleva y empieza a volar (figura 19). Por otro lado, la lógica espacial da la impresión de que la lavandera vuela por las páginas del libro (pp. 18-30) y que avanza cada vez que pasamos una doble página (figura 20).



Figura 19





Figura 20

## ALGUNAS CONCLUSIONES

Si bien los 31 libros analizados responden a la definición de libro álbum, es notorio que la mayoría de ellos presentan características que los acercan más al lenguaje del libro ilustrado. En lo que respecta a la narratividad, en el 92,3 % el texto se puede leer solo, lo que coincide con el hecho de que son pocos los libros en los que la imagen tiene valor narrativo (12,9 % de manera constante y 16,1 % ocasionalmente) y que la forma de relación texto-imagen más extendida sea la amplificación (96,8 %). Por consiguiente, las brechas de interpretación son poco frecuentes (16,1 %), ya que a pesar de predominar las imágenes aisladas (83,8 %), los vacíos son completados por el texto. El tiempo es casi siempre marcado por el texto (87,1 %) y el uso narrativo del soporte es minoritario (32,3 %), generalmente aprovechado para reforzar la idea de tránsito o recorrido con el paso de una doble página a otra. Lo mismo ocurre con la utilización narrativa de los peritextos, presente tan solo en el 29 % de la muestra. Entre estos, el más empleado es la contratapa (16,1 %) para ampliar el final del libro.

En el otro extremo, de mayor cercanía con el lenguaje del libro álbum, se aprecia una preferencia por la doble página (61,3 % de manera exclusiva), en la que predomina la puesta en página asociada (87,1 %). Asimismo, el uso narrativo de un elemento gráfico, como la tipografía (48,4 %) para destacar onomatopeyas, exclamaciones o gritos, y la existencia de una lógica espacial (54,8 %), a pesar de la poca articulación predominante. También se observa que la descripción de personajes y la presentación de escenarios generalmente recaen en la ilustración (93,5 % y 64,5 %, respectivamente).



Como ya se explicó antes, son pocas las publicaciones que aprovechan la mayoría de los recursos que ofrece el lenguaje propio del libro álbum (12,9 %). Sin embargo, es loable el hecho de que algunas de estas cuenten con importantes distinciones y meritorio el trabajo de un sello como Polifonía Editora, que tiene el firme empeño de desarrollar este tipo de proyectos. En cuanto a los autores, se observan nombres que por su trayectoria podemos asociar rápidamente con el trabajo del libro álbum en el Perú, tales como Micaela Chirif, Issa Watanabe, Gabriel Alayza y Cocoretto<sup>11</sup>. Asimismo, Christian Ayuni cuenta con una destacada labor como autor-ilustrador.

En cuanto a la clasificación de las publicaciones de la muestra, se observó que en general no se menciona qué tipo de libro es y en la prensa se prefiere el genérico “libro”. Solo se emplea con claridad el término libro álbum en el caso de los premiados, probablemente porque esto permite menos posibilidad de error en cuanto al uso del término.

## UN PANORAMA ACADÉMICO FAVORABLE

Por último, conviene destacar que el año posterior al período estudiado (2016) ha resultado favorable en cuanto al acercamiento académico a este tipo de publicaciones en el Perú debido a la organización de varias charlas y encuentros sobre el libro álbum, que contaron con la participación de reconocidos especialistas internacionales, como Pascal Humbert (Francia), Cecilia Silva-Díaz (Venezuela) y Pablo Larraguibel (Chile). Además, la Casa de la Literatura Peruana organizó un semillero de libro álbum, dirigido por Fanuel Díaz (Venezuela) y que reunió a escritores, ilustradores y editores. Por otro lado, también se desarrolló el primer taller de lectura de libros álbum, organizado por la especialista y autora peruana Micaela Chirif.

Como puede observarse, el libro álbum está ganando espacios en el Perú, tanto en la producción editorial como en los círculos académicos, y genera un interés cada vez mayor. Si bien su camino recién empieza, sus primeros pasos son meritorios y abren muchas puertas para el desarrollo de proyectos editoriales, investigaciones, crítica y debate académico.

11 Así lo demuestran otros libros álbum publicados antes o después del período analizado en este estudio, tales como *El pájaro pintado* (José e Issa Watanabe, 2007), *En forma de palabras* (Chirif y Alayza, 2012), *¿Dónde está Tomás?* (Chirif y Salaberria, 2016) y *Nuno juega* (Eslava y Cocoretto, 2016).

## ANEXO. ALGUNOS AÑOS DESPUÉS

Durante los años posteriores a la culminación de este estudio, el libro álbum siguió un curso favorable en el sector académico y editorial peruano, con mayor producción de los autores ya mencionados anteriormente y con nuevas apariciones, aunque sin llegar a tener la relevancia que ha tenido en otros países de América. En cuanto a las actividades académicas, las charlas y talleres sobre este tipo de publicación fueron en aumento, organizadas principalmente por Íbero Librerías y el Fondo de Cultura Económica - Perú, y dictadas por Micaela Chirif (quien también ha impartido charlas y talleres sobre este tema en eventos internacionales), Irina Burgos y Daniela Alcalde, entre otros especialistas. Además, el Minedu volvió a solicitar libros álbum para la implementación de bibliotecas escolares por medio de las licitaciones públicas n.º 007-2018 y n.º 003-2019.

En lo que se refiere a la producción editorial, el 2017 Polifonía Editora participó por primera vez en la Feria del Libro Infantil de Bolonia, el evento editorial más importante para el sector infantil a nivel mundial. Además, continuó su línea de publicaciones con libros álbum como *La pequeña niña* (2017), de Luigi Valdizán y Beatriz Chung, el cual fue parte de la Lista de Honor IBBY 2018; y con *Las interminables preguntas de Juanito y su bicicleta amarilla* (2017), de Luigi Valdizán y Natalí Sejuro. Además, durante el período mencionado también publicaron libros álbum para prelectores: *Vamos a...* (2016), de Cocoretto; *La discusión* (2019), de Andrea Gago; y *Plin plin* (2019) y *Pon pon* (2019), ambos del ilustrador Motoneta.



También aparecieron nuevas propuestas editoriales destinadas al público infantil, como el sello Ludo, de Estación La Cultura, que inició la colección Problema & Posibilidad con dos libros álbum de Jorge Eslava: *La carpeta vacía* (2017), ilustrado por Andrea Lértora, y *La puerta oscura* (2017), ilustrado por Carmen García. Este también fue el caso de Ediciones Pichoncito, que publicó *El armadillo que quería jugar* (2018), libro álbum de Julia Viñas y Lucía Coz, que resultó ganador de la categoría de ilustración de los Latin American Design Awards 2019.

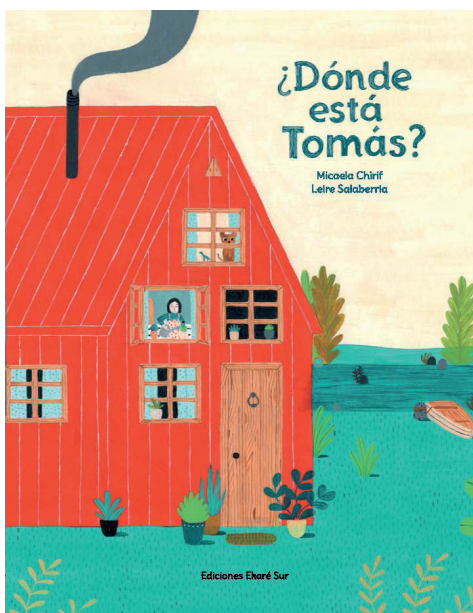


Cabe destacar que otras editoriales tradicionalmente dedicadas a la producción de literatura infantil y juvenil también apostaron por la publicación de libros álbum con ilustraciones de Christian Ayuni: *¡Silencio, Pollito!*, con textos de Iván Herrera (Norma, 2017); *El cerdito que no quería ser rosado*, con textos de Isabel Menéndez (SM, 2017); y *Luna Taricaya sale a pasear*, con textos del ilustrador (Panamericana Editorial, 2018).



