



# Pienzo



*Lienzo 43 / Segunda época / 2022*  
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

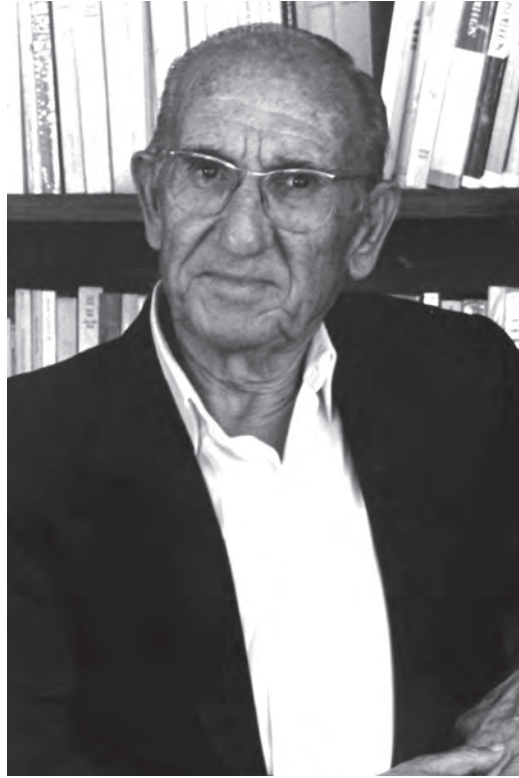
Imagen de carátula: "Visión final" de Felipe Morey

Imágenes de las portadillas: Steve Johnson on Unsplash

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

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

ISSN 1025-9902  
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 99-0422



*En memoria de Desiderio Blanco,  
maestro y persona cabal.*



## SUMARIO

### TRAZOS

Palabras del director 7

### POESÍA

Poemas cinemáticos / José Güich Rodríguez 11

### CUENTO

El rey / Lucía Mimbela 24

### NOVELA

Fragmentos de infancia / Daniela Ramírez Ugolotti 29

### GALERÍA

Un equilibrio entre opuestos. Diálogo alterno con Felipe Morey / Jorge Eslava 44

Sociedad salvaje / Felipe Morey 49

### SEMIÓTICA

Estrategias de aparición: la fotografía de Saul Leiter / Alejandro Núñez-Alberca 64

Pequeña filosofía de la enunciación / Bruno Latour.  
Traducción de Óscar Quezada Macchiavello 75

### NOVELA GRÁFICA

El último hombre. César Vallejo en viñetas  
/ Juan Carlos Yáñez Hodgson & Luis Antonio Torres Villar 94

### ENSAYOS

Mediadores de ambos mundos: Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa  
/ Bethsabé Huamán Andía 123

Ceremonias y sombras en *La condesa sangrienta* / Carlos López Degregori 138

### GUION DE CORTOMETRAJE

Copy paste / Álvaro Mejía 147

### CRÓNICA

Mis hermanos / Víctor Hurtado 160

### PORTAFOLIO

Un sonido que se expande / Alejandra del Águila Grondona 169

### PINCELADAS

Sobre autores y textos 184



Photo by Steve Johnson on Unsplash

**T.**  
TRAZOS

Aunque pasó sin pena ni gloria, el pasado 2021 fue declarado Año del Bicentenario del Perú. Con todo afecto, desde este lugar dimos lo mejor que pudimos. A diferencia del número anterior, que giró en torno de un eje coyuntural: reflexionar sobre la intensidad del país, un ejercicio cada vez más desafiante para nuestros intelectuales y artistas, el número del presente año ofrece una variedad temática diversa y un abanico más amplio de trabajos creativos, que extiende la dimensión narrativa a la novela fragmentaria, la crónica periodística y la novela gráfica.

La sección de poesía nos regala una sorpresa: el escritor José Güich Rodríguez, reconocido por sus historias de vértigo fantástico, apela a sus recursos transgresores para estrenarse como poeta que examina los límites equívocos del reino cinematográfico. Sus “poemas cinemáticos” constituyen un personal homenaje a clásicos tan disímiles como *Fresas salvajes* o *2001: Odisea del espacio* a partir de las resonancias que dejan algunas de sus escenas y personajes. La sección de cuento también brinda un estreno, aunque esta vez se trata de un inicio literario: Lucía Mimbela, flamante egresada de esta casa de estudios, publica su primer cuento, que nos instala con un lenguaje austero en una fantasmagoría de ámbito familiar. Sin giros rebuscados ni artificios, la atmósfera de ficción resulta tan irrespirable como auspicioso su debut.

La escritora y docente Daniela Ramírez Ugolotti nos entrega “Fragmentos de infancia”, un adelanto de su próxima novela. Mediante estampas discontinuas y detalladas, que sugieren las fotografías de un álbum liberador del paraíso perdido, los retazos de la memoria biográfica de la autora se organizan con la delicada simetría de las flores de orquídea que cultiva; sin duda, un aporte importante para la llamada narrativa autorreferencial. Nuestra sección de galería propone algo disonante con *Sociedad salvaje*, muestra pictórica de Felipe Morey. Los cuadros exhiben una confrontación impactante

entre dos realidades opuestas e incompatibles, pero solo en apariencia: por un lado, Lima, una metrópoli caótica e invadida por las constructoras, y, de otro lado, una prodigiosa naturaleza amazónica. Un progresivo juego de líneas, colores y texturas que colisionan, se rechazan y se absorben.

Abre la sección de semiótica el complejo y refinado texto de Alejandro Núñez-Alberca “Formas, espacios y presencias: la fotografía de Saul Leiter”. Su objeto de estudio es la trascendente obra del mencionado artista norteamericano, quien abandonó sus estudios de teología para dedicarse a las artes visuales. Su fotografía, asumida como “un certificado de presencia”, prodiga el discurso, más allá de la imagen que comunica, en un planteo estratégico de significación. Completa la sección de semiótica un esclarecido razonamiento del filósofo y científico social francés Bruno Latour titulado “Petite philosophie de l'énonciation”, que gira en torno a una precisa definición de la enunciación como búsqueda de los ausentes y cuya presencia es necesaria para el sentido del texto, merced a las marcas deslizadas en el mensaje o el mensajero. Dicho texto ha sido traducido del original francés por Óscar Quezada Macchiavello, como parte de una tarea incesante de nuestro rector por difundir las reflexiones contemporáneas y actualizar nuestro paisaje mental.

Los acercamientos a la denominada novela gráfica, género que oscila entre la literatura y el cine, son todavía escasos en nuestro medio, tanto en el campo teórico como en el creativo, no obstante su poder sugestivo y el reconocido consumo juvenil. “El último hombre. César Vallejo en viñetas”, trabajo de Juan Carlos Yáñez Hodgson y Luis Antonio Torres Villar, es un electrizante recorrido por la experiencia vital y el trasfondo ideológico del poeta. Dos caminos en paralelo que enriquecen nuestra visión de su poesía, en particular del indescifrable *Trilce*, libro que celebra este año su primer centenario.

Abre la sección de ensayo “Mediadores de ambos mundos: Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa” de Bethsabé Huamán Andía, profesora de Saint Catherine University (Minnesota, Estados Unidos). Estamos frente a una nueva inmersión en la guerra interna que vivió el Perú en décadas pasadas y que sirve de contexto para dos novelas estremecedoras: *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega y *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio. Ambas obras presentan, a través de los alucinatorios viajes de sus protagonistas, un país fracturado y en permanente conflicto. La lectura singularísima que hace Carlos López Degregori de un texto de Alejandra Pizarnik en “Ceremonias y sombras en *La condesa sangrienta*” alude a una



operación de montaje artístico: una fotografía de Ana Haman, registrada en el departamento donde Pizarnik pasó sus últimos años; un texto de la poeta surrealista francesa Valentine Penrose; una leyenda de la Hungría del siglo XVI que revela castillos construidos sobre cadáveres de bellas doncellas; reminiscencias tenebrosas del Marqués de Sade y, finalmente, el híbrido narrativo de la poeta argentina, una mezcla de *nouvelle*, ensayo y prosa poética. Un abismo siniestro que nos lleva de los rituales del gótico al acto lírico.

*Copy paste* es el guion de un cortometraje de Álvaro Mejía que recrea una apremiante situación académica. Si bien no fue vivida en el aula universitaria, traza de modo malicioso esa delgada línea verosímil que divide el mundo de la realidad del mundo de la imaginación. Con la patente de curso de una crónica, tenemos un feliz retorno al país de Víctor Hurtado Oviedo, uno de los escritores más elegantes y filosos de nuestro periodismo cultural. Su errática conciencia de historiador frustrado lo convirtió en cronista de gran fuste, admirado en los largos años que ejerció la prensa escrita en diversos medios locales, especialmente en el mítico suplemento *El caballo rojo*. Buena parte de sus pasiones, entre la literatura y la música, fueron reunidas en su primer libro *Pago de letras* (1998), del cual recicla aquí uno de sus textos más entrañables. Y, a manera de despedida, tanto de estas páginas como de la pandemia, en portafolio tenemos las reveladoras fotografías de Alejandra del Águila, que descubren las huellas poco visibles de los problemas de salud mental de nuestros conciudadanos. El encuentro de estos caminos queda a su disposición, amable lector.

Permítaseme sumar unas líneas apresuradas al texto introductorio que está a punto de entrar a imprenta. Estamos en la primera semana de julio y no puedo ni debo evitar expresar mi pesadumbre ante la muerte de Desiderio Blanco. Extiendo mis condolencias a sus hijos, parientes y amigos. Fue mi maestro en la Universidad de San Marcos y, veinte años más tarde, coincidimos en la Universidad de Lima. Él acababa de culminar sus funciones de rector en esta casa de estudios. En el 2019, luego de algunas vacilaciones, inhibido por su dimensión intelectual, conseguí hacerle una entrevista que se prolongó a lo largo tres sesiones; en ellas conversamos acerca de sus grandes pasiones: la poesía, la docencia y el cine. Me regaló horas ejemplares de austeridad personal y disciplina por el conocimiento; activo y puntilloso siempre, junto a sus estudios teóricos y su hermoso poemario *Oh dulces prendas* son los mejores recuerdos que conservo de él.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

POESÍA

JOSÉ  
GÜICH RODRÍGUEZ

## Poemas cinematógicos

### LA CORRECCIÓN DE BLAINE

Aun cuando ese avión en miniatura parta hacia Lisboa  
y nunca más carreteará sobre la pista de un aeropuerto falso  
—como lo es cualquier maniquí en un escaparate  
de Sunset Boulevard—,  
el señor Richard Blaine pensará en lo correcto:  
¿Que Ilsa y su marido fúnebre  
subieran al aeroplano para continuar la Resistencia?  
¿Que él mismo insista en liarse  
con bestias de utilería  
y esvásticas fabricadas en serie  
por las costureras de la Warner Brothers?

La plena corrección demanda que se aleje del oficial de Vichy,  
camine a la ciudad fantasma,  
y llegue a donde todos quieren ir, al Café de Rick,  
que un marroquí comprará  
guiado por su promiscua voracidad.

Blaine sabe que lo correcto es embriagarse,  
hasta el último glóbulo rojo;  
abandonarse a la luz memoriosa de París,  
dejar que ingrese por las ventanas de las buhardillas,  
y bañe los cuerpos de las muchachas,  
quienes yacerán, lánguidas, luego de confundir  
el estruendo de los cañones con el latido del corazón.

## SEQUÍA

Existen sequías que duran diez millones de años  
y otras, lo que un hilo de sangre tarda en descender  
sobre la faz de una estatua.

Guido Anselmi es víctima de una parálisis,  
mal que erosiona células, árboles, puestas de sol  
y una playa olvidada de Sicilia donde las algas se acumulan  
a la manera de montañas.

Nada harán por él musas, actrices, amantes  
o productores feroces;  
en medio del humo y dientes de hiena, lo acosarán:  
*¿qué sigue ahora?*  
*¿para cuándo tu próxima obra maestra, Guido?*

Ni procesiones y comparsas  
o infantes que dirijan orquestas lunáticas;  
todos maldicen el rumor de los pasajeros  
que se asfixian, dentro de un autobús romano:  
las manos luchan por traspasar las ventanillas,  
peces a punto de agotar sus bocanadas.

## EL VIAJE DE BORG

El doctor Borg emprende viaje a Lund,  
para recibir tributo a una vida de logros  
en la Medicina.

Lo acompaña,  
su hija política —o lo que de ella queda—.

A él le resulta indiferente quién permanezca a su lado,  
porque está vacío,  
imitando a especies ávidas de morar  
a distancia de sus congéneres.

Mientras el auto se desplaza por una carretera perfecta  
—así deben ser todos los caminos de Suecia—,  
el viejo no hace caso a los odios  
de la nuera implacable:  
*“sembraste solo desamor”.*

Borg vuelve a aquel sueño:  
la calle inclinada,  
el reloj sin agujas  
el carruaje tirado por un caballo negro,  
el ataúd.

Asoma la variante:  
Borg sube y se apodera del féretro:  
este alberga fresas de estación recogidas en su infancia.  
Lo carga sobre el hombro,  
sin saber qué dirección tomará ante las encrucijadas.



## CONVERSIÓN

¿Quién conoce la fecha de su muerte?  
Los animales, a lo sumo, se aíslan de la jauría  
y así concluyen tamaña farsa.

Pero tú, David Bowman, astronauta devoto del orden,  
—cuelgas el traje y guardas el casco en un armario—,  
superas con largueza a cualquier entidad  
que repte, vuele o nade  
en cielos e infiernos de toda índole.

La selva es una habitación Versalles,  
donde bien supiste vegetar.

Ahora estás listo:  
tu intelecto sondea el bloque de piedra;  
elevas un índice,  
pues algún sentido tendrá ese armatoste ridículo.

Descorazonado y pequeño Bowman:  
no se abre ningún pasaje,  
ni retornas a tu nave "Discovery" para castigar a HAL,  
parricida sin rostro.

Hallas a unos primates taladrados por el hambre,  
garrapatas y piojos;  
tú has sido solo un fantasma lampiño  
que aparece antes del amanecer  
y vaga por el paisaje.

## INVIERNO

Dos ancianos de Tokio,  
circa 1953,  
miran hacia el Poniente;  
la historia los atravesó:  
un tren que corre enloquecido  
con destino a ninguna parte,  
sin estaciones de salida o llegada.

Palabras y murmuraciones  
son innecesarias,  
porque esa larga vida en común  
dejó su pátina semejante al color de los huesos  
que se abandonan en un bosque,  
entre hojas secas y musgo.

Pronto llegarán los primeros aleteos del invierno:  
ese no perdona...  
Y las llamadas apremiantes de los hijos.



## MODOS PROFESIONALES

Tantas labores  
y ni un momento para el reposo;  
cruel ironía, pues hace años  
que la campanilla permanece en silencio:  
un tumor de la madera.

Nadie escribe su nombre  
de vendedor de aspiradoras  
en un libro socavado por las polillas;  
“el registro, Norman,  
de este lugar y sus actividades”.

Olfateabas el aire cuando una pareja  
se revolvía en su mar de contradicciones;  
modos de profesional... *el Motel Bates a su servicio:*  
sonrisas de cómplice, *bienvenidos,*  
toallas, agua caliente.

Subir al ático... ¿o bajar al sótano?;  
un experto del gremio conoce la diferencia;  
todo está programado: visitarla,  
preguntar si se siente cómoda,  
mirar sus hermosas cuencas,  
—lo has hecho por una eternidad—.  
“¿Cómo amaneciste, madre?”  
Ella sonreirá... —es lo que mejor sabe: sonreírte—;  
besarás su cráneo y su peluca...  
la acariciarás una y otra vez.

Las cuencas volverán a poseer ojos;  
los huesos, músculos y tendones;  
y sobre los tejidos habrá una piel lozana;  
escucharás, tan lejos y tan cerca,  
el sonido de una cortina,  
la ducha, gritos,  
cortes de ley.

## PERDIDOS EN ROMA

¿Cuántas calles alberga Roma?  
Lo ignoramos y poco importa.  
Ciudad de ciudades, acumulación y acumulación,  
urbe que ya perdió todo,  
excepto ser una ruina de sí misma.

Han pasado solo tres años  
y la guerra aún escupe flemas  
en cada callejón y plaza,  
o en los ladrillos descascarados,  
con restos de carteles  
y muros en trizas:  
permiten ver las entrañas de los monstruos.

Este mapa carece de norte fijo;  
coordenada tras coordenada,  
oculta una bicicleta,  
artefacto creado por la especie dominante  
gracias a su inteligencia —eso asumimos—.

Un hombre y su hijo, pobres de solemnidad,  
la persiguen sin descanso;  
ahora, compadecidos el uno del otro,  
nutren su premonición.

Se pierden para siempre,  
en la red de arterias y vasos sanguíneos;  
intuyen, llorosos, una verdad:  
la historia decidió olvidar ese vehículo:  
jamás existirá.

## EL NUEVO ORDEN (1918)

Nos han llenado las alforjas de discursos,  
 arengas, mensajes, ideales, deseos,  
 un nuevo orden mundial;  
 cuestiones sobre la hermandad entre todos los seres, sin diferencias,  
 y el resto de provisiones morales

Con franqueza, para un teniente francés  
 de baja cuna, —llamado Maréchal:  
 ese soy yo—,  
 ¿qué valor tienen esas palabras?  
 Los alemanes ya bajaron sus armas  
 y se encogen de hombros.

Lo digo no por falta de convicción,  
 o porque Suiza sea neutral...  
*“o en quinientos años de democracia  
 los helvéticos  
 solo fueran capaces de darle al mundo  
 el reloj cucú”.*

En realidad mi protesta  
 se refiere a que ahora soy libre, sí,  
 pero me hundo poco a poco en esta nieve,  
 donde el último recuerdo  
 es el olor de una cocina y el de esa mujer,  
 quien me cobijó en su lecho, sin formular preguntas.

Convivimos unos días,  
 antes de decidir que había otras fronteras,  
 más allá de su torso desnudo.  
 Evocaba  
 —lo pensé al besar como loco aquellos senos—  
 a un campo cubierto por esta nieve  
 que hoy me devora.

## LA DIVINA PROVIDENCIA

*"Tú serás el ángel",* dijo el viejo de avanzada calva,  
acento de Aragón,  
un puro en la boca  
y ojos a punto de salirse de órbitas.  
Apenas hubo tiempo:  
qué debías hacer, cuál era tu papel en esa trama.

El viejo se detuvo un instante, regresó,  
pensó unos segundos;  
luego, bendijo tu oído  
con unas sentencias extrañas.

Prosiguió la distribución de roles en aquel caos...  
qué gracia tiene eso de estamparte  
sobre una puerta de armario,  
mientras la acción está ahí,  
en la lujosa sala de una residencia —Polanco, México DF, A.D. 1962—.

Eres testigo del refinado salvajismo de los burgueses:  
se desvisten para dormir sobre las alfombras y sofás del anfitrión  
cincuenta, cien, quinientas veces...  
y riñen,  
con delicadeza de arrieros,  
por agua, comida y sexo;  
sacrifican unos corderillos;  
no pueden salir de ese amasijo:  
zapatos de mujer, ladrillos, calcetines, manos cercenadas  
y el hedor de cuerpos  
que hasta un ángel sin armas como tú percibe con asco y placer.

Ignoras si aquellos miembros de la sociedad  
abandonarán su encierro;  
han colocado una prenda sobre ti;  
el olor flagela tu olfato —eso sí—,  
a pesar de que ya es imposible ver el montaje.

*“Soy el ángel...soy el ángel”,*  
repites, como ese labrador  
—uno de tantos locos—;  
el que un día se plantó una corona en la testa,  
cabalgó, proclamó: *“Soy el Mesías”,*  
y a las dos semanas fue devorado por los perros y buitres.

¿Se habrán ido ya? ¿Te han dejado solo?  
¿Alguien vendrá a quitarte el trapo  
húmedo de estiércol y orines?  
*Soy un ángel...* esa es tu parte en el asunto,  
y sumarás a las líneas, muy serio,  
las frases del viejo.

Parecían una humorada al principio:  
*“serás un ángel ateo,*  
*por la gracia de Dios”.*

## XANADU

En los planes de un hombre criado por los bancos  
permanece ausente un monasterio de lamas, en el Tíbet,  
refugio de almas místicas:  
ellas piden a gritos un estado de conciencia.

Ni por asomo figura en sus visiones una olvidable película de tantos  
años después,  
con un bailarín en decadencia que patina,  
a quien en sus mejores días le gustaba cantar bajo la lluvia,  
y treparse a los postes como simio en celo.

El hombre, envejecido, obeso,  
discípulo del *time is money*, del *do it yourself*,  
inventó su palacio para derrochar otras miserias, con grandilocuencia.

*Pero sobre todo...*

*William Orson- Hearst*

*Charles Foster-Welles*

*Orson Randolph Kane*

*Kublai Khan de América*

*erigieron ese Xanadu*

*para concentrar en un solo punto del espacio-tiempo*

*todas las obras de arte, restos de edificios, animales de cada especie...*

Aunque las lenguas de periodistas faranduleras  
—parásitos entre parásitos—  
decían, *sotto voce*,  
que en realidad dibujaron ese lugar  
con el objetivo de que el *landlord* se viera reflejado hasta el infinito  
sobre dos espejos ubicados frente a frente,  
en uno de los pasillos del palacio,  
inconcluso por naturaleza.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

**C.**  
**CUENTO**

LUCÍA  
MIMBELA

## El rey

Yo soy el mundo, decía. Yo soy el mundo y tú no. Dios sí, pero tú no. Mi mamá estaba al volante. Habíamos estado en el carro ya dos horas y no habíamos comido en todo el día. Seguía sacando cigarros de su bolsa como si fueran interminables y no tuviéramos que guardar un poco para el camino. Empecé a fumar porque mi mamá me invitó uno alguna vez cuando tenía doce. No creo que haya tenido una intención mala, simplemente quería que tuviésemos algo en común, algo más que nuestro parentesco biológico. Eso es obligatorio, no se puede borrar. Lo quieras o no, yo soy tu mamá. Siempre me decía lo mismo. Como si yo no lo supiera. Como si no supiera que no tenía opción, que estaba estancada con ella hasta que pueda hacer mi propio dinero. Faltaba mucho para eso. Además, no tenía ningún talento; había tratado la guitarra y el piano y la escritura y los números. Todo lo hacía mal, igual que mi mamá. Nuestra casa era un desastre: todo desordenado, sucio, la comida horrible. Pero nos esforzábamos, y eso era lo importante. Decía: el esfuerzo es lo que cuenta, y mira que yo me esfuerzo un montón. Nos tendrán que dar más plata. A veces me veía en la casa tratando de dibujar y me decía: ¿tienes sueños? Y yo, no, mamá. Qué bueno, decía. Yo tampoco.

Empezó a llover y mi mamá puso música. La autopista estaba totalmente vacía. Los árboles se movían con el viento y la lluvia entraba por la ventana abierta y me mojaba la cara. Ya vamos a llegar, sécate, sube la luna, por favor. Tienes que estar presentable. Tu papá te va a mirar y no va a querer darnos más plata, dirá que la estamos derrochando. En la guantera hay lápiz de labios, pónitelo, es rojo y a tu papá le gusta el rojo.

A él le gusta el rojo. A mí no me gusta el rojo, mamá, dije, respiré, susurré. No me escuchó, o fingió que estaba sorda. A veces fingía que estaba sorda cuando le convenía. Podías pararte junto a ella y le decías mamá, saca los platos, y no te miraba y seguía leyendo la revista del baño, la única revista del baño. No teníamos plata para más. Todo lo que podría ir a la inversión en una buena revista para el baño mi mamá se lo gastaba en cigarros y en comprar cosas por televisión.

Me puse el lápiz de labios rojo. Solo un poco. Me puse un poco y usé mi dedo para esparcirlo. También me puse un poco en la punta de la nariz y en los pómulos. No me vi en el espejo, pero supuse que había quedado bien. A lo lejos, una luz. Una calle desierta.



Llegamos. Mi mamá: llegamos, ahí está, ya llegamos. Se movía en su asiento. Estaba nerviosa. Cuando estaba nerviosa no fumaba; si estaba nerviosa y fumaba se atoraba y se ahogaba y no habíamos traído el inhalador. Estaba nerviosa porque íbamos a ver a la nueva esposa de mi papá. Ya la habíamos visto antes pero mi mamá se pone nerviosa cuando hay una mujer más delgada que ella en el mismo cuarto. A mi papá le gustan las mujeres delgadas. Yo no soy delgada, mi papá no debe quererme mucho. Y si me quiere, entonces preferiría no mirarme. Lo sé por cómo me mira cuando me saluda y sonrío y mira mi estómago y me gustaría poder sacarme la piel. Pero no puedo y está bien, ya me acostumbré.

Estacionamos el carro detrás del carro rojo de mi papá. Mi mamá: a tu papá le gusta el rojo. Sí. Silencio. Las luces de la casa estaban prendidas y nos alumbraban la cara. Mi mamá también sacó el lápiz de labios rojo de la guantera y se pintó los labios. No sé a qué quiere llegar con eso si no va a volver con ella. Nadie quiere volver con ella; yo tampoco lo haría. Además, mamá, tiene una nueva relación. Ya sé, ya sé que tiene una nueva relación. No movía los labios. Ya, mamá, entonces párate, vamos, para poder irnos más rápido. ¿Y si no quiero irme? Te quedas y yo me voy y me como las hamburguesas que dejamos en casa. Qué va, como el rey. Sí, como el rey, mamá. Me miró y me tocó la cara y dijo que me calmara, que iba a salir todo bien, como si no lo supiera. Como si no supiera que estaba mintiendo. A veces prefería hacerme la sorda también. Ella lo entendía.

Cuando salimos del carro, el agua resbaló por la puerta y nos mojó las manos. Mi papá nos miraba desde la ventana, resignado, sonriendo. Nos quedamos afuera unos minutos porque mi mamá no se movía. Mi papá ya no estaba mirándonos desde la ventana, pero escuchaba ruido adentro y sus pisadas fuertes y sordas y de mentira. Hay que entrar, mamá.

Nada. Sorda. La jalé del brazo y la llevé a la puerta. Toqué el timbre y me arreglé el pelo. Podía oler la carne de la parrilla. Se me hizo agua la boca y pensé en las hamburguesas que habíamos dejado en casa. Secas, de carne barata, la carne que nadie quería, la carne que le sobraba al carnicero y casi nos la regalaba porque mi mamá se acostaba con él a veces y cuando lo hacía llegaba a la casa oliendo a carne, con una bolsa en la mano que ponía en el congelador.

Mi papá abrió la puerta. Mi mamá seguía seria, mirando, sin hablar. Hola, papá. Me miró de arriba abajo y no dijo nada; me abrazó fuerte. Por detrás de la espalda sentí cómo mi papá le agarraba la mano a mi mamá y nos abrazábamos los tres. La familia rota que se abrazaba y ahí venía Rosario, la nueva esposa de mi papá y dijo hola, ya llegaron, pasen por favor y se quedó mirando hasta que mi papá dejó de abrazarnos porque a ella no le gustaba cuando nos abrazábamos. Decía que ya no éramos familia,

que eso se acabó cuando se divorció de mi mamá y que solo nos daba plata porque le dábamos pena, no por una obligación legal. Tu papá no te quiere, me había dicho Rosario una vez que tuve que ir a cenar por invitación de mi papá. Había insistido tanto y yo no quería ir pero le dije que sí y Rosario me empezó a decir que nunca nos había querido, no sabía lo que era el amor hasta que la conoció a ella. Qué va, como el rey. Sí, como el rey, dijo Rosario.

La sala estaba impecable. Si la comparabas con nuestra casa te ponías a llorar, pero mi mamá solo miraba y yo también solo miraba y nadie lloraba. No había por qué llorar: sabíamos que mi papá era infeliz, esto solo era una comodidad más. Las luces amarillas, cálidas. La sala barroca nos miraba de vuelta. Los sillones estaban muy bien cuidados, sin mancha alguna, la madera de la mesa del comedor se veía cara y el perro nos lamía las rodillas. Era un perro grande y blanco que se llamaba Norberto. Como el rey. Mi papá le había puesto el nombre, era obvio. Como el rey Norberto del cuento que nos contaba cuando era chica y mi mamá era más joven y no estaba tan destrozada. Mi papá llegó detrás de nosotras con la mano en la espalda de Rosario, una posición notoriamente incómoda. En la mesita de vidrio de la sala habían puesto maní, aceitunas verdes y queso con galletas. Rosario: sírvanse, por favor. La carne sigue haciéndose. Mi papá no decía nada. Así era a veces: tenía que entrar en confianza. Era entendible. No nos veíamos hace más de tres años. Era una persona nueva. Mi mamá seguía sin hablar. Solo asintió y sonrió y soltó una risa nerviosa que nunca olvidaré. Nos sentamos en la sala y esperamos. Rosario y mi papá se sentaron al frente de nosotras, en el sillón blanco de dos piezas. En un cuadrado perfecto nos mirábamos y comíamos queso en silencio. Rosario también tenía los labios rojos; mordía la mitad de la galleta y la manchaba con su lápiz de labios.

Gracias por venir, dijo por fin mi papá. Gracias a ti por invitarnos, dijo por fin mi mamá. Se miraban como si guardaran un secreto. Siempre había sido así: desde el divorcio, cada vez que nos veíamos los tres, mi mamá y mi papá se miraban en secreto y yo no sabía qué se decían pero lo suponía. A Rosario eso le ponía los nervios de punta. No le caíamos bien y ella tampoco nos caía bien a nosotras. No nos caía bien porque era delgada y bonita y más joven que mi mamá y tenía los pómulos altos, qué bonita que es Rosario, mamá, le dije cuando recién la conocí y ella se encerró en el baño todo el día a vomitar. Me gusta cómo está decorada la casa, dije. Rosario sonrió y dijo que ella había elegido todo y que mi papá solo había pagado, risas. Mi papá se levantó y, sin preguntar, nos sirvió dos copas de vino blanco. Rosario y él tomaban vino tinto. Debe ser caro, pensé, por eso no nos ofrecen. Igual, a mí no me gusta el vino, entonces está bien. No me molesta. Mi mamá agradeció por la copa y se tomó el vino de un sorbo. Rosario mordisqueaba el queso como un ratón. Ya no quedaban más

aceitunas porque mi papá se las había comido en silencio. No habían puesto música y eso hacía todo mucho más incómodo. Pero eso quería Rosario: quería que estuviéramos tan incómodas que nos fuésemos rápido y la dejáramos tranquila y dejáramos tranquilo a mi papá y al rey y a Norberto.

Pasaron los minutos y se acabaron el vino y los bocaditos y nos invitaron a pasar a la mesa. Las servilletas eran de tela y estaban puestas sobre los platos como en los restaurantes caros. Rosario sacó la carne de la parrilla y la puso en medio de la mesa y nos sirvió ella. Un pedazo para cada una con arroz y zanahorias. Comimos en silencio hasta que todos acabamos y mi papá se empezó a reír y Rosario lo miraba y se reía con él. Mi mamá: por favor enséñanos el resto de tu casa que no venimos hace tanto. Dejaron de reírse y mi papá dijo que claro y se paró de la mesa y Rosario se agarró de su correa y lo siguió de cerca, dándonos la espalda.

Nos guio al cuarto de su bebé, olía a recién nacido. Rosario: es tan raro, ahora estoy de nuevo flaquísima, quién lo diría, luego de cargar tres kilos y medio de más por tanto tiempo mis brazos siguen igual. Deben ser los genes. Rosario me miró y con su mirada entendía que me dijo no como tú y tu mamá, gordas, por eso tu papá te dejó y por eso ya no te quiere y le da vergüenza verte y no se ríe con tu mamá y conmigo sí y con ustedes no.

El bebé no se movía, no respiraba. El cuarto estaba totalmente oscuro y Rosario me miraba y yo miraba al bebé y su barriga y su falta de aire y sus ojos cerrados. Mi papá se quedó en el umbral de la puerta con los ojos fijos en su hijo y mi mamá no quiso entrar; ya me imagino cómo es, dijo desde afuera, es lindo, qué lindo tu hijo. Rosario sonreía, la sonrisa más grande que había visto jamás. Es muy lindo, sí, y no hace ruido. Es perfecto, no respira. Y yo: qué va, como el rey. Y mi papá y mi mamá, al unísono, sin mover los labios: sí, como el rey.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

**N.**  
NOVELA

---

DANIELA  
RAMÍREZ UGOLOTTI

# Fragmentos de infancia

## 1.

Mamá se acerca a la escalera de nuestra nueva casa. Se horroriza. He marcado toda la baranda de madera recién restaurada con mi punzón nuevo. Lo pidieron en la lista de útiles de mi nido y Mamá me lo compró. Ella grita y yo no entiendo muy bien su reacción. Está histérica. El surco que hice es profundo y bonito. Le digo que ya puedo hacer líneas rectas, para que se moleste menos, pero mi comentario parece molestarla todavía más. Corro a mi cuarto y me escondo bajo la cama, igual que cada vez que me quiere poner un supositorio.

En mi nido usamos un uniforme de color gris, cuello blanco y un lazo rojo alrededor. Es como una bata, pero entallada, y llevo medias blancas y zapatos negros. Mamá me lleva de la mano, yo cargo mi lonchera, también es gris y dura, de plástico. Tiene un sticker de She-Ra. Tengo el pelo hasta los hombros y un cerquillo horizontal y tieso. Me encanta caminar desde la quinta Prado hasta el nido, Mamá no me suelta y puedo ver las calles y las casas. Me habla con esa voz linda que sale de su boca pintada y me cuenta cosas. Bonitas. Mamá siempre cuenta cosas bonitas, menos cuando se molesta y grita.

Mi nido queda cerca de la casa, a dos cuadras. Se llama Marianne Frostig, pero mi tío Félix dice que en realidad se llama Madam Prosti. Ahí nos sientan y nos dan papeles con puntos marcados de color morado y un olor raro, como eso que usan para limpiar el baño. No hay muchos juegos en el nido, pero no importa porque todos los años, en un terreno al lado de la quinta donde vivimos, llega un parque de diversiones que se queda un par de semanas y después se va a otro lugar. Es divertido, aunque el piso de tierra huele a pichi. Siempre me subo a un gusano verde gigante que sonríe y brilla y se pasea sobre un camino que sube y baja. Me encanta. A veces me subo muchas veces. Mamá nunca me quiere comprar las manzanas acarameladas y el algodón de azúcar, dice que no son buenos y me puedo enfermar. Mamá no me deja comer nada de la calle. Hay muchos juegos y cuando no hay parque, en ese mismo terreno que huele a pichi a veces hay ferias agropecuarias. A Mamá le encanta llevarnos a las ferias y comprar bolas de kiwicha con miel que nos manda en la lonchera. Es divertido porque hay vacas

y ovejas, y un montón de cosas ricas como turrone, mantequilla de vaca de verdad o manjarblanco. Y esas cosas sí las podemos comer.

## 2.

Mamá y Papá salen esta noche. Me encanta cuando ella se arregla. Tiene el pelo sobre los hombros en capas y siempre usa vestidos cuando se pone bonita. Mamá es la más linda de todas las mamás. Se pone tacos y se pinta los ojos y la boca. Se mira al espejo y yo la miro a ella. Gira y su falda se mueve. Papá la ve y le dice que está guapa. Se besan en la boca y se van. Dicen que van al cine. Les pregunto qué van a ver, se miran y se ríen, me responden que la película se llama *El caballo que estiró la pata en la esquina*. Salen. Yo corro al clóset de Mamá. Me pongo sus zapatos, me quedan enormes, pero puedo caminar igual, y soy alta como ella. Me pruebo sus faldas, me miro al espejo, parecen vestidos. Saco su maquillaje y me pinto. Hermana Menor se acerca, se quita el chupón y la maquillo también. Ella todavía no habla bien, pero yo entiendo todo lo que dice. Se quiere poner los tacos de Mamá, pero se le salen cuando intenta caminar. Para que no lllore le pongo una bufanda de color morado, una blusa que le queda como vestido y jugamos a que somos grandes y nos vamos a una fiesta con una piñata gigante en forma de pitufina.

Hermana Mayor está encerrada en su cuarto. No nos soporta, nunca quiere hacer nada con nosotras. Está ocupada en otras cosas, prefiere grabar cassettes o hablar por teléfono con sus amigas. Esa noche, mientras Papá y Mamá están en el cine, Hermana Mayor castiga a Hermana Menor por no obedecer. No quería escucharnos cantar y Hermana Menor no quería callarse. Nos grita mucho y a ella la obliga a estar parada en una esquina. Hermana Menor se queda dormida parada. Mamá regresa y castiga a Hermana Mayor que ahora nos odia más. Le pone pañal a Hermana Menor y nos acostamos.

Esa noche duermo volteada hacia la pared. Siento una mano de calavera que me empuja la espalda y cuando volteo no hay nadie. Sudo frío. Voy muy rápido al cuarto de Papá y Mamá pero ellos me dicen que seguro ha sido un sueño. Yo sé que no, que es una calavera que se esconde debajo de mi cama.

## 3.

Mamá me da permiso para salir a jugar con mis amigos de la quinta. Me han venido a buscar, han tocado el timbre mientras yo veo *Los pitufos* en canal 4 con Hermana Menor; pero ella no quiere salir, prefiere quedarse con Mamá. Es verano y es divertido porque hace calor y no tengo que ir al nido. Ya no iré más, cuando termine el verano

voy a empezar a ir al colegio de los grandes, con Hermana Mayor. Me gusta salir con mis amigos porque jugamos con los insectos que vuelan alrededor de las plantas de la quinta. Hay avispas, abejas y mariposas blancas y amarillas. También cucarachas chiquititas que crecen en el agua que se calienta en el piso por el sol. Yo me quito los zapatos y meto los pies en un charco pequeño de agua caliente y marrón que mana de un huequito en el piso. Las cucarachitas se suben a mis pies y yo me río. Me hacen cosquillas. Escucho a mi mamá gritando por la ventana para que saque los pies de ahí y me ponga de nuevo los zapatos. Agua cochina, dice.

Lo más divertido es jugar con las avispas, hacerlas mis esclavas. Cuando una se posa en el pasto, la piso despacito, pero muy despacito, solo para atontarla, y con dos palitos le quito las alas. Después, con los mismos palitos, le saco el aguijón. La mayoría de veces se mueren porque a veces salen con todas las vísceras, pero hoy he logrado sacar solo el aguijón y ahora es mi mascota y camina por mi brazo. Parece una hormiga gigante buscando algo que no encuentra. Todos hacemos lo mismo, pero solo mi avispa quedó viva. Mamá me llama porque el almuerzo ya está listo, hoy comemos fideítos verdes, mi plato favorito.

Después de almuerzo, Papá me da mil intis para comprarme un cómic y un Sublime en el quiosco de la esquina. Todos los viernes, antes de irnos a San Bartolo a visitar a Nonna C y Nonno A, me da plata para mi cómic de las Urracas y mi chocolate. Cuando llego al quiosco los mil intis ya no me alcanzan. La semana pasada sí me alcanzaron, pero ahora me dice el señor del quiosco que ya no, que solo me puedo comprar una cajita de chiclets con la plata que tengo.

