



Siempre



Lienzo 44 / Segunda época / 2023
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: *Cuarto menguante*, pintura en óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm, de Camila Figallo

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 2523-6318
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-07127

SUMARIO

TRAZOS

- Palabras del director 6

POESÍA

- Al final traje mi silla a la cocina / Jaime Urco Núñez 10

CUENTO

- Celebración / Betty Soto Fernández 28
Un plato frío / Claudia Aréstegui Buscaglia 31
Discurso de un funeral / Ángela Arce Gamarra 36

CRÓNICA

- Noches de bohemia en Lima / Fernando Ampuero 39

ENTREVISTA

- El ajedrez y la fiesta de la palabra. Una conversación con Marco Martos / María Luisa de la Rocha 52
"Prefiero la locura en la escritura". Un diálogo con Alina Gadea / Alonso Rabí do Carmo 62

GALERÍA

- Gabinete de misterio y protesta. Una semblanza de Camila Figallo / Angelina Ferrero 71
Una violencia silenciosa. Muestra de Camila Figallo 80

REFLEXIONES HUMANÍSTICAS

- Breve recorrido por una física del sentido. Recensión sobre la semiótica de Spinoza según Lorenzo Vinciguerra / Óscar Quezada Macchiavello 97
El razonamiento práctico y la educación. Notas sobre un libro de Alasdair MacIntyre / Constantino Carvalho Rey 119
Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima / Margarita Mora Ponce 131

HETEROGÉNEO

- Sala de las Clarisas / Carlos López Degregori 153

HOMENAJE

Recuerdo de Javier Heraud / Javier Sologuren 163

Muerte y resurrección de Javier Heraud (en la poesía de la década de 1960)
/ Carlos Morales Falcón 167

TEATRO & MÚSICA

Sara Joffré y la búsqueda de una dramaturgia peruana / Carlos Vargas Salgado 180

La otra vida del cajón peruano. El extraño viaje de un instrumento universal
/ Julio Llerena 193

PORTAFOLIO

Luz silente. Presentación y muestra de Dante Pineda Palomino 207

PINCELADAS

Sobre autores y textos 231



Foto de Jr. Korpa en Unsplash

T.

TRAZOS

Aunque hacía dieciséis meses que nuestra casa de estudios había establecido un regreso responsable al campus, con la finalidad de impartir clases presenciales y garantizar un mejor servicio educativo, no dejó de ser un gran alivio recibir el anuncio de la Organización Mundial de la Salud (OMS), que declaraba el fin de la emergencia sanitaria global por el COVID-19. La noticia se produjo a inicios de mayo pasado, tres años después de que la OMS declarara la enfermedad por coronavirus una “emergencia sanitaria global”. Las desgracias que nos deja la pandemia son escalofriantes, basta recordar que la cifra oficial de muertos en el mundo es de siete millones de personas.

Sabíamos que en el Perú el denominado *retorno a la nueva normalidad* iba a ser sacrificado y difícil, que suponía también nuevas formas y esencias de volver a la escuela, al trabajo, a las calles. Pero, sobre todo, sabíamos que lo más delicado residía en el tejido de una renovada ciudadanía. Muchos teníamos la esperanza de que los vínculos que estableceríamos entre maestros y niños, adultos y jóvenes, jefes y subordinados, comerciantes y clientes sería el advenimiento de ese clamor de César Vallejo: “Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos!”. Tengo, para mí, la más profunda decepción.

No obstante, *Lienzo* nos salva de peores daños. Vuelve la revista con el entusiasmo de siempre y la gratitud inmensa a sus colaboradores; también a sus lectores, quienes encontrarán en esta entrega 44 buena parte del significado que tienen estos dígitos en distintas culturas. De oriente a occidente es símbolo de vida, perfeccionamiento e integridad; tal vez sea el renacimiento del ave fénix la más sutil de sus variaciones

y la más sugestiva de la mitología universal. Resulta, entonces, tan oportuno abrir estas páginas de *Lienzo 44* con el regreso de Jaime Urco, poeta que no publicaba desde hacía casi tres décadas. “Al final traje mi silla a la cocina” reúne un conjunto de extraordinarios textos meditativos y coloquiales, secos y despiadados.

La sección de “Cuento” congrega a tres jóvenes exalumnas de la Universidad de Lima —Betty Soto Fernández, Claudia Aréstegui Buscaglia y Ángela Arce Gamarra—, quienes publican sendos relatos cortos, unidos misteriosamente por un filamento que conduce una sustancia amarga y punzante. El escritor Fernando Ampuero nos ofrece una crónica elegante y licenciosa con “Noches de bohemia en Lima”, en la que exhala algo del humor y de la frescura del célebre caballero Tristram Shandy. El apartado de “Entrevista” nos entrega dos interesantísimos diálogos: el primero de María Luisa de la Rocha con el poeta Marco Martos; el segundo de Alonso Rabí do Carmo con la reconocida narradora Alina Gadea. La sala de “Galería” se enorgullece de presentar un amplio catálogo de Camila Figallo, destacada y aluvional artista plástica. Precede a la muestra pictórica una semblanza de la artista, urdida por la docente y poeta Angelina Ferrero.

La sección “Reflexiones humanísticas” contiene tres ensayos profundos y diversos. En el primero, “Breve recorrido por una física del sentido. Recensión sobre la semiótica de Spinoza según Lorenzo Vinciguerra”, nuestro rector, Óscar Quezada, ofrece más de lo que anuncia su título: acomete la tarea de reivindicar la importancia de la historia de la semiótica a partir de la cala de un libro del *professeur* Vinciguerra, en la que compara textos de Spinoza con la epistemología semiótica de Peirce para esbozar una *Física del sentido*. El segundo ensayo pertenece a Constantino Carvallo Rey, el recordado pedagogo, quien despliega sus incisivas anotaciones al libro *El razonamiento práctico y la educación* de Alasdair MacIntyre. Y, finalmente, Margarita Mora Ponce nos confía un capítulo de su tesis de historia: “Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima”.

Para acoger el conjunto de prosas poéticas que configuran “Sala de las Clarisas” de Carlos López Degregori —como también los *collages* del autor—, hubo que crear la sección “Heterogéneo”. Lo demás lo dirá el trémulo lector. Dos textos, del poeta Javier Sologuren y del investigador Carlos Morales Falcón, rinden “Homenaje” al eternamente joven poeta

Javier Heraud, asesinado hace sesenta años en el río Madre de Dios. En “Teatro & música” también rendimos tributo a un personaje querido y trascendente del teatro nacional: “Sara Joffré y la búsqueda de una dramaturgia peruana”, por el profesor Carlos Vargas Salgado. El acervo de sonidos de corte dulce-alegre de origen africano con un intenso mestizaje virreinal lo trae Julio Llerena; su reportaje “La otra vida del cajón peruano. El extraño viaje de un instrumento universal” tiene todo el sabor y conocimiento que requiere. Y, como cierre de este número, expedimos “Portafolio”, muestra de la agudeza en el ojo y el pulso de Dante Pineda Palomino, quien hace su presentación con tensas “Frasas invisibles”.

A fines de junio de este año nos dejó un gran narrador y querido amigo, Antonio Gálvez Ronceros. Fue un notable escritor, perteneciente a la generación del cincuenta, miembro del Grupo Narración, que abrió un nuevo surco en la tradición del cuento peruano, en la que exploró la vida del hombre de campo en el sur del país, marcado por el ascendiente africano y las condiciones de penuria, con el contrapunto de una gracia y fineza de estilo inigualables. Su legado más importante está representado por las obras *Monólogo desde las tinieblas*, *Los ermitaños*, *La casa apartada* y *Perro con poeta en la taberna*. El dibujo que acompaña estas líneas me lo regaló el propio Antonio diciéndome: “Guárdalo. Este burrito llegó tarde a *Monólogo*”. Ahora lo publico como tributo a su memoria.





Foto de Steve Johnson en Unsplash

P.
POESÍA

JAIME
URCO NÚÑEZ

Al final traje mi silla a la cocina

PARA MARINA

Ya no ve
Casi no oye
Es puro espanto
Su vida es pasar por la casa
Como un estorbo
Canta
Mezcla sus canciones
Con pedidos
Virgencita mía llévame
Cual ropa fuera de estación
Se deja
Caer
No hay forma de recogerla

En la colina
Se te ve sereno
Con tus amores y fobias
Porque en la vejez se te dio por el desprecio
Caminas por la ciudad
Anclas en los bares

A veces llegan tus amigos
Hijos
A veces llega el viento
Nunca la culpa

Siempre es bueno
Llegar a un lugar donde todos conocen tu nombre
Se olvida a la alumna
Que hablaba
De sus ojos de bagatela
En la tarde
Caminarás
Ajeno a la
La miseria
La chica no existirá
Y con paciencia
Tú
Tampoco

Se acaba el verano
Lima
Se pone gris
Y no molesta
Varias veces me he dicho
Es el último año de mamá
Su último año
Pero invierno
Verano
Las únicas estaciones que tenemos
No importan
Ahora es invierno
Las tardes son cortas
Igual

El corazón de mamá
No escucha los meses del calendario
Ella ya ni se asoma a su ventana

Ser viejo después de todo
Tiene sus ventajas
Ve la calle sin prisas
Vago por la ciudad
Como cuando era joven
Solo que ahora sé
Que no existe a dónde llegar
De ahí que camine
Inocente
Lento
Bendecido
Por este sol de las 3 de la tarde

De joven
Partí
Porque creí que mi vida
Estaba mal estacionada
Viajé
Solo para terminar como al inicio
Tengo 70 años
Quiero irme de mi esquina
Pero ahora sé
Que no estoy mal estacionado
La vida es la que
Jode
Sin importar
Donde uno se pare

Cumple con todo lo establecido
Cada mañana
Se baña
Cepilla dientes
Si tiene alguien al costado la besa y le dice buenos días
Pone café
Pan
Su alma entre los embutidos
Sale a la calle
El mundo lo recibe sin entusiasmo
Él tampoco ya lo tiene
Dicta sus clases
En los pasillos es buena gente con sus conocidos
No les habla del cansancio de las cosas
En casa
Los alimentos
Sus vinos
Serán
Ese dios
Que no alumbró
Ninguna esquina del día

Muchos años he vivido
Como quería
Ahora debo partir
Me duele
Saber que mis pasos serán pisados por otros
Mis perros
Seguirán conmigo
Para ellos
También será falso
El piso
Que nos cobije

A veces vienen mis hijas
Me sacan del letargo
Cocino
Hablamos de nuestro día a día
Una habla de sus fobias políticas
Que con astucia las revela
Como oro del rin
Bebemos
La tarde sucede
Todo rociado de música
Siempre hubo sonidos
En nuestras vidas
La otra habla de sus sueños
De un futuro mejor
Las escucho
Mi madre ha muerto hace unos días
Les recuerda que también debo partir
Ninguna de las dos
Quiere ver ese espejo
La menor me dice que no puedo morir
Hasta que ella diga
La mayor
Ya golpeada por las horas
Pide
Años
Si pudiera décadas
Cenamos
Bebemos
La música
Nos convence
Que somos felices
No existe entonces el mañana

PARA GABRIELA

Uno los trae al mundo
Se les da el abc
Los primeros arrumacos
Uno se niega con todas sus fuerzas
A que sean pasto del olvido
Se les compra colores
Paisajes
Para dejarlos
Al costado
De la ruina cotidiana

Ellos comprarán su destino
Mirarán la pareja que uno no quiere
Tomarán la calle insana

Solo queda llevarlos a comer
Pasear por la ciudad
Ver el atardecer
Y con un beso
Puro
Quedar en vernos siempre

Nos ve
Sin vernos
Aprendemos a verla con los ojos
Que ella ya no tiene
La enfermera dice que se nos muere
Pregunto si sufre
Pido lo que sea menos que le duela
Me dicen cadera
Pido fármacos
Pido indulgencia
Mamá se me muere

No hay más verdad
El universo ahora es ese cuerpo que ya no piensa
Deseo
La noche
Su noche

Ahí lo tiene Ud.
Ya está vieja
Con los ovarios reventados
Los sueños como triciclo viejo en el jardín posterior
Debió haberme hecho caso
Y haberse venido conmigo
Ahora Ud.
Estaría con los ovarios hechos mierda
Pero por mí
No por ese mequetrefe señorito

Ella reclama la soledad en la que creció
La falta de un hermano
Hermana
Que le jalaran la jeta
Cuando se saliera de cuadro
Le digo que eso no hubiera reparado nada
Sus horas solas en su cuarto
Cuando llegaba mi padre
Los domingos le eran tediosos
Le digo que no puedo recomponer el pasado
Lo que sirve solo para lavarme la cara
Ella sigue botada en esa tierra añil
Solo atino a dejar
Que la mar de las horas
Me traguen
En pos

De la hoguera
Que queme el pasado
Hueso
Y futuro

Mi corazón es una plaza de pueblo
Tiene sus arbolitos
Unos perros
Sus bancas
Pero sobre todo
No sirve de nada

Al final
Traje mi silla a la cocina
Desde aquí veo la ventana
Escucho los pájaros
Al fondo de la casa existen los vecinos
Eso jode
Las aves y la ventana suceden nada más
El mundo no molesta

Va a llegar el día
En que apareceremos
Por nuestro bar de siempre
Con la mansedumbre de siempre

El mozo
Nuestro mozo
Virgilio
Limpiará la mesa
Traerá las copas

La botella
Apagará la luz
Cerrará el bar
La miseria
No necesita testigos

Viene a mí su nombre
Pero no hallo su rostro
Siento sus pies
Su boca
Ud. se desparrama en mi osamenta
Me habla
De una casa
Hijos
Hasta perros
Ahí le presto atención
Un perro es un perro digo
Y ella deja de vaciar su cuerpo sobre el mío
Le digo que el mañana no existe
Existe digo
La flor
El barrio
Pero no
La vida

Lo veo
Mi hija lo trae
Sus ojos son plazas barcos
Es cansancio
Ya no es el que cruzó
La sierra alta
Él
Habla

Mueve las
Aspas
Mi hija lo arropa
Él
Ni se entera
Coge sus dedos
Tal vez su mundo
Sus calles

Alguna vez
Amé sus pegadas lenguas
Mi hija lo ha traído
Para que se pueda ir

Cuando el amor
Se posa en cuerpos jóvenes
Suenan buenos
Hasta parece una calle con benéficos árboles
No muestra las garras
El dolor
Del final

Ha llegado a viejo
Tuvo
Amores
Horas para Ud.
Mas no la constancia
De vivir la vida con alguien al lado
No hubo visión
Para edificar
Los muros de la vejez
Solo vio
El paisaje

Escuchó la canción
No fue
Capaz
De reservar
El pan para mayo
Para no verse ahora
En una mesa cualquiera
Ataviada de vasos
Para
Tumbar el día

PARA TOMÁS

Está viejo y borracho
Va a su bar de todos los días
Come
Ve televisión
Los mozos saben qué darle
Él se sienta
La mesa se viste de platos y bebidas
Ve un partido de fútbol
Noticias
Muerta la mujer y sin hijos a la redonda
Mata el día
Ya tarde
Paga
Se le cae plata del bolsillo
El mozo se acerca y se lo alcanza
Él vuelve a equivocarse
El billete y su alma
Se van al piso
El mozo lo respeta
Coge el billete lo mete en su bolsillo
Él estira la pierna

En sus parciales ojos
Lo deja hacer
Se levanta se va
Otro día ha terminado
Él solo quiere
Saber
Hasta cuándo
Debe seguir saliendo a la calle
Que ya no le dice nada

Mis hijos han comenzado a mandarme
Alimentos serenos
Fármacos para cruzar el día
Me cuidan
Aunque no arrastro los pies
Aún veo
La tarde en mi mesa de bar
Pero los míos
Ya se preocupan
Me traen mantas
Y me llevan
Donde la tarde no duele

Sentada en su esquina
Con su caja de caramelos
Me dice que ya no la volveré a ver
Que ya se cansó
Que vomita sangre
Idiota
Hablo de hijos
Habla de España
Que siempre nunca tienen plata
Que a veces quisiera gritar llorar

Me dice
Fuerte
No se le quiebra la voz
De sus ojos no cae ese humor líquido del desamparo único y total
Como siempre le doy su dinero
Me despido
Sus manos se meten en su caja
Dejo que la noche me trague en un bar
La justicia es un número
Los números no tienen corazón
Ni
Moral

PACO

Mi día ha sido habitual
Sacar a mis perros a pasear
Preparar la comida
Cuidar de mi tribu
El teléfono me dijo
Que él ya no vendría a cenar nunca más
Se llora
Con ese llanto continuo
La razón sirve para poner la mesa
Dictar clases
Para perder amigos
Solo los ojos y su llanto

Me dice que no me preocupe
Que aún soy joven
Él está en el umbral de los 80
Me da la receta

Mientras tanto
Que abra la puerta
La ventana
Respire
Deje mis huesos
Moverse
Que el viento hará su trabajo
Total
La muerte siempre estará ahí
Uno no debe preocuparse
Ella duerme
En la escalera de la casa

Ellas
Cubren con piedad a un gato callejero
Él se muere
Lo saben
Lo llaman domingo
Domingo
Las ve
Con amor de puro animal
Ya en el veterinario
Domingo
Siente la tibieza de la protección
Ellas lo visitan
Las mira
Dos días después
Domingo dejará su cuerpo

El alcohol
Lo está deformando
La soledad también
Pero ambos no tienen que ver con Ud.

Su ser no está en su cara
En su mano
Por eso
Sales a la calle
Te pierdes en los restaurantes
El ser
No es el que bebe
El ser
Deambula por Lima
Porque le es bello
Saber
Que más allá de esta materia
El cielo es azul
Y Ud. no existe

Esta es la ciudad que te tocó vivir
No hay queja
Tiene su belleza
Sobre todo
Cuando pones ojos chinitos
Casi no se ve nada

Has cambiado tus bares
Por parques
Sentado en la banca
El mundo
Pesa igual
Vas a casa
Donde los que te cuidan
Ajenos a parques bares
Te dan el trago
Para que disfrutes
Tu sitio en

El universo
Ese que
Ya no es tuyo

Mis perros ya están dormidos
Confiados dejan sus cabezas colgar de sus camas
El día no ha traído nada especial
He cocinado
Puesto en orden la casa
Limpiado mi cuerpo
Mi música ha sonado a lo largo del día
Afuera está lo horrible
Que dice
Que mi casa es de cartón
Mi piel de cera
Que pronto
Los bárbaros quemarán
Los barcos que ya no se usan
Los dioses
Que tampoco existen

PARA NICO

Ella pregunta
Cuántos años más vas a vivir
Le hablo de barcos barrios urbanos cejas cortas
Y le digo
10, 15 años más
Pero ella alega que mi papá vivió hasta los 90
Le hablo de fortaleza de viejo
que tuvo que hacerse a sí mismo a los 15

Cuando su padre murió, mi abuelo
Y mi padre tuvo que salir a la calle al mundo
a la puerta del vecino y buscarse la mañana
La noche
El cuaderno escolar
Ella me mira
Y comprende que la tierra es frágil
Frágil su mano que me tiende
Como frágil es el día que acaba en mi mano
En mi vaso
Ella no quiere la puerta del vecino la ceja corta
Quiere ese orbe donde nadie se mueve
Nadie tiene la bajeza de dejarle a uno
Con la mano extendida



Foto de Steve Johnson en Unsplash

C.
CUENTO

BETTY
SOTO FERNÁNDEZ

Celebración

El olor a uvas fermentadas anunciaba un gran acontecimiento en casa de los Sinpar. A Lavinia le hizo correr al baño y permanecer allí durante media hora. Su aversión a este olor tan asociado a los festines y a las sonrisas pueblerinas la mantenía arrodillada al inodoro, mientras se preguntaba, cuando podía pensar, qué celebrarían sus padres esta vez.

A medida que bajaba las escaleras, el olor dulzón y avinagrado de las uvas se expandía como una niebla violenta, y cuando llegó a la cocina quedó petrificada: enormes vasijas almacenaban litros de líquido rojizo y espumoso. Las mujeres de mandiles criminales trasladaban las tinajas con ayuda de hombres fortachones, salpicados de rojo, de un aire tan abstraído que parecían asesinos seriales. La boca de Lavinia se llenó de espuma y su garganta de vinagre. Vomitó.

—¡Hija mía! —gritó doña Sinpar, y sin importarle andar por el reguero de pan con manteca revuelta que había arrojado su hija en el suelo, la abrazó contra sí y la consoló—: no, no temas, no te diré nada porque son las disposiciones de tu cuerpo. Hoy tú no eres culpable de nada.

En circunstancias normales, Lavinia habría sido encerrada en su cuarto hasta el anochecer, pero hoy los criados limpiaron sus impurezas, la llevaron en brazos hacia el comedor y la sentaron a la cabecera de la mesa, cual matriarca envejecida. Sus padres, a la usanza de los plebeyos, la siguieron al lado y le sonrieron con el ímpetu de los perros hambrientos. Cuando la pequeña pensó en preguntar algo, su boca, su nariz y sus ojos se perdieron entre las torres de pan, manteca, pichones fritos y leche que dispusieron para su desayuno. Lavinia olvidó sus dudas y se lanzó al banquete a toda prisa, aunque los ojos y los labios demasiado arqueados de sus padres la inquietaban.

—Ya es verano... ¿Por qué me dejan comer tanto? —preguntó de pronto la muchacha.

Sus padres no dejaron de sonreír; tampoco la riñeron. Llamaron a una de las criadas y le dirigieron una sonrisa cómplice. La mujer, con el mandil todavía rojizo, volvió con un abundante fajo de hojas y lo reemplazó por la torre de panes, manteca y pichones. Doña Sinpar y don Eusebio instaron a Lavinia a descubrir el tesoro, pero ella solo pensaba en los pichones y la espesa salsa que despleaban sus alas rostizadas.

—Verás —empezó su madre, al descubrir la decepción de la niña—. Ya tienes doce años. Tu vida pronto cambiará y...

Entonces Lavinia supo que se enfrentaba a un discurso familiar, salpicado de rodeos, trampas y mil volteretas, en los que pasaría más de una hora para escuchar algo sensato y posteriormente la verdad del asunto. Así que taponeó su interior y se entregó a la lectura de esas hojas que resultaron ser calendarios, que se remontaban incluso doce años atrás, con las fechas atrapadas en círculos rojos e inscripciones ininteligibles, con tantos signos de exclamación y notas sobre su estatura, la cantidad de huevos negros que arrojaron los sustos que la aquejaban de niña, algunas sumas y multiplicaciones, dibujos de árboles repletos de rostros... no podía entenderlo, pero había tanto rojo en esos calendarios y tanto olor a uva corriendo por el comedor que Lavinia no pudo soportarlo. Se levantó enérgicamente de la mesa y vomitó.

Cuando Lavinia despertó, aún era de noche. Los calendarios yacían a su lado como un enigma, así como un vestido nuevo color fresa y unos zapatos, también nuevos, de discreto tacón. Una criada la vistió, la peinó como a una mujer de revista y la condujo al comedor.

El pueblo entero se hallaba en casa de los Sinpar. Todos aplaudían a Lavinia como un gobernante rollizo y amante de los niños. Un hombre de cabellos largos lanzaba incienso de romero a diestra y siniestra. La fastuosidad del comedor anunciaba algo, sin duda: los candelabros de plata, coronados con llamas que parecían flotar, perfectas y naranjas; por fin el vino, sin el aroma molesto de las uvas fermentadas, rojo; y, en el centro, el banquete, patos rellenos con guindones y manzanas, acompañados de una succulenta ensalada de trigo y espinaca. Lavinia y sus padres estaban felices, aunque no rebosantes de dudas como ella.

Como sucede en los banquetes familiares, mientras las bocas se llenaron, un sinfín de trivialidades amenizaron la conversación. Solo cuando los estómagos se volvieron duros y la acidez quemó las entrañas, Doña Sinpar y don Eusebio se embarcaron en una cháchara que se remontaba a los meses en que la pequeña flotaba contenta en el útero y *"tu madre y yo decidimos investigar el día de tu femineidad"*. El sermón continuaba por recovecos inexplicables que incluían frases como *"cuerpo presto"* y *"regalo de cada mes"*. Aquello y el vino, virgen en el cerebro de Lavinia, provocó en ella una reacción letárgica que le hizo perder el hilo de la conversación. Luego escuchó algo como *"tu cuerpo crecerá"*, *"la castidad"* y... terminó por sumir su consciencia en sombras.

Las calles del poblado, estrechas, sucias y empedradas, tus zapatos morados corren tras él. Se jalonean, ríen y roban mazorcas de maíz maduro para tirárselas a los perros... "tu cuerpo crecerá"... llegan a una casita pequeña sin pintar, como de juguete, hecha de troncos de Guayaquil.

*La circunda un terreno baldío, con perros furiosos alrededor, pero él ríe y tú también, ríes por él y por sus ojos de niño grande y ese pelo ensortijado. Cuando los perros se cansan de gritar, él te coge un dedo y te sonrojas, pero él juega y tú sigues sonrojándote. Se tienden sobre la hierba seca a contemplar el cielo celeste y agrietado del pueblo, pero tú miras sus ojos... **“Los chicos ya no mirarán tu rostro”**... y un escozor extraño corre por tus muslos, ¡ay!, Lavinia... **“tu cuerpo crecerá”**, y luego te atosiga como si te quemara la entrepierna y te sientes muy nerviosa, alegre, nerviosa, como un sol, como sin piel... y le tocas la mano, ¡pum!, ¡pum!, las plumas vuelan al cielo. Ríes con la cara ardiente, pero él no ríe contigo, y todos los olores del campo se vuelven tan sucios como en la ciudad. ¡Pum! ¡Pum!, y las aves salvajes caen entre ustedes, y entonces tocas su cuello, pero él corre y tú con él, como si el pueblo fuera a derrumbarse por esas balas que van tras los animales... ¿o son los animales?... **“Porque los hombres solo quieren una cosa de la mujer”**... ya no ríe, ya no te coge un dedo, ya no juega porque lo tocaste muy aprisa y **“las mujeres nunca deben ir aprisa”**... **“ellos ya no mirarán tu rostro”**... La noche cae oscura y sin profundidad en el pueblo. Vuelves sola, con el cuerpo maltrecho y haces lo posible para no sentirlo más: comes.*

—¡Lavinia! ¡Lavinia! ¡Despierta, niña! —gritaban sus padres.