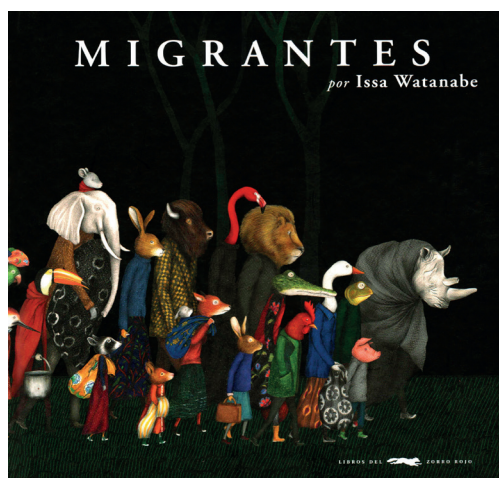


Por otro lado, este período significó la consolidación de autoras peruanas de libro álbum a nivel internacional gracias a importantes reconocimientos, a publicaciones con editoriales extranjeras de prestigio y la traducción de sus obras en diferentes lenguas, lo cual les ha permitido llegar a un público más amplio. Micaela Chirif publicó *¿Dónde está Tomás?* (Ediciones Ekaré, 2016), con ilustraciones de Leire Salaberria (España). Este libro álbum obtuvo el Premio Cátedra Unesco de Lectura PUC-RIO 2019, una mención en la Medalla Colibrí 2017 y fue parte de la selección de la Fundación Cuatrogatos 2017 y de la selección bienal de Bratislava 2017. En el 2018, publicó *Niebla* (Amanuta), con ilustraciones de Carmen Cardemil (Chile); y *Dentro de una cebra* (Limonero), con ilustraciones de Renato Moriconi (Brasil). Este último fue seleccionado en el catálogo The White Ravens 2019.



Asimismo, varios de los libros álbum con textos de Micaela Chirif fueron traducidos: *¿Dónde está Tomás?*, al coreano y al portugués; *Desayuno* (con ilustraciones de Gabriel Alayza), al inglés y al portugués; y *¡Más te vale, mastodonte!* (con ilustraciones de Issa Watanabe), al francés y al japonés.

Por su parte, Issa Watanabe fue seleccionada para la exposición de ilustradores de la Feria del Libro Infantil de Bolonia 2018 y 2020. Además, publicó *Migrantes* (Libros del Zorro Rojo, 2019), su primer libro álbum sin palabras que ha sido traducido al holandés, inglés, alemán, italiano, francés, esloveno y coreano.



## REFERENCIAS

- Bosch, E. (2007). Hacia una definición del álbum. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 5, 25-46.
- Colomer, T. (2010). Criterios de valoración y selección de libros infantiles y juveniles. En *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual* (pp. 189-234). Madrid: Síntesis.
- Consejo, E. (2014). El discurso peritextual en el libro ilustrado infantil y juvenil. *Revista Álabé*, 10, 1-17.
- Eslava, J. (2009). Plan lector en la escuela peruana. Revisión de una política cultural y educativa. Universidad de Lima. Recuperado de [http://www.ulima.edu.pe/sites/default/files/research/files/charla\\_plan\\_lector\\_0.pdf](http://www.ulima.edu.pe/sites/default/files/research/files/charla_plan_lector_0.pdf)
- Peña, M. (2009). Perú, indigenismo y preocupación social. En *Historia de la literatura infantil en América Latina* (pp. 553-587). Madrid: Fundación SM.
- Rodríguez, J. (2015). Panorama de la literatura infantil y juvenil en Perú (2013-2014). En *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil 2015* (pp. 249-269). Madrid: Fundación SM.
- Silva-Díaz, M. C. (2005). El álbum: tradición y postmodernidad. En *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficticiales y conocimiento literario* (tesis doctoral, pp. 30-56). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Van der Linden, S. (2015). *Álbum[es]*. Barcelona: Ediciones Ekaré.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PERFIL



## ESE INSTANTE DE ILUMINACIÓN QUE DERROTA A LA MUERTE

### Una conversación con Mariela Dreyfus

ALONSO RABÍ

Desde mediados de la década de 1980, yo era una presencia habitual y silenciosa en el Patio de Letras de la Ciudad Universitaria, un lugar que sin duda le debe más de un mito a la literatura peruana de aquellos años violentos y furiosos que, sin embargo, no lograron poner de rodillas a las palabras, a toda esa poesía escrita entre balazos, bombas lacrimógenas y el despertar de un intenso sentimiento libertario que, como en toda historia, algunos traicionaron, pero otros no.

Confundido y anónimo, lector incipiente de poetas peruanos de mi tiempo, en vez de atender mis clases de derecho, pasaba horas en aquellas largas bancas de madera conversando con otros desconcertados como yo, leyendo ensimismado a los poetas de entonces o escuchando a distancia prudentes conversaciones que, si las pudiera recordar o las hubiera registrado, seguramente formarían parte de una improbable antología de la tertulia sanmarquina.

Me acercaba y con prudente astucia me hacía imperceptible. Allí estaban: Santiváñez, Eslava, salía con apuro Marco Martos de alguna de sus clases o con elegante parsimonia iba Wáshington Delgado a una de las suyas; aparecía de vez en cuando alguien de Católica (o con pinta de, de acuerdo con los parámetros de la época), pero sobre todo había un animado grupo de poetas mujeres entre las que identificaba a Rocío Silva Santisteban, a Dalmacia Ruiz Rosas, a Patricia Alba y a Mariela Dreyfus.

Recuerdo que por esos años se empezaba a hacer notar la presencia femenina en la poesía peruana. Entre muchos miembros de mi generación, me incluyo, la reacción inicial fue algo desdeñosa. No puedo decir nada de los poetas que las acompañaban en recitales y en la aventura de escribir en los ochenta. Hablo simplemente de mis contertulios, aspirantes a escritores en más de un caso, habitantes de ese universo que se formaba en el patio, de ese espacio en el que hervían las metáforas y las ganas de vivir.

Ese fue el encuentro revelador con unas poetas que habían decidido hablar sin prejuicios de la condición femenina, explorar el cuerpo y la sexualidad, alzar la voz contra un patriarcalismo que se resistía al embate, pero que hoy luce cada vez (felizmente añadiría) más debilitado.

Allí, en ese patio que a veces mancillaron la policía y la sombra de los tanques, las leí por primera vez. Y allí, exactamente allí, fue donde me sobreco-gieron los poemas de Mariela Dreyfus.



Fotografía: Jorge Ochoa



Muchos años después, a casi cuarenta de esta evocación, espero a Mariela Dreyfus en una mesa del café Haití de Miraflores, al que graciosamente he bautizado como “la oficina”, pues muchas veces he utilizado este mundano e inevitable café para hacer entrevistas o encontrarme con amigos. El universo está en orden. Una taza de café humeante, la grabadora lista, algunos apuntes, esbozos de posibles preguntas, una suerte de borrador de ruta para la conversación. De pronto la voz enérgica de Mariela, sus facciones algo severas, sus maneras de encanto. Compruebo que el lugar común tiene rigores difíciles de esquivar. Mariela vive en Nueva York, donde enseña desde hace muchos años en New York University, de modo que romper el hielo es preguntar por el viaje que la trajo a Lima y por cuánto tiempo más estará y todas esas minucias que, aunque parezca mentira, van creando un clima de confianza para que el tránsito de estas cosas banales a otras más relevantes no sea tan brusco o inesperado.

**Quizá podrías trazar una línea cronológica —empiezo—, recordar tus inicios en la poesía. Por ejemplo, lecturas e influencias iniciales.**

Como sabes, yo ingresé a la Universidad de San Marcos en el año 1977, pero empecé mis clases al siguiente año. Hasta ese momento mi bagaje de lecturas era esencialmente hispano, es decir, había llegado más o menos hasta el posmodernismo, con el Vallejo de *Los heraldos negros*. En ese momento mis lecturas de poesía en otras lenguas aún no eran tan significativas, con excepciones como T. S. Eliot y *La tierra baldía* (*The Waste Land*), un libro que nos marcó a muchos. Pero al ingresar a San Marcos el panorama de lecturas se amplió prácticamente desde el primer semestre, en el que tomé el curso de Introducción a la Literatura Universal que dictaba Marcos Martos y el de Introducción a la Literatura Contemporánea que dictaba Manuel Velásquez Rojas, cuyo padre era poeta también, ¿no?

**Claro, Juan Luis Velásquez. Curiosamente amigo cercano de Vallejo.**

Juan Luis Velásquez era un poeta vanguardista, claro. Con Martos y Velásquez me introduje rápidamente en toda la tradición moderna, empezando por los poetas franceses. Recuerdo la contagiosa fascinación de Velásquez por Lautréamont. Él se paseaba durante toda la clase leyendo pasajes de *Los cantos de Maldoror* y a veces interrumpía la lectura con una risa estentórea. Quedé deslumbrada.