#### 4.

Mamá nos lleva a hacer las compras. Vamos las tres con ella porque hay que hacer cola: solo se permite una bolsa de leche Enci por persona. Cada una recoge su bolsa y volvemos a la casa. Recorremos la avenida Larco, siempre evitando el parque Kennedy, un terreno de tierra y pichi en donde caminan las ratas y algunos hombres duermen bajo pedazos de cartón. A veces tenemos que dar toda la vuelta solo para evitar el parque. Pasamos por la heladería Alfa, pero Mamá nunca nos quiere comprar helados. Es Nonna S la que siempre me compra un helado en barquillo, de sol y sombra, aunque todas las veces me ensucie. Aún no logro controlar el helado, como los grandes. Cada vez que ayudo a Nonna S a embalar muñequitos de cerámica para mandar a Italia, me lleva al Alfa a tomar un helado como premio, y mi mamá reniega, pero no puede hacer nada. Las mamás de las mamás siempre mandan, dice Nonna S. Ella nos habla en italiano y vive en la misma quinta, en la casa de al lado. Todo lo

que cocina le sale riquísimo y se esfuerza mucho. A veces, cuando prepara tortelloni, lasagna o tagliatelle, cocina durante horas, y yo la ayudo a preparar la masa. Nonna S vivió en la guerra y luego cuando vinieron a vivir a Perú, Nonno B la abandonó. A él nunca lo vemos, solo algunas navidades en que llega con varios sobres y nos da uno a cada uno. Los sobres llevan los nombres de nosotras y Primos, pero siempre se confunde porque no sabe quiénes somos. En cambio, a Nonno A, que es papá de Papá, lo vemos siempre, sabe cómo nos llamamos y cuántos años tenemos. Sabe la fecha de nuestros cumpleaños y las cosas que nos gustan. Por eso siempre esconde una bolsa de chocolates en su clóset cada vez que vamos a su casa. Y cuando la encontramos se ríe y nos regala todo. Él nos espera siempre con sorpresas y le gusta estar con nosotras, dice que somos sus nietecitas lindas.

## 5.

Nonna S siempre nos cuida cuando Papá y Mamá salen, menos cuando se va a Italia un mes a ver a su mamá y sus hermanas y la extrañamos un montón, pero también nos gusta que se vaya porque regresa con maletas llenas de ropa que nos mandan nuestras primas de Italia porque ya no les quedan. Algunas cosas parece que no las hubiesen usado nunca. Ropa linda, que no hay en Perú. También nos mandan ropas de baño. Son bonitas y me las pongo cuando voy a San Bartolo. Tienen la parte de abajo mucho más grande que las ropas de baño de Perú y Primo T, que es un pesado, siempre me molesta diciendo que parece que estoy con calzón. Pero no le hago caso y las sigo usando. Es un chinchoso.

Una vez, en sanbar, me empujó a la piscina de Nonna C. Kilowat, que pasaba por ahí, escuchó la risa maquiavélica de Primo T y corrió a ver qué pasaba. Yo no podía respirar, se me iba el aire y no podía salir del agua. Yo movía los brazos y había muchas burbujas. Sentí unos brazos que me sacaban, ya no podía respirar, pero esos brazos otra vez hicieron que yo respire. Tía M castigó a Primo T y no lo dejaron jugar conmigo nunca más, hasta que Nonna C y Nonno A compraron una tortuga a la que le pusimos Tomasa. Le pintamos el caparazón de colores y después Primo T empezó a voltearla sobre el césped y a empujarla con la manguera al otro lado del jardín. Un día Tomasa desapareció. Nonna C dijo que se había escapado, pero yo escuché a Papá contándole a Mamá que se la habían llevado porque Primo T era malo con ella. Primo F es menor que Primo T y no hace travesuras como su hermano, solo se escapa de su casa en San Bartolo y se va a pasear con su triciclo por la pista. El fin de semana pasado, en la mañana, antes de que todos despertaran, Primo F tiró su triciclo a la piscina. Cuando se despertaron los grandes vieron el triciclo al fondo y Tío L, papá de Primos, tuvo que meterse a sacarlo. Primo F vive enamorado de Prima C y cada vez que la ve se toca el corazón y dice, quieto loco. Todo el tiempo hace lo que Prima C dice.



## 6.

Mamá ha conseguido un sticker gigante para la pared de nuestro cuarto en la casa de la quinta. Es un árbol enorme con frutas rojas y un jardín frondoso que parece estar al pie de nuestro camarote. Jugamos que ese es el árbol que está detrás de la aldea de los pitufos. Nonna S nos ha traído de Italia varios pitufos y sus casitas. Los hemos puesto todos en una canasta en el clóset. Mamá dice que el árbol del sticker se parece al árbol que había antes en la entrada de la quinta, uno que sacaron para que los autos pudieran entrar. Se demoraron años en hacerlo, porque cada vez que lo querían cortar, Chabuca Granda, la cantante, que vivía al frente de la quinta en un edificio de tres pisos, bajaba corriendo y abrazaba el árbol. Decía que mientras ella estuviera viva, ese árbol estaría ahí, en la entrada de la quinta Prado. Yo nunca la vi, pero Mamá la vio muchas veces y la saludaba. Me gusta esa historia porque me encanta su canción de la canela y yo también abrazo árboles, pero más abrazo al sauce llorón que está frente a nuestra casa. Desde la ventana del baño en el segundo piso puedo ver de cerca sus hojas. Siempre le salen hijitos al pie del tronco.

Juego con Hermana Menor y los pitufos. Hermana Mayor entra al cuarto y nos dice que el sticker de árbol es horrible. Le decimos que es lindo, que es el árbol de la pitufialdea. Nos dice que somos unas bebés, unas tontas, que parecemos más chiquitas de lo que somos. Hermana Menor se pone a llorar y yo boto del cuarto a Hermana Mayor. La acuso con Mamá y ella la manda a su cuarto y le prohíbe hablarnos. Como si me interesara, le responde. Mamá está cansada de cómo habla Hermana Mayor y siempre se lo dice a Papá. Nonna C dice que Hermana Mayor está en la edad del burro, pero no sé por qué lo dice, mi hermana no se parece mucho a un burro. Solo le están saliendo granos y se los revienta. Se mira todo el tiempo en el espejo y se prueba ropa. Y si nos encuentra mirándola, nos bota de su cuarto.

Antes, no era tan aburrida. Ni antipática.

## 7.

Lo más divertido de ir a la casa de Prima O es cuando los árboles de la avenida Grau se llenan de moras y nos trepamos hasta arriba para sacarlas. Ella parece un mono y llega hasta la copa de los árboles. Yo también llego alto, pero Primo R, que es grande y nos cuida, me tiene que ayudar. Después regresamos a su casa con un bol gigante repleto de moras deliciosas y dulces que después serán un queque o mermelada. Nonna C en su casa también tiene un árbol de moras y siempre hace cosas deliciosas con esa fruta. Lo más rico es ese queque que ella hace con pedazos enteros de mora, que se derriten como fudge y se siente mojadito en la boca. En la casa de Prima O

hay muchos *Topolino*, de un montón de años, como cien. Me los presta siempre para leerlos porque a ella no le gusta leer, solo hace los juegos y pinta las partes que no tienen color, pero no le gusta leer las historias; en cambio, a mí me encanta, son muy graciosas. Yo leo, aunque no haya ido a primer grado. Papá me enseñó cuando tenía cuatro años y siempre se lo cuenta a todos.

Me divierto con mi prima, me está enseñando a montar bici porque es más grande que yo y ya sabe hacer cosas de grande. Patinamos juntas y ponemos música para hacer bailes. Nonna C nos trae siempre cassettes de canciones italianas graciosas de Renzo Arbore, nos hacen reír mucho y además la música es linda y podemos hacer bailes increíbles con nuestros patines. A Papá también le trae cassettes, pero de Lucio Dalla o del festival de San Remo, que siempre tenemos que escuchar en el auto camino a San Bartolo y es música bien aburrida. Me gusta más cuando pone la radio y su música salsa, aunque esas canciones no le gustan a Mamá, ella siempre prefiere la música italiana. En las noches Papá siempre pone música salsa y nos hace bailar, jugamos al concurso y le regala un chocolate Winters a la que mejor baile. Prima O, que siempre duerme en nuestra casa los fines de semana, también baila, se esfuerza mucho y Papá se ríe, dice que parece un renacuajo.

## 8.

Nonno A tiene un hostel en San Bartolo. Está en la bajada a la playa norte y se llama Hostel Peñascal. En invierno, a veces nos quedamos ahí con Nonnos. Huele fuerte y el olor me hace estornudar. Dice Mamá que es humedad. Todo parece mojado, las sábanas, los colchones, las almohadas. Aquí el agua que sale del caño es salobre. Por eso Papá siempre pasea por las calles buscando el camión del agua. Cuando encuentra uno, lo trae y se llena el tanque, entonces tenemos agua dulce, sucia pero dulce, y el pelo ya no queda tan duro cuando me lavo con champú. Además, podemos usar jabón. Pero cuando no hay agua de camión, sale agua salobre y en vez de jabón usamos champú para el cuerpo. Como acá en San Bartolo no existe el agua caliente en los baños, Mamá calienta agua en ollas y luego llena la batea celeste y nos baña. A veces, no hay agua de camión y tampoco sale agua salobre del caño.

El hostel es grande y tiene escaleras en forma de caracol que llegan hasta el último piso. Papá carga dos colchones. Como es invierno no viene nadie y el hostel funciona poco. Papá tiene que arreglar un cuarto para nosotras. Hermana Mayor no quiso venir, pero la trajeron igual. No quiere hablar con nadie, ha decidido ignorarnos y salir a pasear por el malecón sola.

Por la mañana Papá nos lleva a desayunar al mercado. Jugo de frutas y pan con pollo, palta y papitas al hilo. La casera siempre nos regala a cada una un pedazo de queque de naranja. Desayuno sanbartolino.

## 9.

Por las mañanas, cada fin de semana en San Bartolo, cuando Papá y Mamá duermen, Nonno A nos lleva a Primo T y a mí a la panadería de la señora Rosita y nos compra unas bombas deliciosas. Bombas para comer, no como las de los terroristas que tiran cuando se apaga la luz. Son deliciosas y están llenas de manjarblanco que se chorrea por el costado cuando las mordemos. Después de la panadería, Nonno A nos pasea por el terral que está detrás del mercado y llega hasta la carretera. En verano el terral se llena de gaviotas, parece cubierto por una manta de pájaros. Nonno A maneja rápido en su Volkswagen blanco y se mete ahí y todas las gaviotas vuelan sobre el auto y parece que van a chocar con la luna de adelante, pero no les pasa nada y salen volando.

El invierno en San Bartolo es frío, pero el olor del mar es rico y se mete en la casa y en la cama. Lo mejor del invierno es ir al bufadero cuando el mar está inmenso y tirar botellas de plástico en la rajadura gigante, cuando llega la ola las botellas vuelan y el agua ruge más fuerte que un león, que un dinosaurio. En el bufadero pasan cosas por las noches, por eso solo podemos ir de día. Cuando el mar está pequeño y no ruge ni tira las botellas por el aire, vamos siempre con Hermana Menor y nuestra lonchera de arqueólogas. Nos gusta escarbar la bajada hacia el bufadero porque es un cerro de sal, de verdad, debajo de la tierra hay sal nada más. En nuestra lonchera tenemos unos cepillos de dientes viejos y un destornillador para sacar los pedazos enormes de sal. Siempre encontramos basura rara alrededor. Botellas, muchas botellas. Pañales usados, pero no de bebé, sino esos que usan las mujeres grandes llenos de sangre. Unos globos desinflados y mojados, de color beige como nuestro Volkswagen. Huele mal por partes, pero nos gusta explorar y jugar que somos arqueólogas con la sal del cerro. Lo mejor de todo es que nadie nos tiene que cuidar porque aquí en San Bartolo no hay gente mala como en Lima que hay muchas personas malas y bombas.

## 10.

El verano empieza y hoy Papá quiere ir a la playa de la U. Es bonita esa playa porque al frente está la ballena metida en el mar. Papá me ha contado que no es una ballena con su cola sino una antigua diosa inca que se lanzó al mar con su hija para escapar de otro dios inca que tiene un nombre raro. Y las dos se convirtieron en piedra cuando llegaron

al mar. Vinieron desde arriba, desde la sierra de Lima, de un lugar que también tiene un nombre complicado. Papá me dijo todos los nombres, pero no me acuerdo bien. Vamos en nuestro Volkswagen beige, yo voy en la maletera, me gusta ir ahí todo el camino, es como una cajita especial hecha para mí y entro perfecto. Papá pone música en la radio, no lleva polo y canta en voz alta la canción que suena en inglés.

La playa es enorme y no hay nadie. Es una franja larga de arena caliente. Mamá pone la sombrilla y las toallas y saca del auto los baldes para jugar. Ha venido también Prima O. Caminamos por la playa con Mamá, el sol calienta la piel y se siente rico. Entramos al mar y las olas nos revuelcan, pero es divertido porque no son fuertes sino espumitas en la orilla. Lo único que no me gusta es toda la arena que se me mete en la ropa de baño, justo donde está mi partecita y me raspa. Parece un pañal, pero incómodo y rasposo.

Mamá ha llevado sanguchitos de jamón y queso, galletas de vainilla y plátanos. Comemos sentados en las toallas. Después de almuerzo, recogemos de la orilla unas conchitas que están bajo la arena, se llaman palabritas y son muy ricas en la comida. Para saber dónde están, esperamos que la ola se vaya y deje la arena libre que está mojada. Ahí se ven unos huequitos, debajo de esos huecos están las palabritas, Mamá les llama vongole. Llenamos dos baldes de palabritas y volvemos a Lima. Mamá hace un caldo con ellas que sale delicioso y eso es lo que comemos en la noche, caldo de palabritas.

## 11.

Cada vez pasamos más tiempo en San Bartolo. Papá compró una casa cerca a la casa de Nonno A y Nonna C para poder estar aquí y no en Lima. Trajo un grupo eléctrico porque la luz se va todo el tiempo. Casi todas las noches hay apagón y es lindo, porque cuando estamos acá, las olas se ven encendidas y parecen luces de neón que llegan hasta la orilla. En Lima no podemos salir a la calle y hemos tenido que poner cinta adhesiva gigante en las ventanas, en forma de X, así si tiran una bomba cerca, la ventana no se revienta encima de nosotras. Hay muchas bombas y dice Papá que es peligroso. Acá estamos mejor, podemos hacer fogata en la playa, cocinar salchichas y ver el cielo de noche. Podemos salir de la casa y patinar o montar bicicleta o correr. Papá compró un telescopio y, cuando hay apagón general, las estrellas se multiplican y encienden el cielo. Podemos verlas desde el telescopio como si pudiéramos agarrarlas con las manos. También es bonito salir a caminar porque el cielo ilumina el malecón. Ni siquiera necesitamos encender nuestras linternas. Pero cuando hay apagón local, no se iluminan las olas ni el malecón. Todo se ve más oscuro.

Papá se va todos los días a trabajar a Lima y luego vuelve. Mamá se queda con nosotras. Ella trabaja con Nonna S, mandan artesanías a Italia, pero ahora parece que no tienen mucho trabajo porque nos la pasamos aquí. Solo vamos a Lima cuando Mamá tiene algo que hacer, como visitar a los artesanos en nuestro Volkswagen color beige. A mí me encanta ir con ella y pararme en el medio, en la parte de atrás, pero entre los dos asientos. Mamá y Nonna S hablan en italiano todo el camino, es un idioma que se parece al español, pero todas las palabras terminan diferente. Nonna S habla nada más en italiano, pero Mamá le responde en un idioma inventado mezclado con palabras en español.

Me gusta estar con ellas.

## 12.

Estamos en Lima, en la quinta. Hace calor. Hemos venido a la ciudad porque hoy es 24 de diciembre. Esta noche nos toca cenar con la familia de Papá en casa de Nonna C y Nonno A en Chama. Mañana que es 25 almorzamos con la familia de Mamá.

La familia de Papá es grande, tiene siete hermanos, pero uno de ellos murió cuando yo era bebé. Mamá dice que murió de un aneurisma, pero una vez escuché que Tío P decía que se le había pasado la mano. No entendí bien por dónde se le pasó la mano, pero parece que por esa mano es que murió.

Llegamos a la casa de Nonna C y Nonno A. Ahí están todos, tíos y primos, listos para celebrar. Mamá pone los regalos bajo el gran árbol de navidad mientras nosotras jugamos con Primos a las escondidas. Yo me escondo en el cuarto de Tío P, en el clóset gigante de lata color gris. Tiene unos huecos desde donde se puede ver de adentro hacia afuera, pero nadie puede ver hacia adentro. Me escondo y no hago ningún ruido para que no me encuentren.

Tío P entra al cuarto mientras estoy escondida. No digo nada porque Primo T me puede encontrar y voy a perder. Tío P está con dos personas más, un chico y una chica. Él siempre llega a las reuniones con gente rara en su Volkswagen negro. Cierran la puerta del cuarto y yo me quedo quietecita para que no le cuenten a Primo T dónde estoy. Se ríen y conversan muy alto, están contentos. Toman algo de una botella, creo que es cerveza o vino. Tío P saca de su cajón una bolsa chiquita. Una bolsa pequeña con talco. Corta un pedazo de papel de una revista y abre la bolsa. Tira el talco en el pedazo de papel de revista, lo dobla y parece que chanca el talco que quedó en el papel con una tarjeta. Después abre el papel y con la misma tarjeta se echa un poco de talco en la mano y se lo mete a la nariz. Después les pone un poquito de talco a la mano de sus amigos y ellos también se lo meten a la nariz. Tío P guarda el papel en su bolsillo y salen del

cuarto. Yo salgo después y como nadie me ve, hago ampay me salvo y gano. Primo T se queda picón, como siempre.

Cenamos y cuando dan las doce, todos se abrazan y yo tengo mucho sueño.

Quiero dormir.

### 13.

Hoy es 25 de diciembre. Estamos en la quinta y almorzamos en nuestra casa con toda la familia de Mamá. Vienen Tío U y Tía L con Primos. Nonna S cocina desde varios días antes. Lo mejor es cuando hace la masa y me pasa un poco para amasar. Usa toda la mesa del comedor. La llena de harina. Es una mesa de madera tallada que Mamá compró en uno de los artesanos a los que vamos a visitar. Ahí hace la masa. Jugamos a que forma un volcán y en el cráter pone los huevos. Después amasamos mucho tiempo hasta que la masa queda como una plastilina. Nonna S tiene una máquina en donde va poniendo pedazos de masa y sale toda aplastada. La mete muchas veces y salen unas tiras largas de masa. Las pone encima del aparador que está al frente de la mesa y va cortando los pedazos para hacer la torta frita. Después separa unas partes chiquitas y las rellena con una mezcla que hace que es deliciosa y las separa y las envuelve en una forma graciosa. Todos los años siempre hace lo mismo: la torta frita, que comemos con prosciutto, mortadela y parmesano con un poco de pomarola, y los tortellini in brodo. De postre lo mejor: chocolate y pandoro.

Los niños abrimos los regalos y los grandes toman bebidas en copas. Jugamos vóley en la quinta y Prima O me enseña a montar bicicleta. Todavía no logro manejar sola, me caigo varias veces y me hago una herida en la rodilla. Mamá me pone sulfanil en polvo y me siento mejor.

Los adultos se ríen y hablan muy alto. Gritan. Tía N no deja de hablar y Tío U la calla todo el tiempo, cállate carajo, le grita. Ella le grita también y siguen conversando muy alto. Me duele la rodilla y me voy a mi cuarto a jugar con Primos.

Nos quedaremos unos días en Lima hasta el fin de año.

### 14.

Amiga M, de la quinta, me invita a pasar el día al club Terrazas. Mamá me da permiso y yo voy muy feliz. Es la primera vez que salgo sin Mamá. Preparo mi mochila con todas mis cosas: mi ropa de baño, mi toalla, mi cepillo para peinarme y una muñeca para jugar con Amiga M. Mamá me da plata para un helado Buen Humor.

El club es bonito y grande. Hay juegos y me encanta la piscina porque podemos tirarnos y nadar. Es muy divertido. A la hora del almuerzo, la mamá de Amiga M nos compra salchipapas, que están deliciosos. Después de comer, nos lleva a los camerinos para ducharnos. El agua sale helada, no quiero bañarme. La mamá de Amiga M me insiste y su voz va cambiando y ya no es tan buena, pero yo no quiero meterme en el agua helada. Mamá no me obliga a hacer cosas, Mamá siempre me habla bonito. Mamá es muy linda. La mamá de Amiga M me empieza a gritar y yo me pongo a llorar, yo también grito que no me quiero bañar en el agua helada. Ella me grita más fuerte, me dice que soy una mocosa engreída y me tira una cachetada, luego otra y después otra más. Me jala fuerte del brazo, me duele. Yo me quedo quieta, dejo de llorar porque tengo miedo de que me siga pegando. Mamá nunca me ha pegado. Nunca nadie me ha pegado, solo Hermana Mayor. Tengo mucho miedo y quiero estar en mi casa. La mamá de Amiga M es mala y me mete al agua helada y me baña mal. Yo no vuelvo a decir nada. Mi voz deja de funcionar. Solo miro hacia abajo y quiero estar con Mamá. Llego a casa y la abrazo mucho rato, pero no le cuento nada porque seguro después también se molesta conmigo.

## 15.

Nos mudamos a San Bartolo. Vamos con el auto lleno de cosas, hasta en el techo. El Volkswagen beige se ve muy gracioso con tantas cosas encima. Ya no regresamos a Lima hasta que empiece el colegio de los niños grandes. El camino es largo y caluroso.

Llegamos a la casa frente al malecón, bajamos las cosas del auto y nos vamos a la playa vieja con Mamá. Esa playa me gusta porque puedo nadar, no hay olas y es divertido llegar a la isla chiquita con mi pititabla. Los fines de semana no podemos ir a esa playa, hay mucha gente y no hay espacio donde poner las toallas. Muchas personas vienen de Lima en buses inmensos y todos bajan solo a esa playa, porque hay arena rica y el mar es delicioso. Los sábados y domingos solo podemos ir a la playa del segundo muelle, que no es tan rica y está vacía. Antes no existía esa playa. Se formó con el huayco que bajó el verano pasado, que tapó Peñascal y entró a algunas casas. El huayco llegó hasta el mar, había un auto y una refri flotando en el agua marrón. La noche que cayó, pasaron *Superchica* en Canal 4. Yo vi la película en la casa de Nonnos. Después de varios días, cuando se fue el huayco, en el segundo muelle se había formado una playita llenecita de conchitas, huesos de erizo y ojos de pescado que recogemos con mis hermanas para hacer móviles. Pero más divertido que buscar conchas, es sacar erizos vivos del mar. Si los tocas despacito no pasa nada, porque ellos no te pican, son las personas las que los chancan cuando los pisan y les rompen sus patitas. Jugamos a sacarlos de las piedras, y les damos de comer caracoles. Es gracioso porque debajo de esas patas largas

y negras tienen dientes y una boca redonda y por ahí se van comiendo a los caracoles. Cuando ya los tragaron, partimos los erizos y podemos rescatar a los caracolitos. Por dentro los erizos tienen como una lengua naranja, dice Papá que eso se come, pero no de esos erizos, sino de otros que sacan del fondo del mar. Me gusta juntar muchas de esas lenguas naranjas y secarlas al sol, se pegan en la piedra como chicle, solo que después de un rato huelen muy mal.

## 16.

Hoy por la tarde Papá nos ha llevado a pasear a Hermana Menor y a mí al huayco. Es un lugar inmenso de barro seco y partido que está detrás de Peñascal, justo donde pasa el cauce. Nos encanta ir con Papá porque recogemos cosas raras que se llevó el año pasado ese huayco grande que formó la playa nueva. Es como si estuviéramos en un lugar de mentira, como si fuera una película, así se ve, todo cuarteado y bonito. Como la Luna. Nosotras jugamos y corremos buscando cosas perdidas en el barro seco. Papá saca uno de sus cigarros y fuma. No es como los de cajetilla roja que fuma todo el día delante de los demás, sino esos que prende en las noches a escondidas.

Todas las noches Papá fuma esos cigarros hechos por él. Saca un pequeño envoltorio de papel periódico y lo abre. Ahí está la hierbita a un lado y rellena un papel. Después lo prende y el humo se esparce. Él siempre huele a esa hierba mezclada con su colonia. Me gusta mucho el olor de esa hierba, pero cuando Mamá se acerca, él esconde el cigarro. Siempre esconde esos cigarros que él hace, que son diferentes de los que se compra, los de la cajetilla roja. Me gusta cuando fuma esos cigarros hechos por él porque huele rico el humo y después se pone de buen humor, se ríe, pone música, y lo mejor es que saca una bolsa enorme llena de dulces y me puedo comer todos los que yo quiera sin que Mamá se entere.

En Lima casi siempre fuma en el techo, pero cuando Mamá está con Nonna S, a veces fuma en su cuarto y Hermana Menor y yo lo acompañamos. Me deja poner lo que yo quiera en la tele pero a esa hora nunca hay dibujitos. En cambio, acá en San Bartolo fuma en la terraza cuando Mamá sale a caminar a la hora del sunset. Cuando Mamá vuelve ya hemos comido dulces y después se molesta porque no queremos cenar.

## 17.

Llegó el circo. Los payasos pasan por el malecón de Playa Norte en un auto gris y viejo con un altavoz gigante y cantan. Salimos a la puerta de la casa para aplaudir, como todos los años cada vez que llegan. Arman su carpa gigante en el pampón que está detrás del



mercado, ahí donde se ponen las gaviotas, y es lo más divertido del verano, aunque la carpa huele horrible. Lo bueno es que después de un rato de habernos sentado, ya el olor se va. Papá me lleva, estamos solos. Antes de llegar al circo, hacemos una parada en el malecón de Playa Sur para que fume uno de sus cigarros esos que se hace él solito. Mamá está en Lima con Hermana Menor que está enferma, la tuvieron que llevar al doctor porque hace días la fiebre no le baja. Hermana Mayor y yo nos quedamos con Papá. Ella ya no quiere venir al circo conmigo y se queda en la casa. Vamos Papá y yo, él me compra algodón de azúcar de color rosado y me pide que no le diga nada a Mamá. Yo guardo el secreto. Me gusta tener secretos con Papá.

Los payasos hacen un show que nos hace llorar de risa. Papá también ríe. Este año no hay animales africanos, solo perritos. El año pasado tenían un tigre que estaba todo arañado y flaco. Dicen que se murió y ya no pudo venir. Pero los perritos son lindos y muy inteligentes, hacen malabares y entienden todo lo que los payasos dicen. Después del circo Papá me compra salchipapas con ketchup y volvemos a la casa. Hermana Mayor está llorando y habla a escondidas con Papá. Papá también está raro y llama por teléfono a Mamá. Papá se tiene que ir de noche, muy tarde a Lima, pero antes, nos lleva a la casa de Nonnos para que nos quedemos a dormir allí.

## 18.

Ayer Papá se fue muy tarde a Lima. Cuando se despidió de mí tenía los ojos mojados. Hermana Mayor y yo dormimos en la casa de Nonnos en San Bartolo. Hoy Nonna C nos despierta muy temprano. Nos dice que hagamos nuestra mochila porque nosotras también tenemos que ir a Lima. Hermana Menor está en la clínica y Mamá también se ha puesto mal y tiene que quedarse ahí, pero en otro cuarto. Hermana Mayor llora todo el camino y Nonna C la consuela. Su voz tiembla. Nonno A maneja. El camino es más largo que otros días. Nos llevan directo a la clínica. Cuando llegamos, Papá nos recibe. Nos abraza y nos dice que tenemos que ser fuertes porque Mami y Hermana Menor tienen una enfermedad que les dio por el agua contaminada de San Bartolo. Meningitis, meningitis, me repite varias veces. Lloro a escondidas en una esquina, se limpia los ojos con su pañuelo. No quiere que yo me dé cuenta, pero yo sé que está llorando. Dice el doctor que tal vez Hermana Menor no vuelva a ser una igual y que Mamá estará mejor después de una punción. Le digo a Papá que podemos traer mi punzón del nido de la casa de Lima para que mejor usen el mío y no el de la clínica, que debe estar cochino. Papá sonrío y puedo ver sus ojos marrones y grandes a través de los lentes mojados. Me mira y me abraza. Me agarra de la mano y me lleva a ver a Mamá. Ella me sonrío y yo solo quiero abrazarla, pero no me dejan. Lloro y dos enfermeras me sacan del cuarto y me dan un chupete. Me calmo y Papá me pregunta

si quiero ver a Hermana Menor. Vamos a su cuarto en otro piso y la vemos. Está echada en una cama. Duerme. Tiene tubitos que le han pegado a la mano y a la nariz. No me mira, no me ve. Solo duerme. Quiero subirme y despertarla. Digo su nombre varias veces, pero no me escucha, duerme profundamente. Papá dice que la dejemos descansar y salimos. Me lleva al estacionamiento y ahí está Nonno A. Papá me abraza y me da un beso, me dice que debo ir con Nonno A porque tiene que quedarse en la clínica. Vamos a la casa de Nonnos y me preparan una cama pequeña en su cuarto. Le pregunto a Nonna C si Hermana Menor despertará y me dice que sí, que pronto regresará a la casa para jugar juntas.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

**G.**  
GALERÍA

# Un equilibrio entre opuestos

## Diálogo alterno con Felipe Morey

JORGE ESLAVA

**R**ecuerdo que el dibujo siempre estuvo en mi niñez, como un juego. Lo disfrutaba solo, se colaba entre mis cuadernos de colegio y mis experiencias más difíciles; me servía para liberar conflictos o desencantos. Tal vez los desencantos me hicieron dibujar más. Comencé con el lápiz, pasé luego al lapicero hasta que descubrí el estilógrafo, gracias a que mi padre era arquitecto. Me los regalaba a medida que los iba renovando. Yo los atesoraba, eran muy delicados. Aún conservo uno de esa época. Mi madre me mostró hace unos años un dibujo que hice de niño, estaba hecho en papel bond y lapicero. Repasé el juego y el sentido de aquellas líneas.

Uno de mis juegos recurrentes era dibujar un edificio vacío y llenarlo de ladrones que se escondían en recovecos, para luego introducir a los policías. De a pocos iba creando una disparatada escena de acción: ladrones escapando por las ventanas, policías caminando en las cornisas, balitas rebotando en las paredes como rayitas. El resultado era un edificio visto por dentro (un entrevero de escaleras, ascensores, escondrijos, puertas y ventanas), devorado por el caos visual de un inocente juego infantil.

\* \* \*

En primaria era muy responsable y quiero recordar que ocupaba los primeros puestos de mi clase. En secundaria fui cambiando de rumbo para terminar siendo un irresponsable profesional. Terminé el colegio

bastante confundido con lo que quería hacer con mi vida: empecé estudiando cosas que ya olvidé (computación y administración de empresas) y luego, gracias a un contacto familiar, comencé a trabajar como practicante en una ajustadora de seguros. Un año y medio de rutina, vestido de terno y corbata, con depresiones de por medio, me demostraron que ese tipo de trabajo no es para todo el mundo. Fue entonces que descubrí el intenso desahogo que me generaba dibujar. Garabateaba pequeños dibujos a escondidas al lado de papeles burocráticos. Dibujaba todo lo que podía y trabajaba lo justo. Algunos días hasta iba contento a la oficina imaginando lo que podía dibujar a escondidas. Antes de renovar el contrato, decidí renunciar y estudiar artes visuales. Pocos meses después ingresé a la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.

Al comienzo tuve que lidiar con la presión familiar, pero tras la experiencia de año y medio en la oficina, supe afrontar la situación con convicción y confianza. Para mi madre fue muy duro, ella no comprendía que el arte era más que un pasatiempo. Se preocupaba por mi futuro económico. Mi padre, en cambio, un soñador cabal, siempre me apoyó. Él había pintado de joven, pero la vida lo llevó por la arquitectura, que era su verdadera pasión.

\* \* \*

Estaba en cuarto año de Bellas Artes cuando te conocí y me ofreciste la oportunidad, casi como jugando, de ilustrar un libro para niños. Abordé el proyecto y no paré hasta tener una idea clara de cómo plantear las ilustraciones desde el inicio hasta el final. Sin advertirlo ya incluía el texto dentro de la composición y planteaba las imágenes diagramando el libro entero. Las imágenes aparecían sin dificultad. Me gustó ese proceso de engranaje y sentí una especial disponibilidad para la ilustración. Recuerdo tu sorpresa cuando te presenté los primeros bocetos: ya todo el libro estaba planteado. Afortunadamente, ese libro inicial, *El papá mago*, sigue reeditándose.

Nunca vi como fuente de desprestigio el que un artista plástico se dedicara a la ilustración para niños; más bien me sentía orgulloso de ver mi nombre impreso y tener algo de dinero por un trabajo que me gustaba. Aunque ha habido ocasiones en que he hecho ilustraciones por una necesidad estrictamente económica, casi siempre he trabajado

con mucho placer. Tengo más de treinta libros publicados, entre los que destacan unas ilustraciones que hice para *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en el marco del plan lector, y para la saga de *El Capitán Centella*, que es lo más divertido que he hecho hasta ahora. Debo mencionar también una novela gráfica *El barón de la peste* y un libro álbum, *¿Dónde está el monito?*, ambos en coautoría contigo. Estoy muy contento con mi trabajo en el área infantil, lo valoro por diversos motivos y sobre todo ahora que tengo un hijo de cuatro años.

Inicié un proyecto propio de historieta juvenil, pero con todo lo que ocurrió en el mundo con la pandemia, mi vida se vio duramente alterada y terminé dedicándome más a la pintura. Nunca he podido trabajar en simultáneo la pintura y la ilustración, así que estos dos últimos años han reimpulsado mi trabajo como pintor y lo han llevado por un camino más sólido. Y eso me exige máxima dedicación.

\* \* \*

En este número de *Lienzo* presento trabajos de los últimos diez años. La mayoría son más recientes. Es una selección que considero tiene una línea coherente; podría decir que ofrece el lado más racional de mi producción. Casi todo está realizado con acuarela y tinta sobre cartulina, salvo los últimos que están hechos en acrílico sobre lienzo y que, a mi parecer, son los más relevantes de los últimos dos años. En cuanto a los formatos, hay una tendencia a hacerlos en tamaños cada vez más grandes, especialmente los acrílicos sobre lienzo. Uno de estos cuadros mide 150 x 180 cm y los que estoy planteando ahora no bajan de ese formato.

Como pintor, he realizado dos exposiciones individuales, la más reciente en el 2014, y he participado en varias exposiciones colectivas. He realizado cuatro trabajos audiovisuales (que caen bajo el rótulo de video arte) y una instalación audiovisual con un colectivo formado por dos amigos. Todos esos trabajos fueron presentados en festivales de video arte dentro y fuera del Perú. Fue una interesante experiencia, una expresión muy contemporánea, aunque también una moda, pero entre la pintura y la ilustración fue quedándome poco tiempo para continuar en esa disciplina. No descarto volver; mi esposa es cineasta y su trabajo despierta nuevamente ese interés en mí.

\* \* \*

Puedo pasarme horas visitando galerías y museos, sin fatigarme. Me gusta mucho ver pintura, por eso creo tener muchos referentes pictóricos que imagino han influido en mi trabajo. Sería imposible mencionar todos; además, no termino de descubrir nuevos artistas. Si tuviera que nombrar a alguien, aunque no tenga nada que ver con mi pintura, sería la pintora portuguesa Paula Rego. Hace unos años vi su trabajo en vivo y quedé francamente fascinado.

Lo que sí influyó mi pintura de manera significativa fue un edificio diseñado por el arquitecto Enrique Seoane Ros, el Hotel Cesar's, ahora Casa Andina, en Miraflores. Desde la ventana de mi cuarto podía verlo; recuerdo que de estudiante en Bellas Artes y enfrentado al lienzo en blanco en mi cuarto taller, tuve un momento de inspiración que me llevó a pintarlo con una seguridad que no había experimentado antes. Descubrí así la arquitectura brutalista y el constructivismo ruso. Estas estructuras encajaban en mi acción de pintar. Al final, la forma, en mi caso, es un enlace con el acto mismo de crear. De ese cuadro derivaron otros que fueron creando un lenguaje de estructuras urbanas que ahora se contraponen a formas orgánicas, que creo es lo que define mi pintura reciente: un equilibrio entre opuestos, el ángulo y la curva.

\* \* \*

También creo recibir influencia de la literatura. Si hablamos de un libro que marcó mi vida, este fue *La vida exagerada de Martín Romaña* de Alfredo Bryce Echenique. Lo leí en la adolescencia y me cautivó. Los últimos años he leído mucha novela gráfica y a guionistas como Alan Moore, Frank Miller, Garth Ennis y Joe Hill.

La música clásica me la inculcó mi padre. La valoro y recurro siempre a ella. La música en general siempre forma parte de mi vida y no solo escucharla, sino también producirla. Al terminar la escuela formé un grupo con cuatro amigos pintores. Yo era el baterista. Nos dedicamos a improvisar y, con el tiempo, fueron ingresando nuevos integrantes. Increíblemente comenzó a sonar música y tuvimos varias presentaciones en vivo. Improvisar en vivo sin conocer teoría musical, con el pretexto de hacer música experimental, fue un descaro muy divertido.

Ahora, con la tecnología, el acceso a la música es infinito. Me gusta escuchar plataformas donde se presentan músicos en vivo. Estas plataformas dan prioridad a un registro de sonido impecable. Siempre ando descubriendo nuevas bandas. Un grupo de música que me estremeció e influyó en el tiempo en que hacía de baterista fue la banda norteamericana Pixies. Su libertad creativa me destapó la cabeza.