Lavinia abrió los ojos. Durante unos segundos la realidad le pareció un zigzag incontrolable, después supo que irremediamente era ella y que al frente, descomunales y tristes, estaban sus padres. Cuando trató de levantarse sintió un líquido caliente correr entre sus piernas. Tanteó con sus dedos y estos se tiñeron de rojo, y en el suelo, un charco rojo.

—¡Estoy muerta! —exclamó Lavinia, presa del pánico.

—¡Ya eres una mujer! —gritaron sus padres y brindaron con vino.

CLAUDIA
ARÉSTEGUI BUSCAGLIA

Un plato frío

Usted creerá que todo esto es un invento para esconder algo grave, pero verá, lo que voy a decirle es real, no tengo ni la fuerza ni la creatividad para inventar algo así, señor. Escriba todo, a ver si puede ayudarme, porque yo no, yo no puedo. Y présteme atención, que voy a comenzar por el principio, a las 5:58 de la mañana de ayer, hora en la que me despierto yo todos los días y preparo el desayuno para mí y para Concepción. Ayer fue miércoles, día de huevos revueltos con jamón. Bueno, para ella es día de huevos revueltos con jamón, para mí es día de claras revueltas sin jamón, así ha dicho el doctor y ya ve que al doctor hay que hacerle caso. El corazón, ¿sabe? Y con Concepción uno tiene que cumplir las indicaciones del médico al pie de la letra; se da cuenta de todo y la verdad ya uno se cansa de que le regañen “no le echas tanta sal, Milo”, “no comas tocino, Milo”, “el café lo tomas sin crema, Milo”, ya se cansa uno y después del infarto yo mismo me tomé más en serio lo que decían Concepción y los doctores.

Ella sí que no sufre de nada. Tendrá 83 años en el DNI, pero por dentro tiene los órganos de una jovencita. No importa si le da neumonía o alguna de esas enfermedades modernas y graves, siempre se cura. Un par de veces ha estado a punto de morir, la vieja, pero ahí ve la manera de volver. Diría que es como el ave fénix, esa que renace de sus cenizas, pero creo que a ella se le aplica más ese refrán de “hierba mala nunca muere”. Por eso estoy acá, jefe, porque sé que mi esposa está en algún lugar y que puedo encontrarla, esa vieja no se muere así nomás. Ya voy, le juro que ya voy a la cuestión. Como le decía, después de hacerle los huevos a Concepción, fui a su cuarto a despertarla. Sí, hace como diez años que dormimos en cuartos separados, es que ronco mucho, ¿ve? y no la dejaba dormir a Concepción. Así que me llevé la cama al cuarto del costado para no molestarla. ¿Que cómo me hizo sentir esto? No me importó mucho. La verdad, me alivió cambiarme de cuarto. Las novelas que ve mi mujer antes de dormir no me dejan concentrarme en mis libros, y yo prefiero leer en vez de ver televisión antes de dormir. Así que ya ve, los dos ganamos con el cambio.

Cuando nos sentamos a desayunar, Concepción —que, como siempre, se había levantado de mal humor— empezó con las quejas más temprano que de costumbre. Pero, ¿qué es esto? ¡Sal con huevo! Tú me quieres matar, ¿no? Estarás envidioso —me decía— de que a mí el corazón me funciona bien y quieres taparme las arterias con

sal y grasa. Mire, la verdad yo no sé si la sal tapa las arterias, pero a ver hágale usted saber a mi mujer qué causa en realidad la enfermedad del corazón. Y así, que el café está amargo, que los huevos muy salados, que el jugo está espeso y las tostadas, frías. No le voy a mentir, esto ya me colma. Yo me despierto temprano, preparo el desayuno, la despierto a ella para que coma caliente y ya ve usted todo el veneno que me lanza. Y ni le puedo contestar porque me sale con unas... que ya mejor me quedo callado. Y ese día no le dije nada, habrá tenido pesadillas, qué habrá pasado que se ha levantado tan malhumorada. Bueno, igual se lo comió todo. Esa Concepción no pierde el apetito por nada del mundo. En eso, cuando estoy lavando los platos, la escucho toser. Me volteo y ahí está mi mujer toda colorada, no puede hablar y se agarra el cuello, me señala la boca. Se está ahogando, carajo. Yo por un segundo dije acá se queda la vieja, acá me libro. Pero no, jefe. Podré estar harto, pero no soy un monstruo, ¿ve usted? Así que voy y le aprieto acá abajo del pecho, le aprieto desde atrás, le hago la maniobra, ¿ve? y ¿qué le sale de la boca? Una cucaracha. ¡Una cucaracha enorme! Y seguía viva, la desgraciada. No, no apunte eso. Me refiero a la cucaracha. La cucaracha seguía viva. Mi mujer obviamente también, asustadísima la pobre, pero viva. ¡Claro! ¡Yo también me pregunto lo mismo! No tengo la más remota idea de cómo habrá llegado la cucaracha ahí, si yo cocino con los más altos estándares de higiene, como esos restaurantes de las estrellas Mochilenes, Michelenas, las estrellas esas. Y mi mujer será de buen diente, pero no es tan marabunta como para confundir una cucaracha con un pedazo de chocolate o de pan quemado.

Continúo. Después de sacarle del pecho la cucaracha viva a mi mujer, se fue refunfuñando no sé qué cosas, creo que me maldecía, creo que me echaba la culpa de que casi se muriera atragantada, no sé. Yo me quedé en la cocina lavando los platos. Ni gracias me dijo, la muy ingrata. Bueno, eso no es raro. Nunca me agradece. Pero ¡no decirme nada por salvarle la vida! No eran ni las siete de la mañana y yo ya estaba como si me llevara el diablo, pero me controlé. El corazón. Después de terminar con la cocina, tocaba limpiar la casa, como todos los miércoles. El resto de los días de la semana, terminando el desayuno nos sentamos en la sala, ella con su tejido y yo con mis crucigramas, me compro esas revistas llenas de crucigramas para que no se me acaben. Pero ayer era miércoles, así que nos dividimos la limpieza como siempre: yo los baños, la cocina, la sala y mi dormitorio. Ella, el suyo.

Cuando Concepción terminó de limpiar su cuarto, yo recién iba por el baño. Y ya la tengo atrás de la oreja diciéndome que así no, que te falta ahí, que todo se ve más sucio que antes, que yo no me voy a bañar en esa ducha asquerosa. Acababa de empezar, jefe. Y la vieja ya estaba ahí, haciendo lo suyo, que es requintar. A punto estuve de tirarle la botella de lejía encima. No lo hice nomás porque me imaginé qué me haría en venganza; ahí como la ve en esta foto, con su sonrisita de mátalas callando, es capaz de las venganzas más elaboradas y despiadadas, a veces me la imagino como un adolescente rebelde,

¿sabe? Una vez, hace años se molestó conmigo porque puse mal la mesa: el tenedor a la derecha y el cuchillo a la izquierda. Teníamos invitados y a mi esposa no le gusta quedar mal, no le gusta parecer poco educada. Yo ni cuenta me doy, pero ella me llama a la cocina y me empieza a gritar con voz muy baja que cómo se te ocurre, que qué van a decir y que yo soy la que queda como una salvaje que no sabe acomodar los cubiertos. Pucha diablo. Felizmente, dije, ahí dejó la cosa. Pero a los dos o tres días, me despierto a la hora de siempre y voy al baño a lavarme. Agarro la pasta de dientes, la pongo en el cepillo y empiezo con mi minuto y medio de limpieza. Pero algo no estaba bien, la pasta no sabía como siempre, estaba como más densa, con un gusto extraño. Bueno, tal vez es la edad, dije, ¿no? Escupí, me enjuagué, con un poco de asco, pero ya, nada grave. Después me echo la crema de las hemorroides porque tengo una que no se me va, jefe, ¿ya ve? y tengo que estar en tratamiento largo, ya me han operado un par de veces y vuelve a salir, la condenada. Me echo la crema y ¡sssssayyyyyy!, que me arde como el diablo, achasamá. Me metí a la ducha así como estaba, con pijama y todo a tirarme agua fría, se me salían las lágrimas, gritaba, no podía más. Salgo del baño y me la encuentro a la vieja con una sonrisa que no sé cómo describir, como macabra. Y me dice para que veas la importancia de no cambiar las cosas de sitio. ¿Se da cuenta? Eso no es de Dios, jefe. No es de Dios.

Sí, sí, disculpe. Me pasa mucho eso, que me voy por las ramas. No sé si es la vejez o la falta de compañía que me hace así, que hablo de más. Pero es parte de la historia, qué le puedo hacer. Bueno, prosigo. No le tiré la botella de lejía por miedo, porque ganas no me faltaban. Terminó de limpiar mi parte, que es casi toda la casa y vamos por el paseo matinal, eran las diez de la mañana. Todos los días a esa hora salimos a dar unas vueltas por el barrio, a tomar el fresco, nos sentamos en una banca en el parque y, sin hablar, miramos los árboles, las palomas, los carros que pasan. Aunque de vez en cuando Concepción interrumpe el silencio para empezar con que qué asco las palomas, las ratas voladoras, pan con veneno deberíamos traer. Y yo asiento, porque para qué darle la contra, ¿eh? Ya tendrá una idea usted de cómo es mi señora.

Y ayer salimos a pasear, pues. No había casi nadie en la calle. Las pocas personas que vimos estaban entrando a sus casas. Ni un solo carro, nada más gente apurada, como ansiosa por no estar afuera. Raro, bien raro. La Concepción, feliz. No le gusta mucho cruzarse con gente ni tener esas conversaciones cortas que a nadie le interesa tener, pero que le alegran el día a uno. No, a ella no le alegra el día nada, salvo ver a alguien sacándose la mugre en la vereda, o pasándola mal. Le incomoda ser cortés con gente con la que le da igual ser cortés o no. Si no va a sacar nada de su amabilidad, no es amable.

Tan vacía estaba la calle ayer, usted sabrá, que hasta podía uno cruzar la pista con el semáforo en rojo y por la mitad de la cuadra. Estábamos a nuestras anchas, ella porque no tenía que saludar a las vecinas y yo porque no tenía que preocuparme de que me

atropellaran, toda la calle era para nosotros solos. Voy a confesar que a mí sí me dio un poco de reparo, pero no le di tanta importancia al comienzo.

Y aquí fue cuando me di cuenta, señor policía, de que mi mujer puede ser cruel. Porque una cosa es que se moleste conmigo y que me trate mal porque, al final, soy una persona que puede defenderse. Pero ayer ya se pasó de la raya con la maldad. Porque eso, jefe, es maldad. Nos cruzamos con un perro. El perro se paró, no dijo nada, solo nos miró mientras nos bloqueaba el paso. Nos quedamos mirándolo también. Ladró. Un ladrido. A mí me pareció que ese ladrido era amigable, que estaba tratando de decirnos algo, pero de buena gana. No sé qué habrá entendido Concepción, pero lo empezó a agarrar a bastonazos. A mí no me ladra ningún perro y zas, zas, zas, con el bastón. Y se fue tranquila, jefe, como si no hubiera pasado nada. Ni un mechón de la peluca se le movió. Yo no sabía qué hacer, estaba a punto de gritarle el abecedario completo, pero me amenazó a mí también con el bastón. Mis huesos ya no aguantan, jefe. Así que me quedé callado. Pobre perro, caray. No había hecho nada, estaría más asustado que nadie y lo muelen a palos. Pobre perro, caray.

Seguimos caminando y la gente sigue desapareciendo. No solo eso, sino que todos cierran las ventanas, las cortinas. Raro, no es hora de siesta, me digo, pero ya ve, todos se encierran. Ahí debimos notar que algo no estaba bien, pero Concepción insistía en disfrutar de las calles desiertas. No sabíamos qué estaba pasando porque hace muchos años que no vemos las noticias ni nos detenemos a leer los diarios, ya cuando uno tiene nuestra edad es mejor no enterarse de las barbaridades del mundo, ¿sabe?, así que hemos dejado de prender la tele a la hora del noticiero y evitamos a toda costa toparnos con cualquier noticia de actualidad. Si hay algo realmente grave que tengamos que saber, nos enteraremos, decimos. Pero equivocados estábamos, pues. Al parecer, uno no se entera de todo lo grave.

Sí, ya voy a terminar, todo lo que le digo es importante, un poco de paciencia por favor. Si no cuento la historia completa no va a crearme y va a pensar que yo tengo algo que ver con esto. Pero ya le digo que no, que no estoy ocultando nada. Nos sentamos en la banca de siempre, pero no callamos como siempre. Concepción empezó a quejarse de que hay mucho sol, pero hace mucho frío en la sombra. Que esto está muy silencioso y parece un cementerio, pero que ni se aparezca la vecina con su hija la rabietuda y su perro que solo se mea y se caga por todas partes. Que el desayuno que preparaste se me ha quedado en el diente, si tuve que botar la mitad a la basura porque era una porquería, que no sé qué, que no sé cuántos. Ya yo no sabía dónde meterla, nunca había estado tan pesada la mujer. Y le digo que NUNCA, porque será antipática y renegona pero ayer ya se ganaba un premio. ¡Ufff!

Y bueno, nos vamos a buscar un café para que la mujer comiera. No quería regresar a casa a que yo le preparara algo porque después de ese desayuno, ni muerta pruebo

algo hecho por ti, ya te estás poniendo viejo. No es la primera vez que me dice eso y basta con que llegue la hora de almuerzo para que hasta lama el plato, no le digo que come como yo cuando era chico... Entonces vamos de café en café y todos cerrados. Por ahí alguno tenía colgado un cartelito "Cerrado por vientos". Uy, ni le cuento cómo se puso Concepción. O sí, sí le cuento, tengo que contarle porque es importante para su reporte. Sacó agilidad no sé de dónde y se puso a patear tanto la puerta que casi se la tumba. Insultaba a los dueños, gritaba, golpeaba y daba de patadas, ¡qué vergüenza! Felizmente que no había nadie cerca y felizmente que nadie abrió. Todos, como sabe, todos estaban escondidos.

Pero las cosas no estaban tan en calma como pensábamos. En medio de la pataleta de mi mujer, algo escuchamos. Nos quedamos callados. Nada. Siguió haciendo su escándalo y ahí estaba de nuevo. Como un aullido. Volvemos a callar y ahora sí lo escuchamos. Un aullido, como de lobo, pero no, no era un animal, porque hacía retumbar las lunas de los edificios. Ahí Concepción se asustó. Yo también. Ninguno de los dos tenía idea de lo que pasaba, no estábamos preparados. Ya le digo que, si hubiéramos sabido, no habríamos estado en la calle a esas horas, nos habríamos ocultado como todo el mundo. Y el aullido se hace más fuerte, y lo notamos, no es un animal es el viento. Ya no tendría que contarle más, de esto usted ya sabe. Todo el mundo sabe.

Y cuando estamos pensando a dónde ir, mirando a un lado y al otro, vemos pasar al perro que mi mujer había golpeado hacía un rato. Pasó volando, llevado por el viento. Y le digo que no lo imaginé, no era un tacho de basura ni un arbusto, ¡sí hasta nos guiñó el ojo! Concepción también lo vio y gritó ¡maldito perro, ojalá te pudras en el infierno! Y el perro siguió volando. Por eso sé que no me lo imaginé. El viento estaba tan fuerte que se lo llevó, desapareció. La vieja me gritaba que hiciera algo, que la cargara, que abriera la puerta, inútil, siempre me tengo que encargar yo de todo, chillaba. Pero usted vio qué fuerte estaba el viento, ¿cómo iba yo a hacer algo? En eso, se empieza a tambalear. Se estaba yendo también. Ahí fue cuando me clavó las uñas en el brazo, en un intento desesperadísimo de no salir volando. La verdad es que yo no pensé que esto fuera posible, porque la vieja flaquita no es, pero no crea que no quise ayudarla, yo la veía tambalearse y sabía que no podía sola, que tenía que hacer algo.

Y viene otro ventarrón y me clava más fuerte las uñas. Esto, jefe, le juro que fue un reflejo, no fue a propósito como podrá creer. Me sangraba el brazo, jefe, creo que cualquiera habría reaccionado igual. Mire, acá tengo las marcas. Me clavó las uñas y mi instinto fue sacudirme. Y la vieja no aguantó, pues. No pudo agarrarse bien de mí. ¡Se perdió!

Por eso vengo yo ahora a buscarla acá a la comisaría.

Porque salió volando, igualito que el perro.

ÁNGELA
ARCE GAMARRA

Discurso de un funeral

Emilia se levantó un poco más tarde que de costumbre. El día anterior había terminado exhausta, pero ya había tomado la decisión. Contra su rutina, no encendió la radio para amenizar la mañana y, con inusual paciencia, sacó del ropero un vestido negro. Inhaló el hedor de la ropa guardada y vigilada por las polillas. Lo contempló durante unos segundos mientras se preguntaba qué habría pensado él si la hubiera visto con ese atuendo. Tras darse un baño, vestirse y ajustarse los zapatos de charol, verificó cada ventana de la casa, desenchufó los aparatos eléctricos y tomó uno de los dos sobres que estaban en la mesa del comedor, al igual que su cartera previamente revisada. Al mirarse en el espejo ubicado al lado de la puerta principal, se percató de las arrugas que surcaban su rostro. Ensayó la mejor de las sonrisas y se encaminó al velorio.

Las calles se antojaban irreconocibles; sentía que no encajaban ni ella ni su piel. Nadie le daba el acostumbrado “buenos días”. Cómo había pasado el tiempo. Media hora más tarde, ya se encontraba en medio de esas amigas que solo aparecen cuando hay que vestirse de luto. No sonreía —el ensayo fue en vano—, tampoco podía llorar. El reloj avisó que era mediodía. Aparecieron cuatro hombres enternados que se formaron alrededor del ataúd de Mauricio. La mayoría de los presentes se dirigió hacia el autobús en espera. Emilia, acomodada en su asiento, extrajo el sobre de su cartera con cuidado, pues no debía llamar la atención. Leyó en silencio el discurso de despedida a su amado Mauricio. Lo revisó unas cuantas veces más para estar segura de cuándo volver a abrir su cartera.

El resto del camino fue particularmente silencioso: los demás asientos cuchicheaban entre sí formando un bullicio apenas audible. Al mismo tiempo, Emilia miraba —sin prestar demasiada atención— los árboles que crecían libres, las casas con jardines, los peatones distraídos o impacientes en algún paradero.

Miraba todo ese mundo, apreciado solo por aquellos que lo conocen. Ese en el que ella estaba sola y del cual Mauricio no había podido despedirse. Sabía que la vida era injusta, mas nunca se le cruzó por la cabeza que la injusticia se presentaría de esa manera. Intentó detener una lágrima para que no se le hincharan los ojos ni se le estropeará el maquillaje. No lo logró y deseó más que nunca que él estuviera a su lado

para abrazarla, para decirle que todo estaría bien, aunque, sin que nadie se lo dijera, ella sabía que las cosas estarían mejor en un par de horas.

Emilia bajó del autobús, seguida por varios ternos y vestidos negros. Uno a uno se fueron sentando hasta ocupar las últimas sillas; algunos permanecieron de pie. Mientras tanto, se acomodó detrás del podio, sacó su releído escrito y dejó su cartera colgando del hombro.

Se dio cuenta de que era el momento, alisó su vestido, carraspeó para tener una voz adecuada, desdobló su arrugado papel, metió la mano en su cartera y miró al público. Este se calló de inmediato, más por curiosidad que por respeto.

Todos los presentes estaban sumergidos en el eco de las palabras de Emilia y notaron muy tarde el objeto entre sus manos. Sin dar tiempo de reaccionar, se introdujo el arma en la boca y apretó el gatillo por *segunda* vez.



Foto de Steve Johnson en Unsplash

C.

CRÓNICA

FERNANDO
AMPUERO

Noches de bohemia en Lima

Tengo 72 años al momento de escribir esta nota y lo que hoy puedo decir sobre Lima, en tanto territorio de mi infancia y juventud, se reduce a un manojo de recuerdos vívidos y una que otra postal amarillenta. Aquella Lima, ciudad enclavada en un florido valle y que Sebastián Salazar Bondy definió como “una tregua en el desierto”, ya no existe; el desierto ha desaparecido del entorno, tras dar cobijo a las sucesivas olas de migrantes del interior. Y en cuanto a su paisaje de antaño, pleno de “acequias rumorosas”, ha sido también desfigurado por el incremento de barrios de una gran clase media, cada día más dominante. Cuando yo nací, en 1949, la población no llegaba al millón de habitantes —en 2021, es de alrededor de diez millones—, y la impresión que retengo de esos días es la de haber vivido en una ciudad pequeña y simpática, que atesoraba su raigambre virreinal y exhibía con orgullo una lenta pujanza de renovación: el Hotel Bolívar, el Jirón de la Unión, el Paseo Colón, o bien los cinemas, los tranvías, las tiendas elegantes, las heladerías de moda; la moderna escalera mecánica de las Galerías Boza, la única de entonces, era la gloria.

Había, por supuesto, otros escenarios prósperos, lejos del centro de la ciudad: la avenida Salaverry, con sus palacetes cuya vida espléndida ha descrito para siempre Bryce Echenique en *Un mundo para Julius*, y que conducía hacia los distritos de San Isidro y Orrantía del Mar, así como la avenida Arequipa llevaba al sosiego de Miraflores, Barranco y Chorrillos, o la avenida Brasil a Magdalena del Mar. La ciudad abandonaba la vera del río Rímac y, como si buscara paz, se extendía a la costa. El viaje que más me gustaba, sin duda, era el que se hacía en tranvía y nos trasladaba a La Punta, encantador balneario vecino al puerto del Callao. Uno atravesaba enormes llanuras salpicadas de pastizales, y solo veía, en las cercanías de las avenidas Colonial o Argentina, sauces solitarios, establos de vacas, o bien unas pocas fábricas dispersas que en toda urbe surgen en la periferia. No asomaban aún las unidades vecinales, ni más lejos, en el desierto, se establecían las barriadas, término peyorativo que durante el Gobierno militar de Velasco Alvarado fue cambiado por el de pueblo joven.

Vista con indulgencia, la pobreza rondaba en menores proporciones, pero se disimulaba, tal como Julio Ramón Ribeyro nos lo refirió en varios de sus cuentos; y si esto no se podía, los limeños, derrotados, zozobraban en los tugurios. Así las cosas,

Salazar Bondy tomó la posta: se lanzó a husmear en los zaguanes de varias casonas en ruinas a fin de desnudar lo que muchos no querían ver, a la vez que fustigaba la mentalidad limeña emanada de su herencia colonial, y señalaba como subsidiario de esta a Ricardo Palma, cuyas tradiciones la ensalzaban. Acto seguido escribió un ensayo en tono de diatriba, desmitificando la capital del Perú como tierra modélica y promisoría, y, para que no quepan dudas, le puso por título el perentorio denuesto del poeta Cesar Moro: *Lima la horrible* (1964).

Bueno, no era tan horrible, en verdad, pero pronto lo sería.

Lima mantenía todavía una magia secreta: la noche.

La noche de Lima, o al menos la que yo conocí a mediados de los años sesenta, era ideal para cualquier ceremonia de transgresión, habida cuenta de que la ciudad diurna era formal, conformista, mojigata (la gente, educada y circunspecta, vestía a diario saco y corbata, y no se perdía la misa del domingo); o era, si se quiere, la opción más entusiasta para vivir a contracorriente de las convenciones y disfrutar abiertamente de una bohemia satisfecha de sí misma. Chicos y chicas, con ojeras y caras de sueño, paseaban por las calles, donde todo quedaba cerca, los cafés y los bares, los teatros y los cines, las *boîtes* y los billares, e incluso las universidades —San Marcos y la Católica se encontraban a seis cuadras de distancia—, y, en ese tráfago urbano, se confundían con otras tribus de noctámbulos: trovadores, poetas, artistas plásticos, así como el elenco estable de conspiradores, estriptiseras, borrachos y locos sueltos.

(Incidentalmente, la palabra *bohemia* la descubrí a mis siete años, cuando oí por la radio a un virtuoso de la guitarra clásica y pregunté a mi madre si podía conseguirme ese instrumento y un profesor que me diera clases. Dos tías fueron testigos de tal afán. Mirándome preocupadas, ellas no tardaron un instante en dar consejos a mi madre: “Aleja la guitarra de este niño”, le cuchicheó la más adusta. “Después se volverá un bohemio”. Mi madre se llevó un susto y, en definitiva, nunca toqué guitarra).

Por aquella época dicha palabra cumplía en el mundo cien años de francachelas; como primera acepción, evocaba las penurias gitanas, al igual que su alegre vida desordenada, aludiendo a la región de Bohemia, en el país checo; como fenómeno sociológico, protagonizado por escritores y diletantes, describía un estilo insumiso que había irrumpido en París a mitad del siglo XIX, y que recibiría carta de ciudadanía tan pronto apareció *Escenas de la vida bohemia* (1849), obra autobiográfica del parisino Henri Murger, autor consagrado con un busto que se puede ver en el Jardín de Luxemburgo. Los bohemios privilegiaban la cultura antes que cualquier otro menester. Prototipos de aquella conducta fueron Baudelaire, Gautier, Musset, Verlaine y Rimbaud. Y más tarde recalaron otros dueños de la noche: los pintores Toulouse-Lautrec y Amedeo Modigliani.

El primer bohemio que conocí fue Martín Adán. Era un viejo poeta de quien se decía que entraba y salía de manicomios, y que, por lo general, componía versos herméticos y de profundidad filosófica. Enfundado en un roñoso terno oscuro y tocado de sombrero borsalino, solía deambular por las calles del centro con aire distraído. Una tarde, justamente en la esquina de Quilca y Amargura, se detuvo a hojear un libro. Yo iba en compañía de tres estudiantes de La Católica y uno de ellos lo reconoció y saludó con veneración, disculpándose por interrumpir sus pensamientos y dándole el trato de “gran poeta peruano”. Martín Adán miró hacia Quilca, donde al final de la calle un sol rojizo se hundía en el horizonte, y dijo:

—¿Ven ustedes el crepúsculo allá a lo lejos?... Eso es lo que más se me parece —y, llevándose una mano al ala del sombrero, se marchó.