**Fue como si se hubieran abierto las puertas del aprendizaje de la poesía.**

Todo eso fue como una puesta al día en la sensibilidad y un aprendizaje para la escritura, obviamente. Desde entonces, para mí fue muy importante la presencia de Lautréamont. Marco, por su parte, enseñaba muy bien a Baudelaire, lo conocía al dedillo. Y leímos no solo *Las flores del mal*, sino también los *Poemas en prosa*, donde mencionaba el *spleen* de París. Por esos primeros tiempos que pasé empapándome en la poesía contemporánea, cayó en mis manos la antología que hizo Pellegrini del surrealismo francés, otro libro notable y que influyó mucho en mí.



**Precisamente estaba por mencionártelo, porque esa antología fue una llave para muchos poetas de tu generación.**

Yo lo tomaba prestado de la biblioteca todo el tiempo, lo llevaba bajo el brazo a todas partes, incluso llegué a tenerlo casi medio año, haciéndome la sorda ante los reclamos del bibliotecario (risas).

**Digamos que una especie de biblia, de libro abierto para la poesía.**

Sin duda. Y mentira, no me lo llevé de la biblioteca, lo renovaba y volvía a mí (risas). Fue un libro que me impactó mucho y a través de ese libro conocí a César Moro, qué paradoja leer a un poeta peruano que escribía en francés traducido por un argentino. Luego, en 1980, aparecería la edición de Ricardo Silva Santisteban y ya para ese entonces mi romance con Moro no tenía remedio. La revelación fue total. Me impresionaba mucho esa voluntad de Moro por unir la vida y la obra como si fueran la misma cosa, me resultaba ejemplar ese compromiso vital con la escritura asumido por él. Por eso mismo, al momento de la investigación, me resultó muy natural estudiar el período surrealista de su poesía y su arte para esa tesis doctoral que luego se convirtió en mi libro *Soberanía y transgresión: César Moro*.

**Algo de esa intensidad se puede percibir en tu propia escritura, que es más o menos lo que uno puede percibir en tu trabajo también.**

Esa actitud tiene una estirpe romántica, que en esos poetas de la vanguardia se hace mucho más visible y patente. De alguna forma yo he sentido esa estirpe siempre cerca de mi sensibilidad y por eso me rendí ante Moro, sobre todo el Moro de *La tortuga ecuestre*, que me impactó.

**El único libro que escribe en español, además.**

Exacto. Otras cosas tuyas me gustaban mucho también, como los textos dedicados a Antonio. Lo que me atraía era sobre todo el compromiso vital con la escritura. Paralelamente me atrae mucho la propuesta que hace Breton sobre la imagen en el *Primer manifiesto*, cuando se refiere a la potencia creadora de la imagen y sus componentes, desde el visual hasta el onírico. Esa cualidad delirante que trabajaron tanto los surrealistas me maravilló, por ejemplo, en "Unión libre" de Breton.

**Y es algo que no tiene fecha de caducidad, ¿no?**

En absoluto.

**Es un bien universal y para todas las épocas, digamos.**

En verdad sí. Para todas las épocas y también, por supuesto, me doy cuenta de la manera en que la anáfora, la repetición anafórica funciona para sostener el ritmo del poema; entonces, ahí el oficio funciona en la construcción de la imagen, pero también en el ritmo. Como te decía al inicio, mi primer aprendizaje es el de la poesía tradicional y terminaba en los posmodernistas, es decir, en Mistral, Agustini, Storni o el Vallejo de *Los heraldos negros*. Apenas asomé los ojos por *Trilce*, me encontré frente a una nueva sensibilidad que aprendo rápidamente y

decido sumergirme en ella de manera absoluta para entrenar el oído. Tengo una anécdota muy graciosa que yo se la cuento incluso a mis alumnos y tiene que ver con el modo en que rompí con ese primer aprendizaje. Yo vivía en casa de mis padres y algunas zonas estaban liberadas para mí, el garaje, por ejemplo, donde llegaban otros amigos poetas a hacer taller y compartir textos; mi habitación o la azotea, donde pasaba horas sentada en un banquito leyendo a Eielson en voz alta, tratando de aprender ese ritmo nuevo, intentando hacer mía esa cadencia, esa articulación de las palabras. Me había planteado como misión desembarazarme de cualquier lazo posmodernista y entrar en otro ritmo, en una manera diferente de construir los poemas. Afortunadamente soy parte de la tradición peruana, una tradición riquísima en poesía, muy vasta y notable.

**Una gran tradición, sin duda alguna. ¿Sentiste en algún momento que la valla era bastante alta? Siempre es riesgoso aventurarse a escribir poesía en un contexto como el peruano.**

Yo siempre fui muy consciente de eso, de la pertenencia a esa tradición. De alguna forma sabía que mi voz iba a fluir en una corriente que sin duda venía de atrás y se proyectaba hacia el futuro; entonces, yo sentía que tenía que ser parte de ese río. La etapa de mis comienzos fue muy efervescente. Los poetas de Hora Zero eran los poetas jóvenes del momento, luego surge La Sagrada Familia, está también Estación Reunida, circulan muchas revistas de compañeros de mi edad; en fin, hay un ambiente, una movida muy intensa.

**Permíteme volver un poco más atrás. Ese primer año que pasas en San Marcos, ¿ya escribías?**

Tenía por ahí algunos poemas. Yo venía escribiendo desde los quince años, pero, como te dije, dentro de unos límites establecidos por el lirismo y las formas fijas. No te olvides de que yo era una de los miles de lectores de *El tesoro de la juventud*, que para muchos fue el primer acercamiento más o menos serio a la literatura, una especie de archivo clásico. Curiosamente Cortázar también hablaba de esa lectura. Ese es mi período formativo, digamos, para llamarlo de una manera. En ese San Marcos donde circulaban revistas a mimeógrafo, allí empiezo a publicar mis primeros poemas.

**¿Cómo se funda Kloaka? ¿Cómo llega, cómo converge todo esto en la formación de Kloaka?**

La situación política de esos años era muy crítica, muy tensa. Había una crisis económica profunda y muchos jóvenes como yo teníamos la sensación de que el país se desmoronaba. Nosotros pensábamos que tarde o temprano íbamos a terminar colocados en los márgenes, que la juventud no tenía un espacio y tal vez ni siquiera tenía una audiencia. El nombre, sin duda, le debe bastante al Sábato de *Sobre héroes y tumbas*, por los motivos que se encuentran allí: las cloacas de la ciudad y la madre cloaca, que en este caso es la Lima que nos maltrata, la Lima que nos margina, la Lima que nos abandona a nuestra suerte.

**Lima, la mala madre.**

La mala madre, exacto. Recuerdo que Edgardo Rivera Martínez, que era siempre tan preciso en el uso del lenguaje, decía que no debíamos habernos llamado Kloaka, porque en Lima no hay cloacas; el nombre debió haber sido Albañal... (risas).

### **El poder de las palabras...**

En todo caso, es importante precisar que Kloaka no aludía a nosotros, sino a todo lo que nos rodeaba. Es decir, se convierte en metáfora de la ciudad, del contexto político y social, de la pobreza y la corrupción. Me dio mucha risa que, cuando se celebró el trigésimo aniversario del grupo, algunos políticos quisieran boicotearnos y nos llamaran los “Kloakas”, porque no entendieron que esto no tenía que ver con las personas, sino con la situación que dio origen al grupo.

### **Santiváñez hablaba de una “situación Kloaka”...**

Tal cual. Pero además nosotros teníamos otras expectativas con respecto a la poesía, queríamos generar nuestra propia audiencia, queríamos ser escuchados en lugares alternativos y, entonces, nos reuníamos con frecuencia, hacíamos talleres de creación. Por otro lado, este mismo sentimiento se extendió más allá de la literatura y generó un movimiento interdisciplinario.

### **Había música, había pintura. Se integraron otras miradas.**

Había pintura, claro, Kike Polanco, que recién empezaba, y Fernando Bryce, que era un chiquillo que estaba acabando la secundaria en el Franco Peruano cuando se nos acercó. Es decir, hubo una buena capacidad de convocatoria, y después también hubo recitales, por ejemplo, en el bar La Catedral, de la novela de Vargas Llosa, que para entonces era un bar ruinoso, con parroquianos que eran unos borrachines. Nosotros dijimos vamos a recuperar eso y vamos a ir a La Catedral, hubo música y la audiencia respondió. Salíamos a buscar nuevos lectores.

### **Construir un lenguaje era entonces una tarea fundamental.**

Claro, trabajar un lenguaje que fuera capaz de llegar a ese nuevo público, a esa nueva audiencia. Otro aspecto interesante de Kloaka es el hecho de haber convocado e incorporado a poetas que provenían de sectores populares. Muchos éramos de clase media, pero estaba también Domingo de Ramos, que venía de San Juan de Miraflores.