# Sociedad salvaje

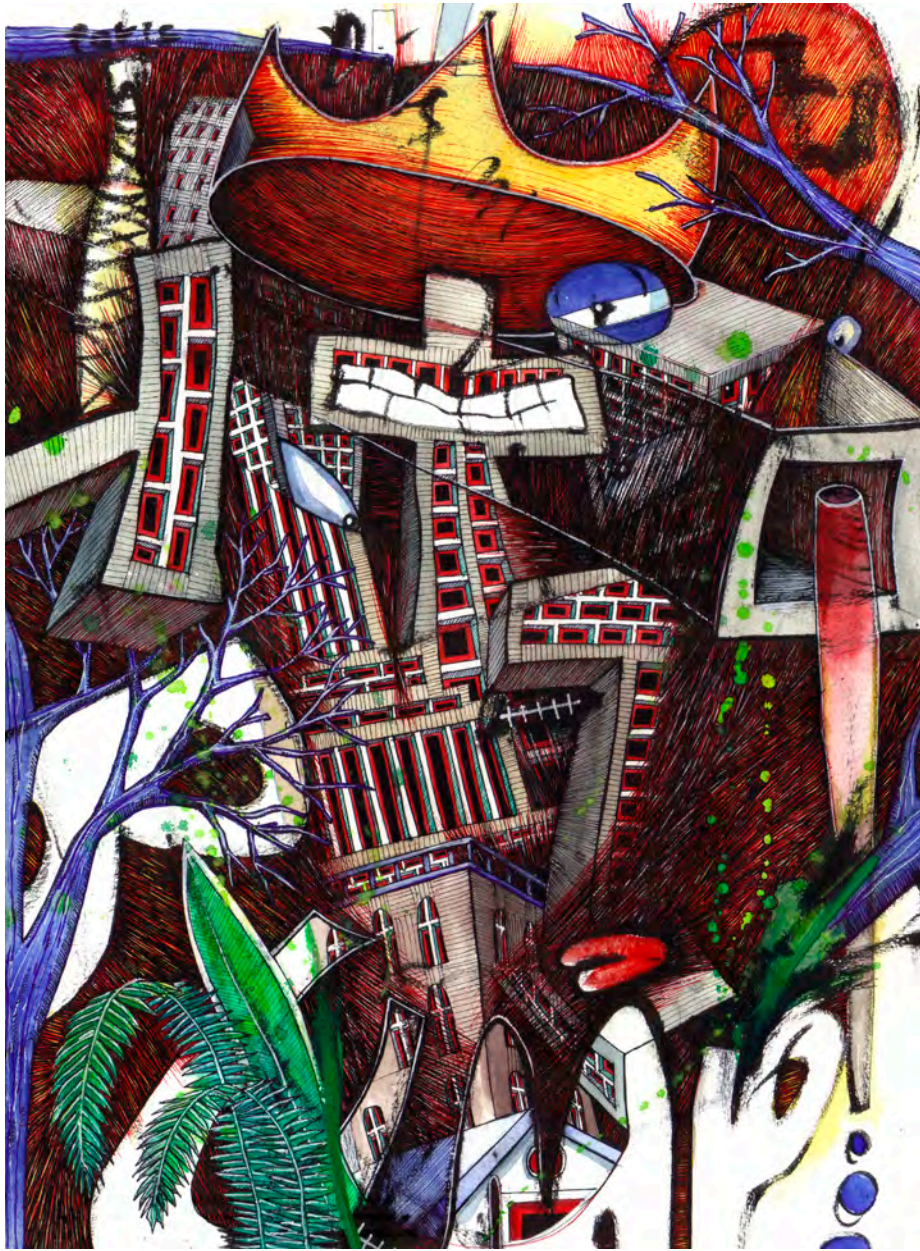
FELIPE MOREY



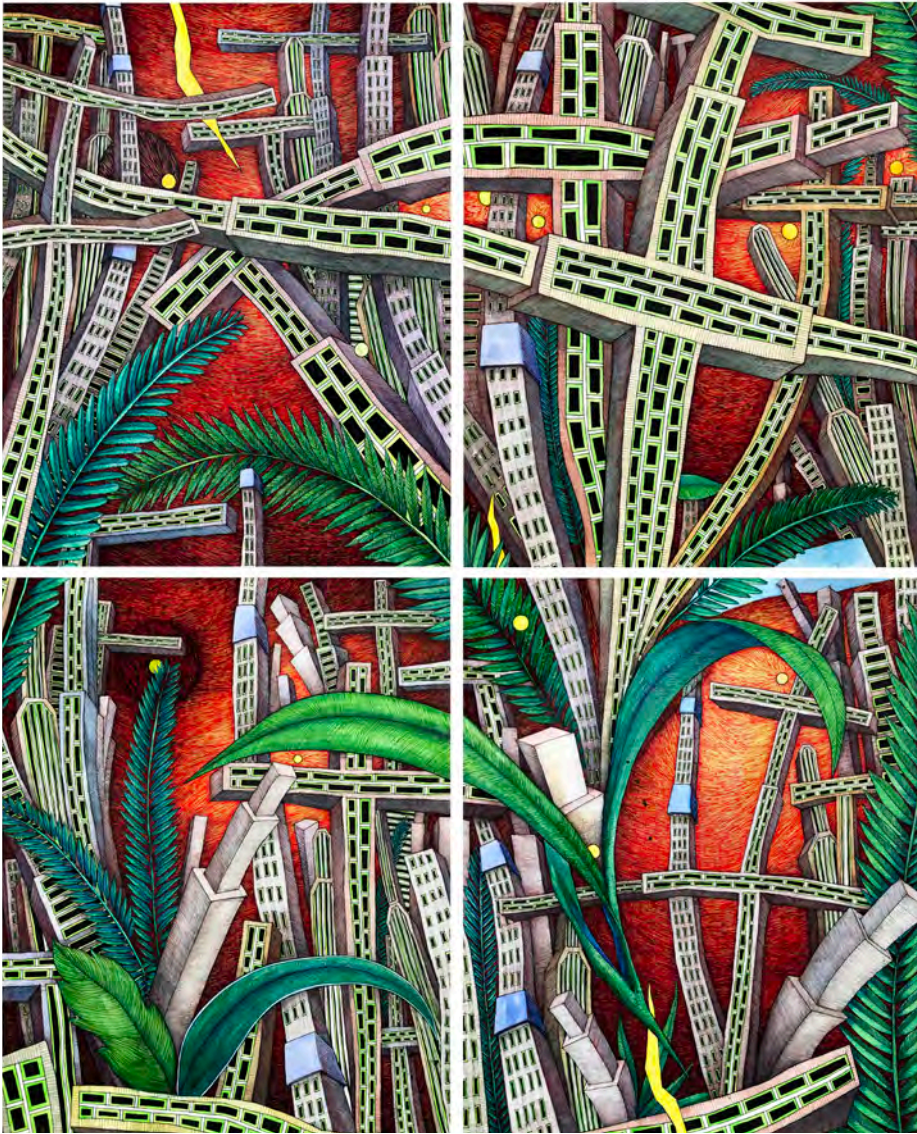
Entre verde



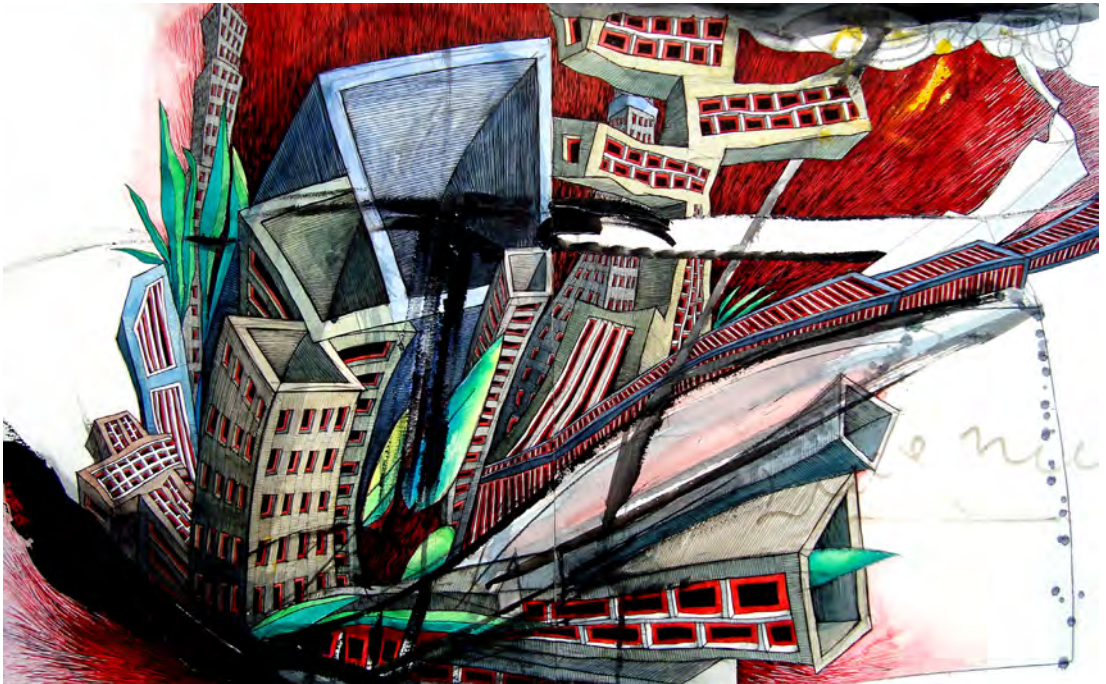
Confusión nacional



Victoria del caos



Ventana



Caos urbano 1



Caos urbano 2



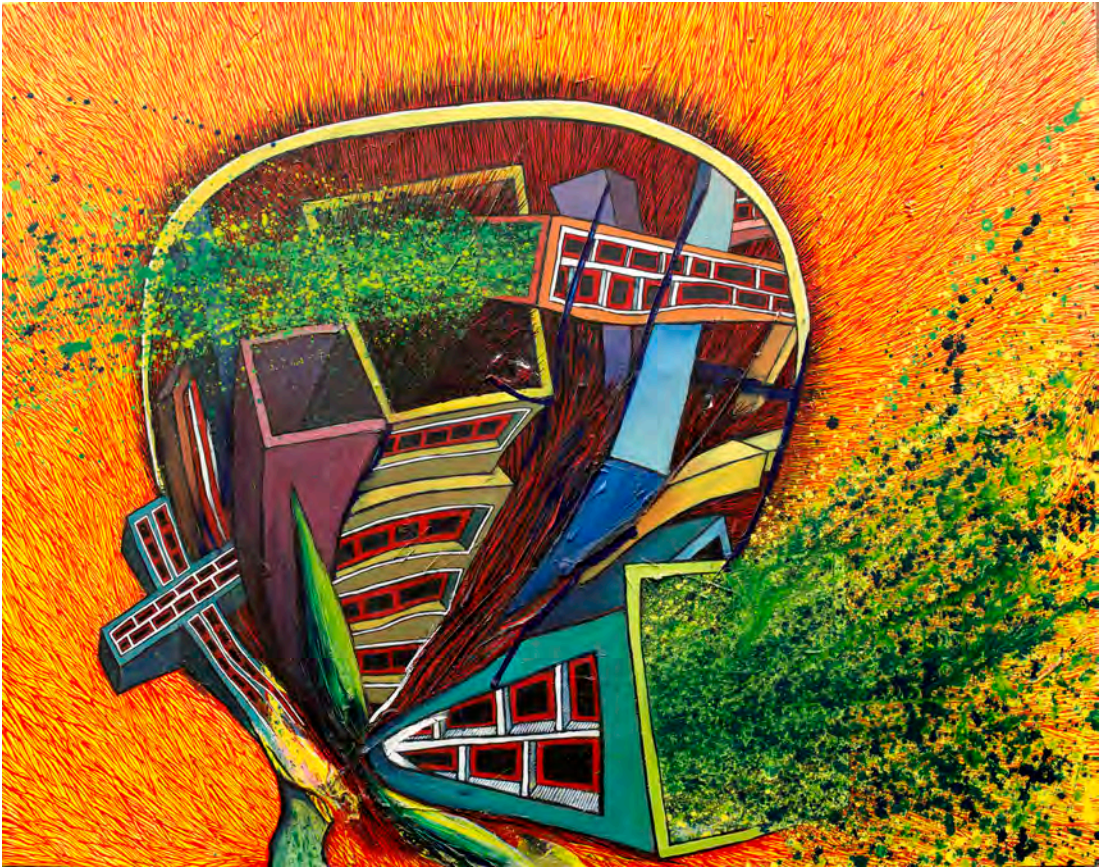


Extravío de la cordura





Macetero silvestre



Espiración violenta



Retrato en contradicción



Equilibrio





Flor de caos



Photo by Steve Johnson on Unsplash

**S.**

**SEMIÓTICA**

---

# Estrategias de aparición: la fotografía de Saul Leiter

ALEJANDRO NÚÑEZ-ALBERCA

*Esto-ha-sido*, esa es la conclusión a la que llegó Roland Barthes (1990) sobre la naturaleza inmanente de la fotografía y que bautiza como su *noema*, “un certificado de presencia” (p. 151). Podemos optar por una nomenclatura distinta, más próxima a la semiología que al estudio de la aparición fenoménica, y tomar esta aclaración, más bien, como *efecto de sentido*, una hermenéutica primigenia, algo ingenua quizá, sobre todo a la luz de las formas más recientes y voraces de trucaje digital.

Con ello debemos dar cuenta de otro aspecto: si hablamos de efectos de sentido, estamos ya en el terreno de las estrategias de significación, de las tácticas y las opacidades sónicas (Fabbri, 1995). Es aquí donde la fotografía deja de ser una mera evidencia, una emanación directa de su referente, y pasa a articular un sentido. El propio Barthes (1990) no se niega a la posibilidad de que la imagen comunique, si bien advierte que dicha función no le es propia y le sigue por añadidura al momento de encarnar un mito, es decir, al momento en que evoca una serie de imaginarios sociales, los mismos que no hacen sino recordar el espacio de sentido sobre el cual se apoya esta particular forma de enunciación, tanto para servirse de él como para transformarlo (Abril, 2007; Lotman, 1998). Lo cierto es que vivimos rodeados de imágenes y cada una demanda de nosotros una particular forma de involucramiento, pero también una cierta competencia sin la cual no se podría interpretar ni reconocer su sentido, mucho menos los mecanismos de su puesta en discurso (de su *ejecución*, por usar otro término barthesiano).

Al mostrar, la imagen señala ya una ausencia, bien porque exhibe un elemento desaparecido hace mucho tiempo (como ocurre con las fotos antiguas), bien porque indica algo que ha quedado fuera de su campo visual o porque los elementos que sí capturó se hallan deformados. No obstante, lo ausente insiste, ya sea por el enunciado (*lo mostrado*) o por la enunciación (*el mostrar*); lo segundo es particularmente importante pues, en tanto medialidad, ninguna imagen puede darse el lujo de apartarse de sus condiciones de aparición (Alloa, 2021). Como se verá, ya no estamos en la noción



primigenia del *esto-ha-sido* barthesiano, pero tampoco podemos omitirla de los mecanismos de la comunicación visual, no si queremos hacerle frente a la lógica inmanente de la visualidad fotográfica donde sea y cómo sea que esta se manifieste.

La aparición como estrategia de sentido se halla al centro del trabajo de Saul Leiter (1923-2013), artista nacido en Pittsburgh, EE. UU., y que desarrollaría gran parte de su obra en Nueva York, a donde se trasladó en 1946 tras abandonar sus estudios de teología, con deseos de volverse un pintor (Saul Leiter Foundation, s. f., párr. 1). A través de las siguientes dos décadas, Leiter viró sus intereses a la fotografía, escogiendo las calles de Nueva York como su principal escenario. El viraje de la obra plástica al celuloide quizá se explique desde su misma formación artística: uno de sus amigos durante esos primeros años fue Richard Pousette-Dart, conocido expresionista abstracto cuyos trabajos se alejan de la representación figurativa convencional, algo que en apariencia resulta contradictorio con el arte fotográfico, el cual, supuestamente, se halla muy próximo siempre a su referente.

Lo último es importante de mencionar en tanto ofrece una pista acerca de la sensibilidad de Leiter al momento de retratar el mundo a su alrededor. Pese a tener un catálogo de pinturas, fotografías en blanco y negro y foto-pinturas, es en su fotografía de calle (*street photography*) que debemos detenernos para hallar los elementos más sutiles de su sintaxis. Pero muy aparte de las particularidades plásticas e icónicas que ofrecen sus imágenes, debemos preguntarnos por el lugar del destinatario al interior de la topología delineada por el campo visual como base de la experiencia. Si la fenomenología ubica al sujeto encarnado como punto necesario del encuentro con las formas del mundo, la semiótica francesa amplía este axioma y coloca al sujeto bajo el dominio de la *estesis* (Merleau-Ponty, 1993; Zilberberg, 2010 y 2016). Es en estos términos que debemos aproximarnos a su obra.

\* \* \*

Desde *Semántica estructural* (Greimas, 1971), la semiótica francesa ubica la percepción como base de la semiosis, premisa que se mantiene vigente al día de hoy y que ha sido ampliada por los continuadores de la disciplina: decir que la percepción es un lenguaje es decir que opera “aplicando códigos de reconocimiento culturalmente instalados en la comunidad en que vivimos. Es decir, la percepción ejerce ya una función semiotizante ...” (Quezada & Blanco, 2014, p. 118). El reconocimiento ve la aparición de un mundo, en el que se halla inserto el ser humano, el cual no es otra cosa que “un conjunto significante sobre el que se ejerce la actividad semiótica, el análisis de la estructuración del sentido” (Zunzunegui, 2010, p. 55).

Ahora bien, este proceso, que puede ser visual o de cualquier otro tipo, responde también a criterios de temporalidad, lo que podríamos denominar como la velocidad de la aparición, directamente vinculada con la materialidad plástica de la imagen, con su plano signifiante.

La problemática de la superposición de capas, de empastes aparentes y de transparencias, especialmente en Rothko, presenta una dimensión diacrónica manifiesta. Son numerosos los cuadros que se presentan, en cuanto al contenido, menos como superficies que como espesores. Si la superficie dirige al observador hacia la sincronía, la travesía de un espesor resulta comparable a un corte en un terreno, es decir, constituye una espacialización irrecusable del tiempo. (Zilberberg, 2010, p. 271)

Esta disertación lleva a Zilberberg (2010) a proponer una ‘semiótica de la frescura’, estrechamente orientada a las artes pictóricas. La categoría elemental sobre la cual se encuentra la fotografía, según el autor, es la pareja *nítido/difuso*, donde la nitidez de la forma queda estrechamente asociada con la lentitud, pues “la nimiedad inédita de los detalles” asigna “la paciencia para el sujeto y la duración para el objeto” (Zilberberg, 2016, p. 163-164); por su parte, lo difuso introduce “el régimen de lo inacabado y traduce la fluencia del acontecimiento”, de la rapidez y fugacidad (Beyaert-Geslin, s. f., como se cita en Zilberberg, 2016, p. 164). El formante acabado, reconocible y nítido, queda relegado a la contemplación prolongada, regida por la lentitud; el formante inacabado, en vías de ser y difuso, indeterminado, expresa una aceleración más propia de la fantasía que de la contemplación intelectual, próxima a los estados del alma del destinatario.

Un primer acercamiento a esta división lo tenemos en *Walk with Soames* (1958)<sup>1</sup>. Leiter retrató el reflejo de una superficie salpicada por algunas gotas de lluvia, las cuales se encuentran delineadas claramente sobre un espejo. No obstante, los formantes reflejados son menos claros y han quedado resumidos en sus categorías plásticas más elementales: las formas orgánicas devienen geométricas, el color se difumina, una luz de la calle (o quizá de un auto) aparece como una mancha roja. A nivel plástico, la fugacidad de la aparición dificulta toda certeza. No obstante, al lado derecho de nuestra visión aparece silueteada una mujer, más allá, una luz verde y su semáforo y un cielo agrisado con algunas marquesinas. Aunque distantes, los formantes están mucho más acabados. La nitidez regresa y permite señalar otras cuestiones: el clima, el género de la persona, el momento del día en el que se tomó la foto, etc. Los formantes más difusos (inacabados) de la fotografía no permiten tales inferencias o, al menos, lo hacen a costa de ofrecer indicios menos fiables. Claro está, existe una lectura temática común, la misma que es recurrente en la obra de Leiter y que opera como una especie de clave de lectura: la calle, junto con todo lo que hay

1 *Walk with Soames* disponible en: <https://www.saulleiterfoundation.org/color>

en ella. De este escenario tan presente en el imaginario colectivo<sup>2</sup> es posible deducir la identidad de los elementos, sean nítidos o difusos, estáticos o fugaces. Ahora bien, dentro del espacio que esta fotografía en particular inaugura y deja ver, independiente de otras del catálogo de Leiter, esa confirmación viene anunciada únicamente por los elementos del término derecho, los más nítidos, y que dan un suelo firme sobre el cual interpretar la presencia de los formantes difusos. Una mirada occidentalizada sobre la imagen, que fuese de izquierda a derecha, ralentiza la atención del espectador: lo lleva de la impresión fugaz a la contemplación pasiva, pudiendo tranquilamente operar en sentido contrario.

Algo distinto ocurre con *Pipes* (ca. 1960)<sup>3</sup>, tomada unos tres años después que *Walk with Soames*. Una vez más, es fácil dividir los formantes figurativos según la velocidad de aparición: las tuberías que componen el término central de la imagen se encuentran difuminadas, mientras que los tres hombres del tercio inferior de la imagen son enfocados de forma nítida y de espaldas. Aquí es todavía más incierto descifrar la ubicación espacial exacta de cada elemento, sobre todo por el uso de reflejos que invierten la posición. Es sencillo, no obstante, establecer un paralelo entre los hombres y las tuberías, si bien lo es por el hecho de que hay tres de cada uno en la imagen. En ese caso, los elementos visualmente difuminados (inacabados, fugaces) quedan englobados con base en una misma retórica cabal, al apoyarse en los formantes nítidos (acabados y contemplativos): sobre la rigidez, el control del individuo ante el mundo industrial, donde la instrumentalidad de las tuberías resuena con la desindividualización de los hombres (nótese que los rostros quedan excluidos, además de la similitud de su atuendo y peinado). Con todo, si algún formante figurativo connota la idea del enclaustramiento y del control, es sin duda la imagen del límite, de las fronteras infranqueables. No por nada Leiter encierra a sus personajes en tres ejes topológicos distintos: primero, verticalmente (superior/inferior), al relegarlos a la base del encuadre; luego, horizontalmente (izquierda/derecha), con esas dos figuras grises a ambos lados de la imagen; finalmente, en cuanto a la profundidad (cercano/lejano) al colocarlos más allá, del otro lado de las tuberías. La retórica parece clara: mientras que los elementos encarcelados aparecen nítidos, los elementos encarcelantes son difusos; la distensión de las formas acabadas cede ante la intensidad de las inacabadas, del mismo modo que las líneas guían el recorrido de lectura de arriba hacia abajo.

2 Abril (2007), en su monumental investigación respecto de los textos visuales, lo dice mejor que nosotros: si lo imaginario es una de las facetas de la imagen, esto se debe a que “comprende representaciones, evidencias y presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de ‘imaginarse’ el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc. Es el ámbito de la imaginación reproductiva y creativa de una comunidad o de un grupo social” (p. 62). Con todo, es fácil vincular esta ‘imaginación reproductiva’ con los estados del alma que tanto obsesionan a la semiótica tensiva, los mismos que, si bien dependen de procesos sociales, históricos y culturales, no dejan de expresar en buena cuenta la profundidad afectiva del sujeto.

3 *Pipes* disponible en: <https://www.saulleiterfoundation.org/color>

Otro ejemplo, algo más interesante, es *Phone Call* (1957)<sup>4</sup>. Un hombre sujeta un teléfono mientras se halla al interior de un establecimiento. Otros clientes se muestran en sillas adjuntas, de espaldas a él. Una viga metálica separa ambos espacios. Mientras, un tranvía se dibuja en el reflejo de la ventana y trastoca así toda la escena. Entre las otras figuras de la calle se llega a ver un poste de luz y otro vehículo silueteado.

A diferencia de *Pipes* y *Walk with Soames*, la distancia aspectual de la categoría *nítido/difuso* no es tan severa, si bien se podría argumentar que la mayor nitidez se la llevan el tranvía y, en general, la escena de la calle. Esto último por una sencilla razón: trastocando la profundidad de campo con la intromisión de las ventanas de la fachada, es más sencillo observar los elementos de la calle que los del interior del establecimiento, más allá de los personajes que hablan por teléfono, los cuales quedan insertados en la composición. Esta distribución espacial demanda un estilo contemplativo diferente, que pareciera reconciliar los extremos de la categoría *figural rápido/lento*. El paso de las formas acabadas a las inacabadas es menos brusco<sup>5</sup>, por la misma razón que los formantes parecen reposar en un punto que, más que intermedio, resulta intermedio: tan solo parcialmente nítidos (y no parcialmente difusos), en cuyo caso el acento de sentido continúa estando del lado de la lentitud. Vemos aquí una rección, como afirmaría la semiótica tensiva, de la velocidad sobre el espacio, pues “si bien el plano de la expresión concierne a los contornos gráficos y a las extensiones coloreadas”, la temporalidad dirige el plano del contenido (Zilberberg, 2010, p. 299).

Con todo, la ralentización de la aparición de los formantes en *Phone Call* va de la mano con su espesor topológico, el mismo que ofrece al destinatario diferentes planos superpuestos y cuya lentitud es necesaria y suficiente para la emergencia rítmica de las figuras: un hombre, un teléfono, por allá un tranvía, otro hombre, un poste de luz, un letrero, el parachoques de un automóvil, una fachada; el hecho de que hallamos ubicado la imagen en un intersticio, un punto de tránsito entre la nitidez y la difuminación absolutas, da cuenta de ese vaivén fenoménico que ve aparecer y desaparecer los formantes figurativos de la imagen. Una observación de Alloa (2021) nos ayuda en esta cuestión:

¿Cómo puede verse el cómo vemos? O, dicho de otra manera: ¿dónde está lo visible antes de que se vuelva visible en el momento de su visibilidad emergente? Si es que la existencia, como dice la célebre fórmula de George Spencer Brown, no es sino ‘ceguera

4 *Phone Call* disponible en: <https://www.saulleiferfoundation.org/color>

5 Aclaremos que, si la metodología semiótica clásica suponía el establecimiento de categorías opositivas elementales, la hipótesis tensiva que utilizamos aquí hace hincapié en el devenir aspectual de los términos más que en los términos mismos, un devenir que puede darse de manera intensiva (bruscamente) o más bien distensiva (lentamente): “El aspecto, como todo orden de magnitudes en discurso, es susceptible de tomar dos direcciones: (i) el estilo implicativo, que va de lo *inacabado* [difuso] hacia lo *acabado* [nítido] y que, para justificarse, sin duda, primero ante sus propios ojos alega que así resuelve una carencia; con eso, se atribuye la positividad semiótica; (ii) en vista de esa aspectualidad dominante y coercitiva, algunos creadores y algunos pensadores han concebido y desarrollado una aspectualidad negativa del punto de vista

selectiva, entonces desde una perspectiva fenomenológica esto es aludir menos a un acto de distinción que a un proceso rítmico de saliencias que ascienden y descienden con la marea, en el cual algunas figuras sobresalen y otras se vuelven a hundir. (p. 325)

\* \* \*

El carácter rítmico de la percepción, discutido por Alloa (2021) y manifestado por la fotografía de Leiter, resulta particularmente importante para empalmar una interpretación enunciativa con la variabilidad de las presencias del enunciado. En otra parte hemos explicado que toda percepción es selectiva (Núñez-Alberca, 2021), ya sea porque una figura adquiere saliencia en tanto otras son relegadas al fondo o, viceversa, formando “un sistema en el que no puede mostrarse uno sin que oculte a otros” (Merleau-Ponty, 1993, p. 87). El trabajo del sujeto-vidente, de su aproximación fenomenico-hermenéutica en este proceso, no debe subestimarse<sup>6</sup>.

Lo visible alrededor de nosotros parece descansar en sí mismo. Es como si nuestra visión se formara en su centro o como si hubiera entre él y nosotros una intimidad tan estrecha como la del mar y la playa. Y, sin embargo, no es posible que nos fundamos en él, ni que él pase a nosotros, porque entonces la visión se desvanecería en el momento mismo de hacerse, por desaparición del vidente o de lo visible. Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas que, posteriormente, se ofrecerían al vidente, y no es un vidente, vacío primero, que posteriormente se abriría a ellas, sino algo a lo que solo podemos aproximarnos más palpándolo con la mirada, cosas que no podemos soñar con ver ‘totalmente desnudas’, porque la misma mirada las envuelve, las viste con su carne. (Merleau-Ponty, 2010, p. 119-120)

Separamos con cautela *lo visto* del *ver*, el objeto de su actividad constitutiva. Por ello, la problemática no quedaría completa si no tomásemos en cuenta también a la enunciación, el proceso implícito que sostiene todo enunciado y a través del cual es posible reconocer a sus actantes (Filinich, 2012). Zunzunegui (2010) afirma que en el caso de los textos visuales se tiene una mediación necesaria en el proceso de enunciación, una que ya se encuentra presente en toda imagen; se refiere al *observador*, término propuesto por la Escuela de París en reemplazo del narrador.

Solo en algunas ocasiones las fotografías de Leiter presentan un observador inmiscuido en el universo de la imagen de manera explícita. A veces los formantes

---

de la precedente, aspectualidad que consiste en la actualización de la secuencia *acabado* → *inacabado*, con un ascenso del después hacia el antes que ha borrado en el plano del contenido y que tiene por signifiante la síncopa del acabamiento” (Zilberberg, 2010, p. 279).

6 Algo similar, aunque expresado con otros términos, fue dicho por Barthes (1990) en *La cámara lúcida*, cuando afirma que el visionado de la imagen fotográfica parte de un proceso de *animación*. Si para Barthes la foto nos da un encuentro con lo desaparecido, con el pasado y en última instancia con la muerte, su visionado solo puede entenderse como un proceso de ‘retorno a la vida’, una animación por parte del espectador (etimológicamente, animar es ‘dar un alma’). El germen de esta reflexión, no obstante, puede rastrearse a la obra de Sontag (2016), para quien la fotografía no ayuda a la memoria tanto como la reemplaza, en cuyo caso la foto, como objeto mnemotécnico, se transforma en un documento melancólico, objeto de fascinación y añoranza, aunque también de información y control.

figurativos colaboran en otorgarle un lugar al interior del enunciado —como ocurre con *Self-portrait with Flower Man* (1952)<sup>7</sup>—; en otras, su posición es deducible como eje deíctico de la percepción, espectando sin él mismo ser espectado. Con todo, lo que yace fuera de la imagen corresponde por derecho a su análisis, a su lenguaje: la oposición categorial *presencia/ausencia* está implícita en toda instancia de discurso, pero es en la configuración visual y audiovisual donde parece más tentada a desaparecer, algo por demás paradójico pues, quizá por la misma razón, se halla facultada para imponerse como clave necesaria de lectura (Núñez-Alberca, 2021). Como se podrá deducir, los límites últimos de las categorías *presente/ausente* y *necesario/contingente*, no son siempre homologables: lo invisible, el fuera de campo (espacio reconstruido en oposición al espacio visual disponible al observador) es tan necesario para la lectura de la imagen como sus formantes figurativos más evidentes. El hecho de que el actante-observador se halle en el punto medio como elemento crucial de la expectación solo confirma esto último.

Existe otra forma en que el observador desempeña un papel. Retomamos para ello una cita del *Diccionario*, el cual afirma que este actante está “encargado de ejercer el hacer receptivo y, eventualmente, el hacer interpretativo” (Greimas & Courtés, 1990, p. 289). Sobre este último, los autores afirman que “el hacer cognoscitivo de la interpretación, susceptible de expansiones, toma a menudo la forma de programas cognoscitivos complejos” (Greimas & Courtés, 1990, p. 227). En el caso de las imágenes, esto resulta particularmente importante, sobre todo cuando la información que ofrece la imagen pareciera ser limitada. Ahora no hablamos ya de un ‘fuera’ de la imagen, sino de un trabajo hermenéutico que la fotografía motiva y que el observador despliega. Su participación no podría ser más relevante.

En modo alguno intento cuestionar las teorías de la fotografía que disfrutaron del mayor éxito como teorías mediales de la imagen; lo que pretendo es proponer otro camino, refiriendo las imágenes al espectador y a sus experiencias de vida o a sus obsesiones, a las que se entrega en imágenes, en sus propias imágenes, incluso cuando estas adoptan la forma de fotografías. Estas imágenes son las imágenes simbólicas de la imaginación, que han recorrido un largo trecho antes de llegar a incursionar en este medio técnico. (Belting, 2016, p. 264)

Aquí encontramos de nuevo una tensión inmanente al arte fotográfico, una que lo acompaña desde sus orígenes. Nos referimos a la disputa referida por Belting entre las impresiones subjetivas y las objetivas sobre el mundo, pues con la fotografía “es posible reproducir incluso aquello que no se puede reproducir, sino únicamente imaginar. No sirvió de nada dirigir la cámara hacia el mundo: allá afuera no hay imágenes. Únicamente en nuestro interior las elaboramos (o las tenemos) siempre” (Belting, 2016,

7 *Self-portrait with Flower Man* disponible en: <https://www.saulleitefoundation.org/black-and-white>

p. 267). Lo que estas líneas dejan ver no es sino la regencia de los estados del alma, de la afectividad en la elaboración imaginativa, en tanto dirige la mirada hacia el mundo que esta misma inventa.

Si es cierto que “la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares” (Sontag, 2016, p. 234), debemos afirmar que, para Leiter, resulta una prioridad convertir las ‘cosas familiares’ en objetos fotográficos de fascinación imaginativa. Parte de esta estrategia implica convencer al observador de que la mera visión de la forma, la representación iconizante de la fotografía, no es suficiente. Conformarse con un retrato del mundo natural, acabado, directo y libre de toda manipulación (esa era la apuesta de Peter Henry Emerson) sería ir en contra de la intencionalidad misma de un buen número de sus fotografías, tales como las ya citadas *Phone Call* y *Walk with Soames*, o también *Mirrors* (1958)<sup>8</sup>. Interrumpir lo que de otro modo sería una visualización directa, nítida y transparente de los formantes sería atípico en el lenguaje visual de Leiter. Trátase de reflejos, sobreimpresiones, contraluces, *layering*, claroscuros o difuminaciones, el campo perceptivo ha de nublarse, complejizarse hasta aproximar la contemplación apacible y la aparición súbita. A partir de la de-formación del mundo del referente, las imágenes de Leiter encuentran sus condiciones de felicidad.

De este modo, Leiter proyecta la mira del enunciador sobre el campo visual, lo subjetiviza (en el sentido coloquial del término), lo prepara para que el observador se apropie de él. Sobre esto, si “la cámara está atada a lo que existe en el entorno independientemente de nuestra voluntad”, también debemos reparar en que “la voluntad participa en la elaboración de imágenes” (Belting, 2016, p. 283), en tanto depende de la instancia que rige su enunciación, ya sea como productor-enunciador o receptor-enunciario. Gracias a la mediación obligada del observador, la mira del uno y del otro se aproximan.

Así, el observador no debe entenderse como un mero ‘lugar’, lo cual ocuparía únicamente a su dimensión extensiva del espacio. Complementario a esto, es necesario otorgarle una *profundidad afectiva* (Zilberberg, 2010) con base en la velocidad de su acto de lenguaje y de la mano con las apariciones presentes y ausentes de la imagen, de los formantes acabados e inacabados.

Si optamos por homologar un estilo contemplativo a las representaciones icónicas es solo en la medida en que, en ellas, la aparición se detiene y permite dicha lectura. Es verdad que la imagen construye a su observador, pero también podemos encontrar, dentro del mismo texto-imagen y a partir de los distintos formantes, diferentes estilos

8 *Mirrors* disponible en: <http://www.artnet.com/artists/saul-leiter/mirrors-a-57V8SevsusVOUEN7J7uESg2>

de observación: uno que se vale de la nitidez de la expresión plástica, otro que apueste por su contrario, por los formantes más difusos y fugaces. Es justamente en el dominio de la forma inacabada y enigmática, menos precisa en sus contornos y sus cromatismos, donde se requiere otro tipo de expectación, más cercana a los estados del alma del observador que a la captación icónica del arte fotográfico.

Sobre la pregunta por *lo imaginario*, debemos decir que, aunque reglado culturalmente, se halla del lado de la profundidad afectiva del sujeto (Zilberberg, 2010), así como de la actividad estructurante del acto del lenguaje: la imagen señala el tipo de actividad que ha de ejercerse sobre ella<sup>9</sup>. De este modo, mientras que “el placer intelectual deriva del reconocimiento de los elementos sistémicos de la obra de arte, es decir, del reconocimiento y desciframiento de los códigos que la estructuran” (Lampis, 2009, p. 9), otro tipo de placer y actividad son posibles a partir de aquello que en la obra queda deformado, ambiguo e incluso indeterminado, donde la evocación se impone sobre la representación. Tal sería el caso de los formantes figurativos inacabados, fragmentados y difusos.

**Tabla 1**

*Resumen de los valores figurales de la percepción*

→	<b>ralentización</b>	<b>aceleración</b>
expresión plástica	<i>nítido</i>	<i>difuso</i>
figuratividad	<i>acabada</i>	<i>inacabada</i>
estilo espectral	<i>contemplativo</i>	<i>sobrevenido</i>
respuesta afectiva	<i>hacer-ver</i>	<i>hacer-imaginar</i>
acento	<i>estados de cosas</i>	<i>estados del alma</i>

Leiter divide el campo visual, descompone los elementos y los redistribuye, obligando una mirada que se pasee y reensamble gran parte de ese mundo imaginado. Si las imágenes técnicas (entre ellas las fotográficas) siguen una fenomenología inédita en la historia de las artes visuales, al ser, como afirma Flusser (2017), ‘imágenes imaginadas’, el acto de lenguaje que Leiter demanda de su destinatario vuelve consciente este proceso implícito en la enunciación fotográfica. Con ello sitúa la afectividad como

<sup>9</sup> A esto mismo refiere Lotman (1998) al hablar del problema de la generación de sentido, de nueva información, para lo cual cuestiones tales como la complejidad, el desequilibrio y la impredecibilidad del acto de lectura convierten al arte en un elemento semióticamente rico para la persona y la cultura.



elemento constitutivo de su observador, convirtiendo sus fotografías en superficies que orientan la actividad cognitiva, no sin antes pasar por el relevo de la sensorialidad. Con esto aclaramos la complementariedad recíproca entre *ver* e *imaginar*: ambos tipos de hacer, aunque distintos, no suponen una oposición recíproca del uno por el otro. Su relación no es opositiva, sino acentual: son, como bien recuerda Abril (2007), dos momentos del acto de lectura de la imagen.

La rítmica fenoménica mencionada por Alloa (2021) encuentra ahí su valor: apunta a la alternancia que existe entre esos dos estilos espectatoriales muy diferentes. En palabras de Zilberberg (2010), *la fractura busca imponerse a la representación*: es el tránsito plástico (pero también perceptivo) entre la forma inacabada y la acabada, entre aquello que “guarda las cualidades inalteradas de estallido (o brillo), de vitalidad” (Zilberberg, 2010, p. 275) y lo que ha sido plenamente iconizado por la cámara, absorbido por la convencionalidad del lenguaje.

\* \* \*

Lo que hemos expresado aquí no es sino una de las múltiples formas de abordar una obra tan extensa como la de Saul Leiter. Con todo, debemos decir que el reconocimiento de dos estilos espectatoriales, de la temporalización de la imagen, no agota la problemática. Su interés por la pintura, especialmente la corriente expresionista abstracta, nos ha dado cierta cabida para incorporar elementos de una semiótica pictórica a lo que en principio es un trabajo fotográfico, tan solo porque la mirada leiteriana así lo pide. Pictorializar la fotografía es someterla a su dimensión plástica y reconocer que esta, a su vez, se encuentra regida por la velocidad de una aparición fenoménica a partir de los formantes.

Si la direccionalidad convencional del arte fotográfico (y de buena parte de las artes visuales) implica la concretización de lo abstracto (Flusser, 2017), si la cámara no hace sino ordenar, dar una forma a aquello que en principio no la tiene (etimológicamente eso es ‘in-formar’), el lenguaje de Leiter se rebela contra dicha dirección tan ampliamente aceptada: regresa a los formantes inacabados, difusos y fragmentarios. El código fotográfico-evidencial (referido ya por Barthes) ve socavada su hegemonía; su transformación ocurre a partir de la lucha contra sus propias convenciones, elemento central de todo sistema semiológico.

## REFERENCIAS

Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Síntesis.

Alloa, E. (2021). *La imagen diáfana*. Ediciones Metales Pesados.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.

- Belting, H. (2016). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos*. Paidós.
- Filinich, M. I. (2012). *Enunciación*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Flusser, V. (2017). *En el universo de las imágenes técnicas*. Caja Negra.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado para una teoría del lenguaje* (vol. I). Gredos.
- Lampis, M. (2009). Emociones y semiótica de la cultura. *Entretextos*, (11-13), 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2956739>
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis Cátedra; Universitat de València.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Núñez-Alberca, A. (2021). Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso en la película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*. *Tópicos del Seminario*, 2(46), 60-79. <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/738>
- Quezada, O. & Blanco, D. (2014). Modos de inmanencia semiótica. *Tópicos del Seminario*, 1(31), 117-138.
- Saul Leiter Foundation (s.f.). *Biography*. <https://www.saulleiterfoundation.org/biography>
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Zilberberg, C. (2010). Valores semióticos y valores pictóricos. *Lienzo*, (31), 267-302. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1050>
- Zilberberg, C. (2016). Defensa del tempo. *Lienzo*, (37), 139-168. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1228>
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Cátedra; Universidad del País Vasco.