Ya entonces corría la leyenda de que Martín Adán y el poeta *beatnik* Allen Ginsberg se habían reunido en el bar Cordano. La tribu *beatnik*, a criterio de las nuevas hornadas de escritores, parecía obrar como una actualización del vitalismo desbordado y la marginalidad; traía, de hecho, una bohemia que incluía bluyín, autoestop y desesperación.

El espíritu *beatnik* influyó mucho entre los poetas de los setenta, entre ellos Enrique Verástegui, que, después de publicar su excelente *En los extramuros del mundo*, terminó igualmente visitando manicomios. La poesía de Verástegui, junto a la de Watanabe y Sánchez León, mantiene su frescura y trascendencia, y destaca entre las mejores de su generación.

Verástegui, eso sí, no era el único en padecer trastornos. Se hablaba igualmente de otro joven poeta, Guillermo Chirinos Cúneo, cultor del desenfreno y perteneciente a una generación anterior. Su único libro, *Idiota del Apocalipsis* (1967), había impresionado por sus ecos del Conde de Lautréamont y, sobre todo, por el tempestuoso carácter monomaniaco del autor. El poeta Rodolfo Hinostroza, que lo conoció, dio cuenta de un suceso que ya anunciaba su perturbación. Sobre ello, Hinostroza escribió: “César Calvo y Juan Gonzalo Rose, para bajarle los humos a Guillermo, que se sentía un genio, le habían dicho que había un joven poeta mejor que él, que ya iba a regresar de Cuba para destronarlo”, y mencionaron los poemas de *Consejero del lobo* (La Habana, 1964). De modo que cuando Hinostroza llegó al Perú, Guillermo, celoso de su rival, lo buscó. “Y subió a mi piso, y en lugar de sentarse en la silla que le ofrecí, comenzó a dar vueltas por la habitación, husmeándolo todo, como un sabueso, sin decirme nada. De pronto vio mi máquina de escribir dispuesta sobre la mesita y me preguntó: ‘¿Con esta máquina escribes tus poemas?’, y, como yo le respondiera afirmativamente, se acercó a ella, y antes de que yo tuviera tiempo de reaccionar, la levantó con las dos manos por encima de su cabeza y, con una mirada de loco, la estrelló contra el suelo”.

La nocturnidad de esta bohemia, al igual que la de sus insignes antecesores, pretendía llegar a los límites de la cordura. Pero la mayoría se andaba con cuidado: una cosa era acercarse a la locura y otra quedarse en ella. Lo provechoso, desde luego, era huir de los guiños de Antonin Artaud y buscar más bien un desarreglo divertido, vecino a la irreverencia y el escándalo. A ese respecto, en nuestras concurridas charlas de café, el fantasma de Abraham Valdelomar se desdoblaba y presidía todas las mesas. Sin tan ilustre escritor, que para mayor gloria murió en una eterna juventud, habríamos estado desamparados. Valdelomar, el ingenioso decadente del Palais Concert o el disoluto de los fumaderos de opio, era la antorcha que guiaba nuestros desvelados sueños en las tinieblas.

He oído en esas charlas pilas de anécdotas sobre los poetas del grupo Colónida, o bien del gran César Vallejo y José Carlos Mariátegui, pero también de otros vates que Valdelomar admiraba, como José María Eguren; todos tenían velas encendidas en las mesas de los cafés. ¿Y qué cafés eran estos? Digamos que había para todos los gustos y bolsillos.

Los cafés de mis primeras incursiones fueron de un sofisticado estilo europeo: el Versailles, que quedaba en el portal izquierdo de la plaza San Martín, y el Tívoli, en La Colmena, avenida con pretensiones de bulevar parisino, en las inmediaciones del Grill Bolívar. Sentado a sus mesas, tuve noticias de la “poesía pura” (Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren) y la “poesía social” (Alejandro Romualdo, Washington Delgado), dos vetas divergentes e igualmente admiradas en nuestra lírica de los cincuenta.

La Colmena, por cierto, la conocía de toda la vida. Yo había estudiado en el colegio La Inmaculada, a una cuadra del Mario, café y *trattoria* que fue el primer local de la ciudad que puso un televisor en su salón, y adonde íbamos a curiosear los alumnos, todos rigurosamente de saco y corbata; el Tívoli, local con grandes ventanales, manteles a cuadros y triangulares ceniceros Cinzano, quedaba un poco más allá.

Luego, movido por el azar, la noche me arrastraba de café en café, o de sótano en sótano, o de antro en antro. El café Dominó, donde veías en las paredes dibujos de Sérvulo Gutiérrez, era frecuentado por pintores, lo mismo que el Viena, sito en Ocoña; el Zela, café y bar, tenía como *habitués* a José María Arguedas y al arpista Pelayo Vallejo; el América y el Bransa reunían a músicos y actores, y el café Edén, al lado del Teatro Segura, a toreros y cantantes de zarzuelas. En cuanto a las cantinas, las más concurridas eran el Munich, el Palermo y el Queirolo, y las más cutres, el Wony, un chifita alicaído, y La Llegada, antro de borrachos y juerguistas. Por contraste, el lugar más elegante era el bar del Hotel Bolívar, famoso por su pisco sour catedral; más tarde, aquel cálido local, colmado de maderas, bronces y cueros, fue destruido para dar paso a un McDonald's.

Los bares y los cafés, a diferencia de la universidad, prometían un circuito paralelo donde se hablaba de ¡libros imprescindibles!, que, si no los habías leído, te volvían merecedor del desprecio. Lectores apasionados de *Cumbres borrascosas* o *Viaje al fin de la noche* dictaban cátedra y, al día siguiente, todos buscaban esas novelas y las devoraban; semanas después estabas apto para opinar y discutir. Y no había pausa: proliferaban los retos. Recuerdo a un esnob que se negaba a hablar con todo aquel que no hubiera leído a Joyce y Proust. Recogido el guante, descubrí entonces un libro genial, *Dublineses*, y también el *Ulises*, que leí salteándome las partes tediosas. Proust, en cambio, dejó a varios fuera de combate; a mí, lector tenaz, me bastó alcanzar hasta el tercero de los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*, novela sabia y morosa, con más de tres mil páginas, donde conseguí sumirme en el goce de la belleza verbal y los largos bostezos.

(¡Que los cultores de Proust perdonen el sacrilegio!, pero vaya en mi descargo que, en aquella orgía lectora, yo ya disfrutaba las obras diáfanas de Stevenson, Hemingway y Scott Fitzgerald, y, sobre todo, las sombrías y trepidantes novelas negras: McCoy, Cain, Hammett y Chandler).

A esas alturas, naturalmente, conocí a escritores peruanos, tanto de Lima como de provincias. No a todos, claro; a muchos los conocí de oídas, y a otros los vi de lejos. Tomó un tiempo —ya con el pelo largo y la facha desaliñada— cruzar palabras con Julio Ortega, Antonio Cisneros, Luis Hernández y Mirko Lauer, entre otros; y luego, al salir de viaje, visitar a quienes vivían en Europa, con bohemia o sin ella, siguiendo los pasos de Vallejo y de los novelistas americanos de la generación perdida. Vargas Llosa, se decía, era un confeso antibohemio; dosificaba al máximo el rito de irse de copas. Bryce, un bohemio militante. Ribeyro, un bohemio con descanso médico. Mientras tanto, en nuestra aldea, la experiencia foránea daba lustre. Ese criterio, aunado a otro sobre “la ventaja de la distancia para escribir sobre tu país”, generó una polémica entre Julio Cortázar y José María Arguedas, que abatió al peruano y según algunos contribuyó a su suicidio.

Los cafés y bares, en todo caso, no lo eran todo. También había sótanos dedicados a actividades culturales, como el Club de Teatro (bajo el cine Le Paris y frente al Café de París), o sótanos lúbricos: el Tabaris y el Embassy, cuyas sesiones de estriptís y danzas exóticas causaban furor; y hasta existía un humeante sótano existencialista, una cueva de jazz en toda la regla, el Negro Negro, con pianista negro e invidente. Penetrar ahí, luego de leer *La náusea* y *El extranjero*, te otorgaba un aire cosmopolita.

Y, para la jarana criolla, cuándo no, podías acudir al Cercado y, entre otras peñas, aterrizar en el Club Felipe Pinglo Alva, donde vibraban los valeses y las polkitas, y cuyo ambiente era la cundería de La Victoria y Barrios Altos, o al Karamanduka,

bajo la batuta de Piedad de la Jara, donde el “*tout Lima*” se volcaba a una suerte de bohemia chic, que, para Manuel Scorza, constituía la “Capilla Sixtina del criollismo”. El Karamanduka mudaba de sede cuando le subían el alquiler; que se sepa, hubo dos en la avenida Arenales, otro en Wilson, otro en el Mesón de la Plaza de Acho, otro en la Bajada de baños de Barranco y dos más en Miraflores.

La bohemia era pasar la noche en blanco. Ver clarear el día con una copa en la mano y una frase demoledora a flor de labios. Y, también, era un tumulto de jóvenes desconocidos, con expectativas de ser “alguien”: todos narcisos florecientes y dispuestos a vender cara su vanidad, mientras disertaban citando a Bergman y Godard, Balthus y Chagall, Stendhal y Malraux, o mientras forjaban sus ilusiones y se divertían a rabiar. La vida, además, ya empezaba a ser un pretexto para escribir novelas.

En aquel torbellino, den por descontado, yo iba componiendo, noche tras noche, un catálogo de gente peculiar: tipos raros. No necesitaba buscarlos; se te aparecían de pronto, a la vuelta de la esquina. Uno de ellos, a quien conocí en un bonito café vecino al Hotel Crillón, era un personaje enigmático y de aspecto estrafalario, alto de estatura y con una abundante melena engominada, peinada hacia atrás. Se llamaba Coco Sattui. Lucía la piel empolvada, blanca como la nieve, y usaba delineador negro en los bordes de los ojos y un toque de carmín en la boca. Vestía de oscuro y adornaba sus manos con anillos de aguamarinas y rubíes. Era, en efecto, un homosexual desafiante en aquel tiempo de machismo desaforado. De él se decía que solo pisaba la calle de noche, ¡jamás de día! Otros rumores destacaban que era un pianista eximio, devoto de Chopin y Debussy, y que, como los vampiros, se daba baños de luna. Yo estuve una vez sentado a su mesa, invitado por dos de sus acólitos, dos pálidos muchachos tan jóvenes como yo y que parecían como hipnotizados; a lo mejor lo estaban. No los conocía. ¿Y por qué me invitaron? Probablemente, me respondí, porque me hallaba solo, sentado en la barra. De Coco Sattui, en fin, apenas llegué a constatar que podía pasar una hora en silencio, casi sin moverse, y que, si entraba alguien que le disgustaba, le clavaba una mirada diabólica. Cuando me levanté de la mesa, Sattui se movió y secreteó algo al oído de uno de sus acompañantes, el más sonriente y menos parco, y este me dijo:

—Dice Coco que ha sido un placer conocerte.

Otro tipo raro fue Rogelio, un mulato guapo y de ojos verdes, según una amiga del Club de Teatro, que lo conoció de casualidad. Nacido en Panamá, hijo de madre rumbera y padre bongosero, había afincado en Lima hacía cinco años. Este individuo era diurno y nocturno: de mañana, reclutaba a damas con un atractivo fulgor; de tarde, se lo veía ingresar a las *boîtes* de moda. ¿Qué hacía él yendo a las *boîtes* antes de hora? Trabajo de *casting*, se diría hoy. Las mujeres que importunaba, no bien oían sus promesas y recibían honorarios adelantados, tenían la esperanza de arreglar su vida

con un dinero fijo. Una tarde mi amiga señaló una fila de cuatro señoritas aguardando en la puerta del Tabaris; todas llevaban tacones altos y carteras. Minutos después, llegó el mulato, ataviado con zapatos de dos colores y un llamativo saco *sport*; nadie, salvo los cafichos, vestía así. Mi amiga, que ya era íntima de aquel panameño, se enteró al detalle del tejemaneje de su oficio. Primero, preguntaba a las mujeres si eran solteras, luego, si sabían bailar y, por último, si eran capaces de bailar ligeras de ropa ante un público oculto en la penumbra. Unas devolvían el dinero y se largaban, otras titubeaban y se quedaban a dar una probadita.

Pronto las chicas pasaban a la etapa de aprender danzas insinuantes o numeritos eléctricos al estilo de Betty di Roma, Tongolele y Mara la Salvaje. Rogelio, asimismo, era instructor de mambo, maquillador y estilista: transformaba a una chica común en una beldad deslumbrante. Y, además, si se prestaba la ocasión, era consejero sentimental. Varias de las chicas, con las que sostuvo romances, aparecían en las fotografías de los carteles que se ponían en la puerta; ellas se veían y no se reconocían, y eso las tranquilizaba: su identidad no estaba expuesta. Los carteles, de otro lado, las anunciaban como novedades recién venidas al país: “¡Hoy, las chilenitas de la Bim Bam Bum!”, o “Nuevas reinas del Tropicana”.

Un día mi amiga me presentó a Rogelio y nos dimos la mano. El cielo estaba gris y lloviznaba. Fue un encuentro breve, bajo la marquesina del cine Metro; hablamos poco, y nuestra charla versó sobre la garúa de Lima; le intrigaba que no lloviera a chaparrones, como en su país.

No abordé el tema de su empleo en las *boîtes*, desde luego. Hacerlo habría sido impertinente. Poco después, y ya con mi amiga a solas, la interrogué sobre la maña del panameño para seleccionar mujeres.

—¿Cómo sabe que las chicas aceptarán sus condiciones?

—¡Por intuición! —replicó—. ¡Rogelio las tasa en un instante, sin equivocarse! Algunas le dicen no al principio y luego vuelven; entonces él, me explica, procede a mimarlas y hacerlas reír... ¡Y les saca el diablo!

Mucha gente de los sesenta era rara para mí; yo recién descubría el mundo. Sin embargo, comparándola con los personajes actuales, ya nadie me parece extraño. Por nuestras ciudades mundanas —Lima, Cusco, Arequipa—, lo inaudito y extravagante se ha normalizado. Sea como fuere, al evocar aquel profuso surtido de tipos raros, detecto ahora, no sin simpatía, emociones perdurables. Haber conocido a Humareda, por ejemplo, fue toda una experiencia. Aquel pintor puneño, de vehemente trazo expresionista y colores intensos, era un hombre marginal y pensativo que paseaba por las calles del centro, pero siempre abrumado, porque a menudo lo discriminaban; los

restaurantes y hoteles de lujo le cerraban el paso. Vestir de saco y corbata, en su caso, no lo volvía respetable.

Lima, ya se sabe, era una ciudad de blancos, y Humareda, que era un andino greñudo, bajito y rechoncho, la pasaba mal. Solo el gremio del arte y la cultura lo reconocía. ¿Y cómo se las arreglaba? Haciendo de bufón: bromeando o burlándose de sus agresores. Histriónico casi a tiempo completo, Víctor Humareda entraba triunfalmente a los cafés cuando veía amigos suyos en las mesas; entraba con ínfulas de aristócrata e imitaba a los cómicos del cine mudo: saludaba sacándose varias veces el sombrero hongo y luego posaba con un tenso gesto arrogante, socarrón. Aquellas farsas, creo yo, le daban valor, ya fuera para superar su timidez o para criticar a los fatuos, a quienes les dedicaba estentóreas carcajadas.

Así lo conocí yo, y congeniamos enseguida. Luego nos reunimos en diversas ocasiones a tomar el té; era abstemio. Su conversación se daba por estallidos, en bruscas ráfagas. Permanecía callado un rato, sosteniéndose el mentón con una mano, como el pensador de Rodin, e intempestivamente gritaba: “¡Goya! ¡Eso es el arte!”, o “¡Yo recibo a Renoir en mi cuarto y le muestro mis cuadros!”. Tenía el hábito de dibujar a sus amigos (me hizo varios retratos en hojas de cuaderno escolar o servilletas), y sobre todo el hábito de soñar con Marilyn, su fetiche, la única Marilyn del siglo xx que el mundo entero conoce. Y, finalmente, el hábito del delirio. Una tarde, en que por alguna de sus pueriles fantasías subimos a un bote, de aquellos que había en la laguna del Parque de la Exposición, nos tomaron una foto, que, dicho sea de paso, encontré hace poco. Yo sostengo los remos y miro hacia el lente; él, temeroso, imagina que “soplan vientos huracanados”.

Humareda vivía en un hotel de La Parada, en un cuarto que fungía de morada y taller. Murió de un cáncer a la laringe que en sus últimos meses de vida lo dejó mudo.

El más simpático y culto de los raros —un erudito que tenía todas las respuestas y que se lo había leído todo y en varias lenguas— era un sujeto fornido, rubio y de ojos azules, ataviado como un lord: traje príncipe de Gales, con chaleco y reloj de bolsillo, y, entre los complementos, un pesado encendedor Dunhill y un maletín negro, el mismo que habíamos visto en las películas de James Bond. Diré solo su nombre: Gino. En el ambiente de diarios y revistas era sumamente apreciado: conseguía avisos publicitarios a raudales; ganaba muy bien y viajaba a menudo. A veces, al retornar de un largo viaje, aparecía con un sombrero tirolés, de plumita; otras, con libros en el maletín. Esos libros no se hallaban en las librerías peruanas, y él, con lucidez, con gracia, ¡con inestimable generosidad!, comentaba la sabiduría que contenían. En el café Tívoli, que era su favorito, bebía la gloriosa pócima del barman Fosco Scarselli, cuyo ideólogo fuera el conde Camillo Negroni: un cóctel que, nos decía, “está hecho a mi medida”. Un

tiempo después, alguien reveló que Gino viajaba, sí, pero esta no era la única razón que explicara su ausencia de meses. También se internaba en clínicas de desintoxicación, y ahí, al parecer, leía mucho; su familia lo internaba. Era, en concreto, un alcohólico que vencía su adicción a fuerza de una tremenda voluntad, pero que, lamentablemente, cuando caía en tentación, se iba de corrido y desaparecía por varias semanas, no paraba de beber. Y luego aseveraban que, cada vez que lo encontraban, se hallaba en andrajos y rodeado de vagabundos, bajo los puentes del río Rímac.

El Gino que yo conocí mejor fue el de sus ciclos de seca: solo tomaba café, y era una fiesta de humor y elocuencia. Pero otros amigos no estaban de acuerdo: argüían que el trago lo hacía más brillante. A la postre, los rumores lo situaron en Europa, curándose en clínicas suizas. Hasta que, pasados seis meses, llegó una noticia terrible y divertida; nos la dio un amigo de La Prensa: Gino estaba detenido por estafador en una delegación policial de Madrid. El cable de agencia lo describía como un “distinguido ítalo-peruano”. Y su acusador, un mesero de gran hotel, aducía que Gino le había dejado de propina un cheque de diez mil dólares. (Cinco veces fue aquella alma crédula a recoger el dinero, pero el empleado del banco, con voz neutra, repetía que la cuenta no tenía fondos). En su defensa, Gino declaró: “Ese cheque no era para cobrarlo, sino para ponerle marco”.

La noche idealiza a la ciudad, sin duda; las luces la embellecen, las sombras ocultan piadosamente sus miserias, y los personajes, si hay suerte, crecen favorecidos por la magia del claroscuro. Lima, ciudad de neblinas y misterios, de tertulias y amistades frágiles o duraderas, o de gente que nos encanta y desencanta en minutos, brillaba al compás de esa magia.

Caminar de noche por la plaza San Martín, enfriada con una ligera bruma que hacía tiritar, permitía entonces que viéramos escenas insólitas. Una vez, al dar las tres de la madrugada, hora en que la plaza estaba casi desierta y humedecida por el rocío, contemplé a un típico vendedor: el emolientero. Se apareció empujando una carretilla techada con lona impermeable y dejando tras de sí un vapor aromático de hierbas levemente maceradas en agua hervida. Sus clientes, de solapas levantadas, eran taxistas y trabajadores nocturnos de camino a sus casas, pero asimismo bohemios lívidos y, según el diario *Última hora*, “gente de malvivir”.

Una vez instalada la carretilla, me sumé a la clientela; pedí el vaso de emoliente y deseché la oferta de un apanado transparente. Y, estando en esas, llegó de pronto una extraña compañía: una bella y joven señora, de estola de piel y otras galas, que fumaba con larga boquilla; solicitó también el caliente bebedizo y le hizo una seña a su chofer, que la custodiaba desde el auto, estacionado a corta distancia. Probablemente, ella había salido de uno de los pocos bares aún abiertos, acaso el Bolívar, o el Negro Negro, y su presencia, por decir lo menos, creaba una atmósfera irreal.

La gente se inquieta ante lo inusitado; a menudo experimenta una sensación de peligro, como si acecharan monstruos invisibles. Pero esa vez solo nos sorprendió un bullicio, y de improviso quedó claro que los monstruos estaban a la vista y eran los responsables del griterío. Dos hombres rudos se habían trabado en una pelea callejera: patadas, puñetes, cabezazos. Discutían por cuestiones políticas, a juzgar por el calibre de las injurias. Uno gritaba: “¡Oportunista de mierda! ¡Te paga la oligarquía!”, y el otro rebatía: “Y tú, búfalo aprista, ¡eres un matón a sueldo!”.

La mayoría apenas se volvió a mirar, esto es, nadie se alejó de la carretilla, a excepción de la joven y misteriosa señora. Expeliendo humo como un dragón, ella, decidida, avanzó con rápidos pasos para mirar de cerca e, increíblemente, se lanzó a azuzar a uno de los contendientes.

—¡En los huevos! —gritó, utilizando la boquilla de puntero—. ¡Patéalo en los huevos!

¿A quién de los dos apoyaba? ¿Y por qué? Nunca lo supe. La pelea terminó cuando llegaron colegas de los implicados y los separaron.

La mujer, resoplando, se largó molesta y sin tomar su emoliente. Ni siquiera dio un vistazo por la ventanilla cuando el auto echó a rodar.

Consigno esto porque un mes después volví a ver a esa mujer. Fue, por añadidura, en el mismísimo Negro Negro. Sentada a una mesa medio escondida, conversaba con dos damas tan emperifolladas como ella. Y, dado que yo había caído ahí con *habitués* de aquel mítico sótano, pregunté si sabían quién era; no tenían idea, aunque uno, al hacer memoria, dijo que la había visto antes y en un concurso en vivo de artistas abstractos.

—¿Un concurso en vivo? —me extrañé.

—Sí —contestó—. Pusieron diez caballetes con lienzos blanquísimos en esta pista de baile, y los artistas, todos muy jóvenes, debían pintar una obra en veinte minutos exactos. Luego un jurado de supuestos conocedores evaluaría los trabajos y premiaría al ganador. Fue algo inesperado.

—¿Y ella participó?

—No, en absoluto. Ella era una simple espectadora, pero de las que aplauden con fervor. ¡No se imaginan cómo festejó al ganador! ¡Ese chico ganó por aclamación! A mí, y a todos los presentes, nos entusiasmó de veras, tal vez porque plasmó su obra apelando a un efecto teatral...

La obra, aclaró enseguida, no era ni mejor ni peor que las de sus rivales; lo diferente sería su realización. Al darse la largada, por decirlo de alguna manera, todos los concursantes se dispusieron a pintar con febril celeridad, salvo uno, el que terminó

ganando. ¿Y qué hizo él? Permaneció inmóvil ante su lienzo vacío por quince minutos, y luego, con serenidad, fue destapando lentamente ocho pomitos de *gouache*. Por último, al tomar un trago de cada pomito, comenzó a escupir colores diferentes, y el lienzo se llenó de manchas chorreantes que felizmente se entremezclaban. (No creo que por entonces se tuviera noticias en Lima del pintor expresionista abstracto Jackson Pollock o de los chorreos del *action painting*).

El testigo de aquel concurso, quien narraba tan curioso episodio, añadió que había un señor mayor entre el público. Y que este se reía a mandíbula batiente y comentaba: “Mi hijo de cinco años pinta igual”.

En cuanto a la mujer de dos caras, la irascible y la celebratoria, sigue tal cual en mi memoria, alojada y preservada por su halo de misterio.

La bohemia es una forma de expansión. Algunos la odian, es cierto, ya que no beneficia a todos por igual. De la multitud de bohemios, solo pocos sobreviven como escritores o artistas; los demás naufragan. El secreto para salvarse consiste en tomar la bohemia como una segunda educación, una escuela libre. Con ello quiero decir que, fuera de las mesas llenas de botellas de cerveza o las pullas entre unos y otros, lo esencial, me parece, es la tertulia, las conversaciones que te iluminan, el éter original de los viejos bohemios: la palabra clara y bella, sin pirotecnia, sin trampa.

Tengo decenas de ejemplos fascinantes de tales conversaciones, pero doy fin a esta nota con el más sencillo y tal vez el más hermoso. En 1969, en una mesa de “adictos” al cine club, el tema que desmenuzábamos era *Isadora*, la gran película de Karel Reisz basada en la fundadora de la danza moderna, Isadora Duncan, interpretada por Vanessa Redgrave. Se habló, por supuesto, de *Mi vida*, su autobiografía; de sus notables parejas: Gordon Craig, Serguéi Esenin, Paris Singer; de su tragedia familiar: el accidente de sus dos pequeños hijos, que murieron ahogados en el Sena. Y, ni qué decir tengo, de su propia tragedia: murió en Niza, ahorcada con su larga bufanda de seda; iba en un descapotable y una punta de la bufanda se enganchó en los rayos de una de las ruedas traseras y la mató al instante.

Parecía que lo habíamos dicho todo. No era así.