### **Uno de los poetas que mejor ha representado la experiencia de lo marginal...**

Así es. Él venía “del arenal”, como él mismo solía decir. Domingo tenía experiencia política temprana y por eso su poesía escenificó con más intensidad y desesperación que la nuestra la opresión y la marginalidad.

### **¿Qué significó para ti la separación de Kloaka?**

Bueno, en los grupos es inevitable que haya cismas y sí, yo me separé por decisión propia, aunque los que se quedaron sigan afirmando que “fui expulsada”. Lo relevante para mí, finalmente, es el resultado artístico. Kloaka fue una experiencia valiosa, una especie de laboratorio del lenguaje para extremar posibilidades expresivas y encontrarle nuevos matices a lo conversacional. La experimentación con eso que se llamó la lengua “lumpen”, por ejemplo, fue uno de los resultados, muy visible en el caso de algunos textos de Santiváñez. Quiero remarcar que Kloaka, a pesar de ser un grupo, mantenía en su interior una diversidad de estilos. La cuestión era llevar la lengua viva del momento más allá de sus límites, forzarla a una nueva dicción.



**Esa experimentación con límites es notoria también en tu trabajo. Tu primer libro, por ejemplo, responde a un contexto muy interesante porque pone sobre la mesa temas poco tocados como el cuerpo, la sexualidad, la reivindicación del placer y de la libertad sexual. Y no estabas sola, ¿no? Todo ese abanico de temas es compartido por tus compañeras de generación.**

Es cierto. Yo en el fondo me siento muy afortunada del momento en que aparezco porque, por un lado, está toda esta tradición de los grupos que están muy vivos —la idea de generar grupos poéticos es una cosa muy actual cuando yo empiezo a escribir—, pero, por otro lado, aparece por primera vez un grupo de poetisas, que son mis contemporáneas, ¿no? El otro día me acordaba con Rossella Di Paolo que somos cinco poetisas nacidos en 1960, además de Peter Elmore, que es el crítico de la generación. Hay esa coincidencia maravillosa en la cronología, lo mismo al comenzar a escribir, porque compartíamos muchas lecturas. Fue importante también leer a mujeres de otras latitudes, Anáís Nin una de ellas, toda una lección de libertad y transgresión. Y luego a Simone de Beauvoir, a Marguerite Duras, a Marguerite Yourcenar, en fin, se nos reveló todo un mundo.

**Eso hay que recalcarlo mucho. Me parece que la poesía de tu generación acompaña muy bien el fortalecimiento del feminismo peruano.**

Yo creo que sí. Recuerdo que nosotras éramos invitadas a leer cuando las organizaciones feministas en el Perú eran fuertes y tenían la capacidad de organizar y celebrar el Día Internacional de la Mujer en el Campo de Marte, cada 8 de marzo. Hubo una interacción, claro. Y eran lecturas masivas. Las mujeres que escribíamos tuvimos en ese momento una gran audiencia. Pienso que nunca he vuelto a tener una audiencia así de grande, así de atenta. De hecho, fue muy importante que fuéramos acogidas por las organizaciones feministas, que nos publicasen e incentivasen en nosotros la escritura.

**Yo veo en esa poesía, más allá de la cuestión formal, también una cuestión política.**

Una cuestión política alimentada y alentada por la lectura de escritoras que habían pensado antes en la condición de mujer. Simone de Beauvoir, por ejemplo, a quien ya mencioné, o más recientemente Kate Millett. Teníamos una vocación de activismo y la manera que teníamos de escribir sobre el cuerpo representaba metafóricamente una actitud política.

**En tu primer libro encuentro un fuerte cuestionamiento a los mecanismos de construcción de la masculinidad, una barrera que hay que derribar, ciertamente. Pero uno encuentra también la exaltación del goce y la libertad de asumir el cuerpo. Me sorprendió encontrar en una línea a Caviedes...**

Pues eso indica que yo he sido muy cuidadosa de revisar la tradición de mi propia lengua. Y, claro, Caviedes era un autor que se leía, pero sobre todo se estudiaba.

**Lo que no contradice la intención de ruptura.**

Claro. Había una intención de ruptura o, en todo caso, de exacerbar la ruptura para darle una vuelta más a la tradición, pero, en mi caso, sin desconocerla jamás. No se puede matar lo que no

se conoce. Al contrario, Caviedes es un autor que aparece en el primer libro, pero también en otros textos yo he dialogado con santa Teresa de Jesús.

**Imagino que el aspecto satírico de Caviedes debe ser su atractivo principal. Algo muy útil, supongo, para mostrar la problemática del género.**

Puede ser. En Caviedes hay sátira, hay política, hay un espíritu lúdico. Caviedes arriesga, pero su poesía debe haberle exigido trabajo, lo mismo que al lector que se acerca a ella y aprende. De esa tradición hispana yo aprendí a prestarle oído al endecasílabo, toda una escuela de ritmo.

**Leyendo tu poesía inicial se puede trazar una curva que va del caos y la rebeldía en *Memorias de Electra* a un mayor decantamiento en *Placer fantasma*. Allí hay otro camino que se distancia de lo puramente sensual o erótico. Y luego, en *Ónix*, pasamos a otro tema, la pérdida.**

Me parece percibir lo mismo, pero es curioso porque cuando escribía *Memorias de Electra* escribí también algunos de los poemas que luego formarían parte de *Placer fantasma*. En los años inmediatamente posteriores escribí varios poemas que recién aparecen ahora en *Gravedad*. Al cabo de unos años en el Perú, me voy a Estados Unidos y seguramente esa distancia puede haber provocado cambios en la escritura, una actitud más reflexiva, quizá. Y de orfebrería, ¿no? De mayor cuidado con el lenguaje, que es un rasgo que va a ir acentuándose al paso del tiempo. Considera que la escritura de *Placer fantasma* coincide con el trabajo en mi tesis doctoral, lo que significa, entre otras cosas, que hay múltiples lecturas, mucho material nuevo que me lleva en distintas direcciones y eso sin duda debe haber influido en mi escritura.

**La experiencia académica no contradice la creativa, ¿verdad?**

De ninguna manera. Yo estudié con alguien como Gonzalo Sobejano, un gran humanista y un acucioso lector de poesía. De esa relación deduzco que uno asume que el rigor tiene que ser cada vez mayor, se toma más conciencia de la importancia del trabajo con el lenguaje.

**Ningún lenguaje es impermeable.**

Exactamente. Y eso se trasvasa a mi propia poesía. En *Ónix* se cruza otra vivencia, mi viaje al sur de Estados Unidos para ocupar mi primer puesto como profesora, en la Universidad de Auburn, en Alabama.

**Donde estuvo el poeta cubano Heberto Padilla.**

Claro, donde murió Padilla. Él llegó cuando yo me iba de regreso a Nueva York, esa es una historia alucinante que alguna vez debería escribir. Recuerdo que lo invitaron como profesor visitante y venía para sustituirme en la cátedra en poesía latinoamericana que había en Auburn. Estar en Alabama fue interesante, fue una especie de segundo exilio, luego de haber pasado seis años en Nueva York. Yo ya había construido una relación muy fuerte con la ciudad y por eso Auburn marcó una gran diferencia, porque es una ciudad más pequeña, no con tanto movimiento como Nueva York. Fue una especie de alienación la que viví en el sur. Eso me empujó quizá a mirar otra vez la naturaleza, uno de los elementos que aparece en *Ónix*.

De ahí pasamos a *Pez*, donde parece haber una concentración en la idea de la comunión y aparece la maternidad, la gestación, la capacidad de dar vida como motor de tus reflexiones...

Sí, exacto.

No pude dejar de recordar, hablando de eso, que la maternidad, al menos en la tradición latinoamericana, suele ser representada desde una orilla problemática. Quiero decir, no es que *Pez* sea un manifiesto de alegría extrema por la maternidad, pero tampoco se muestra como una experiencia muy amarga. Hay una suerte de equilibrio.

Diría que sí. Y eso tiene que ver con mi primer embarazo, el de mi hijo Gabriel. El embarazo tiene también sus marcas de escritura. Por ese entonces empiezo a llevar un diario que se puede dividir en dos partes. Con el primer embarazo me dediqué a anotar puntillosamente todos los cambios físicos y emocionales que se iban presentando conforme avanzaba el proceso. Ya en el segundo embarazo el diario continúa, pero esta vez toma un rumbo más literario y más íntimo. Ahora bien, esto influye también en *Pez*, porque la idea es generar una analogía o un paralelo entre la gestación que se produce al interior del cuerpo y la gestación del discurso, del poema. Recuerda que el primer verso dice: “Embrión de niño poema en embrión”. Gestación y escritura. Se trata, como ves, de dos experiencias únicas, que no se pueden transferir.