# Pequeña filosofía de la enunciación\*

BRUNO LATOUR

TRADUCCIÓN DE ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO

A menudo me he preguntado, contemplando el friso del Partenón mutilado, a través de la nube negra de contaminación o en la sala del Museo Británico donde descansan los mármoles de Lord Elgin, cómo sería una moderna procesión de los pan-atenienses. ¿Quiénes serían nuestros representantes? ¿De cuántos géneros y especies estarían compuestos? ¿A qué etiqueta obedecería su agenciamiento? ¿Hacia qué vasto interior concurrirían? ¿Cuántos de ellos tendrían forma humana? Si tuvieran que hablar, jurar o sacrificarse en común, ¿qué ritos cívicos o religiosos podrían reunirlos y en qué ágora? Si fuera necesario que una canción acompañara su marcha o que un ritmo escandiera sus largas ondulaciones, ¿qué sonidos se escucharían y de cuáles instrumentos? ¿Podemos imaginar tales pan-atenienses? Tal vez, si nos tomásemos la molestia de investigar cada una de las solicitudes [instancias] que envían, delegan, designan sus representantes para una gran fiesta. Si tal investigación fuera posible, entonces el mundo en el que vivimos finalmente cesaría de ser moderno, lo que sería un gran alivio para toda la tierra, y llamaría a estas cohortes de mediadores *teorías de delegados*.

## PARTIENDO DE LA SEMIÓTICA

Se ha vuelto tradicional llamar “enunciación” al conjunto de elementos *ausentes* cuya presencia es, no obstante, *presupuesta* por el discurso gracias a marcas que ayudan al locutor *competente* a *reunirlas* con el fin de *dar un sentido* al enunciado. Es igualmente tradicional, al menos desde Greimas, distinguir cuidadosamente la enunciación, tal

---

\* Latour, B. (1999). “Petite philosophie de l’énonciation”. En: Basso, P. y Corrain, L. *Eloquio de senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri. Orizzonti, compiti e dialoghi della semiotica*. Milán, Italia, Costa & Nolan, pp. 71-94. [Traducción original de Óscar Quezada Macchiavello; revisión de la traducción por Elder Cuevas-Calderón].

como es instalada o inscrita en el discurso, de la enunciación propiamente dicha que es, siempre, solamente presupuesta. En fin, se admite, siempre con Greimas, no considerar la enunciación como el conjunto de condiciones económicas, materiales, psicológicas o pragmáticas que rodean al enunciado. La enunciación no remite, pues, a la pragmática, al acto de discurso (*speech act*) o a un fundamento social de la comunicación. Todas esas representaciones posibles desde más allá del enunciado están firmemente instaladas en otros enunciados. El novelista “en carne y hueso” no es el enunciador de su novela. Es un personaje en otro relato, por ejemplo, el de un historiador, el de un crítico literario o el de un periodista que viene a entrevistarlo. Este rechazo a un más allá del discurso fue fundamental tanto para la semiótica como para la lingüística. Eso les permitió fundarse como disciplinas sistemáticas y deshacerse de seres de carne y hueso que querían casi siempre intervenir en el funcionamiento del código. Desde que comenzamos a nombrar al enunciador, a designarlo, a darle un tiempo, un lugar y un rostro, comenzamos un relato, mejor dicho, nos desembragamos de la enunciación hacia un enunciado. Pasamos de la enunciación marcada a la enunciación inscrita o instalada en el relato. Esas ausencias son, pues, al mismo tiempo, innombrables y marcadas. Aunque no pueden ser aprehendidas directamente, son, sin embargo, localizables.

Hay que distinguir cuidadosamente dos operaciones de búsqueda del enunciador *n-1*, cuya confusión envenena, desde el inicio del giro lingüístico, las relaciones entre ciencias del texto y ciencias de la sociedad o de la naturaleza. La primera búsqueda consiste en conectar un nuevo discurso, B, sobre el primero, A, y construir una escena que se llama el “contexto pragmático de A”. Así como encontramos a Lucien de Rubempré en varias novelas de Balzac, también encontramos a varios Balzac en sus novelas y en los libros de crítica literaria. No se trata, pues, de una simple coincidencia sino de una construcción de continuidad (isotopía), que demanda conexiones, trabajo, alineaciones de fuentes y evidencias. Se va de un relato al otro, no se va de un texto a su contexto. Se trata de un principio *relativista* que plantea el mismo género de problema que el transporte de enunciados entre el valiente experimentador en el tren de Einstein y el andén. El contexto es como el éter de los físicos, es una hipótesis superflua (Latour, 1988).

Esta búsqueda del enunciador *n-1* con los métodos y los medios escenográficos de los enunciados no es lo que aquí nos interesa. Buscamos la enunciación y no la denuncia(ción) del verdadero autor, disimulado bajo las apariencias del narrador. Si el enunciador *n-1* no es el personaje (individual o colectivo) de un relato de denuncia(ción), ¿es posible definirlo? La solución tradicional, de Benveniste a Greimas, es lamentablemente inaccesible. Esta consistía en definir la enunciación como la actualización de las potencialidades del discurso; dicho de otro modo, como el paso de la lengua al habla. Esta solución era enteramente aceptable para un lingüista o para un semiótico que había tenido necesidad de considerar la lengua como un sistema y de tomar los actos de habla como actualizaciones

individuales, para deshacerse del ejército de sociólogos, historiadores, psicólogos y críticos que pretendían hablar del contexto del discurso, sin otra forma de procesarlo.

Como no queremos saturar el “sistema de la lengua” más que el “contexto social”, tenemos que dejar aquí la semiótica. Por supuesto, no retornamos ni a la naturaleza ni al contexto social; por lo tanto, no estamos traicionando el proyecto de Greimas, pero vamos a escoger en este proyecto lo que nos es útil para mantener *el acto* de enunciación, así como la noción de *mediación*, abandonando la idea de una apropiación de la lengua por el habla.

La enunciación es un acto de envío, de mediación, de delegación. Eso es lo que dice su etimología *ex-nunciatus*, enviar un mensajero, un nuncio. Retomando la definición dada más arriba, podemos ahora definir la enunciación: el conjunto de actos de mediación cuya presencia es necesaria al sentido; aunque ausente de los enunciados, la traza de su presencia necesaria permanece marcada o inscrita, de modo que uno puede inducirla o deducirla del movimiento de los enunciados. Esas marcas de la enunciación son como el magnetismo que las lavas arrojadas por los volcanes y las fallas de la tierra guardan mientras se enfrían. Aunque nada del exterior traiciona su pasado magnético, es posible, millones de años después, al interrogar las rocas con el magnetómetro, encontrar la traza, fielmente guardada, de la orientación del polo magnético, tal como era el día de la erupción.

## LO QUE PASA - EL PRIMER RÉGIMEN DE ENUNCIACIÓN

Pasando del enunciado a la enunciación, no caemos en lo social, ni en la naturaleza, sino, de modo muy tradicional, sobre el ser definido como existencia.

La enunciación, el envío de mensaje o de mensajero, hace posible quedar en presencia; es decir, ser, existir. No caemos, pues, sobre alguien o sobre algo, no caemos sobre una esencia, sino sobre un proceso, sobre un movimiento, un pasaje, literalmente, un *pase*, en el sentido de esta palabra en los juegos de pelota. La definición de la enunciación como el primer envío (desembrague actancial, espacial y temporal) no es inexacta, es solamente muy restrictiva, pues corresponde a uno de los pases entre aquellos que aprenderemos a reconocer. Esta definición, bastante primitiva, es el único postulado ontológico que necesitamos: partimos de una existencia continua y arriesgada —continua porque es arriesgada— y no de una esencia; partimos de la puesta en presencia y no de la permanencia.

Partimos, pues, del *vínculo* mismo, es decir, del pasaje y de la relación; no aceptamos como punto de partida ningún ser que no haya salido de esa relación. No partimos de hombres ni de lenguajes, eso es tardío, tampoco de la comunicación. Partimos de la relación, definida de manera muy banal, desde los albores de la filosofía, como una cierta mezcla de lo mismo y lo otro: A es B, tal es la predicación primitiva de la filosofía, es el pasaje, la transformación, la sustitución, la traducción, la delegación, la significación, el

envío, el embrague, la representación de A por B. Todos esos términos son equivalentes, es decir, designan a su manera el movimiento de pasaje que mantienen en presencia. Lo mismo, es decir el mantenimiento en la presencia, es pagado por lo otro, es decir, un envío. Dificilmente se puede ser más preciso; y, aparte del postulado ontológico mencionado anteriormente, más banal. Eso permite no solo distinguir más lo que “es” de lo que “significa”; lo que “traduce” de lo que “se sustituye”; lo que “representa” de lo que “envía”. El mundo del sentido y el mundo del ser son un solo y mismo mundo, es decir, el de la traducción; es decir, el de la sustitución, de la delegación, del pase —dicho de otro modo, del *es decir*...—.

Nuestro punto de partida es muy simple, conforme con toda la tradición anti-esencialista, pero nos enseña muy poco. Sabemos solamente que reconocemos las trazas del ser en un movimiento de sustitución. Frente a cualquier otra definición de una esencia, diremos que esta está “desprovista de sentido”, porque no tiene los medios de mantenerse en presencia, es decir, de durar. Planteado esto, no podemos quedarnos fascinados mucho tiempo sin rechazar la lista de palabras que se reemplazan entre sí. Debemos seguir las lecciones de la semiótica. Su gran ventaja fue abordar las cuestiones más difíciles (la creación literaria, la construcción del sentido) sin recurrir a llamadas de admiración o a lo indecible. Ella no renuncia jamás a definir, a diferenciar, a hablar del sentido indecible, a veces dejando la jerga. Siguiendo su ejemplo, debe ser posible caracterizar las formas de enunciación, puesto que quedan marcadas en los enunciados —intentando, de ser posible, no usar demasiada jerga—.

Hasta aquí, he hablado de la enunciación y no de dos figuras que le son siempre asociadas, el enuncia-*dor* y el enuncia-*tario*. Tenía buenas razones para desconfiar de estos dos términos, porque si se les añade el de enuncia-*do*, uno se encuentra indubitablemente puesto en la situación de comunicación: un locutor, un locutario, un mensaje. Ahora bien, nada nos dice que no tengamos que hacer con humanos, nada nos dice que se trate del lenguaje, nada nos dice aun que se pueda incluso separar los cuerpos hablantes de los mensajes circulantes. Sin embargo, debemos ser capaces de mantener los términos enunciatario, enunciatario, enunciado, sin dejar rastro de su conexión anterior con la situación de comunicación. Para hacerlo, necesitamos explorar regímenes de enunciación que aparentemente están muy alejados de los de la tradición literaria en la que la semiótica había dado sus primeros pasos.

Si abordamos el primer régimen de enunciación, comprendemos de inmediato que estamos infinitamente alejados de la comunicación humana. Este primer régimen, en efecto, no supone enunciado ni enunciatario. Entonces ¿qué supone? Solamente un enunciatario. ¿Qué hace este enunciatario? ¿Quién es él? No olvidar, ¿qué está *pasando*? Él mismo. Un similar. Un casi similar. ¿Cuál es el resultado del pase? Obtener siempre un enunciatario

en presencia, casi similar a los que lo preceden. Paga el precio de la duración con el pase a un casi similar. ¿Dónde se puede encontrar una forma de enunciación así de bizarra en la que falta el enunciado y la asimetría entre enunciador y enunciatario? En todas partes. Son los *vivientes*. Siempre olvidamos que los vivientes también enuncian y duran porque corren el riesgo de pasar a otro viviente similar a ellos. ¿Qué están pasando? ¿Genes, citoplasmas, ecosistemas, formas vitales, el *eidon* de su especie? Tal vez todo eso, pero poco nos importa en este punto. No queremos aun transformar en un mensaje lo que pasa de cuerpo en cuerpo, lo que es, ante todo, el pasaje sin mensaje de cuerpo a cuerpo.

Llamamos *reproducción* al primer régimen de enunciación. Está caracterizado por la ausencia de enunciados y por la ausencia de asimetría entre enunciador y enunciatario. Lo que pasa de uno a otro es uno hacia otro y este otro es el mismo, casi el mismo. (Habría que decir es el mismo “darwinismo cerrado” pero eso sería suponer ya resuelto todo un conjunto de controversias. Contentémonos con la noción, perfectamente vaga, de “casi similar”). Para un observador externo —que no existe todavía— el resultado del pase es la duración: el eucalipto gigante, frente a mi ventana, está siempre ahí, y la ardilla que anida en sus ramas, siempre presente —a menos que no sean sus descendientes—.

Aceptando la hipótesis de Whitehead sobre la “herencia”, se podría extender la enunciación, así definida, no solamente a los vivientes, sino también a los inertes. Los *inertes* también escogen y pasan, pero, contrariamente a los vivientes, no pasan a un casi similar. Quedan, escogen quedar el mismo, exactamente el mismo (Whitehead, 1929 / 1978). Para un observador externo —que no existe aún, porque la observación y la exterioridad pertenecen a otro régimen de enunciación— ninguna asimetría es todavía discernible. Se tiene la impresión de perennidad. Los inertes, se podría decir con Whitehead, son vivientes que escogen mantenerse en presencia sin pasar por la riesgosa intermediación de otro cuerpo.

En ese régimen de enunciación llamado, a falta de mejor término, *reproducción*, no reconocemos la forma familiar del enunciado —no pasa nada que sea diferente de los que pasan— tampoco reconocemos más la distinción entre enunciador y enunciatario. O desaparece rápidamente en el caso de los vivos (el descendiente se convierte en el ascendiente casi similar) o nunca tiene lugar ya que lo inerte elige permanecer similar. Los inertes siguen siendo, si la expresión todavía tiene sentido, los mismos enunciadores que pasan o se *sustituyen a ellos mismos*. En consecuencia, no reconocemos más la situación familiar —que se convertirá en familiar más tarde— de la *dualidad* o del diálogo enunciador/enunciatario. Ni los vivientes ni los inertes están jamás en la situación de diálogo, no porque sean mudos, sino porque no son jamás dos diferentes cara a cara. Son siempre mucho más numerosos y continuos.

¿Cómo, pues, en ausencia de todos los elementos familiares de la enunciación, llegamos a reconocer las marcas del pase o pasaje del que hemos dicho más arriba que era la única manera de orientarnos? ¿No es acaso imposible, tanto en el caso de los vivientes como en el de los inertes, persistir con una definición precisa de la enunciación comenzada por la semiótica en el caso fácil del texto de ficción? Pero es todo lo contrario. La marca del pasaje es engeguedora en el caso de los inertes y claramente discernible en el caso de los vivos. Como los inertes son tan numerosos como uno pueda imaginarse, perseveran en el ser, y jamás hacen diferencia entre enunciadores y enunciatarios, resulta que su enunciación reside en la *continuidad* de una fuerza ejercida. Como lo dice Whitehead, son *líneas de fuerza*. En un sentido, son *enteramente* marca de la enunciación. Ser, para ellos, es ejercer una fuerza, esa es su manera de pasar.

En el caso de los vivos, debido a la diferencia, rápidamente borrada, entre enunciador y enunciatario, su existencia ya no se confunde más con la marca de la enunciación, con el paso o el ejercicio de una fuerza. Pero como ya no hacen diferencia alguna entre enunciador y enunciatario y como jamás la distinción enunciación/enunciado es discernible, aparecen casi tan marcados como los inertes. Son casi líneas de fuerza. No, son *linajes* o, si se quiere, genealogías. Las líneas de fuerza son continuas (su discontinuidad debe ser imaginada), los linajes son discontinuos, pagan su continuidad con el riesgo siempre retomado de la discontinuidad (generación, muerte y nacimiento). Los vivientes están marcados totalmente por el pasaje de la generación, el riesgo de la muerte, su reemplazo por casi similares, pero en todo momento aparecen como siendo más que ese pasaje —dicen cualquier cosa, son cualquier cosa—. Sus enunciados son su *cuerpo*.

Lejos de los humanos, lejos del lenguaje, este primer régimen de enunciación, el de la reproducción, es fundamental. Es un pasaje, es un pase, sean líneas de fuerza de inertes siempre presionantes y presionados, perseverando en el ser, o sean linajes de vivientes recuperando la duración por la generación de casi similares (cerca al darwinismo). Un análisis del sentido que no podría caracterizar con precisión este régimen sería acusado, con razón, de ser antropocéntrico o logocéntrico. Si no se pudiera establecer con las cosas mismas una relación que haga sentido, que dé sentido, la búsqueda sería vana y sería acusada, con razón, de idealismo. Justo aquí, al contrario, hemos caracterizado ese primer régimen con suficiente precisión para poderlo comparar con otros, probando así que la semiótica podía viajar infinitamente lejos de su terruño y que se podía superar la muda fascinación por el ser en tanto ser para reemplazarla por el ser *en tanto otro*. Ahora vamos a intentar precisar los otros regímenes de enunciación.



## SUSTITUCIÓN Y CREENCIA

Todos los otros regímenes de enunciación que vamos a sobrevolar van a ser caracterizados, en oposición al precedente, por la posición de enunciadores y enunciatarios, todos salvo dos, muy particulares, que quisiera examinar primero: sustitución y omisión.

Hemos mostrado que en el régimen de reproducción no hay diferencia entre lo que circula y los cuerpos que hacen circular, pero hay cualquier cosa que pasa y se mantiene en presencia gracias a ese pasaje: los cuerpos mismos, las líneas de fuerza de los inertes o los largos linajes de los vivientes. Existe un régimen de enunciación más extraño, en el cual, incluso, no es posible caracterizar la retención de un cuerpo gracias al pasaje. En ese régimen solo se pueden reconocer pases, pero en lugar de que sean similares los que pasen, son disímiles, irreconocibles, *membra disjecta*. Solo hay *sustituciones*, de ahí el nombre que he escogido para darle. De seguro, en ese régimen, no hay enunciador ni enunciatario y tampoco diferencia localizable entre plano de la enunciación y plano del enunciado. Esto es lo que sorprendió tanto a los primeros analistas de este régimen. Se tiene la impresión de un actor formidable pero inhumano, peligroso, atemporal, preidomático, por eso Freud llamaba *inconsciente* a lo que pasa bajo los auspicios de tal régimen de enunciación, pero la palabra misma es aún demasiado racionalista y antropomorfa, tal como la célebre definición de Lacan “eso habla”, aún muy logocéntrica. No, eso no habla, pero *eso se enuncia*, eso pasa, eso está sucediendo muy extrañamente, cristalizando, condensando, desmembrando, desplazando, asociando.

Si se restablecen los personajes habituales de la situación de comunicación —un locutor y un locutario humanos, un mensaje, un código, una voluntad de comunicar—, entonces desaparecería el sentido de esas sustituciones. La única forma de darles un significado que se adapte a este régimen de enunciación es eliminar las tardías figuras del enunciador y el enunciatario. El analista, escuchando, oye al innombrable que habla de manera más confusa que la pitia en su trípode. Las marcas de ese régimen tan particular se encuentran en las ramificaciones imprevisibles que sustituyen una forma por otra, juego mental, lapsus, lacanismos diversos o, más seriamente, metamorfosis espantosas. Sin este régimen, todos los demás regímenes humanos, de los cuales vamos a hablar, serían imposibles. Les faltaría de alguna manera la materia prima para crear, moldear, los personajes y las formas de sus regímenes. Líneas de fuerza y linajes no podrían transformarse por ellas mismas en *membra disjecta*. El movimiento trazado por ese régimen, la estela que deja tras de sí, no tiene la claridad de una línea de fuerza o la continuidad de un linaje, llamaremos *asociaciones libres* a los caminos engendrados por él.

Para terminar con los regímenes atípicos, que no se parecen en nada a los que la semiótica nos había acostumbrado, hay que considerar lo que llamo el régimen de la

*creencia*, o mejor, de la *omisión*. Decir que este es un régimen de enunciación resulta paradójico puesto que se caracteriza por la afirmación de que no hay enunciación en absoluto. La definición de la creencia consiste en partir del plano del enunciado y no considerar el plano *n-1* como importante. Es, pues, a primera vista, la negación de la presente búsqueda. Se trata, pues, de un régimen de enunciación, entre otros, cuya característica es tener sentido solo con la condición de no considerar el plano de la enunciación. Uno solo entiende la creencia según su propio régimen cuando cae por ingenuidad, cuando se deja atrapar. “Me tragué el sapo”. “Me la creí”. El resultado de esta indiferencia por la distinción enunciación/enunciado es que, en la creencia, todos los otros regímenes van a poder ser revueltos, combinados, hibridados. Como este punto de vista, por definición, es indiferente a la enunciación, obtiene efectos de creencia a partir de todos los regímenes, tan arraigados como están en una estructura muy particular de enunciación.

¿Cuál es el pase particular a la creencia? Que no hay pase, precisamente, que nadie le dice nada a nadie, que lo que se dice no depende de quién lo diga ni a quién es dicho. Las figuras de enunciación son enteramente abolidas. Poco importa quién, dónde o cuándo. Se encuentran aquí esos efectos de naturalización contra los cuales los primeros semiólogos, como Roland Barthes, han hecho tanto. ¿Cuáles son las marcas particulares de la creencia? Que no hay marcas particulares. El enunciado circula sin sus raíces, es no asignable. Incluso la distinción entre el enunciado y las “personas” de la enunciación es imposible, de ahí esta impresión formidable de que no hay nada de especial que hacer para mantenerse en presencia, ningún precio que pagar para obtener o recuperar la duración. Al régimen de creencia debemos las *esencias*, esos conjuntos que duran sin riesgo y sin repetición. El pase, asaz particular, de la creencia traza, si se puede decir, esencias, como la reproducción traza líneas o linajes y la sustitución, asociaciones libres. Pues claro, por definición, las esencias no guardan las trazas de ese pasaje. Su nombre mismo no presupone ninguna temporalidad. Se comprende por qué el postulado ontológico del cual he partido era inevitable. Partiendo de las esencias, había seleccionado un régimen de enunciación entre otros, el de la omisión, el más inconveniente para caracterizar los distintos regímenes.

## **LOS REGÍMENES QUE SE CONCENTRAN EN EL CUASI-OBJETO: TÉCNICA, FICCIÓN, CIENCIA**

Los tres regímenes definidos más arriba son monstruosidades para todo semiótico clásico, hay que reconocerlo. Pero conviene comprender por qué. No tienen enunciado —como en el caso de la reproducción— ni enunciación —como en el caso de la omisión— tampoco enunciador —como en el caso de la sustitución—. ¿De dónde viene, pues, la

distinción entre los planos del enunciado y de la enunciación, que parecía a la semiótica tan primitiva? De hecho, es muy tardía y depende de la invención de un nuevo término que Serres llama *cuasi-objeto* (o *token*). Hay una diferencia fundamental entre los regímenes arriba expuestos y los otros siete que voy a presentar: son, todos, regímenes “de cuasi-objeto”, es decir, en los que se puede siempre distinguir *lo que pasa* de *los que pasan*. Esta distinción permite que nos encontremos de inmediato en un territorio de conocimiento porque, de hecho, nos estamos acercando a lo humano. No es el habla, no es el cuerpo, lo que va a caracterizar ese mínimo de humanidad del que tenemos necesidad, sino solamente esto: en el pase, algo pasa además del cuerpo. Ese suplemento es tomado de las líneas de fuerza y linajes que las asociaciones libres han redistribuido. No podría distinguir entre el eucalipto y sus descendientes alguna cosa que pasaría del primero al segundo y que no sería el eucalipto mismo. Ahora voy a poder distinguir los *tokens* en movimiento de los cuerpos que los hacen moverse. Ese suplemento no solo va a permitir distinguir el plano del enunciado y el plano de la enunciación, también va a crear una asimetría suficiente para localizar las figuras distintas del *enuncia-dor* y del *enuncia-tario*. En esta sección, voy a presentar tres regímenes de enunciación que tienen como particularidad concentrarse sobre los cuasi-objetos que son, por así decir, centrípetos en relación al *token*.

¿Qué es un cuasi-objeto? En primer lugar, no es un signo. Es el desplazamiento del enunciador en otro cuerpo, *disímil*, que se mantiene en su lugar, incluso cuando el enunciador se retira, se *ausenta*, y se dirige al enunciatario, a quien mantuvo en su lugar. Tal es la característica principal de la enunciación técnica. Una canasta trenzada, por ejemplo, no se parece a la tejedora de canastas: está sola e incólume, mucho después de que la tejedora ha desaparecido; acoge las manzanas silvestres recogidas por alguien que no es necesariamente una tejedora de cestas; continúa en otra forma, en otro lugar y en otro momento, queda la presencia de la tejedora de cestas y su acción sobre el recolector de manzanas. Este desembrague actancial que hace pasar el trenzado en una canasta que no se parece al tejedor pero que se sostiene en su ausencia, a este *rodeo* fundamental que toma y moviliza líneas de fuerza y linajes —juncos y mimbres— para hacer que los cuerpos se mantengan unidos (manzanas silvestres y recolectores de manzanas) lo llamaremos *técnica*. Como todos los observadores lo han reconocido, es fundamental, puesto que este régimen añade una multitud de *no-humanos* a la continuidad de este linaje, entre otros, el linaje humano.

Solo desde el momento en que pasan los no-humanos podemos discernir la diferencia entre algo que pasa y los cuerpos que pasan esta cosa, este cuasi-objeto. Solo a partir del momento en el que los no-humanos son agrupados, agenciados, escogidos, por el desplazamiento y la traducción del enunciador —aquí la tejedora de cestas— se crea

una asimetría, suficiente para que el enuncia-*tario* mismo se distinga del enunciadador. El descendiente deviene ascendente en el régimen de reproducción; pero, en el régimen de la técnica, nada obliga al recolector de manzanas a ser tejedor de cestas, así como nada hará de la cesta misma una tejedora de cestas o un recolector de manzanas. El régimen técnico permite plegar la relación entre linajes humanos con una relación entre humanos y *tokens*. Ese pliegue, es decir, este envío, esta sustitución, este desplazamiento, va a permitir separar al enunciadador de lo que enuncia y envía. La semiótica de los textos, del lenguaje y de la ficción ha omitido considerar que la división misma entre las grandes figuras del enunciadador, el enunciatario y los enunciados era imposible sin la configuración de otro régimen de enunciación. El enunciadador existe de manera localizable porque, hecha la desviación, se ausenta, y porque el *token*, fiel o infiel, *lugar-teniente*, está quieto, tiene su lugar. El enunciatario existe de manera localizable porque él es sostenido en su lugar y rodeado, no solo por cuerpos similares a él, sino por lugartenientes disímiles, uno de cuyos orígenes, humano, se ha ausentado momentáneamente. El mantenimiento en la presencia se encuentra ahora plegado, porque los frágiles cuerpos humanos se ayudan para durar con la dureza, con la obstinación de las líneas de fuerza y de los linajes.

El pase técnico es, pues, ese paso de costado que *desplaza* una interacción cuerpo a cuerpo entre similares hacia una interacción cuerpo a cuerpo entre disímiles. Llamaré *trenzas* o *combinaciones* a la estela dejada por ese pase, por ese hilvanado de lo humano y lo no humano. Durante mucho tiempo, los humanos nos hemos estado combinando con los no humanos, y así es como nos mantenemos en la presencia y probablemente nos convertimos en humanos. Las marcas de este pase tan particular se encuentran en todos los desembragues, interfaces, impactos, captaciones, a la vez sobre los cuerpos humanos y sobre sus agenciamientos de no-humanos; pero como, en este régimen, la naturaleza del enunciatario consiste en retirarse dejando el cuasi-objeto y continuar solo su trabajo de significación, hay que localizar las marcas tenues que permiten a esta ausencia prolongarse. Sin este régimen no tendríamos jamás divergencia en nuestras maneras de tenernos en presencia, seríamos un linaje entre otros, y no aquellos que se cruzan, combinan, reaccionan y trenzan con otros. El mundo viviente pertenecería a linajes, pero como ninguno divergiría, no habría “propietario” y esa suma, “el mundo viviente”, nadie podría calcularla.

“Había una vez un príncipe azul que heredaría el País de las Maravillas”. Aquí estamos finalmente en el lenguaje, en un terreno verdaderamente conocido, en el relato estudiado con tanto detalle por los semiotistas. Un enunciadador del que no sabemos nada, se envía en un narrador y nos pide que pasemos del rol de enunciatarios al de narratarios, que nos lancemos tras él a otro espacio —“el País de las Maravillas”— en otro momento —“había una vez”— y que nos identifiquemos con otro personaje: “el

príncipe azul". Estamos aquí en la *ficción*, término que hay que tomar en el sentido fuerte de modelar, simular, pintar, figurar, imaginar, dar forma y no en el sentido de "falso", lo que vendrá solo en comparación con el siguiente régimen. Este régimen de enunciación puebla de figuras, de lugares y de tiempos las relaciones de enunciador y de enunciatario. ¿Quién es el enunciador? El conjunto de todos los roles que ha inscrito en los relatos. ¿Quién es el enunciatario? El conjunto de todos los roles que los relatos le han prescrito. Nada nos dice, entonces, que ahí se trata de humanos, de individuos, de letristas o, mejor, justamente se nos lo dice, se nos lo canta, se nos lo pinta, se nos lo esculpe, se nos lo narra. "Nosotros", lo que "nosotros somos", emerge a fuerza de discurso. Ese es el gran descubrimiento de la generación que nos precede: no partir de una antropología, gran relato, entre otros, para definir quién habla y quién escucha, pero también para dejar las oscuras figuras del enunciador y del enunciatario marcarse, imaginarse, moldearse, a partir de la ficción. Literalmente —y literariamente— "somos los hijos de nuestras obras". Nos enviamos constantemente a otra parte, a otro momento y en otras figuras, nos instalamos en innumerables relatos; nos registramos en los lugares requeridos; y así, poco a poco, aprendemos quiénes somos; nos *figuramos* quiénes somos.

Sin ese régimen no seríamos nada, puesto que, incapaces de enviarnos a otra parte en otra persona, incapaces de figurarnos otros interlocutores, estaríamos limitados a un "nosotros" indefinible, tan evanescente como un punto matemático. El pase de este régimen de enunciación es el desembrague o envío, definido por Greimas. Sin embargo, contrario a lo que la semiótica de los cuentos y los textos de ficción podría haber pensado, el envío es un pasaje muy especial que no define la enunciación como tal, sino solo uno de estos regímenes. Las *marcas* dejadas por ese pasaje son bien conocidas y están bien clasificadas, son las que revelan y disimulan, instalan e inscriben, las relaciones entre el enunciado  $n$  y la enunciación  $n-1$ . ¿Cuál es la estela dejada por este pasaje? Lo que llamaré, a falta de mejor término, *poblamiento de figuras*, que dejan a la palabra *figuras* suficiente vaguedad para acomodar personajes antropomórficos y arreglos que se llaman, precisamente, *no figurativos*. Lo que cuenta en la ficción es esta formidable ramificación de innumerables delegados que van en todas direcciones, tiempos y lugares, conduciendo detrás de ellos narradores y narradores deslumbrados.

El régimen de ficción se caracteriza por el envío, la diseminación, la proyección a partir de lo material del *token* y la connivencia del enunciatario. El retorno, el repatriamiento de figuras, el último re-embrague hacia el nivel  $n-1$ , no interesa mucho a este régimen. Por eso los semiotistas, atentos a los relatos y textos de ficción, no han sabido distinguirlo de algún otro régimen de enunciación, ya que está interesado exclusivamente en el *envío* y el *retorno* de las figuras, en sus disciplinas, en el vínculo de estas

figuras con el último nivel de la enunciación, y con las relaciones del enunciador y del enunciatario. Yo viajo en ficción, pero cuando salgo del relato no tengo las trazas de ese viaje entre mis dedos. En todo instante he estado en otra parte, he sido otro. Jamás he tenido al mismo tiempo y bajo la misma relación los niveles  $n$ ,  $n-1$ ,  $n+1$ ,  $n+n$ . Existe otra forma de desembrague profundamente diferente, porque en lugar de enviar, *alinea* al enunciador sobre lo que él designa y por lo tanto tiene tanto el punto de partida como el punto de llegada. Las dos formas de envío están, por así decirlo, en ángulo recto, aunque sean siempre confundidas por el análisis, hasta los trabajos de nuestra amiga Françoise Bastide (1985).

En el régimen de enunciación que llamo ciencia, las figuras son enviadas a otros espacios-tiempos —como ficción— pero tienen que *volver*. No solo deben volver al nivel  $n$ , como en una narrativa de ficción bien ordenada que se cerraría sobre sí misma, deben retornar de la mano del enunciador, al nivel  $n-1$ . Este constante ir y venir, más rápido que los ángeles ascendentes y descendentes de la escalera de Jacob, le permite al enunciador estar a la vez y en la misma relación *aquí* y *allá*. Dicho de otra manera, puede actuar a distancia. En su mano se acumulan lugares y tiempos diferentes figurados y representados por delegados capaces de moverse en los dos sentidos —envíos y retornos (Deleuze & Guattari, 1991)—. Si la forma de las figuras y delegados se parece a la de los seres enviados por la ficción, su movimiento de ida y vuelta, la disciplina que se requiere de ellos, los moldea, perfila y dibuja de una manera muy característica. Son, por así decir, aerodinámicos, perfilados por el trabajo de ida y vuelta. Son ficciones entrenadas como perros de caza para informar a su amo. Cualesquiera que sean las transformaciones que sufran, los materiales y las formas por las que pasen, deben ser capaces de mantener algo a través de estas deformaciones para devolver al enunciador algo que lo haga capaz de llegar lejos. Tan primitivos como se les escoja, estos delegados son siempre lo que yo llamo *móviles inmutables* y *combinables*, ya que hacen el ir y venir, ya que mantienen una forma a través de las deformaciones y, localmente, en la mano del enunciador, funcionan como un “modelo reducido” que puede inspeccionar y modificar.

El pase muy especial de este régimen consiste en modificar la relación entre el enunciador y el enunciatario mediante el enriquecimiento del *token* que revoca la distancia. Si se siguiera ese pase, se encontraría un enunciador, luego se viajaría siguiendo delegados, luego se regresaría en un convoy de figurines mantenidos estables a través de las más rudas transformaciones, luego se caería de nuevo sobre el envío de partida y se pasaría entonces a la mano del enunciatario. Lo interesante de este régimen es que el enunciador y el enunciatario pueden ser *confundidos*: el primero debe poder ocupar el lugar del segundo. “Si yo estuviera en ese lugar, yo vería y sabría las mismas cosas. Toma mi lugar. Yo veo y yo sé las mismas cosas” (Fabbri & Latour, 1977). Las marcas de este régimen de enunciación son reconocibles por esta triple cuestión de alineamiento:

alineamiento de los diferentes planos del enunciado los unos sobre los otros (manteniendo lo inmutable en la movilidad); alineamiento de todos los planos del enunciado sobre el último plano *n-1*; alineamiento del enunciatario sobre el enunciador. La estela de ese régimen de enunciación forma lo que llamaré *referencias* —palabra que no es propiedad del aburrido debate sobre el realismo, pero que significa “informar”, “relacionarse con”, “relacionarse con alguien”—. Ese régimen crea referencias en todos los sentidos de la palabra. Sin él, el acceso a lo lejano y la acción a distancia serían imposibles, así como el alineamiento de diferentes enunciadores/tarios. Los *tokens* se tejerían en nuevas trenzas o combinaciones, se encantarían de nuevas figuras, pero no movilizarían otros espacios-tiempo para referirse a las relaciones humanas.

Lo que cuenta en esos tres regímenes es la creación de un cuasi-objeto —por desplazamiento de otro material—, poblarlo de figuras —por desembrague actancial, temporal y espacial—, y relacionarlas con otros espacios-tiempo por medio de figurines disciplinados. Los tres se concentran sobre el *token*, sobre el cuasi-objeto, más que sobre la relación enunciador-enunciatario, que se encuentra de modo secundario. En técnica, el enunciador debe poder ausentarse, dejando encargado al *token* el establecimiento de lazos con el enunciatario; en ficción, el enunciador no tiene más importancia que la materia del *token*, porque cuenta ante todo el envío con la connivencia del enunciatario; en ciencia, las dos “personas” de la enunciación deben ser sustituidas la una con la otra. El resultado de esos tres regímenes tomados juntos —porque, de seguro, nosotros solo observamos sus híbridos— es, de cualquier suerte, cargar los *tokens* que pasan de cuerpo en cuerpo. Los pasantes se mantienen en presencia por el intermediario múltiple de los cuasi-objetos. A final de cuentas, se obtiene la impresión contraria: los cuerpos pasan en un mundo de cosas más vastas y más durables que ellos.

## LOS REGÍMENES CENTRADOS SOBRE LOS CUASI-SUJETOS: POLÍTICA, RELIGIÓN, DERECHO

Habíamos postulado que ningún ser podía seguir siendo el mismo sin existir, que debe, pues, enviarse, enunciarse. Investigamos las formas de envío. ¿Cuántas maneras hay de pasar para quedar en presencia, para quedarse presente? Para comprenderlo mejor, me concentré en las “personas” de la enunciación y las formas de relación con el enunciado. Hasta aquí hemos reconocido seis. Las tres primeras, fundamentales y atípicas, hacen pasar los cuerpos mismos (reproducción), o “eso que pasa” (sustitución) o quien niega que algo pase (omisión). Las tres siguientes “cargan” el cuasi-objeto. Vamos ahora a examinar los regímenes que también giran alrededor del *token*, pero que lo hacen de manera inversa. En lugar de constituir el cuasi-objeto, usan el *token* para otra cosa, esto es, para definir y regular las relaciones entre enunciadores y enunciatarios. Definen,

pues, lo que se podría llamar *cuasi-sujetos*. Para ellos, el cuasi-objeto se convierte en un pretexto.

Se trata de un régimen en el que el sentido del enunciado permanece incomprensible en tanto no sea reconstituido el movimiento que le imprimen las “personas” de la enunciación. Precisamente por eso se encuentra atribuido a las diferentes personas: yo, tú, él, ellos, nosotros, ustedes. Hasta aquí he utilizado entre comillas la expresión “personas de la enunciación” para designar al enunciador y al enunciatario. Pero ¿dónde hemos asumido que había esos personajes canónicos y que ahí no había más que dos? Una vez más, de la semiótica de los textos de ficción que, de hecho, distingue con bastante facilidad un narrador y un narratario. Pero esta dualidad es peculiar del régimen de ficción (y de la técnica del libro) que comienza desde el nivel *n* y se deduce más bien de la enunciación misma. Desde que salimos del estrecho círculo del análisis de textos de ficción, queda claro que primero hay que componer las personas de la enunciación y decidir su número. No para llenarlos efectivamente por la certeza de estar aquí, ahora, por primera vez, como en el próximo régimen, sino para asignar, distribuir, contar, redistribuir, los diferentes roles y funciones.

En este régimen, la circulación de los cuasi-objetos no apunta directamente al cuasi-objeto mismo sino a la traza del colectivo que esta circulación incesante realiza. ¿Cuántos enunciadores/tarios hay ahí? ¿Quién es enunciador? ¿Quién es enunciatario? ¿Quién representa a quién? ¿Quién habla a nombre de quién? ¿Quién se dirige a quién y en qué orden? El colectivo no existe solo, tal es el gran descubrimiento de la sociología y la antropología modernas. No se sostiene solo. Hay que rastrearlo, realizarlo. No se mantiene presente sin ser constantemente *re-presentado*. Es un problema topológico insoluble: ¿cómo una multitud conserva la forma de un conjunto? Es un “singular plural” que hay que localizar constantemente resolviendo en todos los aspectos la cuestión uno/todos. Yo digo lo que tú dices, por lo tanto, yo te represento. Tú dices eso que yo digo, por lo tanto, tú me obedeces. Nosotros somos diferentes de ellos. Él es otro. Todo ese trabajo de definición se hace a partir de enunciados que, tomados en sí mismos, están casi absolutamente desprovistos de sentido: el sentido no viene del enunciado, sino de la traza del colectivo que permite su rápida circulación. Por mezcla y compromiso, hay siempre confusión y reducidas probabilidades de regular el equilibrio entre lo mismo y lo otro.