Uno de aquellos “adictos”, cuyo padre, al parecer, era catedrático de Literatura, nos desengañó. “¡Mañana les traeré una sorpresa!”, dijo. “¡A este mismo café y a la misma hora”. Y lo que trajo —lo estoy viendo— nos dejó maravillados. Mostró un ángulo colateral: un ejemplar de la revista *Mundial*, publicada en 1927, con un texto firmado por César Vallejo. Nuestro poeta había escrito una sentida crónica sobre los funerales de la bailarina, donde empezaba vislumbrando la cremación de sus restos: “Mientras

cuarenta mil unidades de la Legión Americana desfilan del Arco del Triunfo al Hôtel de Ville, están a estas horas quemando en el cementerio del Père Lachaise las últimas falanges y los postreros carpos del cuerpo, mediano y regular, de Isadora Duncan". Y, hacia el final, concluía con solemne admiración: "Bailó por primera vez lo que antes se creyó que no eraailable...Yo la vi en su último recital del Teatro Mogador, en julio de este año, bailar —con ya moribundo brillo— la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert y *Tannhäuser*... La tierra retiene para siempre el latido de sus pies desnudos, que ritman el latido de su corazón".

Miraflores, 16 de julio del 2021



Foto de Steve Johnson en Unsplash

E.

ENTREVISTA

El ajedrez y la fiesta de la palabra

Una conversación con Marco Martos

MARÍA LUISA DE LA ROCHA

Una jugarreta de la tecnología no fue óbice para que Marco Martos, con la generosidad que lo caracteriza, accediera a conversar largamente con *Lienzo*. Rodeado por estantes y pilas de libros acumulados a lo largo de casi sesenta años, el consagrado poeta y escritor, amante del ajedrez y ferviente admirador de la poesía china, nos confía cómo llegó a Lima desde su natal Piura y su primera impresión de la capital. Y responde a nuestras inquietudes sobre la lengua española con la misma franqueza y moderación con que armoniza norma y modernidad en su poesía. Tener frente a mí a Marco Martos era tentarme a conversar sobre su obra poética, pero la idea primigenia fue conocer qué opinaba acerca de la vigencia del libro impreso, el impacto de la tecnología, las controversias en el uso de la lengua y el papel de las academias que norman el idioma de casi 500 millones de hispanohablantes en el mundo. A eso está dedicada esta plática.

Profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde fue decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, y uno de los más notables representantes de la Generación del 60, además de premio nacional de poesía, Marco Martos es autor de más de quince poemarios, varios de ellos traducidos al inglés, alemán, griego, francés, húngaro e italiano. Hasta hace algunos meses ocupó la presidencia de la Academia Peruana de la Lengua, desde donde consiguió importantes reconocimientos para el Perú y el español que se habla en él.

Cuando llegó el día de la cita, nada hacía presagiar que, a los pocos días, ocurrirían dos lamentables acontecimientos como confirmación de lo azaroso del tiempo: la muerte de Martha Hildebrandt, lingüista de renombre, primera mujer miembro de la Academia Peruana de la Lengua, congresista de la república y autora de *Peruanismos* y *El habla culta (o lo que debiera serlo)*; y el segundo, la cancelación del IX Congreso Internacional de la Lengua Española, denominado “Lengua española, mestizaje e interculturalidad”, organizado para marzo del 2023 en la ciudad de Arequipa. La crisis política, originada por el autogolpe del entonces presidente de la república Pedro Castillo, nos arrebató el congreso. La Asociación de Academias de la Lengua Española y la Real Academia Española acordaron cambiar la sede a la ciudad de Cádiz, España. Queda la esperanza de que el X Congreso sea en el Perú.

EL JAQUE MATE DE LA POESÍA

Comencemos por una pregunta de rigor: naciste, creciste y estudiaste en Piura. ¿Qué circunstancias te trajeron a la Lima de los sesenta?

En esa época, los piuranos que queríamos estudiar en la universidad teníamos varias posibilidades, pero dos eran las principales: ir a Lima o a Trujillo. Yo no viajé a Trujillo, aunque teníamos parientes allí; incluso mi padre estudió allí. Uno de estos parientes era mi tío José Eulogio Garrido, periodista amigo de César Vallejo, conocido bohemio, director del diario *La Industria*; también era arqueólogo. En Piura mi padre hizo amistad con Agustín de la Puente, en ese entonces profesor de la Universidad Católica, quien le sugirió que yo estudiara en esa universidad. Vine a Lima e ingresé a la universidad. Este alejamiento de la provincia fue muy duro para mí; sentí que me habían traído a una tierra que yo no quería, pese a esto me acomodé porque tenía una pasión secreta: el ajedrez, un juego que permite socializar al mismo tiempo que es para tímidos. Estamos con personas, pero no es necesario hablar; de este modo, conocí a muchos ajedrecistas e hice amigos en la universidad. Así pasé mi primera etapa en Lima.

Una vez en Lima, no solo sigues practicando el ajedrez, sino que también participas en competencias nacionales e internacionales hasta que la poesía ganó la partida.

Yo era un ajedrecista bastante bueno, lo que me llevó a ascender rápidamente; llegué a cuarta categoría, tercera, segunda, primera y a la selección nacional. Estudiaba el ajedrez, me dedicaba entre dos y tres horas diarias a leer libros de ajedrez; al mismo tiempo, tenía una pasión muy grande por la literatura. Recuerdo una frase que siempre cito. En una partida internacional, cuando el Perú ganó a Chile después de haber perdido en años anteriores, el comentarista repetía que había sido una partida brillante, me echaba elogios y luego decía: “Es una lástima que se esté dedicando a la poesía”.

Para este entonces, ¿ya habías publicado?

Sí, era la época en que había empezado a publicar mis primeros poemas. Lo real es que la alegría que me daba ese mundo literario resultó mayor que la que me daba el ajedrez. Además, hice un cálculo frío: en ese momento los peruanos teníamos un límite; en el Perú ya no se organizaban muchos torneos, menos aún torneos internacionales, no había becas para ajedrez; contrariamente, la poesía me producía mucha satisfacción. He recitado poemas de memoria desde que estaba en el colegio. Me dejé capturar por el ritmo de los poemas y, sin olvidarlo, el ajedrez dejó de ser el centro de mi vida.

Muchos escritores y poetas le han adjudicado a una persona o un libro un carácter de gran inspirador de su obra. Pérez Reverte, por ejemplo, comenta que su fascinación por la escritura aparece luego de su lectura de *Los tres mosqueteros*. En tu caso, ¿hay alguna persona o circunstancia especial que te llevara por el camino de las letras?

Sin duda, las lecturas de mi infancia, pero son dos las principales: los cuentos de Monteiro Lobato, un escritor brasileño que tiene veintitrés tomos para niños, en los cuales atraviesa por las matemáticas, la gramática, la vida de una familia, una muñeca que habla, la historia de Grecia y Roma, y otros temas. El 2010, mientras escribía un libro de poemas sobre Grecia, recordé una

historia que había leído en Monteiro Lobato. Decía él que, cuando el rey persa Jerjes perdió la batalla de Salamina, azotó el mar culpándolo de la derrota. Después corroboré este hecho y lo registré en uno de mis poemas.

¿Y la segunda?

Mi segunda influencia se la debo a la poesía china, que mi padre admiraba mucho. Tenía en casa la antología de Marcela de Juan, escritora y traductora del chino al español. Siendo niño aún, leí la poesía de Li Po, de Wang Wei, de Du Fu, poetas del siglo VIII. Hasta ahora recuerdo un poema de Li Po que dice así: “En la noche / cuando regreso a mi casa / después de haber probado el efluvio vino del placer / aunque vaya solo somos siempre tres / contando la luna que vi en el cielo / y a mi sombra que se enreda en los pies”. Estos son los más remotos datos de lectura que yo he tenido en la infancia.

¿Recibiste alguna influencia en la universidad?

La de Washington Delgado, mi profesor más admirado. De él aprendí a leer la poesía y el teatro de Brecht, y la poesía y los ensayos de Pedro Salinas. Más adelante, en una ocasión en que viajé a Chile para un torneo de ajedrez, en 1962, en una librería me topé con los *Versos de salón*, de Nicanor Parra, que había sido publicado ese año. En días posteriores, conversando con Braulio Arenas, gran escritor y poeta ajedrecista, me recomendó que leyera *Poemas y antipoemas*, un libro anterior de Parra. Este poemario fue muy importante para mí y representó un punto de apoyo para seguir escribiendo poesía.

LA VIGENCIA DEL LIBRO

Hablemos del libro como objeto impreso. Podríamos decir que este ha sobrevivido a los tiempos en una lucha constante contra toda adversidad. Ha sobrevivido a las guerras, las quemaduras de libros, las pandemias, la piratería y, sobre todo, al advenimiento de internet. Sobre lo último, las voces más pesimistas vaticinaron su pronta extinción, pero hubo también un número significativo de personas que le auguraron larga vida. ¿Cuál es tu punto de vista?

Creo que todos los seres humanos somos seres de transición entre una época y otra, una que conocemos y otra que vamos conociendo. No establezco divisiones entre los que optan por lo digital y los aficionados al libro como objeto. Diría que, desde que se inventó la escritura, la transmisión del mensaje se ha ido montando sobre cualquier medio técnico que ha aparecido. Y el surgimiento de internet, que muchos vieron como enemigo del libro, más bien se ha convertido en propagandista del libro; conviven perfectamente las ediciones impresas con las digitales. De hecho, hay un límite en la posesión de libros impresos: los espacios físicos. Hoy las personas siguen adquiriendo libros, y al mismo tiempo se van deshaciendo de libros.

Mientras conversamos veo libros no solo en los estantes y las mesas, sino también debajo de ellas. ¿Te acercas a ese límite?

No lo sé, pero los tengo hasta debajo de la cama, con eso te digo todo. Y quiero mencionar el caso del embajador Guillermo Lohmann Villena, quien me contó que tenía diez mil libros y no tenía

espacio para uno más. Su esposa le propuso un pacto que él aceptó. Entraba un nuevo libro y salía otro del mismo grosor. Trato de hacer lo mismo, pero no lo logro. Pienso que hay que tener los libros que se puedan tener.

En el año 2007 la empresa Amazon creó Kindle, un dispositivo que permite almacenar miles de libros para su lectura en una pantalla que simula una hoja de papel y que no ha dejado de perfeccionarse. Hoy el texto es más nítido, se puede subrayar o resaltar, y hasta nos remite a un diccionario.

Conozco el Kindle, he leído alguna vez en este sistema y en el celular también, y aunque me acomodo a los tiempos, obviamente prefiero leer el libro impreso. Más allá de este y otros dispositivos similares, actualmente el internet permite acceder a un número ilimitado de textos de todo tipo, razón por la cual es utilizado intensivamente en las escuelas y universidades.

Si tuvieras que hacer un balance entre lo positivo y lo negativo del desarrollo tecnológico vinculado con la enseñanza, ¿qué podrías decir?

Lo primero que destacaría es su impacto en las relaciones humanas. Se les llama “amigos” a personas a quienes ni conocemos, con quienes no tenemos ninguna relación. Me pregunto: “¿se pueden tener cinco mil amigos?”. La respuesta es no. Creo que nada sustituye la relación personal y lo que está ocurriendo es que cada vez tenemos menos relaciones directas. Podemos soportarlo durante un tiempo, como ha sucedido en la pandemia, sobre todo con la educación, pero la presencialidad era indispensable y tenía que volver. Quizás se puedan combinar ambos sistemas y aprovechar lo mejor de cada uno para potenciar la enseñanza. Comento una experiencia: en la universidad soy profesor en un curso de pregrado y en dos de posgrado; encuentro la gran ventaja de que alumnos de diversas provincias del país estén cursando el posgrado. Tengo alumnos de Cusco, Arequipa, Moyobamba, que antes no podían estudiar una maestría y ahora lo pueden hacer. Este curso es solo virtual, nunca he visto personalmente a los estudiantes, y, sin embargo, hemos planeado organizar una reunión para encontrarnos antes de la Navidad. Tendremos la última clase aquí en Lima, en el Instituto Porras Barrenechea. Este será el momento más importante del curso para ellos y para mí también. La tarea ha sido escribir poesía o mejorar la que tenían. En todo mi periodo como profesor universitario, mi mayor ganancia, afectiva y de aprendizaje, ha sido siempre trabajar con las personas que quieren escribir poesía.

Esta experiencia personal es un buen ejemplo de cómo optimizar la enseñanza, pero en términos generales, ¿consideras que las plataformas digitales han sido bien aprovechadas?

En términos globales, mi opinión es que lo presencial será siempre superior a lo virtual. Hay ciertos detalles en que lo virtual permite avanzar mucho, pero yo diría que, mientras más pequeños o más jóvenes son los estudiantes, más importante es la presencialidad, porque no es solo la transmisión del conocimiento y cómo escribir; se trata especialmente de la socialización que todo ser humano necesita; de lo contrario, no se aprendería nunca. Otro asunto interesante que yo practicaba sin saberlo y que ahora sé de manera teórica es que hay cierta semejanza entre la escuela, la universidad y los institutos militares. En los tres hay personas que dan tareas y otras que las cumplen, y estas son calificadas o no. Esto se da en las tres instancias; sin embargo,

hay una diferencia básica, fundamental: en los institutos militares se trabaja para mantener la disciplina y la jerarquía; lo contrario ocurre en la escuela y especialmente en la universidad, donde se trabaja para disolverlas, para que el estudiante ascienda un escalón. Un hecho simbólico de esta observación es el momento en que un estudiante se gradúa de doctor. Cuando recibe la medalla, se coloca al lado de los que acaban de tomarle el examen, como un igual. Esto me parece altamente apreciable y muy hermoso.

EL PODER DE LOS HABLANTES

Permíteme formularte algunas preguntas controversiales que ayudarían a esclarecer el lugar que ocupas en tu condición de artista frente a lo que llamamos *homo academicus*. Antes que nada, ¿qué categoría crees que predomina en ti?

Creo ser más poeta, escritor, que profesor. Lo llevo en la sangre. El profesor se jubila, pero el poeta no.

Hay múltiples ejemplos, y Vallejo sería uno de los más notorios, de colisión entre el lenguaje poético y el lenguaje normativo, ¿de qué modo la semántica, la puntuación o la sintaxis alteran, y favorecen o perjudican la tradición lingüística?

No es azar que Vallejo sea el poeta que más admiro. El poeta tiene que ser atrevido y él lo es, en grado sumo. La lengua no es estática, está siempre modificándose, de manera muy lenta. El poeta es el que anuncia los cambios y el que mejor los registra, es el representante por antonomasia de los hablantes. En un poeta de calidad, la tradición y la innovación son igualmente importantes.

Hablando de la norma, una de las inquietudes de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias ha sido el incremento de anglicismos en el uso cotidiano de nuestra lengua. He pensado que la civilización anglosajona crea realidades que responden a ese sistema, y casi en paralelo surge una palabra para describir esa realidad. Apunto un ejemplo: *stakeholder*, un término de uso muy frecuente, y me pregunto, ¿qué palabra en español podría sustituirla? ¿No crees que el español carece de esta versatilidad o flexibilidad?

Las academias de la lengua española han ido cambiando. Durante mucho tiempo el lema de la Real Academia Española fue "Norma, fija y da esplendor". A inicios de los años sesenta este lema pasó al desván. Desde entonces la RAE y la Asociación de Academias de la Lengua Española, la ASALE, solo certifican las tendencias, y quienes imponen o rechazan el uso de términos extranjeros son los propios hablantes. Hasta los años cincuenta muchos términos entraron por la vía deportiva y algunos llegaron para quedarse mientras que otros fueron rechazados: *goalkeeper* quedó en arquero; *wing*, en puntero; *back*, en defensa; *centro forward*, en centro delantero. Se ha asentado *corner* porque "puntapié de esquina" es muy largo, y *referee* también ha quedado relegado frente a árbitro. Nosotros pensamos en español, pero este ha recibido la influencia de otras lenguas. En el siglo XVIII la recibió del francés; con el tiempo, la influencia mayor vino del inglés y ha ido en un aumento incontrolable. Pero no hay que temerle, porque los hablantes de castellano también van en aumento. En la actualidad, es uno de los idiomas que más se habla

en el mundo. *Stakeholder* puede traducirse por ‘grupo de interés o interesado’. No parece ser un término destinado a durar en español.

¿Lo mismo ocurre con la lengua escrita?

En el caso de la escritura sucede lo mismo. Si bien la RAE dispuso que la palabra inglesa *whisky* se escribiera *güisqui*, esto no prosperó; entre tanto, otros términos se han adaptado muy bien, como *guachimán*, un peruanismo que proviene del inglés *watchman*; es decir, el hombre que mira, que vigila. Mi anotación es que las palabras que se usan en medios muy específicos o que pertenecen a lenguajes muy particulares, se quedan solo en esos ámbitos. Estas son las que no ingresan a la lengua general y tampoco deben ser motivo de tanta preocupación.

¿Qué dirías sobre el lenguaje en las redes sociales, sobre todo el de los jóvenes?

Acerca de esto se ha discutido mucho académicamente. Lo grafico con un ejemplo: los jóvenes escriben las iniciales TKM para acortar la frase “te quiero mucho”. ¿Y de dónde viene nuestro alfabeto? Viene del fenicio, que no representaba las vocales, había que adivinarlas. No hay posibilidad de control sobre el lenguaje en las redes; eso sí, hay niveles en la lengua. Hay cierta similitud con lo que ocurre con la vestimenta: no se puede ir vestido en ropa de baño a una conferencia. Es una cuestión de presión social; podemos hablar como queramos, pero no con todos de la misma manera, porque solo algunos aceptarán esa determinada forma de hablar. Cada persona tiene ciertos límites autoimpuestos.

En esta misma línea, ¿qué ocurre con el origen y desarrollo de la jerga? No la actual, que funciona sobre la base de préstamos lingüísticos importados por la tecnología. Me refiero más bien a la replana popular y el argot del hampa que tanto han alimentado la literatura contemporánea, sobre todo la denominada narrativa urbana sucia.

La replana popular y el argot del hampa no están aislados de la lengua más usada, hay vasos comunicantes. Al comienzo tienen algo de lenguaje secreto y con el tiempo esos términos son aceptados por amplios sectores, como lo probó Manuel Bonilla Amado en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. La literatura recoge ese lenguaje, lo transfigura y lo fija en los textos. Un buen ejemplo serían los escritos de Oswaldo Reynoso.

Conversar sobre el uso del lenguaje me lleva a otra controversia: durante el primer semestre del 2021 hubo una serie de pronunciamientos a raíz de los debates electorales cuando varios postulantes a cargos de gobierno aparecieron en los medios. En ese momento se acentuaron las discrepancias en torno al uso del lenguaje oral y escrito debido a que el castellano de algunos candidatos denotaba pobreza de léxico y errores de concordancia y sintaxis. Y aquí encuentro diferencias entre quienes no hablan con corrección porque el castellano es su segunda lengua y quienes lo tienen como lengua materna, pero han recibido una débil formación. ¿Hay una opinión de la RAE o de la Academia Peruana de la Lengua sobre el particular?

En primer lugar, la RAE no es nuestro paradigma; ahora es la ASALE la que toma las decisiones. En segundo lugar, estamos tocando un tema fundamental: la comunicación, y en ese aspecto

mucho más importante es la lengua oral que la escrita, porque la oral permite la apertura de un diálogo. Hay grandes conductores de la humanidad, como Sócrates, Jesús o Buda, que cristalizaron sus pensamientos gracias a sus discípulos. De otra manera, estos tres hubieran desaparecido junto con sus vidas. Y qué ha ocurrido en el Perú: a comienzos del siglo xx el nivel de instrucción que recibían los alumnos era muy alto. Las personas que hablaban o intervenían en la vida política lo hacían sin errores, incluso las personas que solo tenían instrucción primaria; mejor aún los de instrucción secundaria y universitaria. Había un manejo depurado de la lengua española, pero al mismo tiempo había millones de personas que se encontraban fuera de este sistema. Esas distancias han disminuido en el tiempo, pero a un precio muy alto, pues la lengua no ha sido bien aprendida. Esta es una dura situación que enfrentamos.

Esta situación se replica con creces en la escritura...

Hay un punto teórico que también me parece interesante. En 1969, el escritor cubano Roberto Fernández Retamar publicó en una revista chilena un artículo titulado "Calibán". Allí menciona que, cuando el español llega a tierras americanas, los originarios de América lo aprenden como una lengua del enemigo, porque era de los otros, de la guerra y el conflicto. Un buen ejemplo sería Guamán Poma de Ayala, un hombre inteligentísimo que escribía mal el idioma español. En su caso, lo trascendente era lo que decía; el mensaje era potente. Otra situación se encuentra en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde Arguedas presenta el castellano interferido por el quechua de los hablantes de castellano en Chimbote, en la época del auge de la pesca. Estas son realidades, ¿es posible superarlas? Sí, pero esto requiere mucha inversión; es una tarea aún pendiente. Ahora bien, en muchas ciudades del Perú el lenguaje promedio de las personas es mejor que el de muchos políticos que han aparecido en los últimos años.

¿A qué le atribuyes esta situación?

Lo que ocurre es que hay un manto de desprestigio sobre la política. Los mejores muchas veces no postulan a cargos públicos porque de inmediato empiezan los ataques, más allá de lo que la persona haya hecho o no. A mí mismo me ha pasado constantemente en la universidad. He recibido diatribas y juicios por cosas que no he realizado. Esta es una de las razones por las cuales no he intervenido ni dado un salto a la política.

Otro asunto polémico es el uso del lenguaje inclusivo, sobre el cual la Academia se ha manifestado en contra. Su argumento central es que en el castellano el masculino es el generalizador y todas las personas deben sentirse incluidas en él. Pero lo cierto es que esta forma de uso invisibiliza a las mujeres. Algunas instituciones, nacionales e internacionales, cuentan con manuales en los que disponen el desdoblamiento; es decir, el uso de pares masculino y femenino o el uso de estrategias tipográficas. ¿Crees que debería haber un límite?

Hay que tener en cuenta que los lenguajes no son abstractos, surgen en las sociedades y en momentos históricos; sin duda, el español que conocemos tiene la marca del patriarcado, pero no cambia por decreto de un parlamento o de una entidad pública o privada. En este aspecto, los grupos que propician el lenguaje inclusivo llegan a odiar a quienes no lo usan. Yo pienso que estas formas de lenguaje no van a prosperar. De hecho, el lenguaje va cambiando con los

años y así ha ocurrido; ahora hablamos de *doctora* y *presidenta*, cuando antes era impensable. Hay casos singulares, como el de la palabra *poeta*, que proviene del latín y termina en *a* aunque es masculina. El femenino era *poetisa*, pero, en un momento dado, a las mujeres que escribían poesía se les ocurrió que el término era contrario a ellas. Se empezó a usar *poeta* para mujeres y varones, y el género era definido por los artículos *la* y *el*. Así ha quedado asentado. Lo inclusivo va expandiéndose, pero no cuando se introduce una *x* o se inventa *todes*, que no existe. Al inicio de un discurso o conferencia siempre se ha usado “señoras y señores”, lo cual es correcto. ¿A quién se ofende?, a nadie.

En la actualidad se busca destacar en el lenguaje la presencia de la mujer justamente para hacer frente a las formas patriarcales que mencionaste.

Efectivamente, sin embargo, repetir alumnos y alumnas, profesores y profesoras, trabajadores y trabajadoras, no es aceptable. Aunque le tiren piedras a mi tejado de vidrio, yo no lo uso. Hay que usar formas inclusivas, pero no convertir el lenguaje en una lanza de combate, porque este no se puede imponer y más bien crea anticuerpos. Nadie puede forzar el uso de nuevas palabras; solo el tiempo las irá cambiando. Recordemos a Saussure, que diferenciaba la lengua del habla. Después Coseriu creó tres divisiones: el sistema, que sería la lengua; la norma, que corresponde a un país o una región; y el habla, que es la forma de hablar de cada individuo. El sistema viene a ser el español; la norma, la norma peruana, y el habla sería la forma de expresarse de cada persona. Me explico: en veintitrés países tenemos la misma gramática; a la vez tenemos el noventa por ciento del mismo vocabulario, pero existe un diez por ciento de palabras diferentes para denominar un mismo objeto. Así, mientras en otros países es más común la *licencia de conducir*, aquí lo es el *brevete*, que viene del francés. Y pregúntele a cualquier peruano si dice *chofer* o *chófer*, como en España. Hay que respetar a todos, pero tender a una homogeneización.

A veces pienso que la incorporación de nuevos términos es también parte de una moda; se empiezan a popularizar ciertas palabras para ser sustituidas por otras que desvirtúan su real significado; por ejemplo, hoy los trabajadores han pasado a denominarse *colaboradores*, ¿no cree que esto oculta el verdadero significado de la palabra y su implicancia?

Por supuesto que sí; es una implicancia ideológica que trata de disminuir la oposición que existe entre trabajadores y empresarios. Va contra la sociología. Un trabajador será siempre un trabajador, y aunque *colaborador* no es un término incorrecto, no creo que se imponga.

PRESENCIA DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

En el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, que se realizó en Zacatecas, México, en 1997, Gabriel García Márquez propuso simplificar la gramática; invitó a negociar con los gerundios y el dequeísmo y a enterrar la *h*. Incitó, podríamos decir, a romper con el orden establecido por la Academia. ¿Este discurso fue interpretado como una provocación o tuvo algún efecto?

Los rebeldes siempre son recordados. Andrés Bello proponía la sustitución de la *y* por la *i* al final de las palabras. Influyó en Chile y el sur del Perú. Juan Ramón Jiménez, por ejemplo,

escribía la *j* por *g* y González Prada también. Estas son rebeliones que no han tenido resultados. Me parece que las propuestas de simplificación de la lengua de García Márquez fueron entendidas como una humorada del gran escritor. Sería ideal contar con un sonido para cada letra, pero no es así. Las circunstancias históricas son también un factor influyente; este es el aspecto diacrónico de la lengua que lleva a que el diccionario esté en un continuo hacerse.

A su modo, Bob Dylan, un cantante de música popular, perteneció a una generación rebelde. ¿Cómo reaccionaste cuando hace algunos años la Academia Sueca le entregó el premio Nobel de Literatura?