**¿Qué referentes tenías en mente en ese momento?**

Pienso en “Casa de cuervos”, de Blanca Varela, y su combinación de maternidad y duelo; o el poema “Se habla de Gabriel”, de Rosario Castellanos. Siempre admiré a Blanca Varela, de modo que su presencia no me sorprende. El poema de Castellanos es muy afectuoso, pero allí se habla también de la incomodidad de ser invadida por otro cuerpo, esta idea de que tu cuerpo no es tuyo, que hay otro cuerpo que te invade. Mi idea era hablar de la maternidad, pero tampoco de una manera completamente celebratoria o edulcorada, porque este es un proceso donde hay también muchos malestares físicos y emocionales.

**También se alude a la muerte en *Pez*.**

Es cierto que en algún momento aparecen imágenes sobre la muerte, porque la escritura de este libro tiene como contexto el 11 de septiembre. Claro, es inevitable hablar de ese otro lado, porque al final vida y muerte siempre se intersecan, ¿no? Sin embargo, en ese momento yo decido que la vida tiene que imponerse en el conjunto y que entonces la apuesta tiene que ser una propuesta vital; por eso el último poema sí tiene un tono de celebración. ¿De qué otra manera podía yo lidiar con eso?



Algo ha interrumpido la conversación. El ingreso al café de un grupo bullicioso, un ómnibus ruidoso, una risotada en medio del maremágnum de voces que es el Haití a las siete de la noche. La conversación con Mariela sigue su curso, yendo y viniendo de un tema a otro. Me sorprende oírla hablar de unos diarios, un género por el que siento enorme predilección y una siempre viva curiosidad. Por allí queda flotando la vaga promesa de un envío, que ha llegado justo en



medio del proceso de edición de esta conversación, que quiero imaginar ahora como un *collage*, un montaje en colaboración con la propia Mariela. Al fin y al cabo, este texto le pertenece de algún modo y la inserción de un texto suyo estaría, en realidad, más que justificada. Los pasajes que inserto en esta suerte de intermedio tienen que ver con *Pez*, el libro escrito por ella del que hablábamos hace un momento. Cumpro con consignar el generoso envío de la autora, que culmina con el ensayo de un poema en modo concretista, dedicado a los terribles días posteriores al atentado que destruyó las Torres Gemelas, en septiembre de 2001. Lo hago en cursivas, para diferenciar su voz.

### ***Junio 10, 2001***

*Lo más cercano a este proceso es un desnudo fotográfico: me toca revelarme por dentro y por fuera, desdoblar-me y ser ese ojo que todo lo ausculta, sube y desciende por mi cuerpo, parte a parte. ¿Y se lo he de mostrar a quién?*

### ***Junio 23***

*Te concibo y te llevo en un estado de sonambulismo. Viajas en mí, conmigo, en este espacio doble, interior. Ya no marcan el tiempo al girar las manecillas, sino los círculos que trazas en mi vientre a cada vuelta.*

### ***Junio 29***

*¿Quién eres, a nombre de quién te inmiscuyes? Tu invasión me recuerda a la pesadilla más temida de mi niñez: la de esa niña que descuidada cose con una aguja que penetra en su sangre y lentamente le llega al corazón. ¿Será tu respiración equivalente a mi falta de respiración?*

### ***Julio 14, 2001***

*Examino mi rostro anguloso en el espejo antes de que el peso de llevarte lo deforme. Aprecio los pómulos prominentes —rasgo andino— bajo los ojos negros y redondos, sombreados por ojeras que más parecen cicatrices o cavidades. Son la marca de la noche. De las sucesivas noches en vela. Del insomnio. ¿Es negro el color de mis ojos? Miento: a ellos los rodea una cierta imprecisión. Negro es el color deseado, deseable, implica algo definitivo que, además, combinaría perfectamente con mi piel capulí. ¿Qué pigmentos y formas habré de heredarte?*

### ***Julio 27***

*Una estudiante me muestra una serie de fotografías tomadas en un viaje a París. En una de ellas hay una antigua calesita de fondo y en primer plano el cuerpo sombreado de una mujer que lleva la compra en una bolsa plástica. La bolsa ocupa toda la superficie y lo demás —calesa, paseantes, niños, bicicletas— se ve a través de ese hule rugoso y transparente que en la foto adquiere la consistencia de una placenta. “Es una foto uterina”, digo y Michèle sonríe.*

### ***Agosto 2, 2001***

*¿Apareciste así, de improviso? ¿O acaso aguardabas en mí, escondido de mí en los pliegues del tiempo? Hábil cabalista de ti, prometido a deshora, propulsor de tu propia existencia forzando el mapa de mi vientre que no te esperaba.*

### Agosto 11

*Duermes en mi vientre para que yo te despierte. Para que yo invoque tu nombre en silencio y procedas a moverte con la sutileza de una pluma primero y enseguida a la velocidad de un tren. Entre el sueño y la vigilia nuestro contacto alcanza un grado supremo de telepatía o intimidad. Yo invento un movimiento. Yo te lanzo un señuelo y tú lo reconoces. Entonces para acariciarte hago de mi cuerpo una pelota que en su interior cobija otra pelota siendo que ambas formas – carne y plástico – se asemejan en su redondez. Y salto saltas saltamos sin caer al vacío.*

### Agosto 22

*¿Y si la exigencia del mundo fuera otra? ¿Si estoy trocando mi lugar por tu lugar en la esfera celeste? Tus latidos marcan el plazo de mi existencia sobre la tierra. Así lo siento cuando tu peso definitivo se asienta sobre mi esternón o cuando el útero al hincharse le roba su lugar al intestino y mi sobrio respirar se convierte en asfixia.*

### Septiembre 13, 2001

*En “Babel”: los efectos de la destrucción / el río Estigio. Luego asoma la tipografía concretista:*

|          |                  |
|----------|------------------|
| Quie-BRE | ro-TU-ra         |
| San-GRE  | falta de lum-BRE |

|                 |           |
|-----------------|-----------|
| Se quie-BRA     | se PAR-te |
| se des-miem-BRA |           |
| des-MIEM-bra    |           |

BRA-MAN-LAS-TO-RRES  
centro del centro

QUIE-RO-LA-VI-DA



Leyendo tu obra, uno percibe que hay un tránsito interesante que empieza en un coloquialismo cercano a la denuncia, reivindicativo, transgresor, contrario al *establishment*, y va hacia una dicción que intenta mirar con más hondura y reflexividad las cosas. Pasamos de un lenguaje afincado en una cotidianidad incómoda a un lenguaje de mayor espesor.

**Obviamente es un tránsito lento, que acompaña la madurez de tu escritura a partir de *Morir es un arte*.**

Sí, en efecto, se trata de un proceso lento, que se alimenta de experiencias, de vivencias diversas, de lecturas nuevas. El hecho de salir del Perú, vivir en un lugar ajeno, construirte un espacio en medio de esa ajenidad, el hecho de ser madre, todo eso se va reflejando en tu escritura, la invade, te invita a pensar. Y todo tiene que ver con la necesidad de mirar las cosas de otro modo, de manera más detenida, con más minuciosidad. Uno aprende, tarde o temprano, a “pensar la vida”, como solía decir Blanca Varela.

**¿Hay placer en la escritura, en medio de ese “pensar la vida”?**

Sí, pero también cuando yo me pongo tan rigurosa en la corrección a veces me puedo neurotizarse hasta el martirio (risas), pero yo creo que sí hay placer, el placer de atrapar en una imagen fugaz una experiencia muy intensa, el placer de crear una metáfora relevante. La idea misma de haber logrado plasmar un poema, ese instante de iluminación es justamente un momento de vida, la derrota de la muerte.

**¿Para qué o para quién se escribe poesía en un tiempo tan deshumanizado y cada vez más y más banal?**

Fíjate que yo en ese sentido me he vuelto cada vez más tribal. Es decir, yo creo que he sido siempre muy afecta a crear comunidades, he tenido una tendencia gregaria. La experiencia de Kloaka fue eso, una comunidad. San Marcos era otra y el programa de la universidad en la que enseño tiene también ese carácter. Tengo la suerte de enseñar en una maestría de escritura creativa en New York University y me doy cuenta de que si la poesía sigue circulando siempre va a haber alguien a quien alimente. La poesía representa esa lucha contra la banalidad y es la mejor arma contra ella. La banalidad podrá imponerse a muchas cosas, pero no a la poesía. Creo que si esa no fuera mi apuesta sería una persona muy amargada, muy llena de frustraciones.