Llamo *política* a ese régimen de enunciación por el cual se encuentra definido quién enuncia y a quién se dirige. Este régimen toma mucha más importancia mientras más se multiplican los *tokens*. Los linajes humanos podrían definir las series de ascendentes y de descendentes sin mayores dificultades, pero si se multiplican los no-humanos, las figuras y figurines, entonces la cuestión de la composición del colectivo debe ser incesantemente y resuelta en caliente. El pase de este régimen es muy particular ya que



sin decir nada claro dice, yendo de mano en mano, “aquí estás, esto es lo que somos, depende de él hablar, depende de ti escuchar, depende de nosotros juzgar”. Sin este régimen no habría acepción de personas (que ahora puedo escribir sin comillas). El último resto de la estructura de comunicación, es decir, de la dualidad enunciador/enunciario, ha desaparecido en este preciso momento. El número de personas con frecuencia no será reducido a dos y, probablemente, su repartición jamás será tan simple como la de enunciador/enunciario. Las marcas de este régimen son difíciles de localizar porque el enunciado no es casi nada, y ese carácter insignificante, vago, ambiguo, variable, le permite justamente circular bien y ser un buen *rastreador*. Llamo enfáticamente *asambleas* o mejor, reuniones, a la estela que este pase deja tras de sí. Vista desde otros regímenes, esta circulación política se va a llamar mentira, mala fe, manipulación, invención. No se toma en su movimiento propio, que requiere el compromiso y la insignificancia del enunciado para componer la relación uno/todo.

“Yo te amo”, tal es la pequeña frase que manifiesta mejor la necesidad de regular la enunciación si se quiere comprender el sentido del enunciado. Esta frase está muy mal adaptada para un trabajo de referencia, como lo han remarcado todos los comentaristas de la relación dialógica. El “yo” y el “tú” deben ser reemplazados por personas realmente presentes. La frase, banal en sí misma, no es más que un pretexto. Si la tomo en serio según otro régimen —en ciencia por ejemplo— y respondo: “Tú ya me lo has dicho hace seis meses”, es que la relación amorosa está seriamente deteriorada, que no amo, que soy incapaz de *repetir* la puesta en presencia de las personas de la enunciación. Asumo la repetición en el sentido que tiene en otro régimen, el retorno *ad nauseam* de lo mismo. Si no es siempre la primera vez que pronuncio el “yo te amo”, yo no amo. En amor, el “yo te amo” se repite tantas veces como la relación entre dos enunciadores se establece, como una relación de este, y no de otro, aquí, y no en ningún otro lugar, ahora y no ayer o mañana. En lugar de un envío, por medio del *token*, se trata de un retorno al nivel  $n-1$ , pero de un retorno que no dice nada, que no informa nada, sino esto: tú, y nadie más, y yo, y nadie más, nosotros estamos, ahora, por primera vez, por única vez, en presencia.

Las marcas de enunciación propias de este régimen son fáciles de remarcar porque el sentido de los enunciados, tomados por sí mismos, es completamente incomprendible o trivial o repetitivo o absurdo. Esta situación es normal puesto que se trata de enunciados que, en lugar de preocuparse por ellos mismos, como en los regímenes de la sección precedente, buscan designar lo que por definición está ausente, siempre ausente, la presencia real de las personas de la enunciación: *ego, hic, nunc*. Este régimen padece más claramente la paradoja de la enunciación: las ausencias necesarias en el sentido del enunciado están designadas, forzadas torpemente, por enunciados imposibles, cosidos, desgarrados, contradictorios, quebrados, todos dirigidos hacia la evocación, la invocación de la presencia real de los ausentes. Estén allí y comprendan lo

que se dice. Agréguese ustedes, ahora, en el fondo del enunciado, del relato, y entonces aparece el sentido del relato, ese *pase* tan particular que llena y une a las personas de la enunciación (Latour, 1998). Sí, estamos en presencia, comprendemos ahora qué es estar presente, comprendemos el sentido de los enunciados irregulares que pasan entre nuestras manos y que repetimos sin comprender, se abren nuestros ojos, eres tú, soy yo, nosotros no pasamos más, estamos *salvados* ahora, lo que a menudo se expresa de la siguiente forma: ya no moriremos.

He escogido llamar *religión* a este régimen de enunciación, pero hubiese podido llamarlo amor, que sería lo mismo —el primer término es más colectivo, el segundo más individual, pero las religiones históricas que conocemos mejor son precisamente definidas como religiones de amor—. Sin este régimen, las instancias *ego*, *hic* y *nunc* quedarían vacías o desembragadas al nivel *n*, sin poder jamás enlazarse al nivel *n-1*. Sin este régimen, la noción misma de “mantenerse en presencia por el riesgo de la relación” sería un enunciado o sería un pase indiscernible y no, ahora, para ti, lector, para mí, autor, la salvación. En el régimen religión los enunciadore/tarios se “recuperan”, por así decirlo, y hacen de sus relaciones de copresencia, a través de la mediación de los *tokens*, el objeto único de esta relación. La estela de este pase totalmente diferente de otros, estoy tentado de llamarla *procesiones*, no solamente a causa de las fiestas religiosas y lluvias de rosas de nuestra infancia, sino a causa del *proceso* por el cual he comenzado esta meditación y, también, por la *tradición* pasada de mano en mano que evoca esta palabra. Los enunciadore y los enunciatarios proceden en largas cadenas a lo largo de las cuales cada uno es, igualmente, *ego*, *hic*, *nunc*; y todo lo que pasa en materia de enunciados está desprovisto de sentido mientras los enunciadore/tarios dejen de instalarse en el nivel *n-1*. Entonces estamos repitiendo malas palabras por enésima vez, pero esta es la primera vez que algo así *pasa*.

Un tercer régimen de enunciación queda indiferente al *token*, pero contrariamente al precedente, multiplica las marcas que facilitan la fijación de la enunciación al enunciado. Si la enunciación es el conjunto de los ausentes cuya convocación es necesaria para la construcción de sentido del enunciado, entonces este régimen es particular en lo que concierne a definir justamente la manera singular de *convocar* a los ausentes y de *designar* en detalle de cuáles ausentes se trata. Indiferente al contenido del enunciado, es extraordinariamente preciso en la forma de conectar tal enunciado a tal enunciadore o a tal enunciatario. En el régimen de religión la persona de la enunciación rellena su presencia efectiva con las palabras vacías “yo”, “tú”, “ahora”, “aquí”, que repite siempre por primera vez. En el régimen de política el número, la cualidad, el rol y las oposiciones de las personas de la enunciación se encuentran definidos por sus relaciones con un colectivo. Pero nada en estos regímenes permite que se mantengan juntos *este* y *ese* enunciado. Para eso hay necesidad de un pase particular

que multiplica en y alrededor del enunciado las marcas, huella, firmas, sellos que permiten la nueva convocatoria de los ausentes (Fraenkel, 1992).

Sin este régimen, ni las personas ni los enunciados serían asignables o localizables. Todos circularían a su suerte, al azar. Ninguna promesa sería rastreable. Ningún compromiso sería respetado. Las sucesiones de *tokens* y las multiplicidades de personas podrían no tener ninguna relación. Para garantizar esta cohesión, esta sucesión, este alineamiento de las personas que enuncian y de sus mensajes o mensajeros, funciona el régimen que llamo *derecho*, eligiendo entre las connotaciones de la palabra, su lado formal y positivo más que su contenido moral o justo. Las marcas de la enunciación en este régimen son, evidentemente, las más fáciles de localizar puesto que los enunciados son solo las marcas de este enunciadore-aquí, de este enunciatario-allá; en este momento preciso, en este lugar preciso, rodeado por tal situación. Mientras que en otros regímenes hay que presuponer la presencia implícita de las instancias de enunciación, este régimen hace el trabajo en lugar del analista y designa explícitamente cuáles son los ausentes. El pase particular de este régimen es, contrariamente a todos los otros, conservar voluntariamente la traza de lo que pasa y lo que pasa *dentro* de lo que pasa. El resultado, la estela de este régimen, vuelve a trazar *encadenamientos* o *cadena*s que permiten tener series de enunciadore, de *tokens* y de enunciatario.

Los tres regímenes que venimos de localizar están evidentemente ligados los unos a los otros tan estrechamente como los tres regímenes de *token* de la sección precedente. Así como ciencia, técnica y ficción son casi indisociables para adornar, rellenar y dar peso a los cuasi-objetos que pasan de mano en mano, los regímenes de religión, de política y de derecho son complementarios para definir, designar, localizar y rellenar las manos, los cuerpos y las personas de cuasi-sujetos que pasan los *tokens*. Quedan por desplegar, pero me falta lugar, otros regímenes que establecen relaciones entre los cuasi-sujetos y los cuasi-objetos, lo que el sentido común enlaza frecuentemente a las expresiones de organización y de economía.

## CONCLUSIÓN

He definido la enunciación, desde el principio, como la búsqueda de los ausentes cuya presencia es necesaria al sentido; presencia marcada directa o indirectamente en los mensajes o en los mensajeros enunciados. Es entonces posible un lenguaje preciso que parta de las trazas, marcas e inscripciones de los ausentes en el mensaje o en el mensajero, y que induce o deduce exactamente el movimiento de los ausentes que hay que reunir en torno al mensaje o al mensajero para darle un sentido, un movimiento, un pase y hacerlo tener, mantener, en la presencia. La grandeza de las filosofías del ser en cuanto ser nos ha sacado del olvido de los ausentes; pero es señal de su indigna debilidad haber olvidado

entonces que los mensajes y los mensajeros más humildes conservan las claras trazas que esos ausentes convocan siempre bajo nuestros ojos para tomar sentido. Jamás hemos olvidado el ser. La esencia se paga en calderilla de existencia, el Ser innombrable se traduce en delegados innumerables. Nadie puede recordar el ser sin volver, clara y exactamente, a los mensajes y mensajeros que, literalmente, *toman su lugar* y lo sustituyen. Hay que *redimir* al ser con la calderilla de delegados que se deprecia: máquinas, ángeles, instrumentos, contratos, figuras y figurines. No tienen el aire de nada sino de ellos mismos, pero todos pesan exactamente el peso de ese famoso ser en cuento ser.

Al considerar los pocos regímenes identificados hasta ahora, ya podemos contar con muchos delegados para nuestro desfile pan-ateniense. ¿Qué mundo es el que, al menos, nos obliga a tener en cuenta, para tomar palabras más comunes, a la vez y en el mismo aliento, la naturaleza de las cosas, las técnicas, las ciencias, los seres de ficción, las religiones grandes y pequeñas, la política, las jurisdicciones, las economías y los inconscientes? Ese es nuestro mundo. Cesa simplemente de ser *moderno* desde que hemos sustituido a cada una de las esencias, de los dominios o de las esferas, por formas de delegación. Por eso no lo reconocemos. Ha tomado un aire antiguo con todos esos delegados, ángeles y lugartenientes. Es esa pululación que hace de nuestro mundo un mundo tan poco moderno, con todos esos nuncios, mediadores, delegados, fetiches, figurines, instrumentos, representantes, ángeles, lugartenientes y portavoces. Tal vez su belleza hará que se me perdone por haber violentado un poco la ilustrada semiótica de nuestro amigo Paolo.

## REFERENCIAS

- Bastide, F. (1985). Iconographie des textes scientifiques: principes d'analyse. *Culture Technique*, (14): 132-151.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit.
- Fabbri, P. & Latour, B. (1977). La rhétorique de la science. Pouvoir et devoir dans un article de science exacte. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (13): 81-95.
- Fraenkel, B. (1992). *La signature. Genèse d'un signe*. Gallimard.
- Latour, B. (1988). A Relativist Account of Einstein's Relativity. *Social Studies of Science*, 18(1), 3-44.
- Latour, B. (1998). How to be iconophilic in art, science and religion? En C. Jones & P. Galison (Eds.), *Picturing science, producing art*. Routledge.
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and reality. An essay in cosmology*. Free Press. (Obra original publicada en 1929).



Photo by Jené Stepaniuk on Unplash

**N.**  
**NOVELA**  
**GRÁFICA**

Luis Torres · Juan Carlos Yáñez

# El último hombre

César Vallejo en viñetas



Vol. 1: Trilce



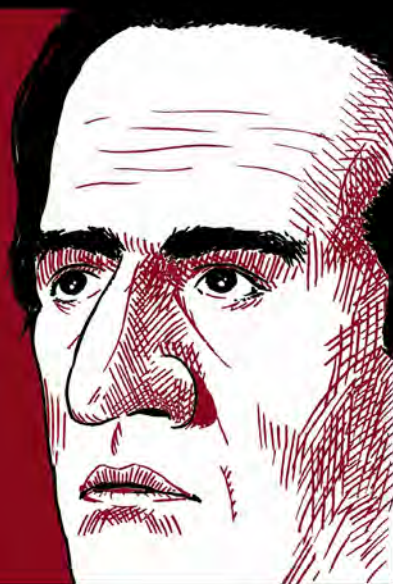
*In nomine  
Patris et Filii  
et Spiritus Sancti*



I

Quién hace tanta bulla, y ni deja  
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración  
en cuanto será tarde, temprano,  
y se aquilatará mejor  
el guano, la simple calabrina tesórea



que brinda sin querer,  
en el insular corazón,  
salobre alcatraz, a cada hialóidea  
grupada.

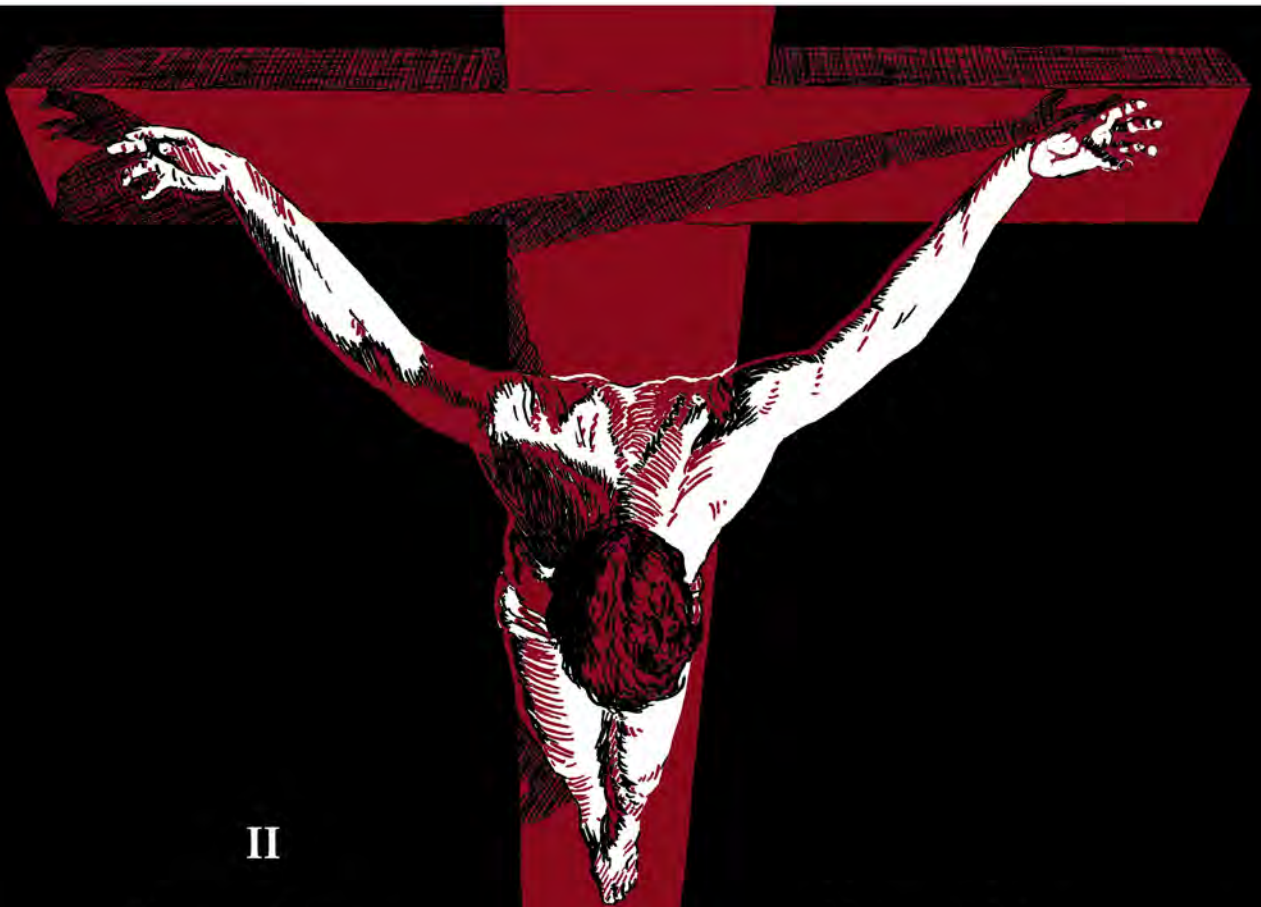
Un poco más de consideración,  
y el mantillo líquido, seis de la tarde

**DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES**



Y la península párase  
por la espalda, abozaleada, impertérrita  
en la línea mortal del equilibrio.





## II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrida del cuartel achica  
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.  
Piensa el presente guárdame para  
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombre.







## INTROITO

CÉSAR ABRAHAM VALLEJO MENDOZA (SANTIAGO DE CHUCO, 1892- PARIS, 1938)  
ES SIN DUDA UNO DE LOS ESCRITORES MÁS IMPORTANTES DE HABLA CASTELLANA.  
SU OBRA ABARCA LOS GÉNEROS DE LA POESÍA, EL CUENTO, LA NOVELA, EL ENSAYO,  
EL TEATRO, LA CRÓNICA E INCLUSIVE EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO.

TRILCE (1922), SEGUNDO Y ÚLTIMO POEMARIO QUE PUBLICÓ EN VIDA, MARCÓ  
LA RUPTURA DEFINITIVA CON EL MODERNISMO, Y HA SIDO CONSIDERADO  
POR ALGUNOS CRITICOS COMO PRECURSOR DEL SURREALISMO. ESCRITO ENTRE  
LOS AÑOS 1919 Y 1922, ENTRE LAS CIUDADES DE LIMA Y TRUJILLO, EL ENIGMATICO  
LIBRO FUE TERMINADO DURANTE UNO DE LOS MOMENTOS MÁS DIFICILES EN LA VIDA  
DEL ESCRITOR: SU ENCARCELAMIENTO EN TRUJILLO DURANTE 112 DIAS.

AÑOS DESPUÉS, EN UNA ENTREVISTA PARA UN DIARIO ESPAÑOL, VALLEJO  
SE EXPRESARIA ASI: -¡AH! PUES "TRILCE" NO QUIERE DECIR NADA. NO ENCONTRABA  
EN MI AFÁN, NINGUNA PALABRA CON DIGNIDAD DE TÍTULO, Y ENTONCES LA INVENTÉ:  
"TRILCE". ¿NO ES UNA PALABRA HERMOSA? PUES YA NO PENSÉ MÁS: "TRILCE".





Grupo dicotiledón. Oberturan desde él petreles, propenciones de trinidad, finales que comienzan, ohs de ayes creyérase avaloriados de heterogeneidad. ¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.  
A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en són de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.  
Y no glise en el gran colapso.



La creada voz rebélase y no quiere ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tánto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.



## XXIX

Zumba el tedio enfrascado  
bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a  
ingrata línea quebrada de felicidad.  
Me extraña cada firmeza, junto a esa agua  
que se aleja, que ríe acero, caña.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico  
¿por dónde romperás, nudo de guerra?

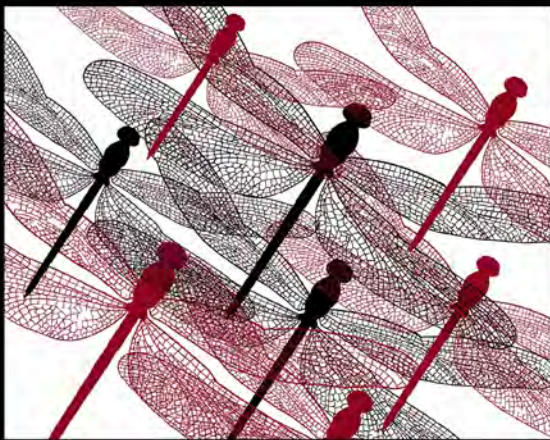
Acoraza este ecuador, Luna.



## LXXIV

Hubo un día tan rico el año pasado....!  
que ya ni sé qué hacer con él.

Severas madres guías al colegio,  
asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos  
la cara apenas. Para ya tarde saber  
que en aquello gozna la travesura  
y se rompe la sien.  
Qué día el del año pasado,  
que ya ni sé qué hacer con él,  
rota la sien y todo.



Por esto nos separarán,  
por eso y para ya no hagamos mal.  
Y las reflexiones técnicas aún dicen  
¿no las vas a oír?  
que dentro de dos gráficas oscuras y aparte,  
por haber sido niños y también  
por habernos juntado mucho en la vida,  
reclusos para siempre nos irán a encerrar.

Para que te compongas.



"Hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios", Abraham, tú no puedes haberte ido para siempre; es imposible, solo, "como cuando viajabas, hermano, estás ausente". Sí, nada más, estás ausente desde la mañana lluviosa en que partiste en un tren que volverá a traerte. Sí, estás viajando, hermano, nada más. Y volverás, Abraham, pronto. Te espera tu madre; te esperamos, nosotros, tus hermanos todos. Volverás para realizar todos tus sueños de amor, de belleza y de bondad en la vida, y porque tienes y has recogido en tus últimas romerías muchos dolores de la tierra que vas a inmortalizar por obra y gracia de tu corazón inmenso de creador y de artista genial.



Por eso, volverás hermano, grande amigo. Así lo siento y lo quiero en este crepúsculo de primavera con cuya tinta rosada y triste escribo ahora. Y volveré a verte y a estrecharte, como siempre, con toda mi alma, con todo mi corazón. ¿No es cierto?





En la cena de esta noche,  
en la mesa familiar, cuando  
tu madre que acaso algo  
quiere decir, vea el lugar  
del ausente y se ponga a  
llorar... en la cena de esta  
noche, diremos que volverás  
pronto, muy pronto, a los  
brazos maternos, que te  
cantarán el tierno y  
melancólico a-rro-rró  
de tus versos antiguos.



Abraham Valdelomar ha muerto.

El hombre bueno e incomprendido, el  
niño engreído, con noble y suave engrei-  
miento; el mozo luchador, el efebo discu-  
tido del arte; el vencedor de la muerte y  
del olvido.

Abraham Valdelomar ha muerto; el cuen-  
tista más autóctono de América, el nombre  
más sonoro de la última década de la li-  
teratura peruana.

"La campana de la basílica lírica está  
tocando vacante"...



## LIV

Forajido tormento, entra, sal  
por un mismo forado cuadrangular.  
Duda. El balance punza y punza  
hasta las cachas.



A veces doyme contra todas las contras,  
y por ratos soy el alto más negro de los ápices  
en la fatalidad de la Armonía.  
Entonces las ojas se irritan divinamente,  
y solloza la sierra del alma,  
se violentan oxígenos de buena voluntad,  
arde cuanto no arde y hasta  
el dolor doble el pico en risa.

Pero un día no podrás entrar  
ni salir, con el puñado de tierra  
que te echaré a los ojos, forajido !

## XLVII

Ciliado arrecife donde nací,  
según refieren cronicones y pliegos  
de labios familiares historiados  
en segunda gracia.



Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,  
a fondo, archipiélago mío!  
Duras todavía las articulaciones  
al camino, como cuando nos instan,  
y nosotros no cedemos por nada.

Al ver los párpados cerrados,  
implumes mayorcitos, devorando azules bombones,  
se carcajean pericotes viejos.  
Los párpados cerrados, como si, cuando, nacemos,  
siempre no fuese tiempo todavía.



Se va el altar, el cirio para  
que no le pasase nada a mi madre,  
y por mí que sería con los años, si Dios  
quería, Obispo, Papa, Santo, o talvez  
sólo un columnario dolor de cabeza.

Y las manitas que se abarquillan  
asiéndose de algo flotante,  
a no querer quedarse.  
Y siendo ya la 1.



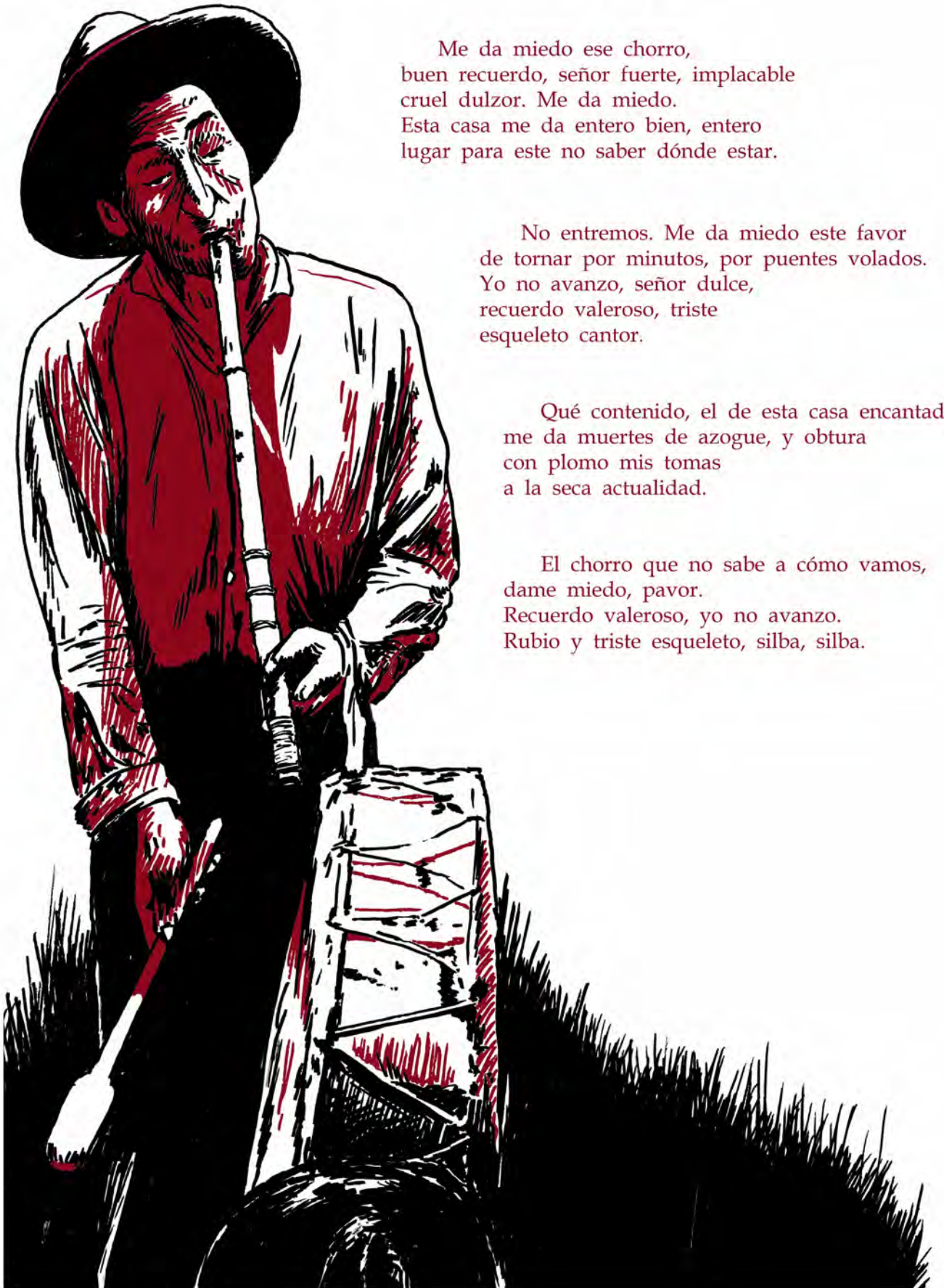
## XXVII

Me da miedo ese chorro,  
buen recuerdo, señor fuerte, implacable  
cruel dulzor. Me da miedo.  
Esta casa me da entero bien, entero  
lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor  
de tornar por minutos, por puentes volados.  
Yo no avanzo, señor dulce,  
recuerdo valeroso, triste  
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,  
me da muertes de azogue, y obtura  
con plomo mis tomas  
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,  
dame miedo, pavor.  
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.  
Rubio y triste esqueleto, silba, silba.





BPLAAMMM  
¡TONO!  
¡¡¡ ABAJO!!!  
¡MALNACIDOS!



*Trujillo, noche 26/920.-*

Mi querido Óscar:

He leído tu carta que escribes a Antenor últimamente.- Por ella veo que estás arruinado de tedio y de Pacasmayo.- Es una vayna.- A mí me tienes aquí lo tan roído de monotonía que tú.- Qué vamos a hacer, Oscar.- Aguanta, aguanta.-

Supongo que ya tendrás noticia de que estoy enjuiciado civil y criminalmente en Santiago de Chuco, y que luego estoy perseguido por la Justicia y a las puertas del Panóptico.- Ahí tienes lo que me pasa por vivir.- Ya ves.- De allí que me esté desde hace dos meses oculto, y desde hace un mes viviendo en Mansiche, con Antenor y Julio.-

Cuando te vienes por aquí, para reirnos hartos juntos.- Ojalá te dieras un pequeño saltito.- Creo que esto es bien fácil.- Es cuestión de 15 soles a lo mas.- Anda, vente; no seas aragán.

Quizás en pocos días mas se resuelva el juicio, y se resuelva a mi favor.- Lo dificulto.- Pero quizás.- Yo te lo comunicaré.-

Probablemente dentro de dos meses emprenderemos viaje fuera del Perú, con Antenor.- Al menos así lo pensamos.- Y por lo que toca a mí, creo que así será.-

Y tú? Cuándo?

Antes de salir, proyectamos editar un libro, obra de todos nosotros juntos.- El será la cristalización de nuestra vida fraternal de tantos años y de nuestra mejor época juvenil, quizás.- Mándanos tus versos y lo que creas conveniente escribir en verso o prosa.- Tú escogerás.- El libro será de 200 pág.- No te parece bien?

Acabo de dormir después de almuerzo, y he despertado un poco resfriado.-

No te quedes en silencio.- Escíbeme siempre por conducto de Antenor.-

Perdona que no sea mas extenso; me siento algo mal.-



*Un fratrisimo abrazo  
Luis*

Edad: 27 años

Frente: Ancha

Raza: Mixta

Cabello: Negro

Cara: Aguilena

Cejas: Pobladas

Ojos: Pardos

Orejas: Grandes

Nariz: Roma

Labios: Delgados

Boca: Grande

Color: Trigueño

Barba: Poblada

Estado: Soltero

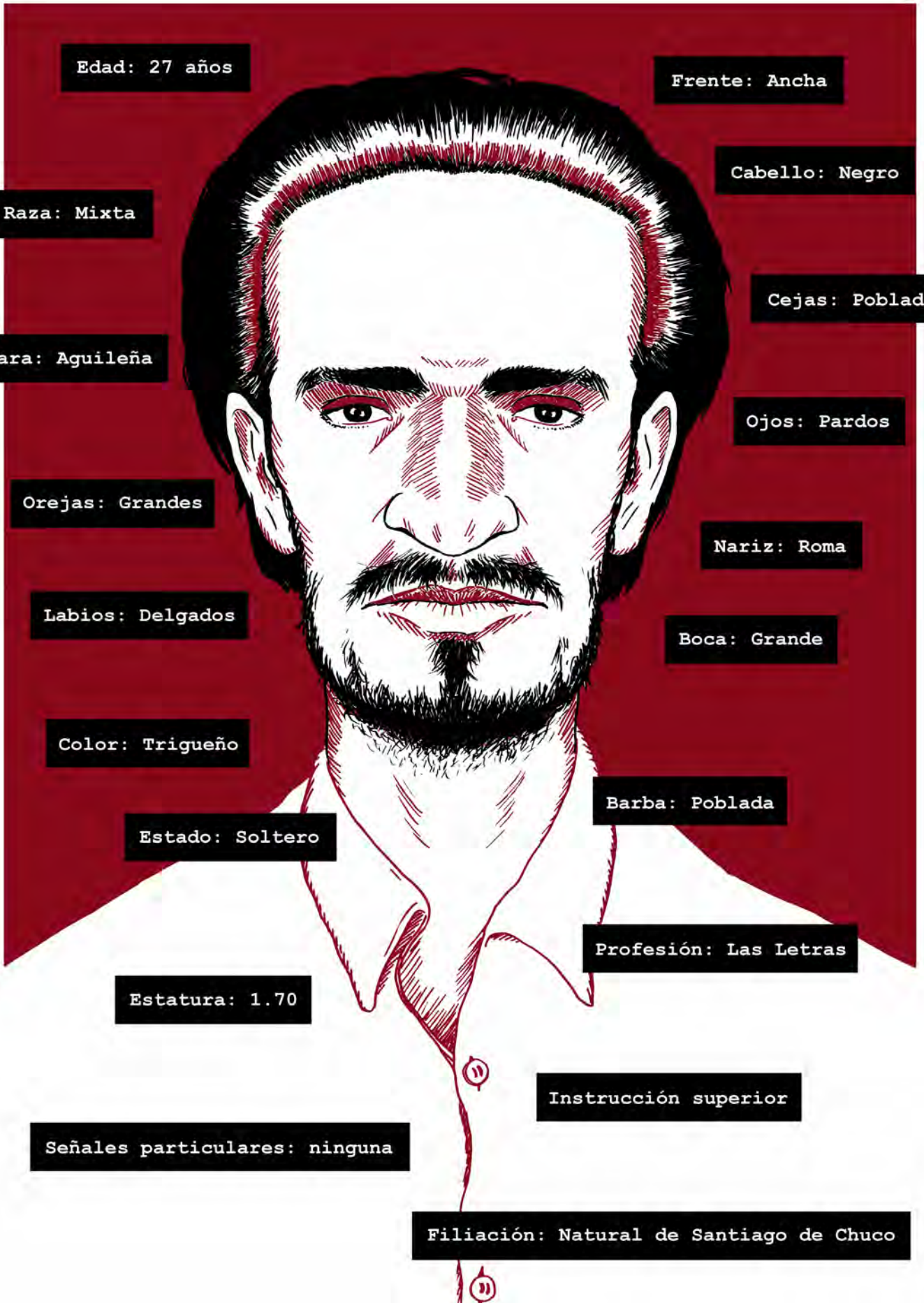
Profesión: Las Letras

Estatura: 1.70

Instrucción superior

Señales particulares: ninguna

Filiación: Natural de Santiago de Chuco



## XVIII

Oh las cuatro paredes de la celda.  
Ah las cuatro paredes albicantes  
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,  
por sus cuatro rincones cómo arranca  
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,  
si estuvieras aquí, si vieras hasta  
qué hora son cuatro estas paredes.  
Contra ellas seríamos contigo, los dos,  
más dos que nunca. Y ni lloraras,  
di, libertadora !



Ah las paredes de la celda.  
De ellas me duelen entre tanto, más  
las dos largas que tienen esta noche  
algo de madres que ya muertas  
llevan por brumurados declives,  
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,  
con la diestra, que hace por ambas manos,  
en alto, en busca de terciario brazo  
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,  
esta mayoría inválida de hombre.







## XLI

La Muerte de rodillas mana  
su sangre blanca que no es sangre.  
Se huele a garantía.  
Pero ya me quiero reír.

Murmúrase algo por allí. Callan.  
Alguien silba valor de lado,  
y hasta se contaría en par  
veintitrés costillas que se echan de menos  
entre sí, a ambos costados se contaría  
en par también, toda la fila  
de trapecios escoltas.

En tanto, el redoblante policial  
(otra vez me quiere reír)  
se desquita y nos tunde a palos,  
dale y dale,  
de membrana a membrana,  
tas  
con  
tas.



## XX

Al ras de batiente nata blindada  
de piedra ideal. Pues apenas  
acercó el 1 al 1 para no caer.



Ese hombre mostachoso. Sol,  
herrada su única rueda, quinta y perfecta,  
y desde ella para arriba.  
Bulla de botones de bragueta,  
libres,  
bulla que reprende A vertical subordinada.  
El desagüe jurírico. La chirota grata.

Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

Y he aquí se me cae la baba, soy  
una bella persona, cuando  
el hombre guillermosecundario  
puja y suda felicidad  
a chorros, al dar lustre al calzado  
de su pequeña de tres años.

Engállase el barbado y frota un lado.  
La niña en tanto pónese el índice  
en la lengua que empieza a deletrear  
los enredos de enredos de los enredos,  
y unta el otro zapato, a escondidas,  
con un poquito de saliba y tierra,  
pero con un poquito  
no má-  
.s.





**Вальехо за бортом!**



Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-sépticos sin dueño.

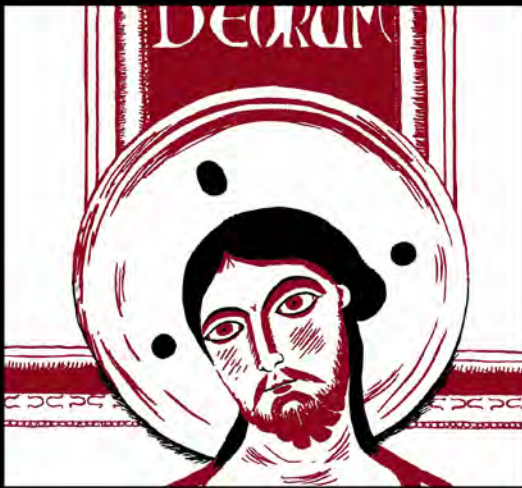
El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientos harneros, ecos, páginas vueltas, sarros,  
zumbidos de moscas  
cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta esperanza.

Un enfermo lee La Prensa, como en facistol.  
Otro está tendido palpitante, longirrostro,  
cerca a estarlo sepulto.

Y yo advierto un hombro está en su sitio  
todavía y casi queda listo tras de éste, el otro lado.

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo empatrullado,  
y se está casi ausente  
en el número de madera amarilla  
de la cama que está desocupada tanto tiempo  
allá . . . . .  
enfrente.



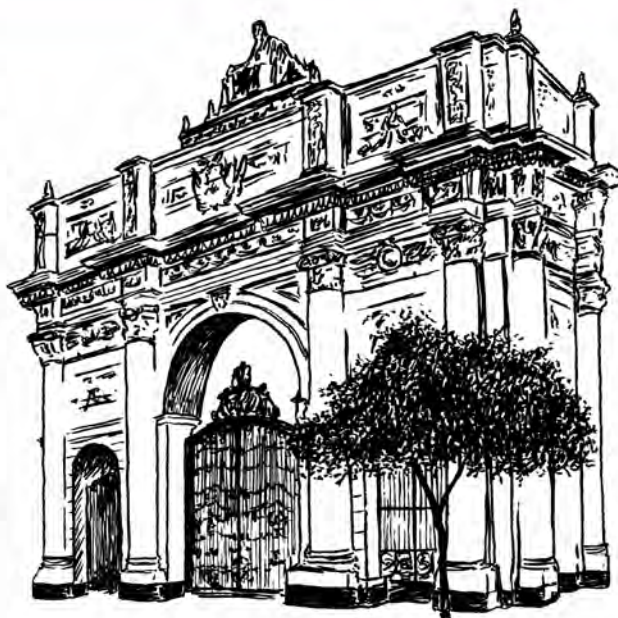


## LXVIII

Estamos a catorce de Julio.  
Son las cinco de la tarde. Lluve en toda  
una tercera esquina de papel secante.  
Y llueve más de abajo ay para arriba.