Reaccioné celebrando esa elección. Bob Dylan, depurado artista, con sus canciones nos recuerda la vinculación antigua y vigente entre poesía y música. Los conciertos de los mejores músicos tienen en su centro a la poesía. Escribí sobre eso en ese momento.

Después del congreso de Zacatecas, se han realizado siete más en diferentes países hispanohablantes. En marzo del año 2023 se realizará el IX Congreso en Arequipa bajo el lema “Lengua española, mestizaje e interculturalidad”, ¿qué expectativas tiene sobre este congreso?

Este congreso es el hecho más importante que ocurre con participación de la Academia Peruana de la Lengua desde su fundación. Vendrán quinientos expositores, habrá mesas múltiples y lo fundamental: que el tema central sea la interculturalidad. Un aspecto resaltante es que la APL ha percibido en los últimos años la importancia de las otras lenguas que se hablan en el Perú. Por ello hay la expectativa de que el Perú mantenga una cohesión gracias al español, pero con el reconocimiento de las otras lenguas y que se trabaje más en la dirección de lo que llamamos *el encuentro de lenguas*. En la Academia hemos publicado libros sobre el mochica, el quechua, el aimara, lo cual ha repercutido en el habla de las poblaciones. En Lambayeque, sin ir muy lejos, recibieron con orgullo el diccionario del mochica, con el efecto de que ahora se están usando expresiones en esta lengua. Ya no se trata solo de una camiseta o un restaurante; ahora es un sentir y un deseo. De tal modo que no importa que el congreso dure tres días; el efecto permanecerá por años. Hay que agradecer a las instituciones que están participando, así como al Estado peruano que aceptó organizar el congreso en nuestro país, el mismo presidente Vizcarra viajó especialmente a Madrid, donde aceptó la invitación. Para mí es un orgullo que la APL tenga un rol protagónico en este congreso. Añado, ahora, que lamento profundamente que las circunstancias políticas hayan impedido que esta fiesta de la palabra se desarrolle en nuestro país.

Sabemos que cada nueva edición del *Diccionario de la Lengua Española* recoge nuevos vocablos al mismo tiempo que se eliminan otros, pero la mayoría de las personas desconocemos la dinámica de la APL para que se incorpore una nueva palabra a este diccionario.

En primer lugar, quisiera aclarar que el *Diccionario de la Lengua Española* lo elaboran las veintitrés academias reunidas en la ASALE; ya no existe más el diccionario de la RAE. Hay tres niveles del diccionario: el general, que registra las palabras de uso común, esas que permiten que nos entendamos. Hay palabras como *papa*, que durante muchos años el diccionario recogió como *patata*, que ahora solo se encuentra como una segunda opción debajo de *papa*. Este ha sido un logro de la APL. Otro es el *Diccionario de Americanismos*, que recoge las palabras que no se usan

en España. Los demás diccionarios son los que agrupan términos de cada país. La APL publicó su *Diccionario de peruanismos* en el 2016 y recién se subió al internet en el año 2022, antes de culminar mi mandato.

¿Cómo se decide la incorporación de una nueva locución en el diccionario?

Las academias pueden proponer palabras en cualquier momento para que sean discutidas en un consejo integrado por los representantes de las distintas academias, donde se toman los acuerdos. Te comento una anécdota: pocos años atrás una congresista peruana hizo unas declaraciones que causaron sorpresa. Dijo que su salario, que era de alrededor de quince mil soles, no le alcanzaba. Esta declaración dio lugar a que su apellido, que es Chihuán, pasara a ser un sinónimo popular con dos significados: ‘pobre’ y ‘hacerse el pobre’. Con este uso fue postulado inmediatamente a la asociación de academias, y no fue aceptado porque, según normas internas, solo si el uso de una palabra se prolonga durante seis años, esta puede quedar instituida. Obviamente ese vocablo no pasó; por lo tanto, no ingresará al diccionario general sino al de peruanismos, siempre y cuando se haya seguido usando, pero hasta hoy su uso no se ha extendido.

¿Cuáles son los criterios para incorporar a un nuevo miembro a la APL?

Primero, tiene que haber vacantes; luego, sigue la presentación de un discurso académico. Hasta hace muy poco éramos veintiuno y recién hemos subido a veintitrés y pronto llegaremos a veintiséis. Quedarán algunas vacantes para los próximos tiempos hasta llegar a treinta.

La APL ha estado integrada consuetudinariamente por una amplia mayoría masculina, ¿cuándo cambiará esta situación?

Son miembros de la APL Martha Hildebrandt, Eliana González y Rocío Caravedo, que acaba de ser incorporada. Creo que estamos ante el comienzo del fin del patriarcado.

Aunque en este diálogo el tema que nos ha ocupado ha sido la lengua y no tu poesía, quisiera cerrarlo parafraseando los últimos versos de tu poema “El Perú”, en los cuales aludes a la necesidad de que volvamos al Perú para construir nuestros sueños. ¿Cuál es tu sueño?

Uno va eligiendo todo el tiempo lo que quiere. Recuerdo que ya escrito este poema me entrevisté muchas veces con Irene Vegas, una intelectual peruana a quien estimé mucho y de quien fui muy amigo. Ella residió en los Estados Unidos, el Perú y México. Un poema suyo, muy hermoso, pero que lamentablemente está perdido, es el complemento del mío. En múltiples ocasiones Irene me preguntó qué pensaba yo de los peruanos que iban por el mundo. Le respondí que tendría que hacer otro poema, y ella fue quien lo hizo. Allí decía que el Perú era como un niño que llevaba en la espalda por el mundo. Es una imagen muy bella que recuerdo con mucha intensidad, sobre todo la idea de que el peruano lleva al Perú dentro.

“Prefiero la locura en la escritura”

Un diálogo con Alina Gadea

ALONSO RABÍ DO CARMO

En ningún panorama de la narrativa peruana última puede faltar la mención a Alina Gadea, autora de varias novelas breves que exploran casi siempre dos universos: el de una intimidad perturbadora, que se manifiesta a través de personajes atrapados en sus obsesiones o en la zona oscura de su conciencia; y un contexto social abrumado por la violencia, los conflictos, la disfuncionalidad. *Otra vida para Doris Kaplan* (2009), *Obsesión* (2012), *La casa muerta* (2014) y *Destierro* (2017) se titulan las primeras cuatro novelas escritas por Alina Gadea. Más allá de sus diferencias de tema y estilo, hay un hilo en común entre todas ellas: el aliento de la concisión y el hecho de inscribirse en la poética de la *nouvelle*. El universo narrativo de Alina Gadea tiene el don de la coherencia: cada novela es un camino de exploración de la vida interior de sus personajes, un intento por vislumbrar la oscuridad emocional que los subyuga, relatos llenos de patetismo, que indagan en el trauma y la perturbación, lejos, muy lejos de la simpleza confesional.

Un recurso de uso muy frecuente en las novelas de Gadea es la introspección, que se manifiesta mediante la práctica de la focalización en la conciencia y un diestro juego con el punto de vista narrativo. Estos recursos son necesarios en la medida en que posibilitan acercarse a diversos motivos presentes en su obra: la presencia de la enfermedad y sus efectos en la conciencia y la subjetividad, la siempre difusa frontera entre la cordura y la insania, experiencias como el duelo y la pérdida, o el arrebató de los sentidos, transparentan preocupaciones compartidas con otras autoras, como la mexicana Guadalupe Nettel, la argentina Ariana Harwicz o la peruana Jennifer Thorndike, atraídas por abordar, desde distintas ideas y estilos, territorios como la enfermedad, el mal o la tensión entre la lucidez y la locura.

Un rápido recuento de la obra de Gadea nos muestra, por ejemplo, que, en *Otra vida para Doris Kaplan*, la muerte del padre es un asunto crucial, que se suma a un contexto de dolor y destrucción: el conflicto armado que padeció el Perú a partir

de 1980. Es una manera de mostrar que las costuras de lo privado dialogan con lo público, son parte de la experiencia histórica y adquieren así dimensiones de gran dramatismo. *Obsesión*, en tanto, construye un vínculo sentimental entre una paciente y su psiquiatra, un retrato cuyas bases son eminentemente contradictorias: ella encuentra el largamente deseado balance de sus emociones; sin embargo, para el médico la situación representa claramente un conflicto, un trastorno de su vida cotidiana. En *Destierro*, asistimos al umbral de una ruptura amorosa, indudable variante de la pérdida. La narración apela expreso a la fragmentación y el relato se construye a través de trazos que informan al lector de todo el cúmulo de sensaciones que se originan en un descalabro sentimental. Si hay algo que determina a sus personajes es esa especie de duelo íntimo que simboliza la ruptura.

La casa muerta nos instala una vez más en un intenso viaje hacia lo íntimo. Con un lenguaje aun más riguroso y económico (algo que acerca a su palabra al poder sintético de la poesía), Gadea deja a sus lectores en medio de una casa cerrada, un espacio ominoso y opresivo en el que la memoria se entremezcla con secretas fantasías, un pequeño cosmos habitado por la extrañeza, el asombro y la melancolía. *Todo, menos morir* (2020) es su libro más reciente. Sin dejar de lado los rasgos de estilo que ya apuntamos, en *Todo, menos morir* confluyen tres tramas: la primera nos relata la historia de una pareja que acude a un conocido manicomio limeño en busca de aliviar la crisis que padecen ambos, y es cuando Sandro Tosso, pareja de Emilia, conoce la historia del poeta Martín Adán, célebre paciente de aquel hospital. En segundo término, la novela explora ámbitos donde se hace posible la práctica metaliteraria y autorreferencial: en parte leemos el manuscrito de Tosso sobre Adán, puente que une sus biografías en un ardid de buena literatura. Finalmente, la narración apela a una fragmentación intensa, donde encontramos una mezcla de diversos elementos en un alarde de *collage*. Así, las citas del texto de Tosso sobre Adán comparten el espacio narrativo con la famosa anécdota del día en que se conocieron Adán y el beatnik Allen Ginsberg, con el bar Cordano y el mítico Hotel Comercio como parte de un escenario cautivante.

Detrás de una escritora hay una lectora. Y detrás de ambas una historia. En el caso de Alina Gadea, la memoria traza un camino que comienza en la infancia. “Mis padres eran grandes lectores. Mi mamá, por ejemplo, tenía una formación anglosajona, muy literaria, recitaba pasajes completos de Shakespeare en inglés antiguo, versos de *Romeo y Julieta*, de *El mercader de Venecia*, de *Hamlet*, y eso me impresionó. Ese es el origen del esperpéntico personaje de *La casa muerta*. De manera que así crecí, como si todo ese lenguaje fuera mi propia piel, mi propia respiración”.

¿Y tu padre?

Él también, pero añadiendo la historia y la filosofía a la literatura. La poesía les encantaba. La lectura era nuestro quehacer. Recuerdo que de niña me hicieron leer *Corazón*, y lloraba a mares, pero me sentía bien llorando, era emocionante. Tenía la sensación de un desahogo, de una limpieza. Entonces leíamos mucho y conversábamos durante horas sobre las cosas que leíamos. Recuerdo también la lectura de *Platero y yo*, un libro maravilloso.

(Con visible nostalgia, Alina recuerda el inicio de *Platero y yo* y lo recita de memoria: “*Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Solo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro*”).

Tu casa fue entonces un ambiente favorable para la lectura. ¿La escuela?

No fui buena alumna la verdad, porque no estudiaba lo que no me gustaba. Tuve de profesor de historia a Guillermo Nugent nada menos; y aunque mi padre era amigo de Basadre y conversaba con él, no me llegó a gustar tanto la historia, aunque escuchaba fascinada las explicaciones de Basadre... En la escuela mi preferencia iba por la literatura, definitivamente. Yo estudiaba en el Franco Peruano y allí descubrí y pude leer, por ejemplo, a muchos poetas franceses: Apollinaire, Verlaine, Prévert, Breton... Las grandes novelas, Balzac, Flaubert... Podría decir que de algún modo me afrancesé. Esa sería a grandes rasgos mi historia inicial como lectora.

Luego viene la decisión de escribir. ¿Cómo surge la idea de ser escritora, más allá de esa fascinación inicial y de seguro algo inocente?

Es cierto, aunque tengo que decir que, en esa época, por ejemplo, no se le daba tanto valor o importancia al hecho de estudiar literatura, más bien muchos creían que era una opción para no hacer nada (risas). Había muchos prejuicios y miedos alrededor de eso. En fin, creo que esa conversión ha sido un largo proceso; en un comienzo nunca creí que fuera capaz de escribir nada... Una vez leí que Françoise Sagan había escrito una novela a los 18 años y eso me parecía increíble, inalcanzable. El solo hecho de saber que había personas que escribían libros era algo intimidante para mí. De pronto me di cuenta de que yo llegaba siempre tarde a las cosas y a mediados de mis treinta años comencé a ir a talleres de escritura, los de Alonso Cueto en especial. Esa experiencia fue fundamental para mí, me hizo mucho bien. Luego ingresé a la Escuela de Escritura Creativa y es ahí donde recién tengo conciencia de que puedo escribir.

En pocas palabras, la experiencia del taller es lo que te impulsa a ser escritora.

Tendría que decirlo de esa forma. De esos talleres sale “La casa muerta”, precisamente. Todo ese año llevé obsesivamente el cuento en mi cabeza, vivía con esa historia a tiempo completo. Tenía tres hijos, recién me había divorciado y ese cuento ocupó un lugar central en mi vida. Es más, pensaba en esa historia y en esos personajes como si fueran algo real, era como tener una realidad paralela.

Es curioso. Ese inicio en la escritura se vincula con el cuento, pero casi la totalidad de tu obra se ha decantado, más bien, por la novela corta.

Es verdad. Pasa que en los talleres se trabajaba mucho el cuento, por obvias razones de tiempo y espacio. Y, como te comentaba, conviví mucho tiempo con “La casa muerta”. Un día un amigo me anima a enviarlo a un concurso y claro, lo envié, sin mayor convicción. Pasaron unos meses y un día me llaman de Petroperú para decirme que había ganado el tercer puesto en el premio Copé. Eso le dio a mi vida un rumbo completamente diferente. Ya tenía cerca de cuarenta años. A partir de eso comencé a explorar más intensamente mis posibilidades, mi lenguaje, y así fui llegando a la novela breve.

Tus materiales fueron siempre los mismos, ¿verdad? Una mezcla de preocupaciones íntimas y de observaciones del entorno, del mundo que te rodea.

Sí, efectivamente. Parte de esa exploración era ver en mi interior, conocer de cerca las perturbaciones que me habitaban y, al mismo tiempo, mirar hacia afuera, observar con detalle a los demás, sus conductas, sus secretos, sus afectos. Uno de esos ingredientes venía de la mano con mi memoria de los años 80, los años del terrorismo y la violencia que tanto nos costaron. De ahí surge *Otra vida para Doris Kaplan*, una exploración inicial, porque allí rebaso de manera consciente los límites del cuento.

Una marca de tu estilo es que esos viajes hacia la intimidad, esas miradas a tu interior se enlazan siempre a un contexto en el que la experiencia social aparece de una forma o de otra. ¿Hay un ánimo autobiográfico no declarado?

Diría en todo caso que se trata de fragmentos, trozos de vida que pasan y se decantan por varios filtros, desde el lenguaje hasta la construcción de una trama y las necesidades que surgen de eso. Intento que esos fragmentos sean vistos desde diferentes ángulos. La materia prima, como dices, puede ser lo vivido y lo observado, pero eso se transforma, se convierte en una materia más autónoma y comienza a tomar su propio rumbo, un rumbo que finalmente es distinto de la experiencia propia o real.

En esos tiempos de afirmación de tu vocación, ¿cuáles eran tus lecturas?

En realidad, leía todo lo que podía, era una especie de lectora omnívora. Ponía especial atención en algunas lecturas que se recomendaban en los talleres. Realmente mi apasionamiento fue desmedido, una locura (risas). Me fascinaba José Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*, *El jardín de al lado*, entre otras. Me gustaban esas atmósferas y me sentía identificada con sus temas, esa insistencia en la oscuridad, la perversidad, el universo de la enfermedad; a la vez, el mundo social que aparece en sus novelas. En esos años descubro también a Faulkner, un repertorio técnico muy interesante. Los saltos de tiempo, los monólogos, en fin, un autor lleno de lecciones para cualquier narrador. Los temas de Faulkner, ese mundo terrible lleno de racismo y de miseria me cautivó.

¿Y tus lecturas peruanas de esa época por dónde iban?

Curiosamente a mí me ha gustado siempre y mucho la poesía peruana, comenzando por Vallejo, ¿no? Me pareció increíble en su momento Javier Heraud, César Calvo, por supuesto, Martín

Adán, Juan Gonzalo Rose. Es una gran tradición. Me he sentido siempre libre y agradecida como lectora, por tener la posibilidad de vivir en relación con las palabras.

Los autores que acabas de nombrar son todos poetas. ¿La lectura de poesía ocupa un lugar especial en tu quehacer como lectora?

Aunque parezca contradictorio, leo más poesía que narrativa. La poesía de Adán, Moro, Oquendo de Amat, César Calvo, Juan Gonzalo Rose, Javier Heraud o Luis Hernández, entre otros extraordinarios poetas, se puede leer infinitas veces porque la poesía crea la posibilidad de una existencia mejor y siempre tiene algo para seguir siendo escuchada. "Poesía no dice nada, poesía se está callada escuchando su propia voz", decía Adán. ¿Quién no sucumbe ante esto? No escribo poesía, pero intento escribir mis narraciones salpicadas de cierta poesía. Eso es lo que más me gusta de escribir, la gran libertad que se siente al hacerlo.

¿Actualmente qué autores peruanos te interesan más?

La narrativa y la poesía peruanas me parecen, en general, tocadas por la mano de Dios. No en vano el Perú ha dado a Arguedas y a Vallejo por mencionar a dos pilares de América Latina y del mundo. Creo que nuestra variedad, complejidad y conflicto permanente como sociedad es la tierra fértil para escribir. Porque escribir es finalmente tratar de poner en orden el caos de la realidad y también el que llevamos dentro. Tenemos material para rato. Me gusta leer todo lo que escribe Alonso Cueto. Él es mi maestro y le debo la mayor parte de lo que leo y escribo. Tenemos además autores contemporáneos que nos siguen dando relevancia a nivel Latinoamérica y que es una tradición desde la época del *boom*. Escritores de canteras distintas, desde la interioridad de José Carlos Yrigoyen hasta el mundo claustrofóbico de Jennifer Thorndike, pasando por el lenguaje único del maestro [Augusto] Higa y la Lima imposible descrita por [Giovanni] Anticon.

Mencionas pocas mujeres.

Me gusta mucho Marguerite Duras. Ella rompe y contraviene todo, es una escritora sumamente osada que ha pasado por encima de cualquier convención, que ha dinamitado el conservadurismo. Me interesa mucho ella. En la vida hay tantas reglas que seguir, es cierto, porque si no todo sería un caos, pero el caos de la ficción, esas ficciones que sacan a flote lo más oscuro de nosotros. Eso es lo que me cautivó siempre de Duras. Incluso diría que me pareció más atractiva su lectura que la de Simone de Beauvoir. Y quisiera decir que me gusta mucho Jennifer Thorndike, a quien ya mencioné. Ella tiene una obra que se mueve también en el universo donosiano, sus materiales trabajan la intención transgresora y eso me atrae. Prefiero la locura en la escritura.

Se habla mucho de un auge de la literatura escrita por mujeres en América Latina. Es cierto que en los últimos veinte o treinta años han aparecido en toda la región narradoras de gran interés. Muchas de esas obras aparecen marcadas por distintas temáticas, que van del fantástico a lo grotesco, del horror a un cuestionamiento de los límites de la normalidad. ¿Qué ves tú aquí?

No sé si es un *boom* lo que ocurre con la literatura de las mujeres, que tampoco creo que se puede llamar "literatura femenina". Es como hablar de música femenina. No tiene sentido.

Es literatura y punto. Pero sé que cada vez las mujeres escriben con más convicción y eso se refleja no solo en la narrativa sino también en la poesía. Lo fantástico, lo grotesco, la enfermedad, la represión de las dictaduras, la atmósfera enrarecida son partes de un conflicto que nos envuelve y por ello son tendencia en lo que escribimos las mujeres, porque, como decíamos antes, es un intento de hacer eros del tánatos. Lo que nos perturba y aflige de la realidad, lo que nos duele es el combustible para escribir. Gran parte de esa literatura es una exploración que deriva en catarsis.

Justamente una de las virtudes del arte, incluida la literatura, es su capacidad de hacernos ver más allá de lo cotidiano, nos permite abrir nuestros sentidos a otras dimensiones de la experiencia, abrir la caja en la que yacen nuestros secretos más recónditos.

Y son tantos y tan distintos los mundos que uno puede conocer a través de la ficción... Es inacabable. Tengo una conexión muy fuerte también con autores japoneses, como Kawabata, por ejemplo, que, siendo a veces trágico u oscuro, no deja de ser refinadísimo, un balance muy delicado entre el eros y el tánatos. Y no quiero olvidar a Mishima.

En líneas generales, ¿cuál es el proceso de tu escritura? ¿Hay un detonante para tu escritura? ¿Cómo aparece un tema?

Es un misterio. Yo he sido muy fiel a mis percepciones, a todo aquello que me perturba. Me dejo llevar por un apasionamiento, trato de seguir una inquietud, como el tema de Martín Adán, que apareció sin que me propusiera nada. Esa aparición es como una chispa. Mi proceso creativo es extraño y largo: no me fijo metas ni estoy en carrera con nadie, lo más importante es la libertad de inventar o reinventar algo. La idea de escribir *Todo, menos morir* surgió de una visita al hospital donde había estado Adán. Yo estaba ahí por otro motivo, pero sentí un llamado y eso me hizo recordar muchas cosas del personaje y me invitó a pensar en muchos temas que lo rodean. Cuando escribí *Obsesión*, tenía la idea de plantear una crítica al conservadurismo limeño, a su doble moral. De alguna forma se puede establecer un vínculo entre cada novela que he escrito y las impresiones, los recuerdos, las sensaciones que me asaltan y que me sirven para explicarme la realidad.

¿Dirías que la escritura tendría un sentido terapéutico para ti?

Más que aliviarme, la literatura pone en orden ese disparate que se llama existencia. Es tal la cantidad de contradicciones, absurdos y cosas incomprensibles que nos rodean, que la ficción de alguna manera propone un sentido, una dirección. En esos términos, sí, puede haber un alivio. Si las palabras llegan a convertirse en luz, creo que se logra ese efecto.

¿Corriges demasiado, tienes una obsesión con eso?

Suelo escribir historias de cien páginas en promedio. Las mismas que reescribo una y otra vez. Hago varias versiones, corrijo, añado y elimino cosas obsesivamente hasta que el propio el texto me da una señal y me dice: "Ya estoy listo". Es un proceso racional, pero a la vez intuitivo.

Hace un momento mencionaste brevemente a Martín Adán y quisiera volver a él. Es una presencia que atraviesa tu novela *Todo, menos morir*. ¿Cómo conoces o llegas a Martín Adán?

Martín Adán aparece en mi vida cuando yo tenía diez años. Íbamos en el viejo Chevrolet de mis padres por la avenida Larco. A la altura de la librería Studium (en esa época estaba ubicada casi llegando a la esquina de Benavides), desde el asiento de atrás vi un hombre que caminaba por la vereda, en pleno mes de febrero, vestido con abrigo grueso y negro abrochado con un imperdible antiguo de los que se usaban para cerrar los pañales de tela. Un sombrero de fieltro y una bufanda de lana.

Una figura sin duda excéntrica...

...y esa figura tan excéntrica me impactó. El calor era fuerte y él parecía tener mucho frío. En ese momento mi papá, que estaba en el asiento del copiloto, se bajó del carro y fue a darle el encuentro. Le pregunté a mi mamá que quién era, que por qué mi papá se quedaba caminando con ese señor, a lo que ella me contestó: "Es el poeta Martín Adán y a tu papá y a mí nos gusta mucho su libro *La casa de cartón*". Un tiempo después entré a la librería La Familia de la Diagonal y compré la edición de Peisa. A partir de allí vengo leyendo ese libro, descubriendo siempre uno nuevo cada vez. Tengo también una edición muy antigua, quizás la primera, regalo de nuestro querido amigo Andrés Piñeiro y la bella edición de nuestra también querida poeta y editora Cecilia Podestá. Una joya, por cierto, con las pinturas del gran Kike Polanco.

¿Qué impresión inicial te dejó?

Lo que sentí al leerlo fue un deslumbramiento ante algo totalmente distinto, una historia única hecha de imágenes como postales de lo que es la adolescencia, esa mirada intimista y a veces desgarrada, la imagen de Barranco, el mar y las sensaciones propias del despertar a la vida que creo que todos guardamos al interior. Desde la primera frase... "Ya ha principiado el invierno en Barranco, raro invierno, lelo y frágil"... uno se siente atrapado en esa atmósfera de música y misterio.

Ya en la adultez, aparece una decisión trascendente: escribir una novela en la que aparece Martín Adán. Me refiero a *Todo, menos morir*, el último libro que nos has entregado. ¿Cómo llegaste a ese punto del camino?

Se fue forjando en mí la idea de escribir una historia que tuviera que ver con él porque varios demonios míos se aproximan a él. Quería explorar la orfandad, la contravención a lo establecido, la marginalidad frente al conservadurismo de una casta y una sociedad, lo demencial de la adicción, y el tema del erotismo y las represiones de la sexualidad. Una de las cosas que fueron dando forma a la historia es una visita que realicé al hospital Víctor Larco Herrera, en donde un psiquiatra me pregunta a qué me dedico y al contestarle que "soy de esas personas que escriben", me dice que lo siga por un pasillo por el que llegamos a la habitación donde vivió por años Martín Adán. Como podrás suponer, el recuerdo que conservaba de mi niñez y este reencuentro con los pasos de Adán en un manicomio hicieron combustión.

Quisiera que me permitas por un momento entrar a un terreno más personal. Estudiaste derecho, eres abogada, pero tu vida se define por el hecho de ser escritora. ¿Cómo asumes esta situación?