**Finalmente, has hecho mención de tu ocupación como profesora de escritura creativa. ¿Se puede enseñar a escribir?**

Yo creo que lo que se puede hacer es señalarles a las personas jóvenes cuál es el derrotero de su voz, es decir, yo lo que suelo hacer mucho en los talleres es leer atentamente los poemas que se presentan y luego trazarles una genealogía a los estudiantes, de manera que ellos puedan encontrar las voces afines que los van a ayudar a ampliar su propio registro, a afirmar y ampliar su propia voz; yo creo que eso sí se puede, hacerles ver hacia dónde se encamina esa escritura y de qué manera esa escritura podría expandirse y crecer; de hecho, tiene que haber un componente de talento inicial, que eso ya viene con ellos. Me interesa que descubran y se descubran, eso es lo que intento hacer.





Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PORTAFOLIO

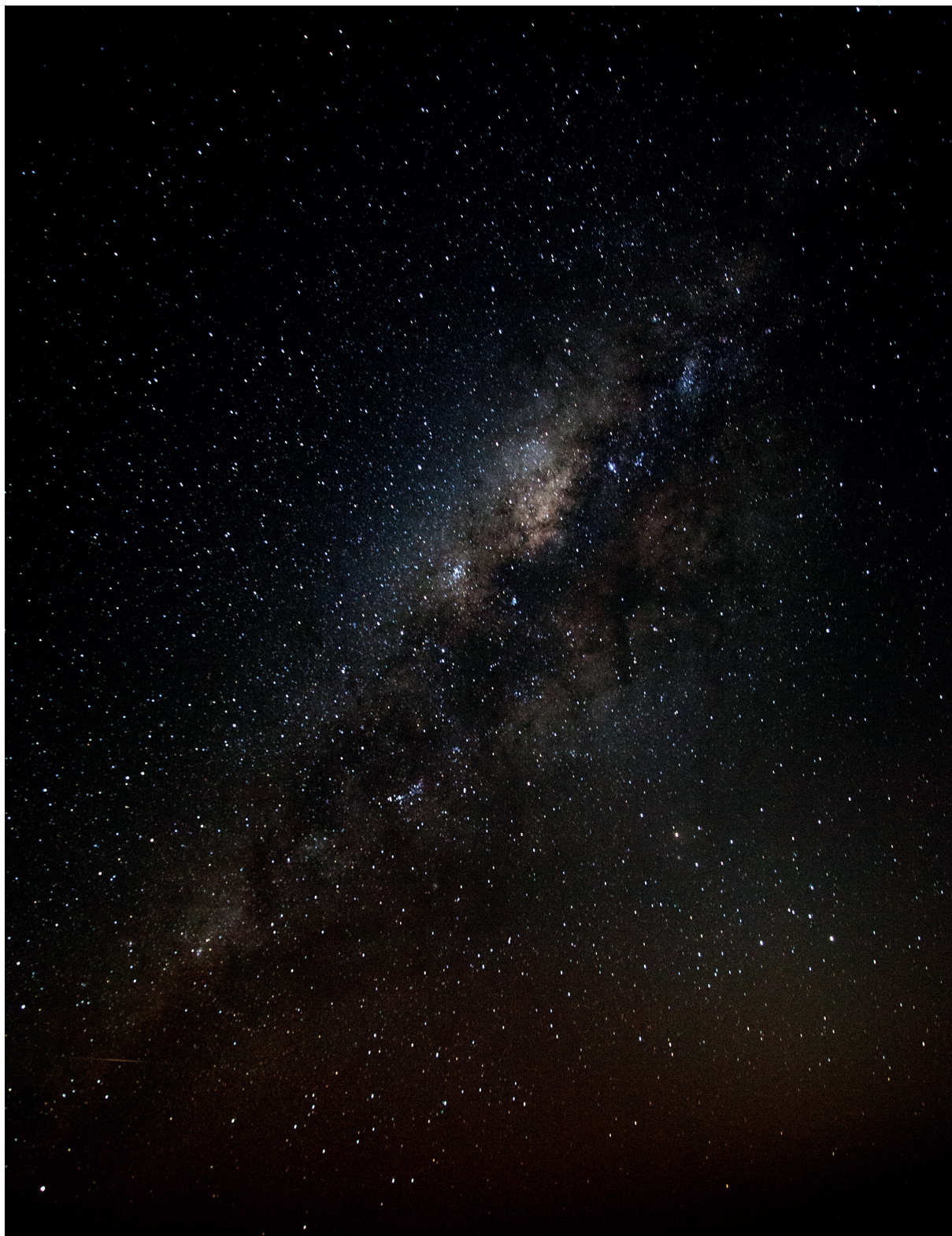
## IMPERMANENCIA

**Carolina Cardich**  
(2014-2016)

**E**l proyecto surge a partir de la necesidad de aceptar la impermanencia inherente al ser humano y su entorno. Me interesa la fragilidad, la desmaterialización, lo mutable, lo vulnerable, lo transitorio y lo efímero. Entiendo lo físico como unidad dinámica expuesta a una transformación constante.

No hay nada sólido ni duradero que podamos señalar por más que nos empeñemos en ello. Nuestra lucha por permanecer representa una falsa pasión por la seguridad sobre la cual edificamos nuestra existencia. Este propósito no solo es imposible, sino que irónicamente nos provoca el mismo dolor que intentamos evitar.

Paradójicamente, ser conscientes de esta impermanencia es la única cosa a la que podemos aferrarnos. Quizá nuestra única posesión duradera.