Dos lagunas las manos avanzan  
de diez en fondo,  
desde un martes cenagoso que ha seis días  
está en los lagrimales helado.

Se ha degollado una semana  
con las más agudas caídas; hase hecho  
todo lo que puede hacer miserable genial  
en gran taberna sin rieles. Ahora estamos  
bien, con esta lluvia que nos lava  
y nos alegra y nos hace gracia suave.



Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo  
desafío,

blanqueó nuestra pureza de animales.  
Y preguntamos por el eterno amor,  
por el encuentro absoluto,  
por cuanto pasa de aquí para allá.

Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos,  
desde qué hora el bordón, al ser portado,  
sustenta y no es sustentado. (Neto.)

Y era negro, colgado en un rincón,  
sin proferir ni jota, mi paletó,

a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A



### XXXIII



Si lloviera esta noche, retiraría-me  
de aquí a mil años.  
Mejor a cien no más.  
Como si nada hubiese ocurrido, haría  
la cuenta de que vengo todavía.

O sin madre, sin amada, sin porfía  
de agacharme a aguaitar al fondo, a puro  
pulso,  
esta noche así, estaría escarmenando  
la fibra védica,  
la lana védica de mi fin final, hilo  
del diantre, traza de haber tenido  
por las narices  
a dos badajos inacordes de tiempo  
en una misma campana.

Haga la cuenta de mi vida,  
o haga la cuenta de no haber aún nacido,  
no alcanzaré a librarme.

No será lo que aun no haya venido, sino  
lo que ha llegado y ya se ha ido,  
sino lo que ha llegado y ya se ha ido.



## LXXVII

Graniza tánto, como para que yo recuerde  
y acreciente las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

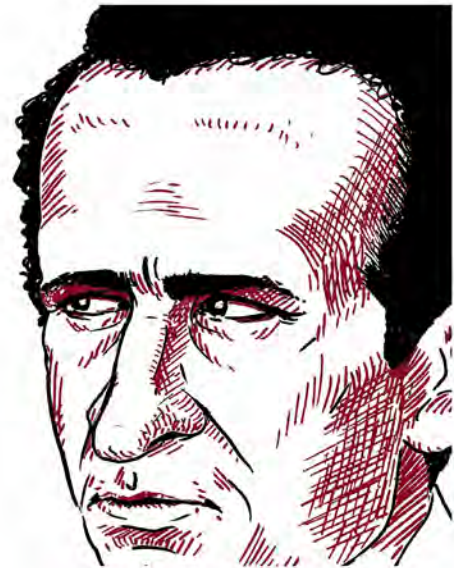






## VIII

Mañana esotro día, alguna vez hallaría para el hifalto poder, entrada eternal.



Mañana algún día, sería la tienda chapada con un par de pericardios, pareja de carnívoros en celo.

Bien puede afinar todo eso. Pero un mañana sin mañana, entre los aros de que enviudemos, margen de espejo habrá donde traspasaré mi propio frente hasta perder el eco y quedar con el frente hacia la espalda.





Photo by Steve Johnson on Unsplash

---

**E.**

ENSAYOS

---

# Mediadores de ambos mundos: Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa

BETHSABÉ HUAMÁN ANDÍA

## INTRODUCCIÓN

La guerra interna que vivió el Perú (1980-2000) es el contexto en el cual se desarrollan *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega y *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio. Ambas novelas presentan un país fracturado. De un lado, el mundo andino y sus serranías, del otro, el mundo occidental y la capital. A pesar de la gran importancia de Ortega como crítico literario, esta novela, una de las primeras en abordar los acontecimientos de muerte que azotaron al país en los ochenta, ha recibido poca atención; aunque en los últimos años la narrativa sobre el conflicto armado ha proliferado y así también los estudios sobre ella. En cuanto a Colchado Lucio, *Rosa Cuchillo*, sin duda su mejor novela, ha generado especial interés de parte de la crítica especializada.

*Rosa Cuchillo* ha sido llamada “novela bicultural” por insertarse en las fronteras de dos sistemas socioculturales o semiosferas (Quiroz, 2011, 14). Esta novela cuenta la historia de Rosa, apodada “Cuchillo” por defenderse con ese instrumento de asaltantes, violadores y otros hombres con malas intenciones, pues quedó huérfana muy pronto y tuvo que ocuparse sola de sus tierras en las pampas de Illaurocancha. Rosa muere al conocer el trágico fin de su hijo Liborio y la novela narra su viaje por el *ukhu pacha* en busca de alcanzar Auquimarca, el *janaq pacha*. Paralelamente a su travesía por el mundo de abajo, vamos conociendo la historia de su vida y la de su hijo, quien se enroló en las filas de Sendero Luminoso, en las que combatió hasta su asesinato.

Al igual que en la novela de Colchado, en la de Ortega, Alfonso Cánepa, el personaje principal, es un campesino indígena, representante del universo andino. Acusado de terrorista, fue torturado, asesinado, quemado y mutilado por el ejército. Con los pocos huesos que le quedan, Cánepa decide ir a Lima a reclamar su cadáver, iniciando así un periplo desde Quinua hacia la capital. Su objetivo es llegar hasta Palacio de Gobierno, donde espera que el presidente Belaúnde interceda en su causa.

*Adiós Ayacucho* necesita acercamientos críticos que la saquen del “realismo mágico” en el que, por ejemplo, Hooper (1994) la ha encasillado.

Las dos novelas referidas se ubican en Ayacucho y narran viajes, una a los infiernos, la otra a Lima, “ciudad que, como la selva, está seguramente identificada con el mundo de abajo, mundo diferente y peligroso” (Ansión, 1987, p. 173). Sus personajes, aunque muertos, pueden contarnos su historia, pues la literatura, desde los mitos griegos y consagrada en Dante, es privilegiada al poder construir una trayectoria por la muerte, que de ninguna otra forma puede ser alcanzada. ¿Quién puede hablar de la muerte sin estar muerto? ¿Qué lugar ocupan estos seres a caballo entre esta y la otra vida?

La muerte y la vida no son categorías opuestas sino complementarias. Al ser la muerte concebida en relación recíproca con la vida, toda intervención en ella afecta a la comunidad en su conjunto, poniéndola en peligro. “En el sistema de percepciones andino, la vida y la muerte no están separadas por fronteras absolutas y los cuerpos de los muertos pueden cobrar ánimos y perturbar a quienes los dañaron” (López Maguiña, 2003, p. 259). En el mundo andino, el conjunto de seres maléficos es amplio y está constituido por aquellos que rompen con las reglas de la reciprocidad, que es vital para la organización social y económica indígena. Esto se aprecia desde el inicio en ambas novelas: en *Rosa Cuchillo* se dice “¿La muerte sería también como la vida?” (Colchado, 2005, p. 7) y en *Adiós Ayacucho*, sin percatarse de lo contradictoria que resulta la afirmación, una voz en primera persona nos dice “Vine a Lima a recobrar mi cadáver” (Ortega, 1986, p. 9). Ambas obras, por tanto, nos hablan de la muerte: sus personajes están muertos y, en un sentido, sus mundos también lo están. Ortega y Colchado nos hablan de viajes entre la vida y la muerte, entre distintos universos de sentido, entre lo andino y lo occidental.

Otra coincidencia es que ambas obras fueron adaptadas por el grupo Yuyachkani y representadas en diversos lugares del Perú. *Adiós Ayacucho*, muy tempranamente en 1990, cuando aún la guerra interna se estaba desarrollando, y *Rosa Cuchillo* en el 2001<sup>1</sup>. Ambas obras son unipersonales de Yuyachkani<sup>2</sup>, que acompañaron las audiencias públicas realizadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación<sup>3</sup>. Por tanto, podemos decir que tanto *Adiós Ayacucho* como *Rosa Cuchillo* han tocado cuerdas sensibles

1 La información consignada en la página oficial de Yuyachkani es confusa, se menciona primero 2001 como fecha de estreno, 2002 como fecha de creación y en su repertorio se señala 2004. Pero asumiendo que acompañó a las audiencias públicas de la CVR, como se menciona en la reseña, tuvo que ser creada el 2001.

2 *Rosa Cuchillo* por Ana Correa y *Adiós Ayacucho* por Augusto Casafranca.

3 Esta información solo se encuentra en la página de Yuyachkani mas no en la de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (<http://cverdad.org.pe/ifinal/index.php>). Si bien los documentos oficiales de las audiencias están consignados en dicha página web, faltaría un texto explicativo sobre las acciones artísticas que, como estas, complementaron las acciones de la CVR o al menos un enlace que dirija hacia la información respectiva.

vinculadas con el tema de la guerra interna que las han hecho vehículos privilegiados para articular a los diferentes actores involucrados, así como discursos necesarios para pensar el Perú como país, para reconstruir nuestro tejido social. Alfonso y Rosa han sido elegidos para hablar a otros con historias semejantes. Tanto desde las novelas como desde las obras teatrales, estos personajes se inscriben en un discurso mucho mayor que ha asumido la tarea de decirnos quiénes somos o hemos sido: “Las memorias personales deben ser inscritas dentro de una memoria social para encontrar un sentido que suele confundirse con la propia razón de existir de la colectividad, lo que es particularmente evidente en las narrativas nacionales” (Manrique, 2003, p. 422).

Con ese respaldo, estas novelas pueden entenderse también como formas de integrar la voz indígena en la construcción del país, como lo fueron las mismas audiencias públicas, dado lo escaso de las oportunidades que las poblaciones subalternizadas tienen de acceder a espacios de enunciación, de poder y legitimación nacionales, lo que fue una de las causas del mismo conflicto armado: “La precariedad de la inscripción de lo indígena en la memoria nacional es una directa consecuencia de la precariedad de su inscripción como miembros de la comunidad nacional” (Manrique, 2003, p. 423). No es, por tanto, antojadizo indagar en el papel que desempeña la muerte en estas obras como motivo para transitar por la nación peruana, para nombrarla, aludirla y hacerla presente.

En el caso de *Adiós Ayacucho* nos centraremos en la figura del desaparecido, del ser incorpóreo, condenado o fantasma, que es quien articula varios mundos discursivos y simbólicos, papel que, en el caso de *Rosa Cuchillo*, reside en la mujer, articuladora de los tres mundos *ukhu, kay* y *janaq pacha*, así como mediadora de los imaginarios, occidental y andino, sobre la muerte. En el caso de Rosa presentaré un acercamiento de género, para no desatender el mérito de “imponer en una tradición occidental patriarcal y machista, una mujer como personaje representativo” (Huamán, 2006, p. 383).

## EL DESAPARECIDO

La idea del muerto que sigue viviendo no es ajena al mundo andino: “Cuando una persona muere, su alma no se va inmediatamente. Regresa sobre sus pasos recorriendo los lugares que ha conocido y visitando a sus amigos” (Ansión, 1987, p. 172). Desde esa lógica, no extraña la situación ontológica de Cánepa, aunque sí la brutalidad y el ensañamiento con su cuerpo:

Rodé, gritando, buscando una piedra, una zanja donde ocultarme. Pero me arrojaron una granada que explotó muy cerca y pude ver, como si fuera de otro, que mi brazo derecho se desprendía de mí, haciéndome adiós por los aires; y caí, sabiendo que moría. Otra granada de fósforo explotó a mis espaldas vaciando mi cabeza y abriéndome el estómago como si fuese de trapo. (Ortega, 1986, p. 9)

La crueldad desplegada sobre el cuerpo de Alfonso Cánepa puede ser explicada, desde la concepción andina, por la creencia de que los muertos regresan a vengarse de los que los agredieron, “está la idea de que, si se resta capacidad física a esos cuerpos, estos no estarían aptos para mortificar a los vivos” (López Maguiña, 2003, p. 259). Se aprecia así cómo actúa la cosmovisión andina en la esfera de lo oficial, en el caso de los guardias que asesinaron a Cánepa. Un primer indicio de que la forma de entender la muerte ha bebido de fuentes andinas y que la necesidad de desaparecer al otro (andino, cadáver, cuerpo) es un deseo que no solo actúa en el presente *kay pacha*, sino que tiene su correlato en el *ukhu pacha*, en el más allá, un lugar que puede no solo ser entendido como la muerte, sino como el futuro, lo que vendrá. Al no estar sus huesos, al no estar su cadáver, Cánepa es un desaparecido, nadie sabe lo que le ocurrió y eso se señala pronto en el texto cuando pasa por casa de sus padres: “Me lo han matado – dijo la voz de mi madre ... Su alma estará sin descanso – dijo ella, con ansiedad –. Tenemos que encontrar su cadáver para darle cristiana sepultura” (Ortega, 1986, p. 13).

Cánepa se describe a sí mismo como no-cadáver, no-terrorista-peligroso – “Cómo voy a ser, pues” (Ortega, 1986, p. 9)–. Él dice ser dirigente campesino, ser también “un muñeco hecho para ser deshecho” (Ortega, 1986, p. 10), incompleto “solo tengo medio cuerpo conmigo” (Ortega, 1986, p. 11). Por tanto, la condición de Cánepa en vida guarda semejanza con su condición en muerte, puesto que los campesinos indígenas son constantemente desoídos, son casi inexistentes para el gobierno. Un cuerpo incompleto no puede ser velado y no puede encontrar la tranquilidad: “Me dije que tendría que llevar la cuenta precisa de mis partes perdidas para recobrarlas luego y darme sepultura” (Ortega, 1986, p. 10). La condición de desaparecido de Cánepa impide la reciprocidad entre vida y muerte, impide una identidad, un reconocimiento: “La desaparición física sin restos mortales que velar deja suspendida la identidad de la víctima en un territorio intermedio entre la vida y la muerte, el cielo y el infierno” (Manrique, 2003, p. 430). Pero, además, la figura del desaparecido rompe con todos los órdenes éticos y sociales. En su carta al presidente, Cánepa dice que el cadáver es “la unidad mínima de la muerte, y dividirlo, como se hace hoy en el Perú, es quebrar también la ley natural y la ley social, en cuyo acuerdo se fundan las naciones” (Ortega, 1986, p. 32).

Cánepa enuncia su carta como secretario de defensa de la Federación del Cuzco, con lo que se destaca su rol de dirigente, pero además su papel político. Si bien Alfonso Cánepa está reclamando su cuerpo, también está simbólicamente hablando del país y sus injusticias cuando pide “Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto” (Ortega, 1986, p. 33). Este hombre no puede volver a la vida, pero, en concordancia con la noción de reciprocidad del *ukhu* y el *kay*

*pacha*, aquello que pide como condición elemental del individuo muerto puede ser entendido como del individuo vivo: “El elemental deber de respetar la vida humana supone otro, más elemental aún, que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan” (Ortega, 1986, p. 32). La mutilación, la fragmentación es una poderosa metáfora para hablar de un país partido, por la cultura y por la economía, por la explotación, la discriminación y la muerte. Si la muerte es el eslabón previo a la vida, puede ser entendida como el lugar en el que la dignidad garantizará también una vida igualmente digna. Alfonso Cánepa lucha por sus huesos como el cimiento desde el cual renacer como ciudadano, condición por la que luchaba como dirigente y por la que sigue peleando su cadáver, sus pocos huesos, esos pocos huesos que aún pueden hablar y que se esfuerza por preservar para no desaparecer: “no les será fácil enterrarnos con buena conciencia” (Ortega, 1986, p. 33). Y por ello, su carta es en todo momento un reclamo por la palabra, la de la ley, la de la voz, la de la historia: “Solo pido la ley al pie de la letra. La ley literal, esa justicia básica que reconoce a los hombres como seres de hecho y de derecho” (Ortega, 1986, p. 33).

El estatuto ambiguo de Cánepa tiene muchos sentidos condensados. Su posición ambivalente entre cadáver o muerto es una forma de poner en cuestión su condición de ser humano, ser una persona o ser un número más. En la lectura de López Maguiña, sería el cadáver lo que cuenta, en términos numéricos, mientras que los muertos importarían solo si tienen un nombre, de lo contrario quedarían fuera de todo orden, de toda memoria:

Los cadáveres de seres anónimos se cuentan. Los muertos, en cambio, que entran en el orden de lo simbólico, no. Porque el orden de lo simbólico es el orden de los nombres, que forman una memoria de actores y de sujetos que son parte de tradiciones y de dinastías, precisamente hechas de nombres. Una memoria que testimonia presencias vivientes, gracias a los nombres, que marcan una actualidad que, valga la redundancia, se actualiza con regularidad. (López Maguiña, 2003, p. 272).

Pero Cánepa ha desaparecido como hombre, al igual que el resto de su cuerpo, aunque todavía su nombre existe. Aquí es relevante, no solo la mención de la protesta nacional que se hizo por él, señalada en la carta, sino también la carta (mental) a su compadre Guillermo que trabaja en el diario *La República*; en ella dice: “Tú que has escrito sobre los vivos y los muertos sabes bien que, en el Perú, la vida a veces recomienza en la muerte” (Ortega, 1986, p. 42). Su nombre aún puede ser esgrimido por él mismo para presentarse. En los primeros encuentros con otros personajes de la novela lo oímos decir “Soy Alfonso Cánepa” e incluso ser reconocido como tal por personajes como la camarada Diana y el reportero. Sin embargo, su falta de cuerpo también despierta dudas sobre su identidad, por lo que es increpado “¿quién te crees tú?”, lo que va minando la identidad de Cánepa, quien luego dejará de usar su nombre y se presentará diciendo

“soy campesino” (Ortega, 1986, p. 43), “soy un dirigente campesino” (Ortega, 1986, p. 47), “soy peruano” (Ortega, 1986, p. 57). Para la cosmovisión andina, Cánepa podría ser un condenado puesto que este se describe como un paquete de huesos o un bulto (Ansión, 1987, p. 168), como una calavera. Sin embargo, un condenado es alguien que ha roto las normas de la reciprocidad andina, pero él no entra en esta categoría porque ha sido asesinado, las leyes de la reciprocidad han sido rotas en él.

Podemos indagar en la condición de Alfonso Cánepa en su adaptación al teatro, al preguntarnos cómo representar al que no tiene cuerpo, considerando que en el teatro lo que actúa es el cuerpo. Robles-Moreno ha indagado en esta condición incorpórea del personaje de Ortega llevado a las tablas por Yuyachkani, lo que se resuelve a través de la figura del *Q'olla*, “an Andean masked dancer dressed in traditional attire. Yuyachkani’s decision to insert a masked *Q'olla* on stage allows that figure to lend his body to the telling of Alfonso Canepa’s story” (Robles-Moreno, 2011, p. 130).

De este modo, en la obra de teatro se resuelve el tema del cuerpo de una forma performativa, en una triple representación, del *Q'olla* sobre Cánepa, del actor Casafranca sobre el *Q'olla* y del espectador sobre Casafranca, quien “maintains a state of tabula rasa, of a body without past, present or future, which allows his flesh and blood to be a pure transmitter of Cánepa’s story – and the story of those like him –” (Robles-Moreno, 2011, p. 131). Al ser el espectador el último apelado en la encarnación de este personaje, se marca una diferencia con el lector de la novela:

Although the same uneasiness about Peruvian history can be generated both by reading the text and experiencing the performance, the possibility of becoming an embodied presence in the performance situates the spectator within the timeline that is first proposed and then destabilized for the duration of the performance”. (Robles-Moreno, 2011, p. 135)

Lo que es ausencia en la novela se hace presencia en la obra de teatro, otro ejemplo de la gran diversidad de formas que genera este personaje, confuso él mismo sobre su propia condición “¿Qué parte de mí será la que me falta?” (Ortega, 1986, p. 12). En otras palabras, “the relationality is activated by a body presence that dialogues with an underlined absence” (Robles-Moreno, 2011, p. 135), que es tal para el mismo personaje, en correlato tal vez con su identidad en vida y su rol en la sociedad. En la obra de teatro, Cánepa busca hacer conexión con otros. En *Adiós Ayacucho*, la única forma de sobrevivir es seguir manteniendo su individualidad, a través de sus pocos huesos, su voz, sus ideas o su propósito: llegar a la capital; para ello necesita defenderse de quienes se interponen en su camino.

Su estatuto, sin embargo, cambia cuando llega a Lima: como señala Quiroz, “el muerto viviente no se percibe como el vacío traumático en la memoria colectiva”



(2005, p. 1), su figura, antes que causar miedo, es hilarante y, sobre todo, “mercantil”, algo que no debe dejar de sorprendernos considerando que Lima es la representante de un orden capitalista. Petiso gana dinero exhibiendo los restos de Cánepa como un espectáculo más. En ese momento, ya no importa tanto el estatuto ontológico de Cánepa, su ser, sino solo su función para el lucro. Así, el texto pone en escena la neocolonialidad mencionada por Quiroz, la de “un Estado que, de un lado, fortificó las políticas coloniales frente a las colectividades indígenas y, de otro, se asoció, en relación de dependencia, con los centros de poder moderno/colonial” (Quiroz, 2011, p. 62). Ello está graficado en una escena en la que un grupo de mendigos y pordioseros aclaman al presidente y al gobierno: “Eran cojos, mancos, tullidos en carritos, otros llevados por sus hijos en carretilla, y eran tantos que no me extrañó que la guardia de asalto los fuera rodeando, en silencio” (Ortega, 1986, p. 61). Estos hombres, también incompletos, fragmentados, al igual que Cánepa, son los que sostienen el sistema. No importa si ellos están vivos o están muertos, porque son invisibles en vida y desaparecidos en muerte, puesto que al morir no dejarán un nombre, no dejarán un lugar de memoria, no dejarán una historia, como se espera que ocurra con Cánepa, como se espera que ocurra con las víctimas de la guerra.

Solo el mito, la narración de la muerte, lo literario, es lo que permite la sobrevivencia, por eso la última frase de Alfonso Cánepa no es antojadiza: “Ya me levantaré en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (Ortega, 1986, p. 65); en ella resuena el mito de Inkarrí. Veremos que también en *Rosa Cuchillo*, el mito será la última palabra, puesto que aún no se ha logrado un discurso oficial que recoja este punto de vista, el de los desaparecidos, el de los indígenas. La apuesta discursiva de Ortega es justamente esa, darle voz a este ser ambiguo, darle un lugar en nuestra nación, para lo que la literatura presta su función vital, llena un vacío histórico y hace a Cánepa mediador entre dos mudos, entre dos realidades, entre el pasado y el futuro, entre lo existente y lo posible.

## LA MUJER

El símbolo de Rosa es el cuchillo y este es el instrumento que sirve para protegerse contra el cerro, la tierra y los gentiles (Ansión, 1987, p. 202); y todo objeto de fierro “sirve para defenderse de los seres ligados al *uku pacha*” (Ansión, 1987, p. 202). De esta manera, el instrumento que la defiende de los vivos también la defiende de los muertos, de los condenados, los que han roto con la reciprocidad andina. Su posición en el mundo andino es la que la vuelve un personaje ambiguo. Rosa es una huérfana, primero por la muerte de sus padres en un terremoto, luego por la muerte de su pareja y finalmente porque Liborio, su hijo, se adscribe a Sendero Luminoso.

Por estas circunstancias y por la desintegración comunitaria que implicó la guerra interna en los Andes, Rosa se queda sin nadie con quien reciprocarse en su universo. Ninguna de esas situaciones fue buscada por ella, si no, por el contrario, le fueron impuestas. Aunque su historia nos habla de una acumulación de tristezas que justificarían cualquier desesperanza —“De pena, mamita, de pena me he muerto” (Colchado, 2005, p. 29)—, cuando ella muere es culpable de romper con la reciprocidad, de no buscar nuevos lazos de reencuentro, de sobrevivencia. El morir de pena es, en otras palabras, morir de melancolía, que es una forma de *acidia*, “angustiosa tristeza y desesperación” (Agamben, 1995, p. 30), de renuncia, que pone en cuestión la organización económica tanto occidental como andina, como desarrolla Agamben, la melancolía está precisamente “representada como una mujer que deja desoladamente caer a tierra la mirada y abandona la cabeza sostenida por la mano” (1995, p. 33). Para el mundo andino, además, ella ha acumulado otras faltas, rituales, que conectan vida y muerte “Nunca fuiste a Chuyas a la fiesta del Yachacuy, a conocer el camino que después de muerta debías emprender” (Colchado, 2005, p. 140). Por todo ello, ella debe atravesar el camino de los muertos.

En todo momento, Rosa se define a partir del binomio madre-hijo, puesto que es esa la única condición permanente en su devenir. Un dios, el cerro Pedro Orcco, la posee y es así como tiene a su hijo Liborio. Luego, Rosa formará una familia con un hombre indígena, Domingo, pero este muere y ella vuelve a quedar sola con Liborio. La figura de la madre y el hijo, sin padre, atraviesa diferentes discursos míticos, tanto el andino, en el mito de Cavillaca, como el católico, en la figura de la virgen María, aunque está más fuertemente inscrita en el mesianismo católico, considerando que Liborio va a volver a la tierra para realizar el *pachacuti* (cf. Quiroz, 2011). En los mitos de *Dioses y hombres de Huarochirí* se explica cómo Cavillaca, al igual que Rosa, es poseída por un dios, en este caso Wiracocha. Cavillaca no sabe quién es el padre, pero asume que debe ser un ser poderoso al haberla podido poseer misteriosamente. De manera similar, la virgen María logra concebir un hijo sin el acto sexual. En Rosa, su rol de madre se enfatiza también en todo su camino por el *ukhu pacha*, a donde va en busca del bebé que perdió casi recién nacido, Simoncito. Al final, cuando lo encuentra, es que se siente en paz: “Cuando logré reconocerlo a mi criaturita, jugando, revolcándose con un tigrillo chinchay, ante la alegría de otros niños que alrededor retozaban, no pude contenerme y me acerqué a preguntarle si me reconocía” (Colchado, 2005, p. 184).

Tenemos que en Rosa lo que destaca es su condición de madre, su condición divina. Semejante a Cavillaca o María, la maternidad le da un estatuto especial en el mundo andino, asociada a la *Pachamama*, la madre tierra, a la fertilidad, a la vida. En zonas en las que el trabajo colectivo es requisito para la subsistencia, así también la

producción de la tierra, los hijos son indispensables para garantizar la sobrevivencia, producir los alimentos y reciprocitar con la comunidad y los dioses. Si ella, que representa la vida, renuncia a vivir, su acto no es inocente, es peligroso para todos los universos de sentido representados. El abandono es preocupante y deben buscarse los mecanismos para que ella, Rosa, en representación de los mundos en ella inscritos, salga adelante. La solución está dada en lo comunitario, lo que en el *kay pacha* le fue esquivo, es reconstruido en el *ukhu pacha* donde el orden persiste, el de los dioses, los castigos, las culpas, las liberaciones, la justicia, la resurrección.

En la narración se explica que ella logra salir adelante por la protección del cerro Pedro Orcco quien le da un hijo para reintegrarla a la comunidad. Pero cuando Liborio deja su pueblo para participar en la lucha armada, Rosa se vuelve un alma en pena que camina en su búsqueda, incapaz de volver a construir para sí un entorno solidario, particularmente luego de que su comunidad toda ha sido sacudida por la violencia y sus formas de organización se han visto trastocadas, de lo que dan cuenta las violaciones por ella presenciadas, las muertes y, luego, el tratamiento de los cadáveres. Rosa es testigo de acciones que atraviesan, rompen, dañan a la comunidad: “Vio cómo los ronderos heridos eran rematados con hachas o rejonas, algunos arrojados a la quebrada. Vio también cómo de las partes altas de la población, bajaban pelotones de senderistas cerrándoles el paso a los que intentaban huir” (Colchado, 2005, p. 143).

Si en el mundo occidental el cuchillo puede estar asociado al valor, a la fortaleza, parece más acertado entenderlo, en este contexto, como un mediador entre los mundos, en los que lo divino y lo mundano se entrecruzan, en la misma figura de Rosa. La independencia, la autosuficiencia que parece asociarse a la idea de cuchillo — tal como se lo podría entender en la cultura occidental —, no tiene ningún sentido en un universo en que los lazos de reciprocidad, la comunidad, lo colectivo son lo esencial para la vida e, incluso, para la muerte, pues también para atravesar el mundo de abajo es necesaria la ayuda de otros. Y es ahí donde Rosa reencontrará la unidad y el orden que ya no existen en el *kay pacha*. Su perro Wayra, pero también el padre Rumi, doña Juana Rojas, doña Francisca y su prima Claudina (Colchado, 2005, p. 36), la ayudan a llegar a su destino, a encontrar el cielo, el mundo de la armonía, de la paz, aquello que no alcanza en el transcurrir de sus días por la tierra. También aquí, como en *Adiós Ayacucho*, el restablecimiento de las leyes de la muerte es el primer eslabón para una reconstrucción de la vida, para un renacer en nuevas condiciones. Rosa atraviesa el mundo de abajo en búsqueda de la restitución de un orden, el de las leyes de la reciprocidad.

Hay mucha similitud entre el universo trastocado de la violencia política y el de los seres maléficos. Ambos, en el colmo de la ruptura de la reciprocidad, se matan unos a otros, padres a hijos, por lo que el mundo del ahora se hace mundo de abajo

con la guerra. Ansión (1987) reconoce que en el mundo andino nada se puede hacer si no se tiene el respaldo de la comunidad; por ello, el proceso de reconstrucción social no solo es necesario en términos personales, sino también en términos comunales y es difícil, como lo señala Theidon (2004), a la vez que imprescindible. Desde esa idea de unidad colectiva es que Alfonso y Rosa buscan una reconciliación nacional que no pueden eludir y que responde no solo a su concepción del mundo, sino a la imbricación de los mundos andino y occidental.

Los análisis de Quiroz (2005 y 2011) y de Pérez (2011) dan cuenta de cómo la supuesta división entre mundo andino y occidental en *Rosa Cuchillo* es más bien una suma de discursos que se han aunado unos a otros. En términos literarios esto también es claro por los textos canónicos con los que la obra de Colchado entra en diálogo: en primera instancia, la *Biblia*, la *Odisea*, la *Divina comedia*. Si bien Rosa, en relación con los hipotextos literarios, significa la irrupción de un personaje femenino ahí donde todos los héroes son hombres, en términos de los valores representados lo que se opera no es tanto la irrupción de la mujer sino la de lo andino en una gama de narraciones sobre la muerte, de formas de organización y de sociedades occidentales que después de esta novela entran en el canon literario al ofrecer un posible e interesante crisol de creencias acerca de vida y muerte, andinas, occidentales, actuales. Rosa dialoga con Cavillaca y María, Colchado con Dante y Homero, *Dioses y hombres de Huarochirí* con la *Biblia*.

## LOS VIAJES

El viaje a Lima de Alfonso Cánepa es un *viacrucis* en el que se enfrenta al olvido, otra forma de desaparición de la historia del país. El trayecto es una lucha por su inclusión en la narrativa nacional, no al servicio de los intereses de otros, sino de su propia identidad, su propia voz. A lo largo del camino, Cánepa se encontrará con intelectuales, representantes de la ciudad letrada, profesionales representantes del saber occidental —el antropólogo y el periodista—. Cada uno de ellos se asume como “especialista del discurso nacional, pensé, desconsolado por mi capacidad para convocarlos” (Ortega, 1986, p. 40), intelectuales encargados de construir y difundir una noción de comunidad y país. El antropólogo y, luego, otros personajes creen poder hablar por Cánepa, saber quién es, qué representa y qué busca. En vez de darle voz, en vez de ayudarlo en su propósito de recuperar su cuerpo, estos profesionales al servicio de la verdad niegan la agencia y la autonomía de Cánepa, buscan imponerle un sin fin de identidades ridículas: charanguista sietemesino de Palca, abigeo Supermán, Hombre Elefante peruano, Túpac Amaru en bluyines, el mismísimo Inkarrí, hombre biónico nativo, Drácula, E.T. serrano, Cristo horroroso, Guamán Poma acriollado, Pinocho, Viejito, abominable Hombre de las Nieves Peruanas, Cristo pobrecito, Jorobado de la Catedral.

Por ello, el viaje a Lima tiene sentido, porque es ahí donde se escribe, se detenta el discurso nacional, es ese su referente primero y único. La idea de ir por los huesos es una metáfora apropiada puesto que son huesos lo que queda de él, lo indígena, en esa textualidad totalizadora, huesos desintegrándose, no una persona, no una identidad, no una comunidad. La manera en que Cánepa impide su fagocitación en el discurso de los otros se debe a su capacidad de comunicación, su saber sobre la historia, su opinión y su mimetización con diferentes actores que van apareciendo en su camino, tal vez una referencia metafórica a la transculturación. Es así que logra llegar a su destino y, aunque su diálogo con la autoridad estatal fracasa, su final inserción en la tumba de Pizarro, en su sentido más literal, no buscaría más que su inclusión en la gran narrativa nacional, aunque sea desde los escombros:

La lucha por la memoria es, por eso, no solo una celebración del recuerdo, un combate por la verdad, o por la administración de la justicia y el castigo a los culpables. Es, ante todo, la lucha por que las víctimas más afectadas por la violencia sean finalmente integradas a la nación. No se trata simplemente de que en este caso se ejerza justicia. Se trata de que la justicia sea un hecho cotidiano, que los excluidos y marginados de la sociedad peruana sean finalmente sujetos de derechos, ciudadanos plenos. (Manrique, 2003, 432).

El camino de Cánepa es peligroso y termina encontrando el descanso, al igual que Rosa, con la ayuda de otras personas o con ayuda de algunos de sus saberes. En el mundo de abajo, Rosa necesita de otros porque sola no puede hacer el trayecto hacia el cielo. De modo que, en su caso, el trayecto por el *ukhu pacha* es la reconstrucción de lo comunitario; ella no apela, como Cánepa, a la historia o a la palabra, sino a la recuperación del orden y la unidad del mundo andino, perdidos en la guerra. Es así que en el mundo de abajo se restituye la reciprocidad rota por ella misma para construir nuevamente la solidaridad y comunidad necesarias para la subsistencia. La premisa de la vida signada en ella se restituye.

Existe una relación necesaria y complementaria entre el mundo occidental y el mundo indígena (Ansión, 1987, p. 156). Si este sentido de complementariedad lo llevamos al plano nacional, queda claro que unos y otros están implicados en un mismo proyecto.

El principio de reciprocidad, el de la unidad necesaria de la comunidad, la concepción de la relación con el poder nacional, y de manera general todo el contenido de los relatos míticos, deberán sin duda a la larga manifestarse bajo apariencias nuevas. (Ansión, 1987, p. 214)

Retomo aquí la idea que plantea Quiroz (2011), quien propone que el discurso de Rosa Cuchillo tiene una naturaleza utópica, centrado en la búsqueda del “*tinkuy* post-colonial, es decir, la integración intercultural dialógica que trascienda las jerarquías

coloniales construidas por el discurso moderno” (p. 16). Al situar el pensamiento moderno y el pensamiento andino en un mismo plano epistémico, el pensamiento andino “se propone como una racionalidad alternativa desde la que se puede plantear una integración nacional que trascienda las barreras coloniales” (Quiroz, 2011, p. 17).

Esta propuesta no es respaldada por el estudio de Pérez (2011), que más bien manifiesta la incomunicación entre ambos mundos, tal como se ve en el episodio en el que solo se muestra el camino de los dioses cristianos:

El desconocimiento sobre aquel espacio de parte del Taita Rumi evidencia inopia entre las divinidades o grupos que constituyen la sociedad representada, es decir, entre los espacios culturales quechua y occidental. Esto se observa cuando Rosa pregunta a la huaca a dónde conduce dicho sendero. Y la respuesta es hermética.... Así, tampoco hay comunicación a este nivel suprafrástico, es decir, el origen de esta incomunicación se comprende porque los sujetos que representan dichas cosmovisiones (las divinidades quechuas y occidentales) se hallan en una situación comunicativa irreconciliable. La incompreensión lleva consigo a una mutua exclusión. (Pérez, 2011, p. 215).

Creo que esa afirmación desatiende todo el sentido de las novelas, el rol protagónico de los personajes principales, su papel mediador, así como la propuesta de poner a dialogar ambos mundos en un mismo plano. La horizontalidad de ambas esferas está presente en los textos en varios momentos. Lo apreciamos en *Rosa Cuchillo*, como señala Pérez, en el hecho de que tanto *mistis*, mestizos y criollos se encuentren en el *ukhu pacha*. Y en *Adiós Ayacucho* en la justificación que el imaginario andino nos otorga para comprender el ensañamiento con los cuerpos. El viaje de Rosa no termina “Bajo ese cielo sin cielo de Illaurocancha” (Colchado, 2005, p. 207), sino que ahí inicia una nueva historia, un nuevo viaje, que nos lleva al inicio del libro y a la vida. Un renacer desde los escombros de una sociedad, la de Pizarro, destruida por la guerra. Porque al devolverle el estatuto humano a la muerte o volver la muerte a la vida, es que estas obras nos plantean el viaje de lo nacional, el viaje que renovará al país.

## LOS MEDIADORES

En el Perú de hoy coexisten dos universos de sentido, el andino y el occidental. La complejidad de las relaciones entre estos dos mundos en el contexto de la guerra interna muestra su epítome en la matanza de ocho periodistas en Uchuraccay y el informe que la comisión investigadora encabezada por Mario Vargas Llosa hizo sobre esos hechos. Como señala Santiago López Maguiña, este fue el primer documento oficial que intentaba explicar las acciones subversivas:

Ante el sujeto observador muestra una extrañeza cuyo sentido lo intriga, aunque toma distancia. Una distancia que plantea una separación que no persigue ser reducida, mediante una aproximación que se dirige hacia el otro, sino a la inversa. El observador reconoce la presencia del mundo andino, del otro Perú, como un mundo par, semejante

al propio, pero para aproximarlo al suyo, para integrarlo. El otro mundo es un mundo salvaje que debe adecuarse al orden y a los valores de la modernidad y la democracia (López, 2003, p. 271).

A diferencia de esa primera mirada sobre la guerra interna, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* son un esfuerzo por poner en un mismo plano de sentido lo occidental y lo andino, para dar a entender que uno y otro universos están unidos. No se trata de integrar uno en otro, sino de integrar uno con otro. Y aquí, el observador, el lector, puede imaginar la conjunción en diversos planos; nosotros hemos intentado explorar en este ensayo solo uno, aquel vinculado con la muerte.

Lo que la guerra produjo, la destrucción de las normas de parentesco que no pueden ser resueltas en la comunidad, genera la situación límite que logra que los muertos se levanten. Rosa y Alfonso irrumpen en el mundo oficial. Ambas narraciones utilizan la voz mitológica, aquella que nos puede hablar desde la muerte, para hablarnos de lo histórico, haciendo que sus voces conjuguen valores pensados como antagónicos pero que se complementan. La invención de estas voces no sorprende al mundo andino en el que los muertos y los vivos están en constante interacción y, al utilizar como referentes obras literarias consagradas, tampoco debería sorprender al mundo occidental. De este modo, lo que hacen es añadir una forma de acercamiento al incorporar lo andino como narración de la muerte.