Jamás quise ser abogada, pero por terquedad me recibí en la Universidad Católica. Se siente bien haber estudiado una carrera tan importante y se siente mejor no ejercerla. En realidad, lo que siempre quise fue leer. Soy escritora por vocación, ese es mi oficio, no el de abogada. Algunos consideraban que leer era un pretexto para llevar una vida de ocio y quizás tenían razón en términos prácticos, pero en sentido existencial leer es siempre la posibilidad de vivir más vidas.

Finalmente, después de *Todo, menos morir*, ¿qué proyectos vienen?

A partir de la pandemia he venido recopilando un poco de todo. Apuntes, ideas, borradores. Me interesa mucho la idea de las “cárceles personales”, las cuarentenas internas, el sentido del encierro y el de la libertad, sus vínculos contradictorios: eres libre, pero estás encerrado. De ahí debe salir un impulso para un nuevo proyecto. No sé cuándo, pero ya llegará el día.



Foto de Steve Johnson en Unsplash

G.
GALERÍA

Gabinete de misterio y protesta

Una semblanza de Camila Figallo

ANGELINA FERRERO



Retrato de Camila Figallo (2023)

Los personajes en las pinturas de Camila Figallo aparecen, generalmente, adormilados y suspendidos en el tiempo. Quien ingresa al mundo de la artista se enfrenta a una multiplicidad de lecturas. Los cuerpos humanos, desde su quietud, son tremendamente provocativos. ¿Por qué duermen? ¿Aún respiran? Ellos están situados en espacios en donde la ambientación y la coloración han sido cuidadosamente calibradas.

Cada objeto, por más pequeño, ha sido introducido con un propósito. En la simetría y el naturalismo del trabajo de Camila Figallo aparece, por un tajo misterioso, el riesgo y la provocación.

En sus obras más recientes, la artista ha comenzado a introducir animales con carga mitológica que desdibujan los límites entre el mundo concreto y todo aquello que surge del inconsciente humano. A través de largas conversaciones, ella me abrió las puertas de su proceso creativo y su mente. Compartió conmigo las preguntas que gatillan, lo que ella misma denomina “una obsesión”. La pasión por su oficio son las pinceladas que dan color a una voz profunda y sincera. Camila me mira con los ojos de alguien que tiene la certeza de que no podría vivir haciendo otra cosa. Yo la escucho, tomo notas, e intento recomponer las piezas de una mujer peruana que sueña, reflexiona, transforma, investiga y propone, con valentía, un arte que busca incomodar.

Todo comenzó antes de conocernos, una tarde de diciembre en la que subí las escaleras de la Galería Grau (Barranco), para encontrarme con una sala blanca de techos altos. En una esquina, colgaba una pintura pequeña. Era la réplica exacta de un pequeño cajón de madera con objetos que estaba desplegado junto a la pintura. La pieza mostraba balance, juego, fragilidad, técnica y misterio. Era la primera vez que veía algo de Camila Figallo.



Gabinete portátil de un viajero curioso (2022). Óleo sobre lienzo, 40 cm x 30 cm

La pieza que expusiste en la muestra colectiva en Galería Grau es muy diferente al resto de tus trabajos. ¿Qué representa?

El año 2022 ha sido intenso; he participado en siete muestras colectivas y casi no he tenido tiempo para continuar con mi proyecto personal (dice Camila entre risas, porque sabe que el exceso de trabajo la aturde, pero le encanta). El encargo de esta colectiva era componer un bodegón y pintarlo. Construí un gabinete portátil de objetos. Los gabinetes de curiosidades eran los primeros museos. Adentro de la obra, hay un personaje; es una pequeña obra mía. La pintura engaña el ojo, carga con una trampa.

Y así, nos introducimos a la obra de una artista que calibra cada gesto, color y detalle. Ella no se ha dado cuenta, pero le hago notar que el taller de Chorrillos en el que conversamos es una versión expandida de ese pequeño bodegón. En la esquina, hay una refrigeradora llena de materiales. Si para ella los objetos hablan tanto como las personas, me pregunto cuántas ideas tiene aún por descongelar.

Pinto desde los cuatro años. Me levantaba a las cinco de la mañana y dibujaba. Mi mamá me descubrió. Me dijo: “¿dónde lo has calcado?”. Ella no me creía. Es que los dálmatas me salían igualitos. Pronto, me metieron a talleres de pintura, pero me aburrían. A los trece años ya dibujaba realista. Tal vez, esa era mi forma de hacerme ver y escuchar.

Ella tiene una voz profunda, canta y toca guitarra. En el 2015, como parte de la serie *Crisálida*, hizo una *performance* en la que decidió privarse de sus sentidos. Estos, poco a poco, se iban develando. Camila siempre ha sentido una inquietud por explorar la cosificación del cuerpo carente de consciencia de sí mismo. Sus personajes, con los ojos vendados y las bocas tapadas con tela y tul, no pueden expresarse ni actuar.

Siempre me ha interesado mirar a las personas como objetos. Veo a mis personajes como cosas y son los elementos que los rodean los que nos revelan una historia sobre ellos. Tengo una obsesión con los objetos y la memoria. Estoy llena de adornitos horribles que guardo. Por cosas personales, más de una vez me sentí como un objeto. Una vez, dejé de pintar por casi dos años, pero me di cuenta de que nuestro trabajo tiene que hablar por nosotros. Tal vez, mi trabajo es un intento por desarrollar una poética de lo inanimado.

Los espejos son un elemento recurrente en sus pinturas. Le pregunto si representan algo...

Es importante que estos estados inanimados nos espejen. Tal vez, todos somos, de cierta manera, una audiencia dormida y al mismo tiempo, potencialmente peligrosos.



Suspensión III (2022). Óleo sobre lienzo, 40 cm x 60 cm

A pesar de esta cualidad de adormecimiento de sus personajes, ella es una mujer activa y tenaz. Camila me cuenta cómo llegó un momento en que tomó la decisión de despertar. Tiene tatuada en el cuerpo la fecha que marca un antes y un después en su obra y su vida: 24 de febrero del 2011 (XXIV.II.MMXI).

Yo era una chica muy sombría. Siempre me vestía de negro y mi madre se preocupaba, pero me dejaba ser. La relación entre mis padres era complicada. Aun así, fue a través de ellos que conocí el arte. A mi mamá siempre le gustó la decoración; me bordaba casacas con lentejuelas. Mi papá era un melómano. Llegó un

momento en el que me dije: "si sigo así de oscura, voy a terminar muriéndome". Metí toda mi ropa en una bolsa y salí de ahí.

Y desde ese día, no dejó de pintar. Camila es hoy una mujer empoderada que confía en su capacidad y comprende que su arte es una herramienta de protesta. Quien mira sus pinturas no puede evitar proyectar sobre ellas un discurso feminista. Llama la atención que ella no haga ninguna mención explícita al género o a alguna agenda política que impulse su trabajo.

Es interesante cómo existe un motor de algo y se construye un discurso. Luego, esto se inserta en un contexto más amplio. Soy consciente de que mis cuadros cargan con una violencia silenciosa. He vivido situaciones que me han enseñado a defenderme en el ámbito masculino. Tal vez, es por eso que mi trabajo tiende a volver a lo oscuro y siempre inserta un elemento perturbador. Esto sucede en las imágenes y en los títulos. En mis pinturas todo aparenta ser armonioso y la atmósfera es muy natural. Sin embargo, uno sabe que algo está sucediendo. Creo que son un intento por representar la normalización de algo que no está bien. Eso es lo peligroso.



Lo indicible I, (2020). Óleo sobre lienzo, 130 cm × 130 cm

Y en ese sentido, su pintura *Lo Indicible* marcó un punto de quiebre fundamental en su carrera. Era peligroso exponer, por primera vez y en mayor formato, su mundo interior.

Me tomó casi tres años pintar esa obra. Me daba miedo. Tuve que atravesar situaciones desafiantes para recuperar la seguridad en mi cuerpo y mi capacidad como artista. No fueron momentos fáciles, pero me ayudaron a forjar carácter. Ahora me siento más segura en mi cuerpo, lo siento más mío. Muchas mujeres artistas están llenas de inseguridad. Soy consciente de que mi personalidad, así como mis pinturas, podrían incomodar.

Camila hoy enseña en primer ciclo de Corriente Alterna y da clases particulares. Sonríe orgullosa cuando me cuenta que su grupo de alumnos se llama “Esquizofrenia cromática”. Sin duda, tiene el ojo entrenado para ver colores que los seres humanos más comunes no podemos ver. Cuando le pregunto sobre las opiniones que recibe sobre sus pinturas, ella confiesa que se mantiene abierta a recibir todo tipo de comentarios.

Me gusta que la mirada del otro complete mi identidad y la de mis pinturas. Hay muchas personas dentro de una.

Intuyo que hay mucho de ella en sus personajes. Inclusive, ha llegado a aparecer en alguna de sus pinturas. Ella me dice que, cuando su cuerpo aparece sobre el lienzo, ya no le pertenece. Más de una vez me atrevo a hacerle la misma pregunta: ¿Qué crees que dirían tus personajes si despertaran?

No lo sé; yo los sigo mirando como cosas. Hay algo que me inquieta de la inmovilidad del ser humano frente al caos, y la violencia del entorno y los objetos. Eso no quiere decir que ellos no tengan pulsiones sexuales, deseos o perversión.



Corona de salamandras (2022). Óleo sobre lienzo, 20 cm × 25 cm

Tal vez, ya estén despertando. En sus bosquejos y pinturas más recientes, los personajes ya no están apoyados. Alrededor de ellos comienzan a aparecer animales como salamandras o gallinazos. Estas son exploraciones que ya aparecieron, por primera vez y de manera sutil, en su serie *Crisálida*.

En mis exposiciones, siempre pongo una semilla de lo que viene. Así, voy hilando constelaciones. Siempre he creído que el deseo está muy relacionado al objeto. La corona de salamandras hace una alusión a la época medieval. La salamandra representaba al hombre que podía controlar sus pasiones y la lujuria. En mis nuevas pinturas, la parte inconsciente del ser humano sale a relucir. Cada elemento carga un mensaje dentro de la obra. Por ejemplo, actualmente estoy trabajando en la pintura de una mujer con el cuerpo lleno de gallinazos.

Es curioso que la artista llame al cuerpo humano, a la figura animal y a las cosas “objetos”. De cierta forma, estandariza los cuerpos y compone de manera balanceada con ellos sin ninguna jerarquía. No existe en ella la creencia de que el cuerpo humano sea superior o más útil que todo aquello que lo rodea. Y al mismo

tiempo, se relaciona con sus cuadros como personas. Su trabajo y su vida están completamente entrelazados.

A veces, cuando me canso de un cuadro, lo castigo y lo encierro. Salgo a caminar por el malecón para despejarme. Cada vez que puedo, organizo un karaoke. Yo vivo en dos mundos: el real y el de mis cuadros. Y a veces, me confundo. Cuando pinto, me meto en una membrana. Me encierro en mi casa o mi taller, y me gusta que los cuadros que me atormentan me miren. Las ideas están ahí; nunca descansan en mi cabeza, ni cuando duermo. Sufro, pero disfruto de perderme hasta encontrar el concepto. Luego, pintar ya se convierte en algo más metódico.

Camila es el tipo de artista que despierta en el medio de la noche, hace un garabato en un cuaderno y vuelve a dormir. Ella sueña que pinta. Me confiesa con total transparencia que ella siempre sueña que es hombre y que con frecuencia aparecen reptiles.

Creo en la transmutación como una técnica para la creación. Hay algo sexual y violento en crear que se convierte en una necesidad de calmar el caos adentro de una.

Camila es metódica y calculadora con su trabajo. Por ejemplo, para su nueva serie de pinturas ha desarrollado un bestiario. Lee sobre alquimia y simbología, y trajo de su último viaje a Madrid quince kilos de libros. Además de su formación en Corriente Alterna, ella considera haber perfeccionado su técnica como asistente de algunos pintores mayores.

Aprendí mucho de Toto Fernández Ampuero. Antes, en mi taller había mucho desorden, pero él me enseñó a romper con el mito del artista caótico. Era muy organizado; hasta hacía inventarios. Tenía un método y una forma muy particular de pintar. Ahora, yo reconozco que soy controladora al pintar, pero el hiperrealismo es muy estático. Estoy probando soltar la pincelada para solo armar el gesto y controlar los puntos importantes. Así, obligo al espectador a ver.

En su muestra de abril, Camila presentará, principalmente, bosquejos de pinturas. Ella nos dará la oportunidad de indagar, como espectadores, en su proceso creativo.

Para mí, pintar es una condición. Me da síndrome de abstinencia cuando no lo hago.



El sueño de la razón produce monstruos. Óleo sobre lienzo, 1 m × 60 cm

El 2023 comenzó con buenas noticias, pero nada ha sido gratuito. Durante el 2022, Camila sembró semillas en dos ferias en Madrid, una en Barcelona, en el Museo Amano y en varias series colectivas. Sus ventas son constantes y siguen aumentando; ella ya no acepta encargos que no estén alineados a su arte. Ha cumplido una meta que tenía trazada para dentro de uno o dos años, ser parte de la plataforma *Artsy*. Fue la primera en vender en la nueva plataforma peruana *Callao* y está preparando dos muestras en Lima para abril y noviembre. A pesar de todos estos logros, ella me sonrío con humildad, y me transmite la sensación de que le queda muchísimo por hacer y aprender. Sin ninguna pretensión, me dice:

... Creo que estoy cosechando.

Y quien la observa no lo cree; está segura de ello.

Una violencia silenciosa

Muestra de Camila Figallo



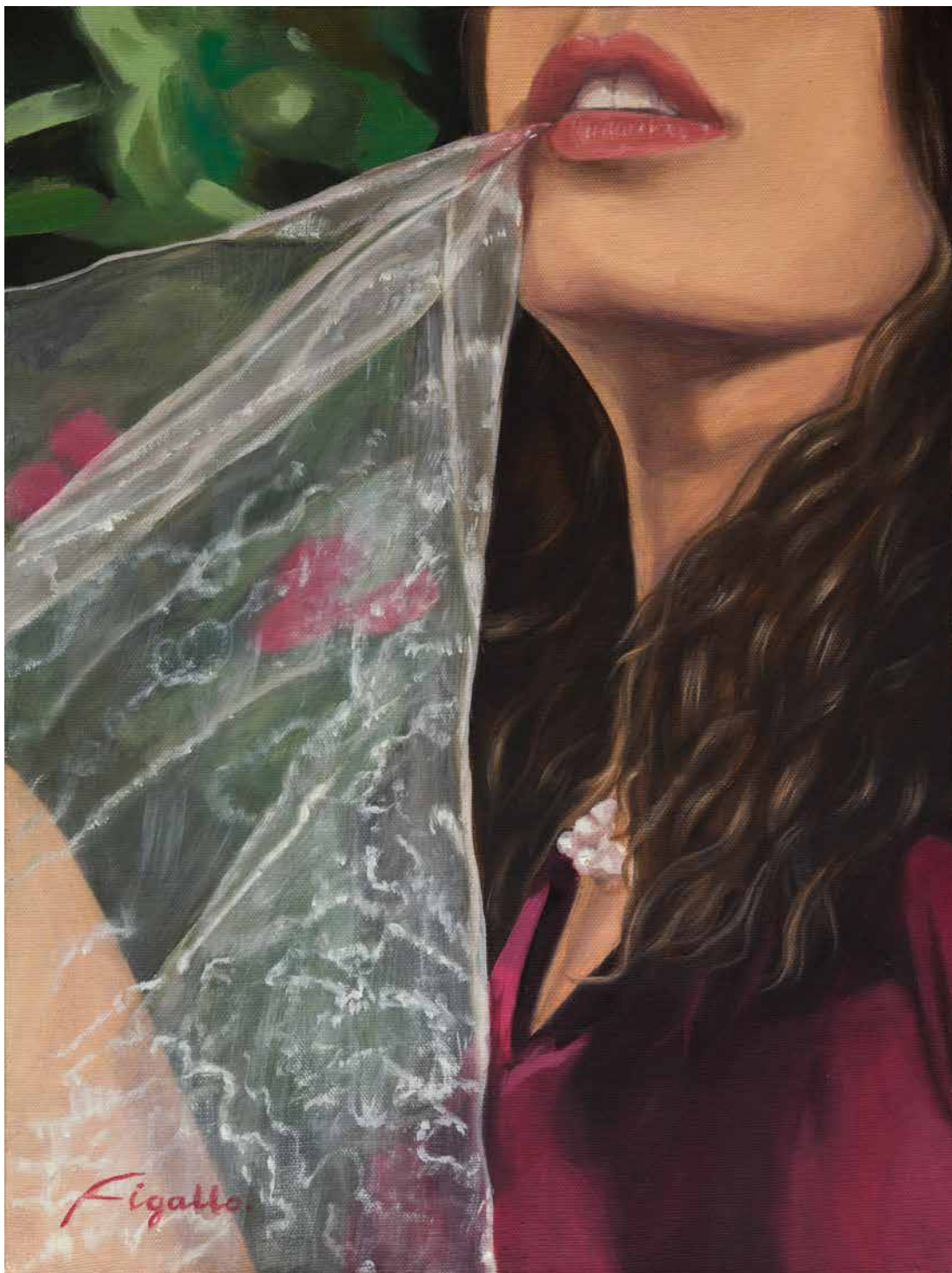
Lo indicible II (2020). Óleo sobre lienzo, 130 cm × 130 cm



Zoom I (2021). Óleo sobre lienzo, 54 cm × 27 cm



Zoom II (2021). Óleo sobre lienzo, 40 cm × 20 cm



Zoom III (2020). Óleo sobre lienzo, 36,7 cm × 27 cm



El descanso (2022). Óleo sobre lienzo, 40 cm × 60 cm



Balance I (2022). Óleo sobre lienzo, 1 m × 70 cm



Pulsión lunar (2022). Óleo sobre lienzo, 50 cm × 40 cm



Sinestesia I (2021). Óleo sobre lienzo, 1 m × 70 cm



Apertura (2022). Óleo sobre lienzo, 50 cm × 70 cm



Estados de agnosia I (2022). Técnica mixta (policromo, acuarela y tinta china), 29,7 cm × 21 cm



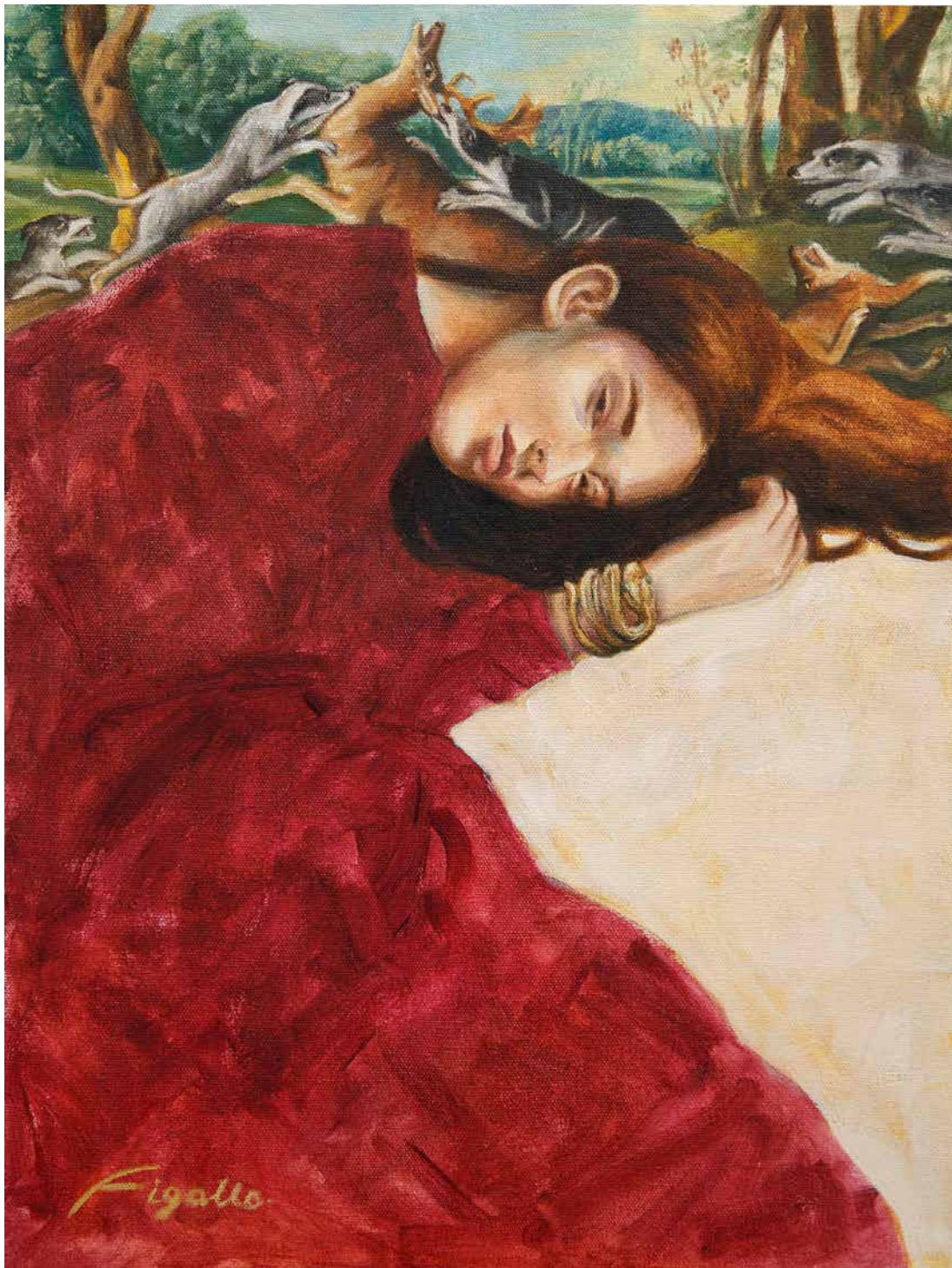
Estados de agnosia II (2022). Técnica mixta (policromo, acuarela y tinta china), 29,7 cm × 21 cm



Estados de agnosia III (2022). Técnica mixta (policromo, acuarela y tinta china, 29,7 cm × 21 cm)



Vacío (Madrid, 2022). Técnica mixta, 21 cm × 29,7 cm



Instinto (2022). Óleo sobre lienzo, 40 cm x 30 cm



Cruzadas (2023). Óleo sobre lienzo, 80 cm x 66 cm



Sonata la caza (2023). Óleo sobre lienzo, 115 cm × 80 cm



Radiografía de una tapada (2022). Óleo sobre lienzo, 170 cm x 140 cm

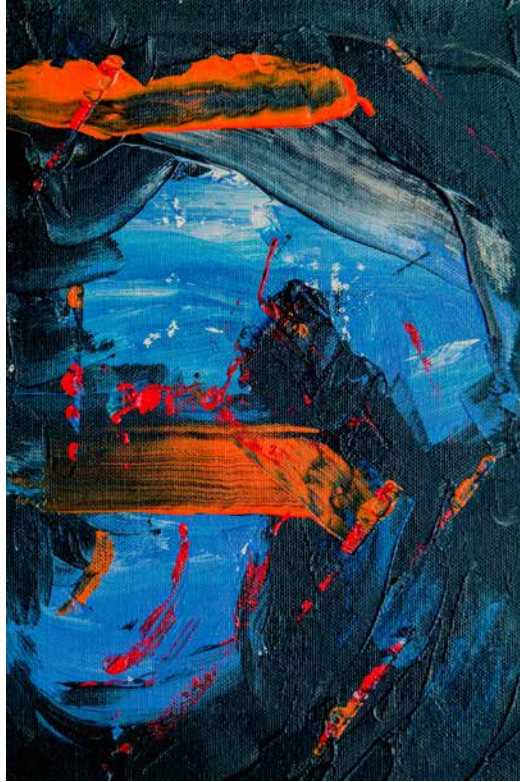


Foto de Steve Johnson en Unsplash

R.

**REFLEXIONES
HUMANÍSTICAS**

Breve recorrido por una física del sentido.

Recensión sobre la semiótica de Spinoza según Lorenzo Vinciguerra

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO

PREÁMBULO

La historia de la semiótica no es algo menor, aunque la historia de la metafísica quiera hacerlo parecer. No obstante, sigue sin ser cabalmente escrita, a pesar de notables esfuerzos centrados en algunas edades y épocas (Castañares, 2014, 2018; Deely, 1990, 1996). En mi labor docente exploraba el tema a través de varias civilizaciones; empero, puse el acento en la historia del pensamiento sobre el signo en Occidente, en especial en Ockham, como necesario prolegómeno a una comprensión más cabal de lo que hacemos hoy (Quezada, 2002). En los inicios de la modernidad, John Locke reconoció el papel de la semiótica, o uso de signos, en el despliegue del entendimiento humano (1992, pp. 727-728). No hizo sino recoger propuestas escolásticas y reformularlas en un contexto ilustrado. Habría que esperar a Charles Sanders Peirce para encontrar un sólido proyecto de ciencia general sobre la acción de los signos (Peirce, 2012, 1987; Merrell, 1998; Deladalle, 1996).

Precisamente Lorenzo Vinciguerra (2020) da un giro; compara a Spinoza con Peirce para consumir una inversión: en ambos, ya no se trata del pensamiento sobre el signo, sino del modo como el signo piensa necesariamente al que cree que piensa libremente. Su método consiste en acometer los textos de Spinoza, en especial su *Ética*, para desentrañar en ella una “física general del sentido” y cotejarla, en sus contornos lógicos, con la epistemología semiótica de Peirce. En este breve apunte, a modo de parcial recensión del libro de Vinciguerra, bosquejaré la mencionada *Física del sentido*. Para eso, sobrevolaré el mencionado libro absteniéndome de incursionar en las complejas referencias a la historia de la filosofía y en sus consecuentes debates. Advierto también que asumo, sin hacerlas explícitas, las citas del autor italiano a la obra misma de Spinoza. Casi todas

remiten a la *Ética* y al *Tratado teológico-político*, en ese orden. Me limito, pues, a un seguimiento que entresaca segmentos relativos a las categorías que estructuran esa *Física*, según Vinciguerra. En consecuencia, este estudio está articulado sobre la base de una interesada paráfrasis crítica.