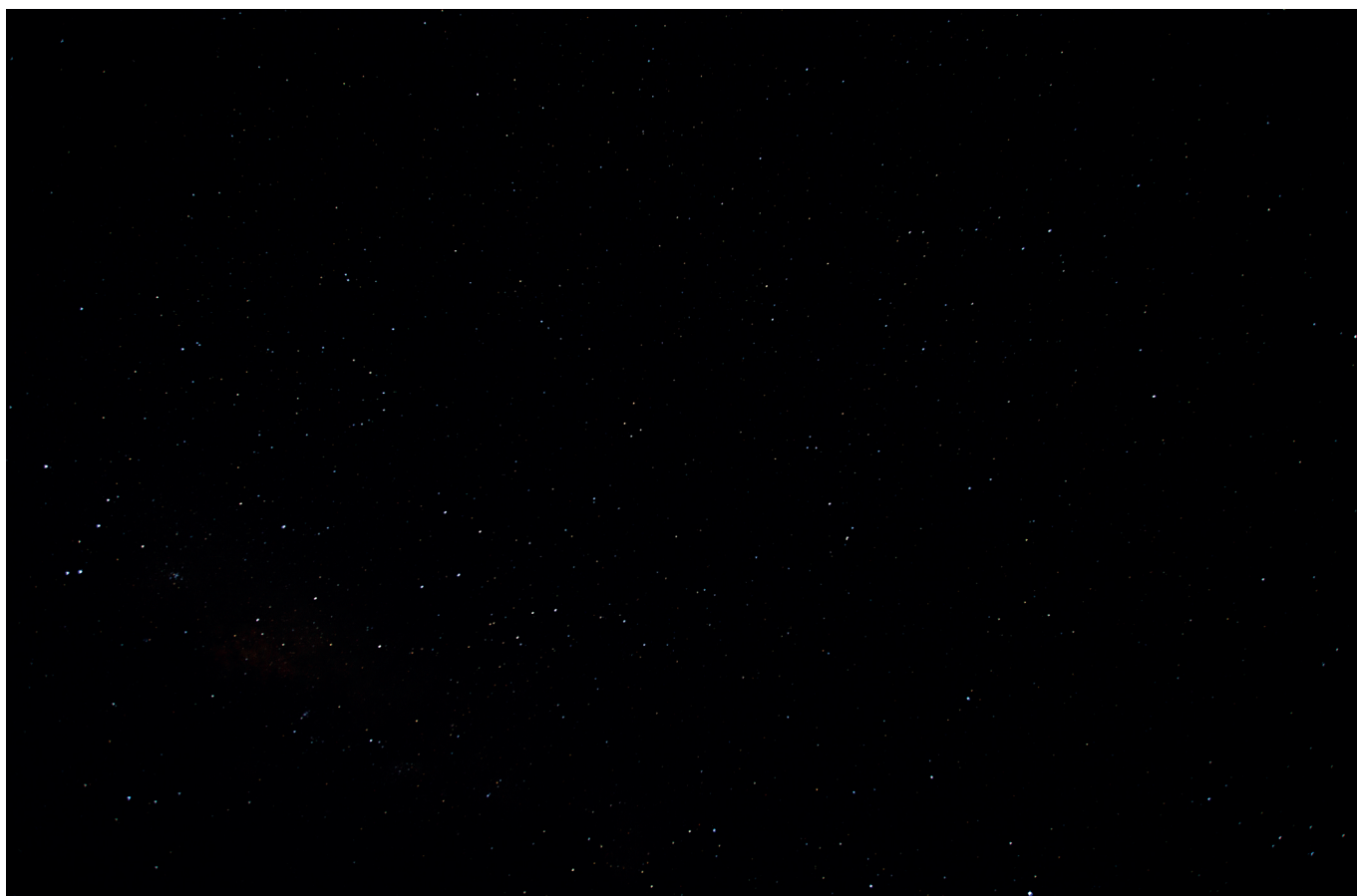






























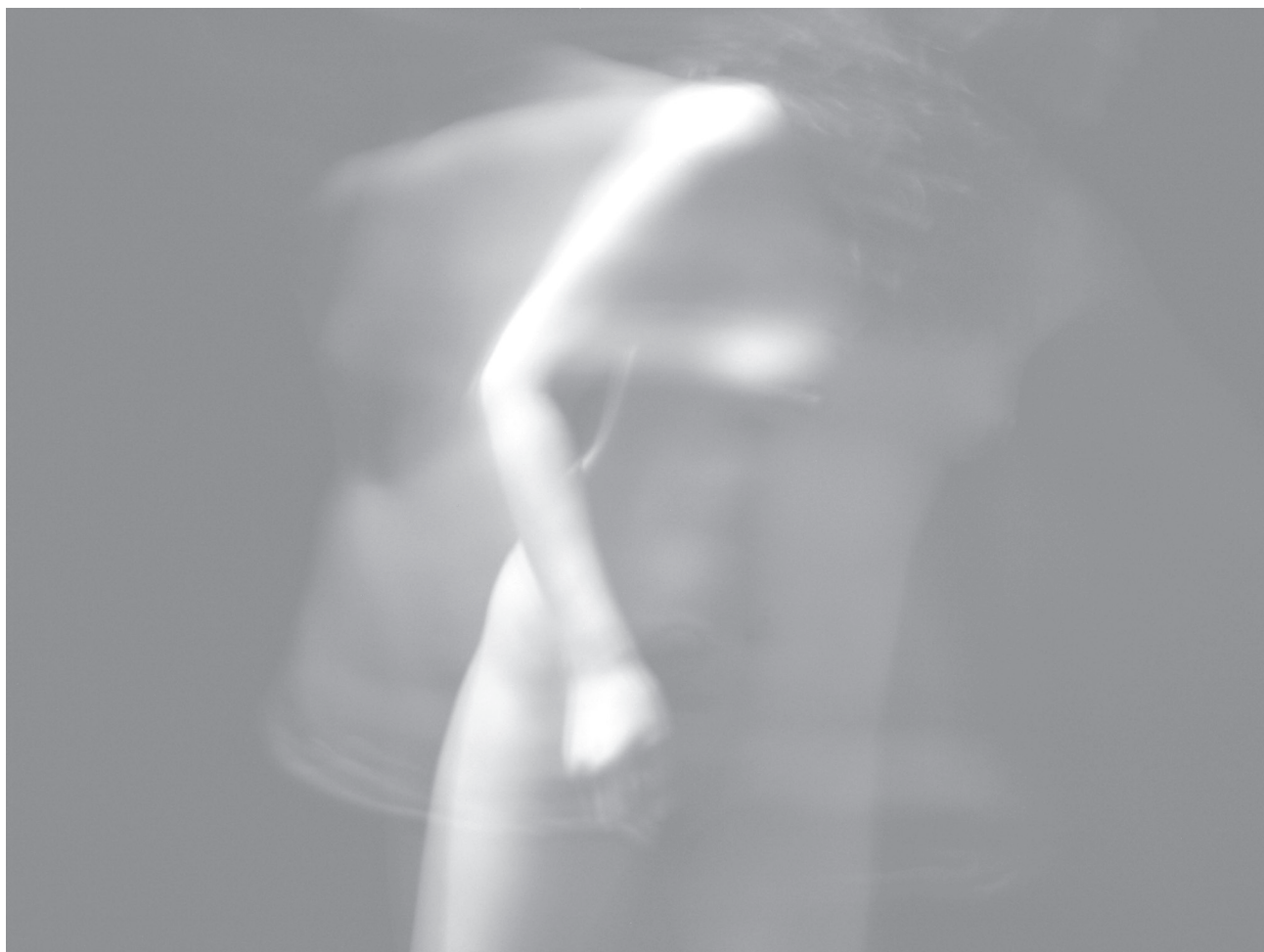




















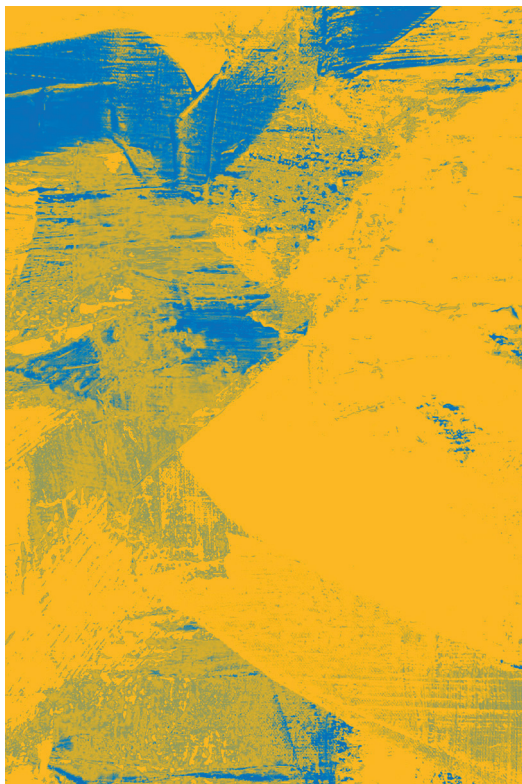


Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PINCELADAS

## SOBRE AUTORES Y TEXTOS

### POSTALES / DESVÍOS DE LA PANDEMIA

MARÍA KELLY ALBORNOZ SALAZAR (Lima, 1998). Facultad de Comunicación, décimo ciclo / “Monotonía”.

KATHERINE PAOLA CAMPOS PORTILLA (Carmen de la Legua, Callao, 1997). Facultad de Comunicación, sexto ciclo / “Tempestad en la habitación”.

SEBASTIÁN CÁRDENAS LOAYZA (Lima, 1999). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Memoria”.

ALEJANDRA DEL ÁGUILA GRONDONA (Lima, 1999). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Ma... regresa rápido, por favor”.

MARÍA GRACIA ECHEVARRÍA (Lima, 1996). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Nueva naturaleza” y “Autorretrato”.

ABRIL IBERICO MEVIUS (Lima, 1998). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Ruptura”.

JACKELINE VERONIK LOCKETT SALAZAR (Lima, 1995). Facultad de Comunicación, sétimo ciclo / “La intimidad en tiempos de cuarentena”.

SANDRO MENESES URBINA (Lima, 1997). Facultad de Comunicación, décimo ciclo / “Naturaleza” y “Extraños”.

NATALIA PADILLA (Cali, Colombia, 1997). Facultad de Comunicación, octavo ciclo / “Barreras” y “Repatriados”.

EVELYN REYES CHOJE (Lima, 1998). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Mirar ahora”.



GERARDO TERUYA (Lima, 1996). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Daydream”.

VICENTE TINTORER RISSO (Lima, 1997). Facultad de Comunicación, noveno ciclo / “Autorretrato”.

## POESÍA

ALEJANDRO SUSTI (Lima, 1959). Poeta, narrador, músico, investigador, editor. Ha publicado siete poemarios, entre ellos *El río imaginado* (2012, Copé de Plata), *Bajo la mancha azul del cielo* (2018, Copé de Bronce) y *Un reloj derramado en el desierto* (Premio Internacional de Poesía “Rubén Darío” 2020), así como los libros de narraciones *Staccatos* (2014), *Aspavientos* (2016) y *La otra orilla* (2019, Premio José Watanabe). Como investigador, *Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy* (2018). Es además editor de la obra de Salazar Bondy *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura 1945-1965* (2014), *Lima la horrible* (2014) y *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima 1953-1965* (2016). Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Lima y en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

## NARRATIVA

FERNANDO IRIARTE (Lima, 1982). Docente en la Universidad de Lima en cursos ligados a la lengua castellana y a la narrativa, y corrector de estilo. Culminó una maestría de Escritura Creativa en la Universidad de Salamanca. Antes estudió Lingüística y Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado reseñas y artículos de crítica literaria sobre literatura contemporánea. Le interesan las representaciones estéticas, éticas y sociales en el discurso literario y cinematográfico actual, desde la perspectiva de la teoría literaria, la semiótica y el psicoanálisis. Cree que la ficción es una poderosa herramienta de conocimiento y, por encima de ello, una manera de permanecer en los bordes de esa revelación que, como Borges afirmaba, no se produce. Se mantiene como uno de los muchos hinchas de Universitario de Deportes, únicamente superado, en el territorio de esos amores, por Micaela, su hija de cinco años.