Si se pensó que los muertos se quedarían en el *ukhu pacha*, que no volverían a jalar los pies, a trastocar el orden de los vivos, por estar mutilados, por estar desaparecidos, silenciados, el error consiste en pensar que ese mundo es un mundo ajeno, otro, lejano, cuando en realidad es cercano, propio, presente. Por lo tanto, los que no creen en la racionalidad mítica quechua (no creen en el *ukhu pacha*), los que no creen tener culpa sobre los actos violentos realizados en los Andes, se ven afectados por las normas que ordenan el más allá (como mundo de abajo, pasado y como mundo de arriba, futuro), en lo que se demuestra la imbricación de ambos universos.

En ello se ve la presencia del pensamiento mítico en relación con la estructura estatal:

La actitud frente a la divinidad es en realidad muy parecida a la actitud frente al poder: el poder lejano pero general y universal de Jesucristo y del Estado, y el poder cercano, que interviene en la vida diaria, del *Wamani* y de las autoridades comunales o locales. (Ansión, 1987, p. 133)

En este sentido, cuando el poder cercano falla, el poder lejano, por más periférico, distante o inalcanzable que parezca, sigue siendo un referente para el mundo andino. Esto explica la apelación al poder lejano, al haberse trastocado el poder local con la irrupción de Sendero Luminoso. Es lo que lleva a Alfonso Cánepa a viajar a Lima en busca del poder político, aunque la resolución de su búsqueda termine en la Catedral

de Lima, el poder religioso, no solo como un indicio del casamiento de ambas formas de conocimiento, desde el hecho mismo de la conquista, sino como señalamiento del espacio en el que la integración ya ha sido realizada. Es también lo que lleva a Rosa, en su paso por el *ukhu pacha*, a apelar al mundo mítico cuando el orden hegemónico, cuando la historia, se ha degradado en caos.

No solo presenciamos el recurso a la muerte como organización discursiva que articula el relato de los personajes, sino también como organización social que vincula mundo occidental y mundo andino, como concepción sagrada que recupera formas de aproximación al mundo, creando así “una tradición discursiva con potencial epistemológico que ofrece vías para la explicación y comprensión de nuestra realidad, desde la cual podemos discutir con los discursos provenientes de la modernidad occidental” (Quiroz, 2011, p. 75).

Como señalamos desde un inicio, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* nos hablan de un momento crucial en la historia del Perú, aquel en el que nuevamente, después de quinientos años, el mundo indígena y el mundo occidental se vuelven a enfrentar cara a cara, en un redescubrimiento de maneras de ver el mundo dramáticamente opuestas. Ante esta disparidad, esta escisión histórica, debemos hablar de Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa como mediadores que ponen en evidencia la reciprocidad de la relación entre ambos mundos. Es decir, ya no podemos referirnos a uno u otro en sentido puro, sino que se han ido influyendo, contagiando, al punto de que hoy en día no hay oposiciones, sino dos caras de una misma moneda.

En esa lógica, las novelas funcionan como vehículos que nos dan cuenta de esa realidad y nos colocan a todos los lectores como mediadores de esos dos mundos. La vida y la muerte no son opuestas sino complementarias, tampoco son excluyentes sino inclusivas, pues un mundo y otro influyen, dialogan y viajan entre sí. Lo cual tiene todavía más sentido en un país que se resiste a recordar, que quiere quedar impune frente a los hechos de violencia vividos, ya en el plano simbólico del tratamiento de los cuerpos se ha hecho patente este deseo. Si aquello que se intenta olvidar es algo que también se es, ese ejercicio se hace absurdo e inútil y queda, por tanto, sincerar los mecanismos y plantear nuevas formas creativas de unión nacional para el más allá.

Y por ello Rosa y Alfonso subsisten, porque tienen algo que decir. “The survivors of the conflict thereby acted as the mediums into whose shoes, bodies and voices the disappeared stepped. At another level of mediatization, the survivors transmitted what had happened to those victims” (Robles-Moreno, 2011, p. 133). Y en ese decir entre vida y muerte, andino y occidental, seguimos transitando, reinventando, sobreviviendo al Perú de hoy.



## REFERENCIAS

- Agamben, G. (1995). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos.
- Ansión, J. (1987). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. GREDES.
- Colchado Lucio, Ó. (2005). *Rosa Cuchillo*. San Marcos.
- Hooper, B. (1994, 1 de noviembre). *Ayacucho, Goodbye; Moscow's Gold: Two novellas on Peruvian politics and violence*. *Booklist*, 91(5), 475.
- Huamán Villavicencio, M. Á. (2006). Rosa Cuchillo. *Revista San Marcos*, (24), 378-384.
- López Maguiña, Santiago. (2003). Arqueología de una mirada criolla: el informe de la matanza de Uchuraccay. En M. Hamann, S. López Maguiña, G. Portocarrero & V. Vich (Eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 257-275). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Manrique, N. (2003). Memoria y violencia. La nación y el silencio. En M. Hamann, S. López Maguiña, G. Portocarrero & V. Vich (Eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 421-422). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Ortega, J. (1986). *Adiós, Ayacucho*. Mosca Azul Editores.
- Pérez Orozco, E. (2011). *Racionalidades en conflicto. Cosmovisión andina (y violencia política) en "Rosa Cuchillo" de Óscar Colchado*. Pacarina Ediciones.
- Robles-Moreno, L. (2011). Connecting absences: *Goodbye Ayacucho* and the performative medium of transmission. *Latin American Theatre Review*, 45(1), 129-147.
- Quiroz, V. (2005) Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú. *El Hablador*, (10), 1-5. <http://www.elhablador.com/quiroz1.htm>
- Quiroz, V. (2011) *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en "Rosa Cuchillo"*. UNMSM-FLCH.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. IEP.

# Ceremonias y sombras en *La condesa sangrienta*

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

## 1

Está de pie y mira extraviada un punto indefinido. La imagen de la mujer retratada es casi andrógina, con el pelo oscuro corto y una vestimenta, camisa y suéter, que bien podría ser la de un muchacho. Las facciones descompuestas revelan fatiga y probablemente noches de insomnio. Y están los ojos ambiguos, esquivos: hay melancolía en ellos, el brillo de alguien que está a punto de rendirse. Esta fragilidad trata de ser contrarrestada con un cigarrillo en la boca. La mujer lo tiene entre los dientes para así verse más dura y decidida. Parece el último cigarrillo que, según un antiguo código en las ejecuciones, se le ofrecía como una cortesía al condenado. Hay un elemento adicional: la presencia de una muñeca en una superficie cuadrada. La cara es redonda, al igual que los ojos desmesuradamente abiertos. Ambas, mujer y muñeca, miran en la misma dirección, pareciera que no pueden sustraerse de un “algo” que solicita su atención. ¿Qué es lo que ven? Reconozco que no hay en estas observaciones un sustento comprobable: me acerco a la fotografía desde el lugar de todos los poemas de Flora Alejandra Pizarnik que he leído. ¿Qué es lo que ven o, tal vez, qué es lo que yo supongo que ven? Diría que solo ven la sombra, como en uno de los textos de *Sombra y otros poemas*:

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Sombra no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete. Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social “Sombra y Sombra”. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto. (Pizarnik, 2000, p. 405)

Este breve texto se refleja en la fotografía de Ana Haman, tomada en el departamento de la calle Montevideo, donde pasó Alejandra Pizarnik sus últimos años; allí fue encontrada después de haber ingerido cincuenta pastillas de seconal. La fotografía duplica el breve poema en prosa que acabo de transcribir. Reverberaciones. Gestos,

formas corporales y objetos reflejados sin claridad, porque todo aparece atravesado por Sombra que aquí se muestra personificada. Un ser idéntico y distinto de Alejandra Pizarnik. Un doble porque *yo es un otro*, como afirmaba Rimbaud: un yo que no está fuera y lejos, sino en nosotros mismos.

Sombra se mira, se proyecta, se desdobra, se anula en Sombra. Es como la botella de Klein, esa locura topológica, en la que no existe exterior ni interior, en la que el continente y el contenido son indistintos. El poema se titula "Entendimiento", vocablo que admite una doble significación. Es la capacidad de razonar para comprender la estructura y el sentido de lo que nos rodea, pero un "entendimiento" es también un acuerdo entre dos partes o seres. La fotografía y el poema pueden verse como el instante crucial en el que se llega a un acuerdo, a una transacción. Pruebo un pequeño cambio y sustituyo a Sombra, que aparece reiterada quince veces, por Alejandra:

Empecemos por decir que *Alejandra* había muerto. ¿Sabía *Alejandra* que *Alejandra* había muerto? Indudablemente. *Alejandra* y ella fueron consocias durante años. *Alejandra* fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por *Alejandra*. *Alejandra* no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete. *Alejandra* no borró el nombre de *Alejandra*. La casa de comercio se conocía bajo la razón social "*Alejandra y Alejandra*". Algunas veces los clientes nuevos llamaban *Alejandra* a *Alejandra*; pero *Alejandra* atendía por ambos nombres, como si ella, *Alejandra*, fuese en efecto *Alejandra*, quien había muerto.

En la fotografía sucede algo similar. Alejandra Pizarnik llega a un entendimiento con ese "algo" que está mirando y que ha vislumbrado en cada uno de los poemas que ha escrito. Es el "entendimiento" con la muerte. Esos han sido, durante treinta y tres años, sus "trabajos y sus noches", como sugiere el título de su poemario de 1963.

## 2

Ahora surge otra imagen. Es el año de 1614. Una mujer muy blanca y delgada está emparedada en una habitación de su castillo. El frío es muy intenso. Casi no ingresa la luz por las ventanas tapiadas y el aire es denso y fétido. Desde hace cuatro años no ve ni habla con nadie. Es alimentada por una ranura que han dejado a la altura de su boca. Allí envejece sin espejos que muestren su ruina. La imagino tendida en un lecho maloliente con la ropa andrajosa. Murió de inanición a los cincuenta y cuatro años.

En el principio era "la gran cólera negra que quería plasmarse", señala Valentine Penrose citando a Jakob Böhme, un abismo lleno de tinieblas, de luces abortadas y truenos. "En ese torbellino gira Satanás y para que el hombre comprenda le es menester asomarse y mirar". (Penrose, 1985, p. 128). De allí salió Erzsébet Báthory. Había nacido

en Nyírbátor en 1560, en un tiempo en el que la barbarie aún perduraba en Hungría: era la tierra del empalador Vlad Dracul, quien después daría origen al mito de Drácula, de la crueldad de los turcos y el inmovilismo feudal. Erzsébet fue una niña ensimismada que padecía terribles dolores de cabeza y ataques de epilepsia. A los quince años se casó con el conde Ferencz Nádasdy —un guerrero que después sería conocido como “el caballero negro”— y se trasladó a vivir al castillo de Csejthe. Allí, en sus días de tedio y soledad, se rodeó de extrañas sirvientas que practicaban la brujería y empezó a construir un universo tenebroso y exclusivamente femenino.

Los datos que recoge Penrose revelan la crueldad con la que imponía disciplina a sus criadas, el desenfreno en sus huidas del castillo, el horror que le producía el paso del tiempo. La muerte de su marido en 1604 desencadenó un vértigo de entropía y depravación. La lista de torturas y asesinatos que describe el libro de Penrose es minuciosa. Están las procesiones de muchachas vírgenes campesinas que entran al castillo para no salir jamás, las torturas y mutilaciones en las mazmorras, cámaras y habitaciones, las máquinas de la muerte, la brujería, los rituales sádicos. Y como un hilo conductor: la sangre que inunda el castillo y que cubre el cuerpo de la condesa, porque cree que así logrará vencer el paso del tiempo. Los documentos del proceso judicial señalan que fueron más de 650 doncellas asesinadas en el arco de unos pocos años. Su error fue recurrir a jóvenes de la aristocracia que con engaños eran invitadas al castillo para convertirse en víctimas de sus prácticas sangrientas. Al fin Erzsébet fue juzgada, su corte de brujas terminó en la hoguera y ella fue condenada a pasar el resto de su vida emparedada en el mismo castillo que había sido el escenario de sus crímenes. Nunca se arrepintió. Creía que sus actos eran lícitos pues los baños de sangre le podían proporcionar la eterna juventud. Murió en 1614.

Muy pronto su historia empezó a alimentar los mitos y leyendas populares. Los Cárpatos y Transilvania son espacios fríos y boscosos donde moran los vampiros y dragones: una tierra que formaba parte de Hungría en el siglo XVI. Después del juicio a Erzsébet Báthory, llevado a cabo en 1611, las actas del proceso judicial fueron ocultadas por Thurzó, su acusador. En el siglo XVIII fueron exhumadas por el sacerdote jesuita Lázsló Turóczy, quien escribió la primera monografía sobre la condesa y destacó sus baños de sangre para preservar su juventud. La condesa se convirtió en un ser legendario que nutrió muchos relatos populares y en una referencia para criminólogos e interesados en psicopatologías. En los años sesenta tuvo un renacimiento artístico: la poeta surrealista Valentine Penrose publicó en 1962 *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, libro que fascinó a dos importantes autores de nuestra lengua. La historia de Erzsébet fue el punto de partida para *La condesa sangrienta* (1966 y 1972) de Alejandra Pizarnik y para la presencia oblicua y constante del mismo personaje en *62/modelo para armar*

(1968), la novela experimental de Julio Cortázar. De estas transfiguraciones literarias destaca la de Alejandra Pizarnik, que es para mí uno de los puntos más altos de su obra literaria.

### 3

Valentine Penrose (1898-1978), escritora y artista plástica de filiación surrealista, recogió relaciones, documentos y algunos motivos legendarios que le permitieron publicar, en 1962, *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, libro que se sitúa en la intersección entre la novela y la historia. Es un relato gótico, con intertextualidades vampíricas y una atmósfera que anuda elementos tenebrosos y violentos en un lenguaje sumamente refinado. Sus páginas exploran el linaje de la condesa, su niñez, su matrimonio temprano, su locura homicida al quedar viuda y el proceso judicial que cerró su historia. Se trata de un personaje dual que combina los lujos y la obsesión por la juventud y la belleza con el sadismo y los cadáveres mutilados en los sótanos de su castillo. Las páginas de Penrose subrayan la espiral de violencia que arrastra a todos: a la condesa y sus brujas siervas, al cortejo degenerado que la acompaña, al marido guerrero y alcanza a otros personajes siniestros, ajenos a su círculo, como el mariscal Gilles de Rais, asesino de niños, cuya historia dio origen al *Barba Azul* de Perrault. Es la recreación oscura que explora las pulsiones destructivas de nuestra especie y su inclinación a las transgresiones.

La figura de la condesa sedujo a Alejandra Pizarnik y la llevó a redactar un ensayo enriquecido con cuadros narrativos de la historia. No se trata de una traducción, ni de una recreación. Es un proceso de apropiación que ofrece unos frutos transfigurados que se independizan del personaje diseñado por Penrose. Narrador, asesina y víctimas forman una esfera en la que todos conservan la equidistancia de un centro que los conecta y al que el lector también se dirige.

Para Pizarnik, *La condesa sangrienta* es el hallazgo de una forma, la vía para dejar el verso, el poema en prosa previsible y los recursos que ciñen el modelo narrativo convencional. La redacción de este texto surge en un momento de búsqueda formal y de exploración de las posibilidades expresivas de la prosa. Pizarnik era consciente de ello y algunas entradas en sus diarios lo atestiguan, como la del 26 de junio de 1962:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. (Pizarnik, 2005, p. 225)

Hay dos aspectos sugerentes en esta confesión. La necesidad de trasladarse del *canto* al *cuento* como una vía para conectarse consigo misma y con la realidad (quebrar esa

“desobligación”) y la fuerza reveladora que se le confiere a la visión. Obligarse a ver y a expresar esas visiones, por duras que sean. Sin embargo, hay una interferencia: la imposibilidad de conseguir un flujo narrativo. Pizarnik resolvió este obstáculo quebrando las expectativas de los géneros: narrar, recrear, traducir, reflexionar, imaginar. Y ajustar todos estos componentes en un discurso fluido y libre que se abre a una nueva forma de poesía. Un acto genuino de *poiesis*, de creación para perfeccionar la dinámica de la mirada.

El mirar es, así, el resultado. Mirar a un personaje sin pestañear. Espiar su historia siniestra, sus transgresiones indecibles, porque la observación se adueña del objeto de la mirada, lo fusiona con el ojo que mira. No hay, pues, distancia entre la historia de Erzsébet y Alejandra. La condesa es la manifestación de la parte oscura de la poeta argentina. Vuelvo a otra entrada del diario que corresponde al 4 de agosto del mismo año:

Un rostro frente al tuyo. Mirarlo. Mirarlo para que no haya mirar sin ver. Mirando un rostro con pasión y necesidad sucede, sin que lo sepas sino mucho después, que no lo has mirado. ¿Cómo se produce esta omisión? Tú miras, has mirado, no perdiste ningún gesto, ningún movimiento: bebiste de ese rostro como solo puede beber una sedienta como tú. Te despides, te alejas invadida por ese rostro que miraste sin fin. (Pizarnik, 2005, p. 255)

Pero ¿cuál es la posición de esa mirada? *La condesa sangrienta* está conformada por doce escenas cuyo núcleo, como ya lo señalamos, aborda las torturas, aberraciones, crueldades y crímenes de Erzsébet Báthory. No hay en el relato un orden cronológico (a pesar de que en la última de las escenas se nos ofrece el final de la condesa), sino una serie de instantes congelados. Es casi un retablo que anuda escenas cuyo anclaje es el mal sobrehumano que puede albergar una persona. Ese carácter inmóvil de la historia se simboliza en la escena titulada *Torturas clásicas*. Es el invierno y la condesa viaja cubierta de pieles en su carruaje. De pronto empieza a torturar a alguna muchacha de su séquito y, hastiada, la abandona después de un rato, en la nieve. La condesa pide agua y se la arroja a la joven desnuda que se convierte paulatinamente en una estatua de hielo. El fragmento puede observarse como un arte poética: la escritura congela una escena, la preserva fuera de su espacio y tiempo y luego la articula con otras escenas a la manera de las cuentas de un collar de joyas monstruosas. Cada pieza es independiente, pero igualmente pertenece a un todo. Esta discontinuidad se manifiesta también en la misma estructura del lenguaje empleado. Hay una confusión en el uso de los tiempos verbales; en algunos puntos los hechos son narrados en presente; en otros, en un pretérito indefinido. Esta elección aleja de un tiempo preciso al relato: la historia sucedió en el siglo XVI de una Hungría bárbara, pero sigue presente, es el retorno o la recuperación a través del acto de la escritura.

El carácter intemporal de la historia permite que ella se manifieste como actualidad.

Los actos terribles ocurren en el momento de la escritura y la lectura, tanto para el narrador-manipulador-ensayista, como para el lector; ambos son observadores participantes en una dinámica de tres fuerzas. *La condesa sangrienta* puede así representarse con un triángulo en el que se interconectan los tres vértices que serían estas fuerzas: una aventura formal y estética, una exploración de las zonas ocultas que albergamos en las zonas prohibidas de nuestro interior y una preparación para la muerte. Tres artes. Un arte poética, un arte de exploración interior y un arte de morir.

En tanto arte poética, *La condesa sangrienta* asume la escritura como transgresión e indagación de las zonas más oscuras, aquellas en las que lo humano se adelgaza y solo queda un universo arcaico y animal en el que luchan fuerzas incomprensibles. El epígrafe es elocuente en este sentido “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza”. Fiel a sus raíces surrealistas, Pizarnik escribe atraída por la “belleza convulsiva” que avizoraba André Breton. La literatura y la poesía encarnan una búsqueda atroz. Frente a la literatura convencional y complaciente, Pizarnik le otorga un valor estético a la crueldad. Todas las páginas brillan en su equilibrio, en su ritmo cuidado, en el uso calculado de las imágenes. El embellecimiento de lo más atroz: el equilibrio que se ancla en lo desequilibrado. Pizarnik no recusa ni juzga a la condesa:

Entonces, ninguna compasión, ni emoción, ni admiración por ella. Solo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable. (Pizarnik, 2001, pp. 295-296)

El narrador se limita a ser oficiante de un ritual que pueda neutralizar la melancolía y alcanzar la limpieza interior. Hay en “El espejo de la melancolía” un fragmento en el que se comparan las atrocidades de Erzsébet con una “cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente” (Pizarnik, 2001, p. 290). Todo el libro es análogo a esa caja de música que ofrece una cadencia hipnótica: es casi una danza, un ballet de figuras y colores en el que surge una incongruencia, “un ritmo trastornado”. La disonancia entre lo atroz y lo bello se vuelve, así, el aliento formal de esta historia.

La disonancia planteada puede mirarse y escucharse, se asoma a un espejo y retorna a quien escribe las escenas. En el mismo fragmento de “El espejo de la melancolía”, Pizarnik revela una dialéctica entre un afuera y un adentro:

Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya la farsa que todos tenemos que representar. (Pizarnik, 2001, pp. 290-291)

La autora subraya las palabras *afuera* y *adentro*. Creo que con ellas Pizarnik quiere

destacar un proceso de identificación. *Afuera* está Erzsébet, pero ella encarna el *adentro* de la voz que enuncia la historia. Se convierte en personaje a representar. Así se alcanza el segundo vértice del triángulo. Pizarnik se vale de Erzsébet o Pizarnik es la misma *condesa sangrienta*. Una entrada de su diario de 1968 atestigua la orientación de su escritura y sutilmente la invasión del personaje:

¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. Por momentos sentía que me abandonaba totalmente e incluso, después, al corregir, no sentía que cercenaba mi persona. (Pizarnik, 2005, p. 464)

No cercenar al sujeto biográfico que se abandona totalmente a lo que escribe. El resultado es la unión entre personaje y autor hasta volverlos una identidad indisoluble. Es la dinámica de mirar un rostro hasta descubrir en él las propias facciones. Hay una entrada del diario correspondiente al 13 de marzo de 1965, en la que Pizarnik tiene una especie de visión:

La bella condesa B, silenciosa, vestida con un hábito blanco, inmediatamente mojado de sangre. Ella corre a cambiárselo por otro. Ese correr. Ese silencio de ella sentada, contemplando, recibiendo la sangre. (Pizarnik, 2005, p. 398)

¿De quién se narra aquí? Se muestra una figura —la bella condesa B— que corre. Importa el correr, el desplazarse y el despojarse de ese ropaje blanco bañado de sangre. Necesita cambiarse. No es un fragmento de *La condesa sangrienta* lo que se ofrece en estas líneas, sino la confidencia guardada en un diario. Correr y despojarse para que otro alguien use el vestido y se siente a contemplar, a recibir más sangre. Ese alguien es Alejandra Pizarnik y la condesa la alude oblicuamente, la insinúa. La narradora Mariana Enríquez —quien tiene una sensibilidad gótica y macabra— señala en un perfil dedicado a Pizarnik que “Alejandra debió sentir un enorme atractivo y hasta una peculiar identificación con la macabra condesa: la belleza convulsiva del personaje, ... la relación erótica con las muchachas, el deseo de juventud, la voracidad” (Enríquez, 2011, p. 413). La sangre y el tiempo. Para la condesa, con una sombra vampírica, la sangre es el fluido humano que puede someter al “demonio de la decrepitud” (Enríquez, p. 414), a la vejez que avergüenza. Hay en Erzsébet una obsesión por detener el transcurso del tiempo, por fijarlo como las estatuas de hielo de las muchachas o como la hierática dama de hierro. En Pizarnik existe también una guerra contra el tiempo, aunque posee un rostro distinto: es la búsqueda de una infancia idealizada, un espacio inocente que no está contaminado por la presencia de la muerte. Sin embargo, esta intemporalidad es ambigua; Pizarnik y Báthory niegan el tiempo que las lleva a la muerte, pero igualmente la persiguen hechizadas. Erzsébet es la encarnación misma de la muerte y a Alejandra Pizarnik solo le faltaba un último impulso para llegar al suicidio.

Se sitúa aquí el tercer vértice del triángulo. Báthory es una especie de guía que devela



las sombras interiores del sujeto biográfico y que le muestra el camino de la muerte. Se puede decir que, en su última etapa, Pizarnik no escribió acerca de la muerte, sino que sus textos eran la cartografía de ese proceso, los pasos paulatinos al suicidio final.

Es el año de 1614. Una mujer muy blanca y delgada está emparedada en una habitación de su castillo. El frío es muy intenso. Pero también es el 25 de septiembre de 1972 y una mujer de 36 años ingiere cincuenta pastillas de seconal. Alejandra Pizarnik elimina a la persona para que su obra la encarne. Y eso solo puede ocurrir en la muerte como bien le había enseñado Erzsébet Báthory. Dicen que en un pizarrín de su habitación hallaron la siguiente anotación:

no quiero ir  
nada más  
que hasta el fondo

## REFERENCIAS

- Enríquez, M. (2011). Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas. En L. Guerriero (Ed.), *Los malditos* (pp. 393-419). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Graziano, F. (1984). *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. FCE.
- Penrose, V. (1985). *La condesa sangrienta*. Siruela.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía completa*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2001). *Prosa completa* (A. Becciu, Ed.). Lumen.
- Pizarnik, A. (2005). *Diarios* (A. Becciu, Ed.). Lumen.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

# G.

GUIÓN DE  
CORTOMETRAJE

---

# Copy paste

ÁLVARO MEJÍA

A Emma

## Escena 1: salón de clase universidad. Interior día 1

*Ivette (20), una estudiante, atiende la clase que hace un profesor. Recibe un meme en su celular. Mira más allá a Willy, un chico que la mira pícaro. Ella, con disimulo, responde. En su pantalla, leemos: "déjame atender". Apaga el celular.*

VOZ DE PROFESOR OFF

La próxima semana, entonces, espero sus guiones. Gracias por todo.

*Los alumnos empiezan a levantarse. Ivette también, guarda sus cosas en su bolso. Willy se acerca.*

IVETTE

Qué pesado. Quería escuchar.

WILLY

Lo que no aprendiste en todo el ciclo.

IVETTE

Idiota.

*Ella se acerca al profesor, junto a otros compañeros que lo rodean para hacerle preguntas. Willy la sigue.*

ALUMNA 1

Entonces, ¿cambio el final?

PROFESOR

Es lo que me parece. ¿tú crees que tu personaje haría eso?

ALUMNA 1

No. Pensándolo bien, no.

(con una sonrisa)

Ya se me está ocurriendo algo...

PROFESOR

(sonriente)

Es cosa de que conozcas a tus personajes. Si los tienes claramente definidos, ellos te van a dictar el rumbo.

ALUMNA 1

¡Gracias!

*Se va. Ivette se acerca al profesor.*

IVETTE

Profesor, ¿yo puedo cambiar de historia? No pasaba mucho con mi escaleta, ¿se acuerda?

*Willy reprime la risa. Ella lo mira molesta. Él disimula.*

PROFESOR

Ya queda poco tiempo. Pero te voy a decir lo que siempre les digo. Las historias están dentro de uno. Hay que atender a esa voz interior. Deja que brote la historia. No sé, a veces tenemos ideas que nos obsesionan y no nos atrevemos a dejarlas salir... ahí puede estar lo original.

## **Escena 2: fachada de la casa de Ivette. Exterior día 1**

*Ivette llega, con su bolso, a la puerta de su casa. En sentido contrario, viene un chico, Lucho (20), quien sonrío contento y saluda con la mano. Lleva una mochila. Ella sonrío diplomática. Mete su llave. Él se apura y la alcanza.*

LUCHO

¡Hola!

IVETTE

Hola. ¿qué tal?

LUCHO

¡Bien, muy bien! ¿regresando de la u?

IVETTE

Sí pues. Ya entramos a finales.

LUCHO

Igual yo, pero hay que relajarse un poco. ¿un heladito? Te invito.

IVETTE

Uy, gracias. Como te digo, entramos a finales...

*Lucho deja de sonreír, pero mantiene una actitud atenta.*

LUCHO

¡Claro, claro! Debes tener bastante que estudiar, trabajos que hacer...

*Ivette asiente.*

IVETTE

Un guion...

LUCHO

¡Me encantan los guiones! Te dije que yo escribí uno, ¿no? Para mi universidad...

IVETTE

Claro, me dijiste.

LUCHO

Me salió bien, creo. Tuve buena nota. Me gustaría que lo leyeras...

IVETTE

Ya, claro. Nos ponemos de acuerdo. Te dejo.  
Estoy muerta...

LUCHO

Justo tengo una copia.  
Abre su mochila y saca un documento  
anillado. Se lo ofrece.

LUCHO

Para que lo leas cuando puedas. No hay  
apuro.

IVETTE

Bueno, en ese caso...

(lo mete en su bolso)

Ya te doy mis comentarios. Cuídate.

*Le hace adiós con la mano y entra. Él se queda sonriendo.*

### **Escena 3: dormitorio Ivette. Interior noche 1**

*Ivette entra con una taza de café. Tiene puesta ropa cómoda. Se sienta en su escritorio. Mira un instante la hoja en blanco de su procesador de texto. Quiere escribir algo, pero no lo hace. Bebe un sorbo de café. Entra un mensaje de chat.*

WILLY

(Off)

¿Ya dejaste que brote la historia? Atiende a  
tu voz interior. Las ideas están dentro de  
uno.

IVETTE

(Off)

Si no vas a ayudar, al menos colabora con tu  
silencio.

WILLY

(Off)

Te doy una idea. El personaje se despierta y todo era un sueño. Súper original, jajaja.

IVETTE

(Off)

¡Cómo jodes!

WILLY

(Off)

Quizá alguna idea que te obsesione. A mí me obsesionan los tallarines, jajaja. Ya, tía, te dejo. Acuérdate: piensa en imágenes, no escribas para radio, como dice tu profe, jajaja.

*Ivette cierra la ventana del chat. Mira su pantalla. Vuelve a sonar el chat. Ivette se irrita. Aunque esta vez es Lucho.*

LUCHO

(Off)

Hola, Ivette, buenas noches. Solo quería decirte que volví a leer mi guion y creo que hay varias cosas que corregir. Si no quieres, no lo leas. Cuando puedas, nos vemos y te doy la nueva versión. Sin apuros. Gracias.

*Ivette se queda mirando la ventana del chat. Voltea y mira su bolso. Con temor, se acerca, lo abre y saca el guion de Lucho. Su título es "Beto". El subtítulo, "guion de cortometraje". Cambia de página, sigue leyendo:*

*"Escena 1*

*Puerta de emergencia hospital. Interior noche 1*

*Se oye el ulular de una sirena. Un anciano, Raúl, ingresa en una camilla empujada por dos enfermeros. Tiene conectado un respirador. A su lado, corre un joven preocupado, Beto".*

*Vemos los ojos de Ivette, con un brillo cada vez más intenso a medida que pasa las páginas.*

*Por sucesivas elipsis, llega a la palabra "fin". Cierra el guion y se queda pensando. Luego de un momento, deja el guion en su mesa. Con la mano, mueve el mouse y vuelve a la página en blanco del procesador de texto. Se queda mirando la pantalla sin saber qué hacer. Mira el guion de Lucho. Acaba abriéndolo y empieza a transcribirlo.*

*Fade a negro*



#### **Escena 4: salón de clases. Interior día 2 (días después)**

*El profesor llama a cada estudiante por su apellido y les devuelve sus guiones. En su pupitre tiene una pila de trabajos. Entre los estudiantes, en una carpeta, está Willy, quien tiene su trabajo en sus manos. Ivette, a su lado, tensa, mira la nota del guion de Willy: dieciséis.*

PROFESOR

Ivette Salas.

*Ivette levanta la mirada.*

WILLY

(Bajito)

Uuy...

*Ivette se para. Llega hasta el profesor, quien le sonríe.*

PROFESOR

Felicitaciones. El mejor trabajo.

IVETTE

(Seca)

Gracias.

*Hay un murmullo. Ella vuelve a su asiento. Willy le hace un gesto para ver su trabajo. Ella no quiere. No oímos lo que dicen. Ella mete el guion a su bolso. Willy protesta. Ella sigue firme.*



### **Escena 5: cafetería universitaria. Exterior día 2**

*En una mesa, descubrimos a Ivette y Willy tomando un refresco. Él, además, come una hamburguesa.*

WILLY

¿Por qué no me lo puedes mostrar?

*Ella se encoge de hombros.*

IVETTE

Porque no.

*Él la mira a los ojos. Ella mira su vaso.*

IVETTE

Escribí una anécdota personal. Algo íntimo.

¿No se trataba de eso?

WILLY

Una idea que te obsesiona... ¿Qué cosa?

IVETTE

No quiero hablar de eso. Nada más.

*Ella bebe.*

### **Escena 6: dormitorio Ivette. Interior noche 2**

*Ivette está sentada en silencio. Mira el guion que le devolvió el profesor. Lo rompe en pedazos y los echa al cesto de basura. Luego busca en su computadora. Encuentra un archivo: "guion de corto". Con el mouse, lo arrastra hacia la papelera. Va a la papelera y lo elimina. Cierra la computadora. Se acuesta en su cama. Apaga la luz de su lámpara. Todo se va a negro.*

### **Escena 7: calle de Ivette. Exterior día 3**

*Ivette llega con su perro, al que lleva con una correa. Oye una voz.*

LUCHO

(Off)

¡Ivette!

*Ella gira. Lucho se acerca. Ella se pone tensa.*

LUCHO

Hola.

IVETTE

Hola.

LUCHO

¿Qué tal todo? ¿acabaste el ciclo?

IVETTE

Sí. Todo bien.

LUCHO

¿Vacaciones?

IVETTE

Ah, sí. Aunque ya empiezo un trabajo. Hay que aprovechar el tiempo. Tengo algo para ti. Espera.

*Entra a la casa con el perro. Tras un instante, sale sola, con el guion de Lucho. Se lo da.*

LUCHO

Ah, ya. ¿Lo leíste?

IVETTE

La verdad, con esto del nuevo trabajo, he estado en ajetreos.

LUCHO

Claro, claro. No importa. Te puedo dar la nueva versión. Cambié cosas.

IVETTE

No. Disculpa. No te quiero hacer esperar por gusto. No tengo cabeza...

LUCHO

Claro, entiendo.

IVETTE

Oye, ya me despido. Me están esperando.

LUCHO

Claro, claro.

IVETTE

Chau.

LUCHO

Chau.

*Ella entra a la casa. Él se queda mirando, triste.*

### **Escena 8: dormitorio Ivette. Interior noche 3**

*Ivette está en su cama. Oye música en su celular con unos audífonos. Lleva el ritmo de la música. Entra un chat.*

WILLY

(off)

Tía, estás misteriosa. Cuenta pe. ¿qué fue lo que te dijo tu voz interior? Cuéntame esas obsesiones inconfesables que te atormentan. Me has picado la curiosidad.

*Ella se queda mirando el chat. Apaga el celular. Se cubre con las mantas. Apaga la luz. Todo se va a negro.*

### **Escena 9: dormitorio Ivette. Interior día 4**

*Ivette pone orden. Tiende su cama. Pasa la aspiradora. Suena su celular. Mira la pantalla. Dice "u". Ella contesta.*

IVETTE

¿Aló?

SECRETARIA

(Off)

Buenos días. ¿Con la señorita Ivette Salas?

IVETTE

Sí. Ella habla.

SECRETARIA

(Off)

Llamo de parte del decano de la Facultad  
de Comunicación de la Universidad  
Metropolitana

*Ivette se pone tensa.*

IVETTE

¿Sí...? Dígame.

SECRETARIA

El decano quiere hablar con usted.

*Ivette se queda en silencio.*

### **Escena 10: Pasillo de la facultad. Interior día 4**

*Ivette camina seria. Llega hasta una oficina en cuya puerta un cartel dice "Decanato".*

### **Escena 11: oficina de la secretaria. Interior día 4**

*Abrimos con un teléfono de botones. Timbra mientras una luz parpadea. Una mano levanta el auricular. Es la secretaria, quien mira a Ivette, sentada ahí.*

SECRETARIA

Sí, aquí está. Ahora la hago pasar.

(Ivette se pone tensa)

Pasa por favor.

### **Escena 12: oficina del decano. Interior día 4**

*Se abre la puerta. Entra Ivette.*

IVETTE

Buenos días.

*Frente a ella, están el decano y el profesor de guion sentados a una mesa. Ella se detiene. Ellos se ponen de pie.*

DECANO

Ivette, adelante. Pasa por favor. Siéntate.

*Ella se acerca a la mesa. Se sienta. Ve que el decano revisa una copia de su guion.*

DECANO

El profesor me contó sobre tu guion y yo le pedí leerlo.

*Deja el guion sobre su mesa.*

DECANO

No me voy a ir con rodeos. Es un excelente guion. Pero hay un detalle.

(sonríe)

No queremos que se quede solo en guion. La facultad tiene un presupuesto y queremos filmarlo. Hacer un taller de producción con los estudiantes.

PROFESOR

Tu guion en la pantalla producido por la facultad. ¿no te parece excelente?

IVETTE

Sí, claro.

DECANO

Ahora, te pregunto. ¿está inscrito en la oficina de derechos de autor?

(Ivette lo mira)

Necesitamos que nos cedas los derechos.

*Ivette permanece en silencio.*

PROFESOR

¿Me parece o no te alegra?

DECANO

Los artistas son así. Excéntricos. Tienen sus maneras de expresarse. Pero, ¿estás de acuerdo?

*Ivette se toma su tiempo en responder. Baja la mirada.*

IVETTE

Es que yo, la verdad... tengo algo que decirles.

FIN



Photo by Steve Johnson on Unsplash

# C.

CRÓNICA

---

# Mis hermanos

VÍCTOR HURTADO

*Cuanto más va tomando  
con el libro porfía,  
tanto irá ganando  
buen saber toda vía [vida].*

Sem Tob (España, siglo XIV).

Para optimista, mi papá. Él fue un viejo maestro de escuela quien, a pesar de mi experiencia, murió creyendo que el que estudia triunfa. Mi padre me aconsejaba que leyera porque en los libros estaba todo; y, conforme uno crece y va pareciéndose a su padre, descubre que aquello es verdad: en los libros habitan lo real y lo imaginario, la verdad y las mentiras —la mayor de las cuales es el engaño necesario y portentoso de la literatura—. Leer un libro es desprender palabras del silencio. Uno hace sus lecturas y es hecho por ellas. Si uno fechase los libros que compra, con ellos podría recordar la historia de su vida pues toda biblioteca es una autobiografía. Algunos crecen consumidos por el alimento del leer; nadie les detuvo la descomedida pasión por saber más y la lectura se les volvió una forma del amor —“enfermedad que crece si es curada”, escribió el lector Francisco de Quevedo—.

Comprar libros es el hábito que hace al monje. El niño viene ingenuo y empieza comprando libros nuevos para cosechar su biblioteca, pero el dinero se va, y esto es lo malo de lo bueno. Por suerte, hay un instante en el que la cortesía del destino nos pone ante una reventa de libros. Entonces entramos en ese ámbito de polvo y sombras y los ojos se nos abren tanto que ya no nos caben en la sorpresa. No abandonaremos jamás esta aventura.

Se revenden libros porque las bibliotecas —como los árboles— deben podarse para que mejoren. Existe la tienda pulquérrima, de atento neón, que alinea los libros usados en estantes listos como para una revista militar ante el palacio de Buckingham; pero es demasiado limpia para quienes prefieren las que Paco Umbral llama “viejas tiendas



galdosianas”: maniguas de tierra y caos; pisos de maderos tristes (perdieron la cera como perdemos la infancia); estanterías perplejas de su verticalidad y que, igual que el Partenón, ignoran las líneas rectas: todo, palpado por una luz sombría, de oro viejo, que hace redoblar el tiempo que sestea en los libros.