ENCUADRE FILOSÓFICO

Spinoza opone dos dominios, siempre confundidos en las tradiciones precedentes: el de la expresión, y del conocimiento expresivo, único adecuado; el de los signos, y del conocimiento por signos, por apofasia o por analogía. Spinoza distingue diferentes tipos de signos: signos indicativos, que nos hacen concluir algo según el estado nuestro propio cuerpo; signos imperativos, que nos hacen aprehender leyes como leyes morales; signos de revelación, que nos hacen ellos mismos obedecer y que a lo más, nos descubren ciertos ‘propios’ de Dios. Pero, de todas maneras, el conocimiento por signos jamás es expresivo (...) La oposición de las expresiones y de los signos es una de las tesis fundamentales del spinozismo. (Deleuze, 1975, pp. 176-177)

Por eso, todo comienza cuando Spinoza rebautiza a la *imaginatio* como *cognitio ex signis* (“conocimiento por signos”) y la sitúa en la natura extensa, por oposición al conocimiento por expresión, situado en la natura pensante. Ámbito este, teológico natural (estado de razón, nociones comunes, ideas adecuadas), y aquel, semiótico práctico (experiencia vaga, encuentros fortuitos, determinaciones pasionales, ideas inadecuadas): “La unidad de todos los signos consiste en que forman un lenguaje esencialmente equívoco e imaginativo que se opone al lenguaje natural de la filosofía, hecho de expresiones unívocas” (2009, p. 130). De ahí que las ideas inadecuadas constituyan signos a ser interpretados por la imaginación y las ideas adecuadas constituyan expresiones (o explicaciones del entendimiento vivo). La etimología platónica ya había acercado *sema* a *soma*, es decir, ‘signo a cuerpo’. Recapitulemos: para Spinoza solo hay una sustancia indistintamente llamada *Dios* o *Naturaleza* (*Deus sive natura*) y lo demás son solo infinitos atributos o modos de Dios o de la Naturaleza, única sustancia que habita y excede a cada individuo. El hombre es un modo entre otros individuos naturales; como parte de la naturaleza, no puede autodeterminarse con libertad ni en el plano corporal ni en el mental. Así, pues,

el cuerpo humano no es un individuo en sí mismo, sino que se afirma constantemente en otro y en otros; la mente humana no es el origen de las ideas, ella misma es una idea que tiene su causa en otro; el pensamiento no es sino un deseo ilimitado y sin fin que constituye la esencia de lo que él es. *De la necesidad de la naturaleza divina se han de seguir infinitas cosas en infinitos modos* (es decir, todas las cosas que pueden caer bajo el entendimiento infinito) [énfasis añadido]. (2020, p. 19)

La doctrina de los atributos indica que de la natura pensante derivan infinitas ideas en infinitos modos, de la natura extensa derivan infinitos cuerpos en infinitos modos. Por un lado, todas las ideas que el pensamiento pueda distinguir y modificar; por otro

lado, todos los cuerpos que el movimiento pueda distinguir y modificar. El cuerpo humano es uno entre esos infinitos cuerpos. Ahora bien:

lo que los hombres imaginan, en efecto, lo imaginan según el orden común de la naturaleza extensa por la que son movidos, esto es, según leyes generales a las que los cuerpos responden como partes de ese individuo infinitamente modificado que es el universo. Así como el hombre no puede ser llamado sujeto (*subjectum*) del pensamiento, sino más bien sujeto *a* pensamientos, modificación del pensamiento, mucho menos puede ser considerado autor (*auctor*) de lo que, en él, con él, se imagina. Conviene en cambio pensar que es su actor (*actor*) o, como dirá más adecuadamente Spinoza, *intérprete*. Afirmar entonces que, en lugar de tener el pensamiento en nosotros, somos nosotros quienes estamos en el pensamiento, implica al mismo tiempo afirmar que la extensión se extiende y se mueve, en nosotros, determinándose en todas nuestras afecciones corpóreas. Spinoza llama a estas afecciones *figuras, trazas* [énfasis añadido]. (2020, pp. 20-21)

LAS TRAZAS: AFECTO E IMAGINACIÓN

Entonces, la natura extensa *se traza* entre los cuerpos y en los cuerpos. Dibuja vínculos, conveniencias, leyes, relaciones, encuentros, inclusiones y exclusiones. De un lado, movimiento, modo inmediatamente infinito de la extensión y, de otro lado, trazabilidad del universo (*facies totius universi*), modo mediatamente infinito de la misma:

Si entonces el hombre es por naturaleza intérprete de signos, no lo es en virtud de una supuesta facultad de su alma, sino en cuanto cuerpo que expresa la esencia de Dios considerado como cosa extensa, modificado por otros cuerpos que lo trazan y que él a su vez traza. El hombre, individuo imaginante, conoce por signos, porque su cuerpo responde a leyes semifísicas generales que comparte en la naturaleza con otros individuos. (2020, p. 21)

La imaginación pertenece, pues, no solo a la potencia humana. También pertenece a otros individuos que pueden *hacer memoria* merced a trazas y figuras inscritas en su cuerpo (roces, huellas, tatuajes, adornos, olores, sabores, sonidos, imágenes). Al ser una cosa que está en lugar de otra cosa (*aliquid quod stat pro aliquo*), el signo es una afección genéticamente originada en esas trazas, figuras e imágenes.

La afección, por un lado, define el modo en general; y, por otro lado, designa la modificación del cuerpo. Indica, pues, una doble relación, en cuanto cuerpo es un efecto de la sustancia, la cual es su propiedad “interna”, absoluta, inmanente; en cuanto modificación del cuerpo resulta del encuentro transitivo, relativo, “externo”, entre cuerpos. De aquí se desprende una primera tesis: “No puede existir ningún cuerpo sino como modificado [énfasis añadido] ... En otras palabras, un cuerpo es impensable sin las múltiples relaciones que tiene con su ambiente” (2020, p. 26).

Toda relación, originariamente, es *affectio*, ‘acaecimiento’, ‘tacto’, ‘contacto’, ‘contagio’. *Contingente* es lo que no debe tocarnos, lo que puede no tocarnos, pero también lo que

nos puede tocar o “caer en suerte”, de ahí que *contingere* signifique ‘suceder’ o ‘acaecer’. La relación cinética define, pues, la forma del cuerpo, y, como tal, no puede separarse de las relaciones que un cuerpo mantiene con otros cuerpos. Y, a más complejidad del cuerpo en cuestión,

más se expone a las fluctuaciones y más dependerá la conservación de su forma del equilibrio que logre alcanzar –o restaurar– entre lo que su potencia promueve y aquello que en cambio la limita o amenaza. Cualquiera sea el plano de análisis que se quiera adoptar (físico, biológico o político), un cuerpo existente no es pensable, en la práctica, separado de sus actos. ... En suma, no existen cuerpos inocentes, inmunes, intocados por el mundo, puesto que todo cuerpo es constitutivamente en el mundo, hecho de mundo, de su propia carne, habría dicho Merleau-Ponty. (2020, p. 26)

Carne y mundo se cruzan en un quiasmo originario. La carne en el mundo, el mundo en la carne. Inseparables. Conocer el cuerpo es conocer el universo. De ahí que el cuerpo no es un mero soporte de afecciones sino un modo modificado-modificante en el que se inscriben las formas de vida y que coincide con la extensión de todas sus prácticas. Afección de afección, conjunto de prácticas. He ahí la esencia del cuerpo. La traza (*vestigium*) no es otra cosa que la afección del cuerpo que modifica su constitución (su *hexis*) y, a su vez, la constituye como esencia. La traza es un concepto físico clave en la teoría de la imaginación; como tal, construye genéticamente el concepto de imagen. Spinoza esboza “una física cuyos principios no pueden ser rebatidos por la experiencia” (p. 30).

DURITIA / MOLLITIA / FLUIDITAS

En ese contexto, las trazas, tales como el movimiento y la extensión, son *notiones communes* cognoscibles por la razón, que distingue, además, entre *duro*, *blando* y *fluido*, términos relativos en cuanto no se refieren a propiedades reales de los cuerpos, pero que sí indican algo preciso, real, a saber,

las diferencias trazables entre las naturalezas, es decir, un cierto modo determinado de regular las relaciones. ... Llamaremos blandura a la capacidad de un cuerpo, de cualquier cuerpo, de ser revestido de trazas (*vestigia*). Del mismo modo se podrá definir la dureza como la menor capacidad – o también la mayor resistencia de los cuerpos a ser trazados. Capacidad que les confiere inmediatamente otra, la de conservar trazas, así como la de trazar los cuerpos menos duros. Agréguese a esto que la dureza de un cuerpo no es indiferente a la *durata* de la traza que él trae consigo. Es más, la persistencia misma de la traza sobre o en el cuerpo es el claro indicio de que una esencia se expresa. La permanencia de la traza es, en efecto, ya de por sí, la expresión del perseverar mismo del cuerpo que de ese modo se esfuerza por conservarse no a pesar de sus trazas, sino, al contrario, a través de ellas. Por su parte, la *fluidez* será definida como la mayor capacidad de recibir trazas y la menor capacidad de conservarlas. Propiedad que le confiere inmediatamente otra, la de transmitir las a otros cuerpos [énfasis añadidos]. (2020, p. 35)

La relatividad de estas tres capacidades hace sistema, pero, a su vez, pone la blandura (*mollitia*) como propiedad media de los cuerpos en cuanto *prácticas trazantes*, pues “todo cuerpo puede ser considerado más o menos blando, si por blando se entiende, justamente, la capacidad que un cuerpo tiene de trazar y de ser trazado” (p. 36).

Lo blando es el *médium* de la afección. La diferencia (de grado, no de naturaleza) entre *figura* y *traza* se entiende en cuanto “las figuras de los cuerpos pueden ser consideradas como grandes trazas y, recíprocamente, las trazas como pequeñas figuras” (p. 37).

Los individuos se categorizan y recategorizan en base a sus relaciones; no hay una naturaleza anterior a las mismas: existen, juntos, el cuerpo y la traza, cuerpo trazado, traza *corporalizada*. La traza es plenamente corpórea, pero no es un cuerpo:

Así como el cuerpo es un modo de la sustancia extensa sin ser él mismo sustancia, también la traza es una modificación del cuerpo sin ser ella misma un cuerpo, ni siquiera sutilísimo. La afección, en efecto, es tanto aquello que le sucede (incidit) al cuerpo, como el resultado de este acontecimiento, esto es, la traza que modifica el cuerpo, que lo incide [énfasis añadidos]. La traza es su resultado y testimonio, como un incunable inscripto en el cuerpo. Ella es un incorpóreo. (p. 37)

Los estoicos y los antiguos materialistas habían usado este término en su teoría del significado (*lekton*) para designar aquello que no se reduce a materia. En Spinoza, la incorporeidad de la traza queda situada en los límites mismos del cuerpo, pero no es una realidad diversa de la corpórea.

A diferencia de lo incorpóreo de los estoicos, la traza no es algo no-corpóreo, pues ella se explica enteramente en el atributo extensión. Para evitar equívocos sería más correcto escribir *in-corpóreo* [énfasis añadido], para indicar claramente que la traza se coloca siempre sobre o en el cuerpo, nunca más allá, mucho menos en el pensamiento. (p. 38)

Insistamos: pensamiento y extensión son dos modos paralelos de la expresión de una misma y única sustancia, llámesele *Dios* o *Naturaleza*¹. En consecuencia, las trazas son superficies y el cuerpo es, a la vez, actividad trazante (*motus*) y lugar de trazas (*situs*). Las prácticas del cuerpo individual dan cuenta de su *trazabilidad*, esto es, de su capacidad para trazar y ser trazado, para establecer su diferencia cinética con otros cuerpos, la cual viene siempre acompañada de su recíproco trazarse. Este recíproco trazarse implica, además de diferencia, juego de contactos y de separaciones, de inclusiones y de exclusiones,

1 El acto de expresar constituye y produce la realidad. Además, la hace pensable. Su ubicuidad es tal que Deleuze dedica su libro *Spinoza y el problema de expresión* a dilucidarla. Para muestra, un botón fundamental: “Dios se expresa por sí mismo ‘antes’ de expresarse en sus efectos; Dios se expresa constituyendo por sí la naturaleza naturante, antes de expresarse produciendo en sí la naturaleza naturada” (Deleuze, 1975, p. 10).

en la medida en que la traza es precisamente ese lugar del cuerpo que tiene lugar en otro cuerpo en lugar del que es. La traza, primer lugar de remisión, es el *aliquid* [énfasis añadido] que está en lugar de otra cosa, un estar-por hecho posible gracias a la separación y distancia existente entre cuerpo trazado y cuerpo trazante. (p. 38)

Repasemos: movimiento = modo infinito inmediato del atributo extensión; entendimiento = modo infinito inmediato del atributo pensamiento. Enfoquemos el movimiento:

es tanto aquello que distingue los cuerpos como lo que, mediante trazas, constituye la esencia in-corpórea de la remisión. Considerado desde el punto de vista del atributo del pensamiento, el movimiento es ... el aspecto sensible de la inferencia mental. En cuanto *lugar-teniente*, la traza es corporalmente lo que un cóncavo para un convexo, un adentro para un afuera, la presencia de una ausencia, y también, por ende, el presente de un pasado —y de un futuro— que modifica las prácticas de los cuerpos constituyéndolas. (p. 39)

Las trazas se distinguen entre sí en función de la categoría [movimiento vs. quietud] y de la categoría [rápido vs. lento]. Dinámica, estática, velocidad, equilibrio caracterizan estas entidades que son corpóreas sin ser cuerpos, ni siquiera sutilísimos. Estamos en condiciones de continuar nuestro avance retomando la fisura (separación, intervalo, intersticio, apertura, blanco, vacío) como espacio necesario para la experiencia de la traza, para el hacerse de la traza. Ese espacio que, en una física de lo pleno como la de Spinoza, es ocupado por los fluidos, indica que en todo cuerpo hay una corrosión que viene de otro; todo cuerpo es un entero que no llega a la plenitud de lo íntegro. La parte (lo finito) remite a otro mediante el cual es percibida. Nunca está dada como entera. El otro afecta y limita al uno. La distinción entre ambas partes es modal, no sustancial. Por tanto, toda traza implica una duración, aunque sea mínima. Es efecto e índice potencial de una acción repetida, repetitiva, es decir, de un hábito y hasta de una ley. Así como hay trazas duraderas, las hay efímeras; el caso es que la traza se imprime en la medida en que es, de algún modo, retenida. El cuerpo trazado retiene algo del cuerpo trazante. De ahí que, en el mundo ideal, todos los cuerpos pueden ser considerados duros, pues son más aptos para dejar trazas que para registrarlas. Mientras tanto, en el mundo real, son más o menos blandos, o sea, más o menos capaces de dejar y de registrar trazas. Asimismo, los cuerpos fluidos son menos aptos para registrar trazas,

dado que se prestan mejor a transmitir las plegándose a la acción de los otros cuerpos. ... Por lo tanto, la traza debe ser por esencia *destacable*, en los tres sentidos de su ser *relevante*, *perceptible* y *rastreable*. Como modificación del cuerpo, debe poder incidir de manera relevante sobre sus prácticas; como efecto de una modificación, debe ser perceptible; y, en la medida en que produce efectos, debe poder ser rastreable. ... El carácter esencialmente relacional de la traza es tal que ella no puede ser concebida como una realidad absolutamente cerrada sobre sí. Debe considerarse dicha condición en su dimensión *cósmica*. Esta, en efecto, no es más que el aspecto corpóreo de la total inteligibilidad de la sustancia; pertenece pues tanto a la física como a la cosmología.

La Ética enseña que no existe física si no existe también una cosmología, condiciones necesarias para fundar la antropología. (2020, pp. 44-45)

PLANO / SUPERFICIE

Para comprender lo que la traza esconde y revela, hay que detenerse en la noción de superficie (*planum*, superficies), la cual señala el límite entre el interior y el exterior del cuerpo. Estos dos términos no preexisten a la superficie. Solo en relación con ella, exterior e interior se determinan uno a otro. Las superficies son esos lugares en los que se resuelve la unión o separación de los cuerpos (entendiendo que son divisibles al infinito):

Las modificaciones debidas a la presión de los cuerpos circundantes, explica Spinoza, hacen que el cuerpo asuma cierta y determinada *forma*. Actuando repetidamente unos contra otros, son siempre los cuerpos exteriores los que concurren en la determinación de las *figuras* [énfasis añadido]. Sin embargo, la forma no es la figura. La forma es la unión (*unio*) según una determinada ley o relación que hace que ciertos cuerpos compongan un solo y mismo individuo. La figura del cuerpo está dada por cierta posición o situación (*situ*) de sus partes. Mientras que la forma es la norma de una relación, la figura es uno de los estados admitidos por la forma. (2020, p. 48)

PRIMERIDAD / SEGUNDIDAD / TERCERIDAD

Vinciguerra tiene el propósito de comparar a Spinoza con Peirce. Empero, aquí me permito recordar que Peirce enmarcó su constante esbozo de una semiótica, otro nombre para la lógica, en tres grandes categorías epistemológicas que llamó *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*; correspondientes, a grandes rasgos, a la cualidad, el hecho y la ley. Aunque Vinciguerra no lo explique, en este momento está hablando (y suponiendo) ese metalenguaje de Peirce (Peirce, 2012, pp. 287-327; Deladalle, 1996, pp. 83-91; Merrell, 1998, pp. 51-60). Todo parece indicar que la traza coincide con una cualidad primera que *puede ser* en las superficies de los cuerpos; la figura —a la que se sumarán la imagen y el signo— con-figura los hechos segundos que *son* sin prescindir de las trazas; y, por último, la forma es presentada como ley tercera que *podría ser* siempre y cuando se den las condiciones primeras y segundas, a las que, vía regulación, dará consistencia semiótica al generar normas, hábitos, convenciones, protocolos.

Ahora bien, Vinciguerra se vale del verbo *induere* ('vestirse de') para precisar la relación forma-figura. Afirma que la figura es cierto hábito de la forma, cierta constitución, cierto estar dispuesta la misma ("vestida-para", "habituada a la forma-de-superficie", dirían en la Escuela de París). La forma (terceridad), precisa de sus figuras (segundidad) que, a su vez, precisan de sus trazas (primeridad). La existencia, que en realidad es coexistencia entre cuerpos, confiere siempre a la forma una determinada figura, la

con-figura, la viste, la inviste, la reviste. Es lo que hacen los hechos con la ley y las cualidades con los hechos.

La figura, por ende, está en una relación que es simultáneamente interior a la forma y exterior a las figuras de los demás cuerpos. La figura, pues, es la forma modificada. Interpreta su ley volviendo sensible uno de sus aspectos. La forma de un cuerpo se expresa a través de todas las figuras que pueden revestir sus partes en el decurso de las variaciones permitidas por la ley que establece su unión. La forma admite todas las figuras comprendidas en su definición, esto es, todas aquellas aptas para conservar la unión del cuerpo. La figura es entonces una propiedad de la forma, y la forma no es más que la totalidad de figuras que le es dado revestir. Es la ley interna que permite rechazarlas y conjugarlas todas, concatenándolas unas a otras. En conclusión, es la potencia que permite pasar de una figura a otra conservándose siempre como la misma. (2020, p. 48)

No cabe, pues, engañarse con el verbo *induere*, pues la forma no es un soporte sobre el cual se pondrían las figuras. No hay equivalencia alguna entre forma-figuras, por un lado, y sustancia-accidentes, por otro. Spinoza no reconoce esa presunta equivalencia, más bien las figuras son hábitos inseparables de la forma. Si esta se separara de aquella, sencillamente desaparecería. En consecuencia, las figuras son *habitus*, indumentarias, vestidos, expresiones, modos de ser, de la forma, como respuesta a las afecciones. En suma, las figuras son, positivamente, plano de la expresión de las formas. Ojo a esto: la forma es positiva, afirmativa y la figura, en tanto determinación parcial de la misma, sería negativa, pero, en cuanto expresión de la misma, sería positiva. La *integra materia* “considerada como ilimitada, no puede tener ninguna figura y la figura solo puede tener lugar en los cuerpos finitos y limitados” (Epistolario, L, pp. 203-204, citado por Vinciguerra, 2020, p. 49).

A todo esto, las trazas son mediadoras, y las figuras, resultados de la trazabilidad de todo cuerpo. De ahí que las trazas devengan bisagras entre figuras, términos medios que articulan las figuras unas con otras. La figura está, pues, íntimamente relacionada con las superficies. Toda figura lo es en superficie. Es decir, en ese lugar de encuentro y separación, de traza, de los cuerpos. No pueden existir cuerpos sin figuras o superficies (hechos, *tokens*, diría Peirce) y no pueden existir figuras o superficies sin trazas (cualidades, *tones*, diría Peirce). A la vez, la forma es unión, legislación (leyes, *types*, diría Peirce), hace que muchas partes compongan un individuo. La forma une según una ley. La con-figuración de los cuerpos posiciona y sitúa sus partes unas en relación con otras.

DEFORMACIÓN / TRANSFIGURACIÓN

Sin duda, Lorenzo Vinciguerra, gran lector de Spinoza, brinda al lector estudioso conceptos esenciales para comprender un pensamiento que no había sido lo suficientemente iluminado en su aspecto semiótico. El punto de partida, ahora, es esa jerarquía entre forma, figura y traza. Veamos:

[Forma, ley que regula entre sí a todas las figuras que el cuerpo puede recubrir → figura, ley que regula entre sí a todas las trazas que una superficie puede revestir.]

En efecto, Vinciguerra constata que “en la medida en que la figura expresa un aspecto de la forma, la figura deforma la forma haciéndola variar en los límites de su potencia.” (p. 50).

En esa medida, la traza también hace variar a la figura y las relaciones entre los cuerpos.

La expresión de una forma pasa por las sucesivas deformaciones de sus figuras. La vida de una forma consiste en ... perseguir lo que le es compatible, evitar o defenderse de lo que podría transformarla. El cambio de forma es sancionado con la muerte. Existen así formas de vida que convienen más o menos a los individuos. (p. 50)

Las formas de vida virtuosas transfiguran la naturaleza del cuerpo favoreciendo el desarrollo de prácticas y relaciones que incrementen su potencia: “La ética spinoziana comprende una ética del cuerpo (*ars*)” (p. 51) orientada a la transfiguración de nuestras prácticas de vida, dirigiendo el sentido hacia una mayor alegría o potencia, en consonancia con el tope de cada cuerpo. Se trata de comprender la naturaleza que conviene a cada uno.

MODELOS DEL CUERPO

Spinoza renueva el modelo del cuerpo. Supera el modelo abstracto, “contranatural”, constituido por la triada: [*superficies* → *lineae* → *puncta*]; lo corrige y suplanta por el modelo concreto, natural, constituido por la triada: [*forma* → *figura* → *vestigia*]. Hecho esto, es posible “acceder a la correcta comprensión de la naturaleza misma como expresión infinita e indivisible de la esencia de Dios. Así como no se obtiene una línea sumando puntos, ni la duración con instantes, tampoco se obtiene un número adicionando ceros” (p. 51).

A la concepción del cuerpo como composición y adición de partes, Spinoza opone la imposibilidad del vacío en la naturaleza. En otras palabras, a la concepción que, mediante el modelo abstracto, confunde los entes de razón con los entes reales, Spinoza opone una concepción *sinequista* y no sustancialista de los cuerpos². Estos son modos de una extensión infinita e indivisible, de ninguna manera son agregados de partes separadas entre sí. Son, pues, una relación de unión, una junción, cuya ley es consistente

2 Al estudiar la ley general de la acción mental, Peirce profundiza la idea de continuidad: “La tendencia a considerar la continuidad, en el sentido en que la definiré, como una idea de primera importancia en la filosofía puede denominarse convenientemente *sinequismo*. El objeto principal del presente artículo es el de mostrar qué es el sinequismo, y a qué conduce” (2012, p. 358). El artículo al que hace referencia se titula “La ley de la mente”.

con otras leyes de otras partes del universo. En suma, son una forma del cuerpo, forma reguladora “de su padecer y actuar, tanto más autónomo y potente cuanto más depende de las solas leyes de su propia naturaleza” (p. 52).