## POESÍA & REFLEXIONES

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 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) y *Aguas ejemplares* (2012). En 1997, obtuvo el Premio Internacional de Poesía “El Olivo de Oro”. Es coautor de los libros de ensayos *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra* (1998) y *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006). El volumen *La voz oculta. Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos* (2016) reúne sus mejores entrevistas a 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.

## SEMIÓTICA

JOSÉ CARLOS CABREJO (Lima, 1978). Magíster en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima. Crítico de cine, periodista e investigador en semiótica. Director de la revista de cine *Ventana Indiscreta* de la Universidad de Lima. Ha colaborado como revisor externo en la revista científica *Sesión No Numerada* de la Universidad Complutense de Madrid y ha participado con artículos en libros compilatorios como *Re-imagining Don Quixote (film, image, mind)* (2017), de la editorial norteamericana Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. Profesor con experiencia en la Universidad de Lima, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad San Ignacio de Loyola. Es autor de los libros *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo* (2015) y *Jodorowsky. El cine como viaje* (2019).

## GALERÍA

ENRIQUE POLANCO (Lima, 1953). Pintor expresionista, egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Cuenta con estudios de posgrado en el Instituto Central de Arte de Pekín. Su trabajo pictórico se enfoca en el paisaje limeño y, a través de este registro urbano de colores llameantes, explora diversas temáticas sociales. A lo largo de los años sus obras han sido expuestas de manera colectiva e individual alrededor del mundo. En su haber encontramos proyectos de homenaje a artistas como Martín Chambi, Guamán Poma y Martín Adán. Actualmente se encuentra desplegando, sin apuro y sin proyecto, su impronta artística acerca de la coyuntura de la covid-19.

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.

## HISTORIA & PEDAGOGÍA

SARA BEATRIZ GUARDIA. Escritora nacida en Arequipa. Directora de la Cátedra UNESCO Patrimonio Cultural y Turismo Sostenible de la Universidad de San Martín de Porres. Directora fundadora del Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL). Directora de la Cátedra José Carlos Mariátegui. Directora de la Comisión del Bicentenario Las Mujeres en la Independencia en América Latina. Es autora de los libros *Micaela Bastidas* (2019); *Dominga, Francisca, Flora. Soy una fugitiva, una profana, una paria* (2017); *José Carlos Mariátegui. Una visión de género* (2016); *Mujeres de Amauta* (2014); *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* (2013); *Una mirada femenina a los clásicos* (2010); y *La flor morada de los Andes* (2008). Además de haber compilado y editado otros estudios críticos, por lo general vinculados a la presencia femenina en la historia de América Latina.

DANIELA ALCALDE (Lima, 1987). Licenciada en Educación, con especialidad en Lengua y Literatura, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cuenta con un máster en Libros y Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Autónoma de



Barcelona. Ha impartido talleres de lectura para instituciones como el Fondo de Cultura Económica, el Ministerio de Cultura y la Casa de la Literatura Peruana. También ha sido monitora del Ministerio de Educación en el programa de Núcleos de Lectura Imagina y acompañante pedagógica de la Cátedra de Mediadores de Lectura, programa formativo organizado por el Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional y la Casa de la Literatura Peruana, con el respaldo de Cerlalc. Además, dirigió un blog sobre literatura infantil y juvenil: *Libros LIJeros*. Actualmente se desempeña como coordinadora de edición de Editorial Panamericana Perú.

## PERFIL

MARIELA DREYFUS (Lima, 1960). Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Columbia. Ha publicado los poemarios *Memorias de Electra* (1984), *Placer fantasma* (1993), *Ónix* (2001), *Pez* (2005) / *Fish* (2014) / *Poisson* (2019), *Morir es un arte* (Lima, 2010, 2014) y *Cuaderno músico, precedido de Morir es un arte* (Madrid, 2015), todos incluidos en *Gravedad. Poemas reunidos* (2017). Es autora del estudio *Soberanía y transgresión: César Moro* (2008) y coeditora de los tomos *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (2007) y *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (2016). Su más reciente traducción es *Tiempo de enfriamiento. Una vigilia poética estadounidense de C. D. Wright* (2019). Reside en la ciudad de Nueva York desde 1989 y actualmente es profesora en la maestría de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Nueva York (NYU).

ALONSO RABÍ DO CARMO (Lima, 1964). Profesor ordinario de la Universidad de Lima. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y culminó un doctorado en Literatura Latinoamericana en University of Colorado, en Boulder. Ha publicado los poemarios *Concierto en el subterráneo* (1992), *Quieto vaho sobre el espejo* (1994) y *En un purísimo ramaje de vacíos* (2000). Es autor del libro de entrevistas *Animales literarios* (2016) y *Archivo de recortes* (2018), una selección de artículos y crónicas literarias; tiene en preparación *Reserva nacional*, volumen que contiene diálogos con autores peruanos. Colabora en prestigiosas publicaciones periodísticas y académicas; actualmente conduce el programa *Presencia cultural* de TV Perú.

## PORTAFOLIO

CAROLINA CARDICH (Lima, 1979). Máster en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en el Programa de Investigación en Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes. Bachiller en Biología con especialidad en Ecología por la Universidad Nacional Agraria La Molina en Lima y fotógrafa por el Centro de la Imagen de Lima. Su trabajo ha sido presentado en festivales de fotografía como La Nuit de l'Instant, Marsella (Francia) en el 2017, Trasatlántica Lima en el 2016, Paraty em Foco en Río de Janeiro en el 2014, Incubarte en Valencia en el 2014. Actualmente divide su tiempo entre proyectos de fotografía, como curadora en centros culturales, y su trabajo como profesora de fotografía en el Programa de Comunicación y Fotografía de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.



***Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico***  
**Jean-Paul Lafrance**  
2020, 332 pp.

***Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar***  
**Jorge Eslava**  
2020, 514 pp.

***Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos: Perú y Europa***  
**Antonio González Montes**  
2020, 278 pp.

***El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos***  
**Ricardo Bedoya Wilson**  
2020, 520 pp.

***Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Lab 2017-2018***  
**Carlos Gonzales Villanueva, Alfredo Bushby Fajardo y Yurek Aguirre Woytkowski**  
2019, 258 pp.

***Ismandro***  
**Enrique Pinilla**  
2019, 294 pp.

***Lo que decimos de ellos. La guerra del Pacífico en la historiografía y manuales escolares peruanos***  
**Daniel Parodi Revoredo y José Chaupis Torres**  
2019, 174 pp.

***Comer, beber y hablar. Triangulación oral en la cultura limeña***  
**Julio Hevia Garrido Lecca**  
2019, 378 pp.

***Nocturnos limeños***  
**Santiago Bustamante**  
2018, 182 pp.

***Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno***  
**José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Sust**  
2018, 448 pp.

**FONDO EDITORIAL**

Telf. 437-6767, anexo 30131  
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en  
[www.ulima.edu.pe](http://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**



**Postales**

Desvíos de la pandemia  
/ Círculo de Fotografía  
de la Universidad de Lima

**Poesía**

Un reloj derramado en el desierto  
/ Alejandro Sustí

**Narrativa**

Diario de la servidumbre  
/ Fernando Iriarte

**Poesía y reflexiones**

Ofelia y Fernando, una tragicomedia  
/ Carlos López Degregori

**Semiótica**

Religiones asiáticas y géneros  
cinematográficos en las películas  
*El Topo* y *La montaña sagrada* de  
Alejandro Jodorowsky  
/ José Carlos Cabrejo

**Galería**

Enrique Polanco, los colores  
del incendio / Jorge Eslava

**Historia & Pedagogía**

Micaela Bastidas. Un fulgor que  
no cesa / Sara Beatriz Guardia

El libro álbum en la producción  
editorial peruana  
/ Daniela Alcalde Flores

**Perfil**

Mariela Dreyfus / Alonso Rabí

**Portafolio**

Impermanencia / Carolina Cardich

---

ISSN 1025-9902



9 771025 990003 >