Hay reventas concisas y pobres, donde no se sabe si se paga o se da limosna; y hay otras, formidables, bibliotecas magnas, como las catedrales de libros de la calle Donceles, en la capital de México. Suelen ser casas antiguas, de zaguanes enormes, que aún esperan que vuelva el fantasma de Jorge Negrete para que dé serenatas al espectro de Gloria Marín. Abrumado de libros, por sus pasillos estrechos, el curioso apasionado va de caza, tigre de papel, mientras quizá, en el fondo, la voz de Toña la Negra gire sobre el escenario de un disco que da vueltas como un brindis.

En toda reventa están los libros, obviamente: libros verticales; libros en cansancio diagonal; libros horizontales como puentes de otros libros como puentes; volúmenes pequeños que asaltan vacíos en un delirio barroco de dominar todo espacio; libros en doble fila, en triple fila, en un colosal derrumbe de pirámide maya; libros en cajas de cartón, abiertas cual fosas comunes en las que hijos zafios enterraron la biblioteca muerta del padre o de la madre incomprensidos.

Hay libros nuevos para nada, arbolitos de bonsái que nunca abrirán sus hojas. Se avergüenza aquí la novela que la crítica recibió con silencio comprensivo; es decir, cayó en el olvido porque tropezó con los críticos. Reluce el éxito de moda, de un autor tan llano que, si no sirve para ganar el Premio Planeta, no sirve para nada. Se enfría en su soledad el exéxito de exmoda —del instante al estante—: el volumen gordo, hamburguesado y fácil que tantos ingieren con el placer borrego de las comidas rápidas (el pecado incorpora el castigo ¡y todo por el mismo precio!). Debieron proclamarlo el libro más frívolo del mundo, pero nadie se lo tomó en serio. Lo leen personas de envidiable ingenuidad: quienes creen también que la justicia está en las leyes; la belleza, en el cuerpo, y la elegancia, en la ropa (está en la conversación).

Otros libros son tristes *vedettes* de los años cuarenta; no tienen secretos: se los abre, y cae un otoño de flores marchitas, boletos de ómnibus y fotos de un tiempo ya sepia. Algún libro antañón exhibe la dedicatoria autógrafa para un amor traicionero (o de buen gusto) que comprendió que la reventa mortal era el destino evidente de ese libro baldío —y después dicen que todo consiste en ponerle ganas al asunto—. También suele ocurrir esta pena: uno compra un libro nuevo; comienza a leerlo; pronto entiende que consiste en nada y que pasar las páginas es empeorar las cosas; al fin, lo cambia en una reventa por la ilusión de otro libro o por dinero (otra ilusión). Son avatares, reencarnaciones lectrices de un cándido lector.

Más allá se agita una extraña subespecie: el cursi ultraliterario. Nos cautiva su pasión por las ridiculeces trabajadas, tan esbeltas. ¿Que no escribe literatura? Claro es que sí: la escribe y más: hace superliteratura. Aunque desquiciado, el redicho cumple con la única condición que hace literario un texto: la presencia de figuras retóricas. Sin figuras, un escrito cae en estadística o en informe de la FAO. La metáfora puede ser buena o mala (cuestión de gustos), pero, donde hay metáfora, hay literatura, buena o mala (cuestión de gustos). El cursi tiene alma de brindis; las musas no lo tocaron con varitas mágicas: le dieron con fierros. El cursi ha enloquecido, profiere discursis, su lira delira y su texto es risible, mas es literario. El cursi ignora que no debemos publicar lo primero que se nos ocurra, sino lo último. Por la robustez de sus errores, el cursi tiene una salud de yerro. Bueno, hombre: ya sabemos que eres un genio, pero nunca escribas todo lo que se te ocurra y nunca publiques todo lo que escribas.

El ingenuo lector sigue hurgando y ve buenos libros de ensayos que se defienden solos mientras que algunas novelas —para sostenerse— requieren el guardaespaldas de un premio internacional. ¿Por qué será que el buen ensayo es el patito feo de la literatura a la vez que muchas novelas celebradas son tan gansas? En fin... Gozoso ya en el laberinto de los corredores, el crédulo lector llega a la habitación del fondo, cuarto menguante: cuando crezca será *closet*. Por aquí se apandillan libros de autodidactos incomprensibles, quienes (a su pesar) demuestran que con el autoaprendizaje no se juega. ¿Qué decir de otros libros, presentados en muy desconcurridos encuentros? Pasan los años, y ellos siguen, cacofónicos, estando en estantes, sin venderse y más fijos que un teorema. Felizmente, miles de años de espera confirman que la fama solo es cuestión de tiempo.

Vamos en plan nostalgia por entre hileras de estantes. De pronto, se bosteza a sí mismo el ensayista de pocas luces, y apagadas, sedentario para la aventura del trabajo intelectual. Celoso de su pensamiento, nadie le robó una idea; además, ¿cómo? Seguimos. Aquí está la obra minimagna de quien renunció a su trabajo para dedicarse por completo a la literatura (debemos conseguirle un empleo).

Vemos ahora un libro raro, cuyo editor nunca repuso para que se repusieran sus lectores. Cerca se ofrece la obra de un ardiente polemista, encariñado con sus insultos asaz insulsos y delincuente de la prosa que tomó la literatura por asalto; vibrante y altivo, mordaz y afrentoso, este es, en suma, un libro apasionado que nos deja indiferentes (otro caso de vencida prosa de combate).

Un viejo poemario brinda, más que las nieves del tiempo, la caspa del abandono: su autor ganó el quinto accésit de un tercer premio de unos marchitos juegos florales de barrio (algo es algo, y es que no se puede fracasar en todo). Nos lloran por ahí un

libro-bumerán (que los tontos escriben para demostrar que no lo son) y la obra de un hiperrealista que nunca sucumbe a la alegría; parece que ninguno de sus muchos días fue de pago (para él, *Los suicidas del fin del mundo* sería un libro de autoayuda). Si no fue así, que perdone esta calumnia.

Al voltearnos se extiende una edición de *Las mil y una noches*, esa otra comedia humana que Honoré de Balzac habría escrito si hubiese dispuesto de un poco más de eternidad y de café. Este otro autor era muy dado al monólogo interior, mas ya sabemos que el flujo de conciencia debería llevarse a ciertos novelistas. Claro es, algo similar puede decirse de otros géneros del arte, guardando las distancias. Dicho sea de paso, ha de ser enorme el lugar donde guardamos las distancias.

Sigamos. A la par nos salta el exhibicionista —precoz procaz— al que se le dio por el realismo sucio con descachalandre de estilo en hosca busca de gresca. Sus malas palabras no tienen perdón; las otras, tampoco. Social-sucista-lírico-hampesco, se perdió trotando por el mal camino; debería probar ir por el buen camino porque allí no hay gente; mas, sea por donde vaya, debería atropellarlo un auto-crítica. Tal nos hace recordar al autor de libros de vampiros, tan malos que su redactor no tiene sangre en la cara. Por cierto, los vampiros brindan con vasos sanguíneos.

¿Qué decir del subpoeta que, en aquel otro libro, comenta sus versos delincuentes? El mal poeta que se explica a sí mismo es un asesino que vuelve al lugar del crimen. Fue un autor para minorías que escribió para nadie. ¿Qué decir del eterno disidente que sufrió finalmente la tragedia de quedar en mayoría? No falta el loco que escribió ininterrumpidamente: sí, con esta palabra, que se refiere a sí misma. Cerca se oyen voces de otros compradores, quienes fusilan honras entre los estantes, fortines de papel:

—Todos los políticos roban.

—X. X. no roba.

—¿Por qué no: se cree mucho?

Cada cosa busca su lugar y, cerca del suelo, en democracia postrera, convive el libro en rústica —Sancho de las letras de edición tan pobre que ni siquiera es dueña de sus actos— con el volumen lujoso que conoció mejores tiempos y que aún se alza como un conde que perdió al póquer su vajilla de plata. Se cuadra un libro tan pesado que, si lo alzase un sargento, cometería un levantamiento militar. Pervive también el libro hecho para el tacto —antes de la traición del *offset*—, impreso en papel amarillo y tibio: la clase de papel cremoso sobre el cual grullas de plomo dejaron mínimas huellas de letras.

De entre todos los libros, los conmovedores son los ejemplares leídos con brusquedad o pasión. Son los desgarrados, los intensos, los de sangre coagulada en tinta; los libros

de una aspereza pálida y sin jugo; los reducidos a fibras secas por la relectura avariciosa. Esta es la legión de los quebrados, pero entre ellos hay también triunfantes pues, a veces, una lectura violenta es la batalla que un libro gana sobre un lector agradecido. Hete aquí *Flores del año mil y pico de ave*, libro del español-gallego Álvaro Cunqueiro: jugó tanto a la magia del idioma, que desapareció: casi nadie lo conoce entre la gente lanzada a las novelas y a las crónicas de la ingrata realidad. Sin embargo, las musas aún se lo sortean y Álvaro se deja querer porque bien sabe que es un premio.

Ahora, el visitante alza la mano; toma *Historias de Tata Mundo* de Fabián Dobles y lee: "Las conversaciones mudas de los cementerios, esas que nadie pronuncia y todo el mundo escucha alrededor de los parientes que lloran". Una sentencia admirable puede justificar un libro, como el martirio final salva al pecador. Aquello es arte, pero ¿y los autores olvidados, quienes publicaron libros que los vencidos por la vida leen como espejos? Por mera precaución, ámese a los fracasados pues debe amarse al prójimo como a uno mismo y viceversa.

¿Este es el tema clásico del *ubi sunt*? ¿A dónde van los nombres que se caen al voltear los calendarios? ¿Dónde están quienes trajeron al mundo tantos libros inútiles, que naufragaron en reventas, asilos confusos donde viven su larga muerte de olvido las obras que nadie amó? ¿Dónde están los autores que ansiaron huir del anonimato, que ya se había habituado tan bien a ellos? Uno fue el escritor aficionado que tenía mucho que decir, pero se encontró con el lenguaje —algo increíble de creer—. Otros escribieron libros que en su primera edición incluyeron la última.

Yacen los libros de un crítico a quien nunca acompañó la simpatía, ni siquiera media cuadra; las obras de un maestro —mejor, de un maestro de obras— quien prueba que, cuando uno hace lo que quiere, uno hace lo que puede; los pobres títulos, de harapienta sencillez, que nunca aparecieron entre los más vendidos (estos parecen una lista de políticos); los libros que no resultaron bien porque nadie es perfecto, pero tampoco hay que ser tan imperfecto. Muchos contienen tonterías que me abstengo de calificar.

Aquellos escritores disfrutaron siempre de alegrías tan pequeñas que se parecieron demasiado a las tristezas. Se ignora por qué, en ciertos escritores, lo primero que se les ocurre no es también lo último. Los artistas están listos para el éxito, ninguno para el fracaso; pero ¿cuál es la obligación de los demás de ver nuestra película, de leer nuestro libro, de escuchar nuestra canción? Ninguna. Publicamos obras porque queremos: nadie nos obliga a hacerlo; nadie nos debe nada; más bien, agradezcamos incluso el tiempo que nos dedicaron los demás antes de decir de nuestra obra: "No me gusta". Al fin, ni los elogios ni las censuras salvan una obra, sino el tiempo: esa insistencia de olas que llaman generaciones.

El filósofo griego Demetrio de Falero, del tiempo ha, es el santo patrón de los burlados por la eternidad que presagiaban. Demetrio escribió muchos libros: de filosofía, de historia, de retórica, de poesía..., pero ninguno ha llegado hasta nosotros pues los traicionaron las esquinas del tiempo (ciertos autores las cruzan sin mirar). La gran ironía con Demetrio es que él fue el inspirador y el primer director de la biblioteca de Alejandría. Por tanto, habrá supuesto que esta lujosa nave de las ciencias y las artes sería suficiente garantía de posteridad para sus docenas de libros. ¡Iluso! Demetrio ignoraba que la Posteridad es como el Estadio Nacional: todos ansían pasar las puertas del Destino, especialmente quienes no tienen boleto; y se arma entonces un tumulto en el que se pierden los méritos, las obras completas y hasta la cartera. Al fin, la incuria y las guerras mataron a la biblioteca de Alejandría (la incuria es la muerte natural de las bibliotecas). Del tenue Demetrio no quedan ya ni su perfil amonedado, ni el ritmo de su voz ni el polvo de sus libros, sino una idea: el gusto de crearles a los libros un hogar; a estos amigos tan callados para que nos hablen de nosotros en su propia casa. Torna a llegar la brisa dialéctica de aquellos visitantes:

—¡Moralizaremos la función pública!

—¿Caiga quien caiga?

—Bueno, así tampoco.

Vamos bien entre los males. En borroso promedio, también se maquillan, con el polvo de la nada, el dramaturgo que recibió el don de lo mediocre (sus obras merecen ser crucificadas en las tablas); el poeta excedente del Parnaso y reencarnación municipal del surrealismo: le quedó grande hasta el manto del olvido; el crítico apodado “lo Perfecto” porque era enemigo de lo bueno; el memorialista resentido y envidioso, quien recordaba con la convicción de que nunca está de más darle otra puñalada al muerto; el entusiasta plomizo y plomazo que con un solo libro —bueno como el pan de ayer— ya había conquistado la sima del éxito (parece mentira que ese libro, tan poca cosa, haya demandado tanto esfuerzo inútil); el autor novel que dejó lo mejor de sí en su primer libro, lo que se notó en el segundo (quienes siempre lo recuerdan, dicen que murió en el olvido); el novelista que se pasó a la poesía (al cambiar de género, cambió de anonimato; pero, claro, sus lectores eran más anónimos, y nadie les dice nada) y el moralista malpensado como el psicoanálisis (su libro es un diván: no para la confesión, sí para el sueño). Después de publicar tales espantos, los acosó el remordimiento, que es solamente el otro yo cuando se ha pasado a la oposición. Es curioso cómo se asemejan los estilos de tantos autores, quizá porque el estilo de una época es una prisión por deudas.

Entre aquellos difuntos, entre tanto texto tonto, deambulan los fantasmas de los inéditos: el perfeccionista que se cansó de corregir lo que no había escrito y el que estaba

en otra parte cuando le cayó la inspiración y pasó su no vida literaria en la angustia de un querer. No falta uno llamado “el Bendito” pues sus libros se vendían de milagro: estaba contento con sus obras, pero su enfermante alegría no fue contagiosa. Un cero a la izquierda de un cero a la izquierda es cierto poeta, trabajador fatigable de un solo verso. Es sencillo olvidar a otro, al dramaturgo a quien la fama no envaneció solo por falta de oportunidad. Nadie recuerda al autor de novelas cortas que eran cuentos largos a los que les sobraban páginas.

¿Qué fue de cierto filósofo, intenso —o intonso— para la metafísica? Postsocrático, pasó de “solo sé que nada sé” a “¿cómo quiere que sepa si no sé?”. Nunca reapareció tras hundirse en profundas reflexiones. ¿Dónde están los libros (que no existen) de la gran promesa autoexiliada que se pasó durmiendo el sueño americano? Todos son héroes del silencio. Mientras dedicaban sus libros a sus amigos, sus amigos no les revelaban que, en realidad, esos libros dedicados estaban dedicados al fracaso. Otros pésimos autores, más presagiantes, ni siquiera terminaron de escribir sus libros, de modo que hasta fracasaron en fracasar.

Se ignora dónde están el provinciano que imprimió versos gracias a tres adelantos de sueldo; el filósofo que perdía sus recibos y nunca pagó la luz del pensamiento; el escritor de peso pluma; el politiquero vanidoso cuyas memorias debieron titularse *Yo en mi vida*; el aedo cuyo nombre se me escapa y no persigo; el contador público de cuentos —la única fama que lo cambió fue la ajena—; el novelista menos desconocido por su pseudónimo que por su nombre; el en aquel entonces y hoy desconocido que, en vez de perder la memoria, redactó sus memorias (inventó más que Edison); el payador asaz gauchesco, derribado por las boleadoras del olvido; el autor de la obra vacua, soponcial, que, con injusta simetría, juzgamos medio tonta; el poeta *spam*, que regalaba sus desconsiderados libros (merecedores, más que del correo no deseado, del correo indeseable); el chistoso que solamente era agudo al cantar (debería cortarse su vena humorística); el cuentista que, montado sobre su destino, dio rienda suelta al burro de su imaginación; el filósofo de plomo en prosa quien, cuando era espontáneo, estornudaba, y al que le sobró siempre el tiempo de los otros; el ensayista grafómano, hormiga japonesa que nunca aprendió a combatir la disciplina con la haraganería; el polemista de rapidez mental semejante a un balazo por lo plomo y el escritor que prueba que “el estilo es el hombre” —y la falta de estilo también—.

Aún faltan algunos, los autores de libros póstumos quienes, por cierta razón, ya son indiferentes a las críticas. Después de muertos, aprenden que el tiempo es el único crítico que lee todo. Ignoramos qué nos aguarda en el futuro mas, si no hay reencarnación, no nos aguarda ni el futuro. Aparte de la forma, los libros póstumos no tienen fondo, sino más allá. A veces, aunque un autor no sea un fantasma, su libro sí es como para salir

corriendo. Algo parecido: los fantasmas salen en sábanas cuando hay temblores en el cielo. Obviamente, el delirio de grandeza se cura con las reencarnaciones (de haberlas): uno vuelve y vuelve y comprueba que ya nadie se acuerda de uno; o sea, mejor se hubiese quedado protegido en su casa de la otra vida, donde los únicos vientos son los últimos suspiros. La reencarnación es el servicio de mudanzas del espíritu, pero, como suele ocurrir, el camión de la mudanza se equivoca y nos deja tirados los muebles del alma en un cuerpo equivocado. ¡Cuidado con reencarnarse en *dégradé*!

También ingieren aquí —librería-papelón, catálogo sin nombres, cajón desastre— sus sobredosis de nada los autores inéditos (la amenaza de los extraeditables): el crítico que nunca volvió de su empeño de encontrar a la generación perdida; el pensador insignificante o inexistencialista; el filósofo que no era más ignorante solo por falta de información; el decadente que se lo pasó saltando de un degénero literario a otro; el que empezó a redactar su novela del peor modo (demasiadas veces); el que, al escribir comedias, se hacía un drama; el que invirtió treinta años en redactar una sola frase (pero ¡qué frase!), el que ansiaba abandonar su estado natural (de inédito); el ensayista que iba a abordar su tema, pero el bote se le fue antes, y el que no obtuvo adelantos de sueldo gracias a la falta de sueldo (pero el dinero no hace la felicidad de quien no lo tiene). Abrumados por la redundancia, forman la hermandad secreta de los desconocidos. Todos creyeron que existían para escribir, mas hubiesen preguntado antes.

Unos perdedores tuvieron talento y otros no; pero todos fueron de esas personas tan optimistas que dan ganas de explicarles bien las cosas. Ansiaron la posteridad, conquistaron la posterioridad. Fuera de forma, corrieron tras la fama, mas el fracaso los alcanzó luego de perseguirlos un instante. Cada uno podría repetir un dístico de Jorge Luis Borges:

“La meta es el olvido.

Yo he llegado antes”.

Quise recordar a tantos escritores oscuros a la sombra de una tarde. Todos ellos partieron hacia una fiesta, pero se extraviaron: ¿dónde? Son como los que apostaron a la ingenuidad de la justicia (malos son los juegos de azar) y perdieron. Todos son mis colegas, mis hermanos. La lluvia se aligera sobre el techo. El rumor y el estruendo de la lluvia siempre tienen algo que decirnos, pero nunca se animan: deberían escribir un libro. Ahora, el monte de nubes se pone de perfil al Sol y, sobre los árboles, un rayo dorado metaliza a las palomas. Junto a los ríos de la pista, la reventa de libros duerme oscura. Antigua y quieta, es un barco de papel.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PORTAFOLIO

---



# Un sonido que se expande

ALEJANDRA DEL ÁGUILA GRONDONA

La salud mental se considera parte fundamental en la vida de todo ser humano. Para que una persona goce de ella debe contar con un equilibrio físico, mental y social. Al pasar de los años, nosotros como sociedad hemos ido cambiando nuestra percepción de esta necesidad. Los prejuicios que se tenían ahora se combaten o distraen con variadas herramientas como el internet y las redes sociales. Solo en nuestro país, de cada cien personas, veinte sufren algún trastorno mental. Si tomamos en cuenta que vivimos en un mundo industrializado que se acelera cada día más, el panorama parece estar lejos de mejorar.

Es notorio en el Perú que la salud mental no ha sido una prioridad en la agenda nacional. Hasta el año 2019 solo se invertían dieciocho soles por cada peruano en este sector, entre tratamientos e infraestructura. Estamos sobreviviendo a una pandemia que ha causado que la inestabilidad mental y emocional de los peruanos se resquebraje aún más. Tuvimos que acostumbrarnos a los encierros y al miedo constante de combatir algo que no se puede ver. Alteramos nuestros estilos de vida y estuvimos expuestos a lo incierto por casi dos años. La ansiedad surge de ese miedo de no saber qué va a pasar y cuán poco o nada sabemos de nuestro porvenir. No se logra entender por completo a un grupo de personas mientras no se forme parte de él. Fue exactamente eso lo que me sucedió.

\* \* \*

Como fotógrafa, trabajo con imágenes de manera constante y tengo claro que mi mayor desafío es revelar un problema, una realidad oculta. La imagen, como expresión, empatiza con el ser humano, no solo cuenta una historia, sino que también te hace parte de ella.

Durante el año 2020 me diagnosticaron ataques de ansiedad y pánico. Me dijeron que esos “nervios” descontrolados que sufría se llamaban ansiedad. Mi cuerpo empezó a reaccionar de formas drásticas, mi mente no lograba sosiego y las cosas que antes tomaba con tranquilidad empezaron a drenarme toda la energía diaria.

Para trabajar con imágenes y formar proyectos suelo abordar temas bastante emocionales para mí. Por esa misma razón, decidí basar mi proyecto de tesis en la ansiedad que padecía. Mi impulso se basó en mostrar y contar que el hecho de tener un trastorno mental no significa estar loco, ni ser *desesperadito*; es un problema de salud mental que puede detonar por varios motivos y contar con diversos tratamientos. La idea es quitar el velo de prejuicios que muchos siguen teniendo por no disponer de la información debida.

Las imágenes son una forma de reflexión y diálogo, pues nos obligan a mirar cara a cara al otro. Por esa razón mi tesis de licenciatura se basa, principalmente, en mi experiencia personal de la ansiedad. Construí el proyecto con autorretratos y fotografías conceptuales, manejando el color en la edición. El mayor insumo que tuve fueron las entrevistas que realicé para ampliar la información acerca de cómo se ve la ansiedad en otras personas.

En esta muestra de *Lienzo* vuelvo a la temática de la salud mental y exploro más proyectos: extendí el rango de edad, desde los veinte hasta los cincuenta y siete años; trabajé solo imágenes en blanco y negro y cada una de ellas fue creada de manera colaborativa con la persona retratada. Dependiendo de la historia y del momento en el que se encontraba el fotografiado, decidía usar un recurso determinado como exceso de luz o fotografía en movimiento, entre otros.

Lo más enriquecedor del proyecto fue disponer de variadas visiones acerca de cómo evoluciona un proceso ansioso. Cómo inunda nuestras vidas. Cada entrevista, comentario y visita resultaron enriquecedores, porque conocí nuevos matices de la ansiedad y aprendí a eliminar todo prejuicio. Hablar con cada una de las personas que me ofrecieron su tiempo y su experiencia me hizo sentir una compañía y un amor inmensos. Me ha fortalecido para enfrentar un mundo que seguirá cambiando y sometido siempre a conflictos. Por eso pensemos y actuemos siempre desde la empatía, pues el ser humano jamás dejará de sentir.



"La ansiedad es la compañera de mi vida y aprendo a aceptarla más cada vez". / Juan Carlos, 31 años



“El latido de mi corazón se expande por mi cuerpo y tengo ganas de esconderme detrás de mis cortinas”. / Ivonne Lázaro, 21 años



"Es un filtro de todas mis emociones, un tipo de venda que no me permite entenderme" / Julius, 31 años



"Un escondite oscuro de todas las sombras, un espantapájaros que pierde su poder cuando lo tocas y descubres que es de paja". / Juddy Lane, 44 años



“Es constante crítica negativa, miedo y cansancio, desborde emocional”. / Ariana Avilés,  
22 años



“Es motivo de cambio, darle razón a la razón y disfrutar el reinicio.” / Elby  
Cuba, 51 años





“Una vieja amiga que se sienta a escribir conmigo, como verdugo o sanadora”. / Mau Amayo, 31 años



“Una parte de mi vida que creció y convive conmigo; se irá cuando yo me vaya”. / Carla María Bi, 55 años



"Es un camino de vida en el que mueres y renaces al mismo tiempo".  
/ Carla Giannina Asdru, 40 años



“Un mensaje para descubrir mis miedos y fortalecerme”. / María Elena Valverde, 57 años



“Es vivir ayer, es vivir mañana, no vivir hoy”. / Walter Matos, 41 años



“Una acompañante que a veces no quisiera tener, pero me ha enseñado partes de mí”. / Gabriela Jordán, 30 años



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PINCELADAS

# Sobre autores y textos

## POESÍA

JOSÉ GÜICH RODRÍGUEZ (Lima, 1963). Es autor de los libros de relatos *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006), *Los espectros nacionales* (2008), *Control terrestre* (2013) y *El sol infante* (2018); de la novela corta *El visitante* (2012) y de las novelas *El misterio de la Loma Amarilla* (2009), *El misterio del Barrio Chino* (2013), *Los caprichos de la razón* (2015), *El misterio de las piedras secuestradas* (2020) y *Sepan qvantos* (2021). También de una primera antología personal, *Planeta de sombras* (2015). Algunos de sus textos han sido traducidos al francés, inglés y holandés. Es magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ejerce la docencia en la Universidad del Pacífico y la Universidad de Lima. Esta última ha editado y publicado sus libros de investigación. Escribe guiones para Indoquia Films.

## CUENTO

LUCÍA MIMBELA MENÉNDEZ (Lima, 1998). Es bachiller en Comunicación por la Universidad de Lima. Escribe desde el colegio y ha llevado talleres y cursos de escritura creativa con escritores como Katya Aduai, Mariana Enríquez y Johann Page. En el 2014 ganó el primer puesto en el concurso de ADECOPA por su cuento corto "Rojo fresa". Su género favorito es el terror, tanto en el cine como en la literatura, y el tema principal en sus cuentos es lo que ella llama *terror familiar*: situaciones en que sus personajes enfrentan fantasmas internos en relación con sus familias y amigos. En el futuro planea hacer una maestría en escritura creativa y en ilustración. Actualmente, alterna la ilustración con la escritura.

## NOVELA

DANIELA RAMÍREZ UGOLOTTI. Nació un lunes de diciembre de 1979 en Lima. Le gusta leer, escribir y abrazar árboles. Cría orquídeas y platyceriums. Estudió Pedagogía y Humanidades en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y tiene una maestría en Escritura Creativa por la Universidad de Nueva York (NYU). Es cofundadora y coordinadora académica del



programa de maestría en Escritura Creativa en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la que se desempeña, también, como docente. Es autora de la novela *Todos nacemos muertos* (2015) y sus relatos y reseñas han sido publicados en las revistas *LALT - Latin American Literature Today*, *Temporales NYU*, *Vallejo & Co.* y *Espinela*, así como en las antologías *Cuentos contados* (2013), *Escrito desde Nueva York* (2014), *Las bárbaras* (2016), *Había una vez una peruana* (2018) y *Los bárbaros* (2020).

## GALERÍA

FELIPE MOREY (Lima, 1975). Desde niño tuvo vocación para el dibujo; pasaba horas creando historias fantásticas con un lápiz y un papel y, sobre todo, divirtiéndose mucho. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, donde se formó como artista visual en la especialidad de pintura. A mitad de su carrera se le presentó la oportunidad de ilustrar un libro para niños y, desde entonces, no ha parado de ilustrar literatura infantil. Entre los más de treinta libros que ha ilustrado se cuentan *Florentino Supercchino* (2002), la saga de *El Capitán Centella* (2005), *El barón de la peste* (2013), *Florentino Circus* (2016) y *¿Dónde está el monito?* (2021) y una novela gráfica. En paralelo a su trabajo como ilustrador, siempre ha mantenido su trabajo como artista plástico. Ha participado en diversas exposiciones colectivas y realizado una exposición individual el 2014. En sus ratos libres hace música para extraterrestres. Gran parte de lo que se presenta en esta revista es el trabajo de los últimos años dedicados a la pintura.

## SEMIÓTICA

ALEJANDRO NÚÑEZ-ALBERCA (Lima, 1996). Es licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima, donde trabajó como asistente de investigación. Es miembro del Grupo de Investigación Semiótica (GRIS) de la misma universidad y docente de Semiótica en el Instituto Peruano de Arte y Diseño. Se confiesa interesado por las imágenes, los memes y las posibilidades de la creación en internet (mientras más irrelevante, mejor). Ama los climas grises y fríos, el cine de Hong Sang-soo, las canciones de Lou Reed y el café. Se encuentra en trance de reencontrarse con la poesía.

BRUNO LATOUR (Beaune, 22 de junio de 1947) es filósofo, sociólogo y antropólogo francés. A partir de un incesante interés por la actividad científica y tecnológica ha realizado, a lo largo de cuarenta y cinco años, numerosas investigaciones que lo han convertido en un fecundo autor de libros y artículos; entre sus títulos más destacados figuran: *Les Microbes: Guerre et Paix* (1984), *Ciencia en acción* (1987), *La esperanza de Pandora* (1999) y *Re-ensamblar lo social* (2005). Uno de sus ensayos más conocidos es *Nunca fuimos modernos* (1991), cuyo texto anima a los lectores a repensar y reevaluar sus paisajes mentales. Desde junio del 2007 preside el Comité de Cultura de la Fundación de Francia y también es

profesor de Estudios Políticos en París. En el 2013 fue ganador del Premio Holberg por su gran trabajo en el análisis y reinterpretación de la modernidad. Es doctor honoris causa por las universidades de Lund, Lausana y Montreal y medalla de honor del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Bolonia.

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO (Lima, 1954). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Es doctor y magíster en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente es rector de la Universidad de Lima y presidente de la Asociación Peruana de Semiótica. Ha publicado, entre otros, los libros *Semiótica generativa. Bases teóricas* (1991), *Semiosis, conocimiento y comunicación* (1996), *El concepto-signo natural en Ockham* (2002), *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica* (2007) y *Mundo mezquino: arte semiótico y filosófico* (2017). Ha sido editor del volumen *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco* (1999). Es autor, además, de artículos y ensayos en diversas revistas nacionales y extranjeras. Forma parte del consejo de redacción de la revista *Lienzo* de la Universidad de Lima.

## NOVELA GRÁFICA

JUAN CARLOS YÁÑEZ HODGSON (Lima, 1988). Es dibujante, autor de historietas y libros ilustrados para niños y educador en arte por la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. En el año 2013, durante la 18ª Feria Internacional del Libro de Lima, ganó el concurso “Mi feria en historieta” y el mismo año participó, con la historieta *Mito*, en el primer número de la revista *Fierro Perú*. En el año 2016 obtuvo el segundo lugar en el XIII Concurso de Historietas PUCP. Su obra *El chisco y la pepita* obtuvo el primer puesto en el concurso de cuento ilustrado “Un cuento muy raro” organizado por la Municipalidad Distrital de Laredo, en Trujillo (2018). Colaboró con sus ilustraciones en el libro digital *Manos que sueñan* (2020) del reconocido escritor peruano Jorge Eslava. Ilustró el libro *Dioses del Antiguo Perú* de los escritores Jéssica Rodríguez y Carlos Garayar (2021). Recientemente realizó la adaptación a la historieta del cuento *Al pie del acantilado* de Julio Ramón Ribeyro para el libro *Cuentos de Ribeyro 2* (2022).

LUIS ANTONIO TORRES VILLAR (Huachipa, 1984). Es egresado de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú, donde actualmente es docente. Fue seleccionado para participar en el programa de artistas PDA/12 de la Universidad Torcuato Di Tella, en Argentina (2012). Ha hecho una residencia artística con el maestro grabador Hugo Besard en Amberes, Bélgica (2010). Cuenta con siete muestras individuales y múltiples exposiciones colectivas en el Perú y el extranjero. Ha obtenido el primer premio en el XXXII Salón Nacional de Grabado del Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA (2008), una beca de estudios otorgada por la embajada de Francia a través del concurso “Pasaporte para un artista” (2009), el premio de honor en la XIV Bienal Internacional de Grabado, Museo de Bellas Artes ROC de Taiwán (2010), una mención de honor en la V

Bienal Internacional de Ex Libris “Contratalla”, en España (2010), el primer premio en el VII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2015) y la medalla de oro en la XVII Bienal Internacional de Grabado Contemporáneo, Museo de Bellas Artes ROC de Taiwán (2016).

## ENSAYOS

BETHSABÉ HUAMÁN ANDÍA. Doctora en Literatura por la Universidad de Tulane. Magíster en escritura creativa por la Universidad de Nueva York y en Estudios de Género por El Colegio de México. Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente en la Universidad de Santa Catalina en Saint Paul, Minnesota. Ganadora del concurso de ensayo “Nelly Fonseca Recavarren”. Como narradora ha publicado los conjuntos de relatos *Sábado pm* (2003), *Memento mori* (2009) y *La oscuridad del sombrero* (2017). Su campo de investigación es la representación de la violencia sexual en el arte latinoamericano, en formas tan diversas como la performance, la poesía, la novela y el cine, atravesando los campos de los estudios de la memoria, estudios del trauma y de género.

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI (Lima, 1952). Ha publicado once libros de poesía entre los que se cuentan *Las conversiones* (1983), *Cielo forzado* (1988), *Aquí descansa nadie* (1998), *Retratos de un caído resplandor* (2002) *Una mesa en la espesura del bosque* (2010) y *La espalda es frontera* (2016). Sus poemarios son los capítulos de un único libro titulado *Lejos de todas partes 1978-2018* que ha escrito a lo largo de cuarenta años y que fue publicado por la Universidad de Lima a finales del 2018. *Campo de estacas* (2014), *Herida de mi herida* (2015) y *99 páas* (2017) son tres antologías de su obra editadas en Colombia, Chile y España, respectivamente. El 2019 apareció *A mano umbría*, un volumen de límites borrosos que reúne memoria, testimonios, poemas en prosa, componentes de ficción, así como ensayos y que puede leerse como la contraparte de *Lejos de todas partes*. Ha participado en numerosos encuentros y festivales de poesía. Sus poemas figuran en diversas antologías peruanas y latinoamericanas. También ha publicado ensayos. Hasta el año pasado fue profesor en el programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima. Recientemente ha publicado la plaqueta de poesía *Los desvanecidos* (2022).

## GUION DE CORTOMETRAJE

ÁLVARO MEJÍA SALVATIERRA (Lima, 1966) es Licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima, especializado en producción audiovisual. Dirigió cortometrajes de cine y escribió guiones en series de televisión como *La Gran Sangre 3* o *Detrás del crimen*. Entre el 2020 y el 2021, fue parte del equipo de guionistas de *Aprendo en casa*, programa del Ministerio de Educación, en la sección de atención a estudiantes con problemas en el nervio óptico. Igualmente, produjo una serie de spots radiales acerca del coronavirus

en treinta lenguas originarias. El 2004 inició su proyecto más ambicioso: poner en valor la figura del ingeniero Pedro Paulet Mostajo, pionero aeroespacial. Difundiendo su vida y obra a través de los medios de comunicación, logró el 2021 que el Banco Central de Reserva incluyera en un billete el rostro del sabio. El mismo año, la Asociación para la Investigación de la Tierra y el Espacio Pedro Paulet, que preside, recibió el sello bicentenario de parte del Proyecto Especial Bicentenario del Ministerio de Cultura en apoyo a este proyecto de rescate. Pronto, estrenará el documental *El niño que soñaba con la luna*.

## CRÓNICA

VÍCTOR AUGUSTO HURTADO OVIEDO nació en Lima en 1951 y reside en Costa Rica desde 1989. Es periodista jubilado y miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua y miembro honorario de la Academia Costarricense de la Lengua. El género literario que más le interesa es el ensayo y el estilo que prefiere es el conceptismo. Ha publicado el libro *Otras disquisiciones* (2012), que reúne artículos y ensayos sobre filosofía, literatura, lenguaje y música popular. Una edición ampliada puede leerse y copiarse libremente en la dirección [otrasdisquisiciones.com](http://otrasdisquisiciones.com).

## PORTAFOLIO

ALEJANDRA DEL ÁGUILA GRONDONA (Lima, 1999). Bachiller en Comunicaciones por la Universidad de Lima (2021). Fue finalista en el primer concurso de fotografía del festival *En Foco* de la Universidad de Lima (2019). Trabajó como fotógrafa para el programa *Mujer peruana TV para el mundo* transmitido por Facebook Live (2021). Llevó un curso de Antropología Visual de la escuela *Fuera de Foco* con la profesora y especialista Liliana Fernández (2022). Planea seguir desarrollándose como fotógrafa y actriz. Vive en Lima, Perú.

# ÚLTIMAS PUBLICACIONES



*Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*  
Isaac León Frías  
2022, 516 pp.

*La extraña naturaleza de la conciencia humana. Debate científico, antropológico y filosófico*  
Jean-Paul Lafrance  
2022, 224 pp.

*Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*  
Camilo Fernández Cozman  
2022, 146 pp.

*Caso abierto. La novela policial peruana entre los siglos XX y XXI*  
Alejandro Susti y José Güich Rodríguez  
2022, 326 pp.

*La ciudad sin límites: Lima en la narrativa peruana del siglo XX*  
Alejandro Susti  
2021, 202 pp.

*Lacan y algunos feminismos. Una introducción para un diálogo por venir*  
Enrique Delgado Ramos  
2021, 126 pp.

*Rondas, fanfarrias y melancolía. Aproximaciones a la obra de Federico Fellini*  
Ricardo Bedoya (editor)  
2020, 246 pp.

*No pasarán. Las invasiones alienígenas de H. G. Wells a Steven Spielberg (y más allá)*  
Carlos A. Scolari  
2020, 276 pp.

## INFORMES

Tel.: 497 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 Libún (sede Universidad de Lima)  
libun@ulima.edu.pe

**Distribución:** publicaciones@ulima.edu.pe

**Poesía**

Poemas cinemáticos  
/ José Güich Rodríguez

**Cuento**

El rey  
/ Lucía Mimbela

**Novela**

Fragments de infancia  
/ Daniela Ramírez Ugolotti

**Galería**

Un equilibrio entre opuestos. Diálogo  
alterno con Felipe Morey  
/ Jorge Eslava

Sociedad salvaje  
/ Felipe Morey

**Semiótica**

Estrategias de aparición: la fotografía  
de Saul Leiter  
/ Alejandro Núñez-Alberca

Pequeña filosofía de la enunciación  
/ Bruno Latour  
Traducción de Óscar Quezada  
Macchiavello

**Novela gráfica**

El último hombre. César Vallejo en viñetas  
/ Juan Carlos Yáñez Hodgson & Luis  
Antonio Torres Villar

**Ensayos**

Mediadores de ambos mundos: Rosa  
Cuchillo y Alfonso Cánepa  
/ Bethsabé Huamán Andía

Ceremonias y sombras en  
*La condesa sangrienta*  
/ Carlos López Degregori

**Guion de cortometraje**

Copy paste  
/ Álvaro Mejía

**Crónica**

Mis hermanos  
/ Víctor Hurtado

**Portafolio**

Un sonido que se expande  
/ Alejandra del Águila Grondona