LAS FIGURAS DE LA RAZÓN: O GEOMÉTRICAS

Una cosa es la idea del círculo, que implica única y exclusivamente el pensamiento, y otra cosa es el círculo, que implica el atributo extensión. Las figuras según la razón, aun cuando no existan, es decir, aun cuando no tengan centro ni circunferencia, si son concebidas correctamente, son verdaderas. Los trazados, los diseños, son auxilios que el cuerpo y la imaginación “portan consigo para que la razón pueda ejercitarse” (p. 55). Las trazas del entendimiento se atisban vía una analogía:

la figura geométrica es a sus propiedades lo que la forma del cuerpo es a sus figuras [énfasis añadido]. ¿En qué consiste lo común? ¿En qué consiste la diferencia? Naturalmente la figura geométrica es solo la expresión de un modo de pensar, mientras que el cuerpo posee una existencia real más allá de los actos de pensamiento que lo piensan. ... la esencia y las propiedades de las figuras geométricas están contenidas eternamente en la potencia del entendimiento humano; sin embargo, para que puedan incluirse efectivamente en la duración, deben figurarse de algún modo. En una palabra, deben ser demostradas. (p. 57)

Si eso no ocurriese, su norma de verdad quedaría oculta al género humano. Un teorema se adquiere cuando se demuestra en un cierto orden de signos. *El pensamiento, “atributo de la sustancia única, no tiene necesidad de la extensión para ser y ser concebido” (p. 57). Empero, sus modos, a saber, los pensamientos, se entienden en la duración con el auxilio de la imaginación, que ofrece “al entendimiento los signos indispensables para su expresión” (p. 57). Al modelo fisiológico cartesiano Spinoza opone*

*un modelo semiótico de alcance filosófico y cosmológico completamente diferente: incorpora la *varietas* de la naturaleza corpórea en su conjunto. Ya no se trata de imaginar una mecánica de los cuerpos, sino más bien de concebir la semiótica como parte constitutiva de la física, lo que convendría llamar una *semiofísica*. En efecto, sin *vestigia*, la distinción e individuación de los cuerpos no serían pensables. Cuerpo y traza existen por tanto *juntos*, puesto que todo cuerpo existe en cuanto es trazado. (p. 59)*

LA MEMORIA DEL CUERPO: CONCATENACIÓN DE MÁXIMAS

La forma existe siempre figurada / La figura existe siempre trazada / La forma no puede revestir todas sus figuras a la vez / Las concatena / Danza con ellas / Expresa su potencia articulando figuras una después de otra / Potencia del cuerpo: trazabilidad de sus figuras / Las trazas modifican las figuras del cuerpo, en consecuencia, intervienen en la forma / Verbo *induere*: hilo conductor / No hay causas interiores ni de la destrucción de una cosa ni de la muerte de un individuo, solo causas exteriores / Lo bueno:

conserva la proporción de movimiento y reposo que tienen entre sí las partes del cuerpo humano / Lo malo: destruye esa proporción / Lo bueno: hace que la forma-cuerpo se conserve, que sea diversamente afectada de muchos modos y que pueda modificar de muchos modos los cuerpos exteriores / Lo malo: hace que el cuerpo humano revista otra forma, que sea incapaz de ser afectado de diversos modos y que sea destruido / Morir: cambiar de forma, ser transformado / La vida y la identidad de un cuerpo residen en la memoria que tiene de sus prácticas, en especial de aquellas que hacen que sea lo que es, que hacen que se dé su modo de ser (su *ethos*) / Cuando la memoria ya no es capaz de figurar, de trazar leyes de su forma, el cuerpo muere, su forma cambia / El cuerpo como práctica *es* memoria / Las afecciones del cuerpo humano son las trazas de *su* memoria, la cual concatena ideas y cosas exteriores al cuerpo / La memoria se efectúa en la mente según el orden y la concatenación de las afecciones del cuerpo humano / El cuerpo es vivo porque es operante (*fabrica, fabricare, fabricari*) / La memoria constituye el cuerpo en profundidad, configura su forma merced a la producción de actitudes y de hábitos / (para catalizar estos enunciados: Vinciguerra, 2020, pp. 60-64).

RECUERDO Y OLVIDO

El olvido consagra las transformaciones del cuerpo. El acto de muerte confirma *ipso facto* el nacimiento de un nuevo cuerpo. Una relación se deshace, inmediatamente, otra se instaura. La muerte de una forma da vida a una nueva. Nacimiento y muerte son las dos caras de una misma realidad. (p. 64)

Este resumen de principios certifica la interfaz vida-muerte. Continúo el sobrevuelo de este párrafo, obviando diversos casos de las correlaciones de infancia y adultez, así como la desmitificación de la reminiscencia y transmigración de las almas, apunto directo a las conclusiones:

Se debe distinguir entre memoria y recuerdo y plantear la idea de que si no puede haber remembranza sin memoria, puede sin embargo haber memoria sin remembranza. El recuerdo hace reaparecer ciertas trazas; otras, sumergidas en la noche profunda y opaca del cuerpo, se han perdido para siempre el recuerdo. De modo que la remembranza es a la memoria lo que la conciencia es al deseo, que Spinoza define como por afecciones adquiridas o innatas. Si bien no puede haber memoria en ausencia de trazas, sin embargo, puede haber trazas y prácticas inmemoriales que el cuerpo hereda sin saberlo. (2020, p. 68)

La memoria no se define, pues, solo en función de un pasado. Este, junto con el presente y el futuro, no son presupuestos, sino productos de la memoria. Productos de sus concatenaciones. La lengua materna anida en el pasado sus propias trazas. La profundidad del cuerpo consiste

en las infinitas prácticas infinitamente elaboradas que se pierden en la prehistoria de su naturaleza, de las que Spinoza decía que sobrepasaban en perfección a todas las

producciones de las que el arte humano es capaz. El *ingenium* humano está en estrecha relación con la *fabrica* de su cuerpo [énfasis añadidos]. (2020, p. 69)

En efecto, hay prácticas que no se recuerdan, aunque la memoria lleva traza de ellas. Por esto, se convierten en figuras que constituyen al individuo, aunque este no lo sepa: “Caídas en el olvido eterno, integradas ya a su forma, como fusionadas en ella, no dejan de ser actuales y plasmar la vida de los cuerpos.” (2020, p. 69)

COSMOLOGÍA: TRAZABILIDAD GENERAL DEL UNIVERSO / ANTROPOLOGÍA: TRAZABILIDAD RESTRINGIDA DEL CUERPO HUMANO

Interesa retener que la lógica de la afección apunta a un horizonte cosmológico antes que a uno meramente antropológico. El cuerpo humano traza y se traza como práctica antes de ponerse a hablar la lengua materna. Y la memoria es ese modo como el cuerpo traza y es trazado. En sentido estricto, el cuerpo no olvida nada. Con la memoria nos escribimos e inscribimos en cuanto cuerpos en el mundo, damos profundidad espacio-temporal a nuestra experiencia. Esa práctica memorial e inmemorial concatena imágenes y signos. De ahí que Spinoza llama a la *imaginatio* “*cognitio ex signis*”. Pero esa impecable lógica de la afección-traza, en su definición de cuerpo, no tiene por qué ser demasiado humana, implica un inmenso campo de individuos que no se limita a la esfera humana y mira a otras realidades corpóreas:

en esta justa medida: *que los individuos estén lo suficientemente compuestos para verificar en su composición no la misma naturaleza, sino la misma relación, o sea, en el sentido físico del término, una cierta blandura relativa a una cierta fluidez. ... Una teoría de la trazabilidad restringida del cuerpo debe comprenderse en el marco de una teoría de la trazabilidad general de la extensión modificada en su modo infinito mediato, que Spinoza llama facies totius universi* [énfasis añadidos]. (2020, pp. 72-73)

Un “rostro” del universo que, en sus infinitas variaciones, siempre permanece igual. Ambas teorías constituyen los “ejes centrales de la semiofísica y de la cosmología spinoziana, el alfa y el omega de la afección” (p. 73). Hay, entonces, una *escritura cósmica*, natural, anterior (un dibujar como el de las nubes en el cielo), libre de prejuicios metafísicos y teológicos, “inmanente al hacerse de las cosas, concebida sin comienzo ni final, sin autor ni sujeto” (p. 73). Algo como una *cosmo-grafía*, principio natural de toda escritura, y de todo signo y significado. Adiós “gran arquitecto”, adiós “manuscrito infinito de un autor poseedor de su sentido”.

Traza e idea son la misma cosa en diferentes planos, a saber, el cuerpo y la mente. Traza (*vestigia*) es a cuerpo, exactamente, lo que idea (*perceptio*) es a mente. De ahí que

la forma mental más elemental de la experiencia del pensamiento es la sensación. El objeto de la sensación es una impresión (traza) de la cual la sensación, justamente, es la expresión mental. El binomio impresión/sensación viene a representar la unidad, pero

también la unión más simple (... *unio simplicissima*, haciendo eco a los *corpora simplicissima* de la física). (2020, p. 77)

A pesar de los cambios que lo afectan, subsiste una potencia del cuerpo para la esencia, pues, “en la medida en que las trazas son conservadas y duran, conllevan la afirmación de un *conatus* corpóreo” (p. 78). Sin trazas no habría imágenes:

Las trazas son la simple modificación del cuerpo blando mientras que la imagen se forma por reflexión de las partes de un cuerpo fluido sobre las trazas inscritas en el cuerpo blando. La imagen, estrictamente, es un rebote. La traza es la condición corpórea de ese rebote. La traza es aquel *aliquid stat pro aliquo* (algo en lugar de algo) cuya remisión está determinada por la imagen. ... Las imágenes *fin-gen* [énfasis añadido] ... la presencia (real o ficticia) del objeto exterior”. (p. 79)

Artificio y ficción son, así, “producto natural de la constitución real del cuerpo imaginante” (p. 79). Otra distinción entre traza e imagen es pertinente. La imagen es representativa, contempla la idea (o definición), es decir, el aspecto mental de la afección. Mientras que la traza, presencia aún indeterminada, es una referencia inscrita en el cuerpo, compete solo al aspecto corpóreo de la afección. La traza pasa el testimonio, la posta, el relevo, del sentido a las imágenes. Las interacciones traza-imagen convocan operaciones de implicación y de asociación. Finalmente, las trazas son

las condiciones necesarias, pero no suficientes, para la formación de las imágenes, mientras que de por sí bastan para señalar una diferencia entre naturalezas. Por lo tanto, es cierto, como parte de la filosofía contemporánea ha sugerido, que la traza es la manifestación sensible de la *diferencia*. Un cuerpo compuesto y complejo como el humano tiene necesidad no de una, sino de múltiples y diversas trazas relacionadas entre sí para poder producir imágenes. (p. 83)

La traza de los cuerpos es signo de una causalidad operante cuya potencia de inferencia, de implicación, la hace significativa y comunicable. Para toda mente finita la trazabilidad es “una expresión del régimen general de causalidad, prueba que, si el panteísmo spinoziano implica un pansiquismo, este a su vez implica un pansemiotismo. En el fondo, las imágenes solo son movimientos corpóreos” (p. 84).

No obstante, la simplicidad de las imágenes es solo aparente. Tras ella, “se oculta una miríada de trazas y figuras en el cuerpo afectado que determina su disposición receptiva. ... si el cuerpo no fuese el terreno de una trazabilidad abierta, jamás podría constituirse en lugar de receptividad y de reenvío” (p. 85).

Las imágenes no son, pues, elementos simples y discretos de la percepción. Son resultado de una síntesis. La afección es la bisagra que articula

el sistema de nexos causales y el de una semiótica general de la naturaleza, en su doble sentido de modificación de la sustancia —el cuerpo— y de modificación del cuerpo —la traza. Estos dos planos, el ontológico y el semiótico, son bien distintos, pero se determinan *juntos* [énfasis añadido]. (p. 85)

Al no poder existir uno sin otro, las trazas y el cuerpo determinan, a su vez, la potencia imaginativa de todo cuerpo. “En este contexto cosmológico debe entenderse la esencia del hombre, como constituida de modificaciones precisas de los atributos de Dios” (p. 85).

Las trazas, ante todo, indican, revelan:

Así como toda *mens* es la idea del cuerpo, toda traza es también un *index*. La indicación es la primera forma de la expresión. La indicación es doble dentro del mismo trazado, como las dos caras —interna y externa— de la traza. Ante todo, ella señala una diferencia (en eso es reveladora), pero al hacerlo indica sobre todo la constitución del cuerpo en el que está inscripta. Precisamente, este aspecto de la traza le permitirá volverse, según la interpretación, un indicio, un síntoma; un signo revelador de una compleción, de una enfermedad, de una causa, de una ley. (p. 86)

A partir de estas interacciones se confirma que la imaginación “no debe entenderse clásicamente como una facultad del alma, sino como la expresión de la potencia de los cuerpos en cuanto capaces de trazar y ser trazados” (p. 88).

SENTIDO / SIGNIFICADO / SEMIOSIS

Vinciguerra acentúa el carácter cósmico de la imaginación en Spinoza, tanto así que todos los fenómenos lingüísticos están “incluidos en el régimen general de la imaginación, entendida como lógica de signos” (p. 105). Las imágenes no se caracterizan por su soporte material (sensorial, fisiológico), sino por su naturaleza representativa:

El hecho de que no haya nada en común entre la imagen sonora de la palabra *pomum* y la imagen visiva del fruto a la que está unida no debe hacer olvidar ... que las imágenes tienen su modo de concatenarse unas con otras porque tienen al menos algo en común, el atributo ... *mínimum* (cosmo)lógico requerido para que una relación entre cosas y signos suceda. (p. 105)

Una imagen sonora, o de cualquier otro tipo, considerada en sí misma, no reviste ningún significado determinado: “Existe pues ... una forma de silencio, una nada de significado que envuelve toda palabra y signo. En realidad, *pomum* es ya de por sí un *sonus articulatus*” (p. 105); esto es resultado de una concatenación, de un desarrollo cinético particular compuesto por diversas disposiciones corporales. No existen, entonces, trazas que constituyan unidades de sentido anteriores a su concatenación. El sentido de esas unidades depende del proceso semiótico que las envuelve y comprende: “La cadena debe ser pensada antes (*prior*) que sus eslabones individuales” (p. 105). La relación de sentido precede a los *términos-significados-en-la-relación* (o bien, la relación es lógicamente anterior a los términos). *A posteriori* se pueden establecer unidades de sentido; es lo que hacen las gramáticas cuando construyen y norman socialmente su morfología y su sintaxis.

El caso es que el signo, en un mismo acto, liga emisión y recepción. Se forma en el hacer parecer, esto es, en el decir (enunciación) algo (predicación) a alguien (comunicación). La palabra, como voz articulada, significa algo para alguien que hace de intérprete y consume la comunicación. Esa participación del intérprete es un acto connatural al proceso semiótico. Ni quien hace de significante ni quien hace de intérprete son autores, sino actores del sentido. El intérprete, al concatenar imágenes que podrían no tener nada en común, desmitifica la idea de que haya signos o imágenes que puedan existir previamente a ese acto sintagmático. El significado de los signos puede ser estable o convenido; puede ser inestable o dudoso; puede estar en suspenso, no realizado, pero, en todos los casos, existe porque “algo o alguien asume el rol de intérprete. Aquello pues que actúa en su nombre no es exterior a la *semiosis*, sino parte de ella” (p. 109). Ahora bien, el alcance cósmico de esta teoría indica, en efecto, “que la interpretación no es una prerrogativa de los humanos. El intérprete, cualquiera sea, es una categoría semiótica de un proceso natural por el cual todo individuo, en cuanto afección, está atravesado y constituido” (p. 109).

El rol de intérprete, universal respecto a la función semiótica, “constituye el tercer polo que junto con el signo y el cuerpo exterior constituirían los tres elementos del proceso de la imaginación” (p. 109). En consecuencia,

todo acto significativo comporta un acto interpretativo, y aquello que revista el hábito de intérprete desempeñará el rol de interpretante del proceso semiótico, contribuyendo al mismo tiempo a orientarlo y determinarlo. Por interpretante se deberá entender la potencia interpretativa que todo individuo está necesariamente llamado a ejercer cuando algo es representado y significado por imágenes o signos. La presencia de los cuerpos exteriores y los significados de las imágenes de las cosas, reales o ficticias, son modificaciones que no pueden ser afirmadas sin el esfuerzo de aquello que es llevado a darles atención y sentido, y que al hacerlo se hace presente en el mundo y a sí mismo expresando una determinada potencia. (p. 109)

La mente no tiene el poder para suspender el curso de las imágenes; más bien, su propensión a pensar nutre sin cesar el sentido:

Lo que está presente lo está siempre en correlación con un intérprete para el cual dicha presencia asume uno u otro significado. En otros términos, no existe algo como una presencia pura, que sería la cosa misma en carne y hueso. Nada existe, al menos nada determinado, nada está presente sin el acto interpretativo de aquello que se presenta. (p. 109)

La categoría semiótica llamada *interpretante* encarna en un individuo que expresa la potencia de concatenación de su mente-cuerpo; sus correlatos, el objeto exterior (objeto dinámico para Peirce) y la imagen o signo (representamen para Peirce) constituyen, en Spinoza, los tres polos que realizan la *semiosis* de la imaginación. Una vez más, se superan los límites demasiado humanos de la teoría del lenguaje, pues de la *cognitio*

ex signis, esto es, de la capacidad de significar con su cuerpo-mente, no pueden ser excluidos el resto de seres vivientes: las prácticas semióticas de sentido están en toda la naturaleza:

La idea reenvía siempre a otras ideas. Las ideas, los significados, significan y prosiguen en la mente, así como las imágenes, afirmadas por ellas, o sea, los significantes, se concatenan en el cuerpo. ... significado y significante son en realidad una sola y misma cosa, a veces considerada bajo el atributo del pensamiento, a veces considerada bajo el atributo de la extensión. (p. 112)

Cada quien, en la naturaleza, regula cada cosa según su propio afecto, no arbitrariamente sino según “la necesidad de una concatenación que expresa más la complejión del intérprete que la naturaleza del cuerpo significado. ... El *conatus* imaginativo es un *conatus* interpretativo” (p. 114).

La semiótica general de la naturaleza no distingue entre el signo lingüístico y las trazas dejadas, por ejemplo, por un caballo en la arena. Son dos órdenes de sentido gobernados por una misma lógica cuyas premisas reposan en una física de las trazas. La cadena de remisiones semióticas se abre más y más: si cambia el intérprete, cambia el sentido, un soldado y un campesino entenderán, en sus respectivas circunstancias, distintas realidades a partir de las huellas del caballo en la arena; las remisiones de los signos son virtualmente infinitas. “Así como la causalidad es sin fin, tampoco el sentido tiene fin. Sencillamente porque este es parte de aquel” (mis cursivas) (p. 115). Esa remisión indefinida del significado se remonta a su causa inmanente, a saber, “el hábito (*consuetudo, habitus*) es decir, cierto apetito (*appetitus*) o deseo (*cupiditas*) del intérprete” (p. 116). No existe mundo sin intérprete. Lo que vale para un intérprete no vale para el otro, “cada uno (*unusquisque*)” asume

en el proceso semiótico la posición de interpretante concatenando las imágenes según una cierta práctica de vida. De modo que es posible decir que *el fin por el cual todo individuo imagina no es otro que el apetito o el deseo mismo. El hábito, como figura de una forma de vida, es el fin pragmático del sentido [énfasis añadido]. (p. 116)*

Ese individuo puede ser “un girasol que se orientará hacia el sol en virtud de determinadas trazas y de las concatenaciones que su cuerpo habitualmente efectúa” (p. 117) y también, en el ejemplo de las huellas del caballo en la arena, para la hormiga, esa traza será “el signo de un mayor esfuerzo al que su cuerpo deberá someterse para poder superar el obstáculo” (p. 118). Estas afirmaciones parecerán insólitas a quienes postulen que las imaginaciones humanas dependen de alguna facultad del alma libre y sustancial, sin pensar que, sencillamente, están determinadas por signos. El hombre no es una excepción en la naturaleza; no posee en exclusiva la facultad de significar. Spinoza combatió el prejuicio antropocéntrico y antropomórfico. Cualquier individuo que se cerciora de la relación blando/fluido entre las partes que lo componen,

seguramente de modo menos complejo y sofisticado que el humano, es naturaleza trazante y trazada.

Que el hombre sea mucho más apto que el girasol para afectar y ser afectado en un gran número de modos, así como para representarse de un cierto y determinado modo los cuerpos tanto exteriores como presentes para él, no hay sombra de duda; pero ello no quita nada al hecho de que él, no menos que el girasol, está absolutamente determinado a interpretar y concatenar las trazas que recibe. Trazas y signos, tanto para uno como para el otro, son significantes, aunque bajo modalidades diferentes, como diferentes sus naturalezas. ... Interpretar no es un acto facultativo, sino más bien necesario al proceso mismo del sentido. ... Es preciso reconocer que todo signo sucede con su interpretación y no antes que ella. (pp. 118-119)

Cada ser humano echa raíces en una lengua, en una cultura, en una forma de vida. Por eso,

conocer una lengua es algo más complejo que dominar una gramática. Significa un modo de sentir, de percibir, una manera de trazarse camino entre las personas y las cosas; significa un modo de habitar el mundo. Por otra parte, nunca se termina verdaderamente de conocer una lengua, de explorar su potencia, así como hacen la poesía y la literatura, que son sus máximas expresiones de vida. (p. 120)

Además, cada ser humano puede hablar más de una lengua, tener experiencias interculturales, transculturales, cambiar su forma de vida. En fin, el caso es que cada uno es signo de un mundo de sentido que lo informa y del cual es portador. Es signo de un *cuerpo histórico*. Su cuerpo es su síntesis; como tal, reviste un hábito de trazas de la cultura a la que pertenece y con la que se las ingenia para vivir: "Todo cuerpo en cuanto que afectado es sensible, en cuanto portador de trazas es significativo y en cuanto significativo es signo" (p. 120).

Si bien todo cuerpo puede ser considerado como un signo, eso no implica que la naturaleza del cuerpo se reduzca a la del signo. No es que todas las cosas sean indistintamente signos, sino que los objetos y las ideas de la imaginación sí lo son (aunque la imaginación suele ignorarlo, pues se limita a tomar al signo como la cosa misma vertiendo en ella sus deseos y pasiones). En efecto, la imaginación representa las cosas y se excluye en cuanto intérprete. No distingue el signo de la cosa, o de la causa. Imaginar es solo pasar de signo en signo. El signo

es una realidad intermedia, y no por ello segunda, ... no esconde otra realidad de la cual sería como un derivado, en suma, si se considera el signo como una realidad parcial, y sin embargo perfecta, se debe pues aceptar la idea de que lo que está "detrás" o "antes" que él... (p. 121)

...es otro signo. En el mundo semiótico podemos proclamar que "en el principio era la mediación". En consecuencia,

la imaginación es al signo lo que el entendimiento es a la causa. Así como el entendimiento (humano o divino) conoce en términos de causas, la imaginación (humana o

no) conoce en términos de signos. No obstante, si no existiera algún vínculo interno entre la causa y el signo, el entendimiento no podría ordenar la imaginación para que las cosas puedan ser expresadas mediante significados completos y adecuados. (p. 121)

Cuando las cosas dependen solo de la imaginación son signos, es decir, objetos de ideas inadecuadas. Eso quiere decir que

percibir o concebir completamente o adecuadamente alguna cosa, ... producir una definición genética de ella, significa conocerla *per causas*. De ahí porque [*sic*] las cosas en cuanto objetos de ideas adecuadas son causas y ya no signos dependientes de la sola imaginación. (p. 121)

Los significados dicen más de lo que creemos ser que de lo que en verdad somos. Las cosas no tienen necesariamente los significados que les atribuimos. Postular lo contrario sería afirmar una realidad sustancial del hombre y hacer girar todo en torno a él; de paso, reduciría las formas a lo formado por el hombre. Los principios son claros: el cuerpo es un modo de la extensión y la mente un modo del pensamiento. Este último es un atributo que no se origina en (o con) el hombre, quien no afirma o niega algo de la cosa, sino que está incluido en la cosa, pero también está excedido por ella; esta afirma o niega, en el hombre y en los demás modos, algo de sí. Hay algo infinito en lo finito, de ahí que la imaginación nunca deja de imaginar.

Por cierto, las prácticas humanas revelan

un horizonte común de sentido sobre el que se apoya el sentido común o la razón, y un vivir común del cual el lenguaje es el índice natural. ... Nosotros significamos las cosas porque ellas nos significan. Somos significados todavía antes que significar (p. 123)

La total inteligibilidad de lo real hace que toda cosa sea significable y, por ende, significante. El pensamiento es expresión de la naturaleza; no se encuentra frente a ella como si ella fuese un objeto más.

Aquí detengo provisionalmente este recorrido en el que Vinciguerra interpreta ejemplarmente a Spinoza, y yo a duras penas interpreto a Vinciguerra (quedándome estrictamente con una línea de coherencia entre tantas otras posibles: a saber, la línea que sigue de modo parcial, y no sin cierto desorden, la física del sentido). Debo dejar en suspenso la cuestión de las imágenes comunes (o los universales) como germen de una noción más analítica de signo, la cuestión de la admiración y la cristalización como criterio que reorienta a la mente en sus modos de retener y conferir sentido a las imágenes, la cuestión de la imaginación como "arte de distribuir acentos, ordenar diferencias, poner de relieve e introducir valores" (p. 130). A partir de ahí, la cuestión de lo significativo, es decir, del signo como

resultado de un proceso de polarización y de mineralización que corresponde a un endurecimiento de la imagen. Más duro, más estable que la imagen de algún modo

siempre difusa y temblorosa, el signo logra dar cuerpo a un hábito, representar una ley. (p. 130)

Estas cuestiones, que conectan esa semiótica cósmica natural con las axiologías, las éticas y las estéticas humanas, quedan solo enunciadas. Por lo pronto, de esta física del sentido se deriva una visión ética caracterizada por el poder y la potencia. Las verdades eternas (o leyes naturales) son normas del poder, no reglas del deber: “Ir hasta el final de lo que se puede es la tarea propiamente ética” (Deleuze, 1975, p. 262). Entonces, el cuerpo, al extender su potencia tan lejos como puede, es el modelo de la Ética. Lo que alguien puede, equivale necesaria y constantemente, a su poder de ser afectado para unirse o separarse de su potencia de actuar. Quien se une a esa potencia conviene, compone relaciones, encuentra ayudantes complementarios, se colma de dicha para bien (al extremo de producir afecciones activas). Quien se separa de esa potencia desconviene, descompone relaciones, encuentra oponentes contrarios, se colma de tristeza para mal (al extremo de producir solo afecciones pasivas). En la naturaleza no hay oposición moral sino diferencia ética. El fuerte colma su poder de ser afectado de tal manera que su poder de actuar aumenta. El débil, separado de su potencia de actuar, deja que esta disminuya, y hasta desaparezca, sumiéndolo en la impotencia.

OBSERVACIONES FINALES

Spinoza, al liberar la expresión de toda subordinación respecto de una causa emanativa (neoplatonismo) o creadora (cristianismo), afirma la inmanencia como principio, como “vértigo filosófico, inseparable del concepto de expresión (doble inmanencia de la expresión en lo que se expresa, y de lo expresado en la expresión)”. (Deleuze, 1975, p. 175). Este gesto, que erradica toda trascendencia, será aprovechado por una pertinencia semiótica al rescatar y recuperar la inmanencia expresiva (o de contenidos expresivos) como categoría epistemológica y metodológica constitutiva. Por lo demás, la correlación lógica

[expresar : explicar :: contener : complicar]

permite desbrozar la paradoja de la expresión, intrínseca respecto a lo que se expresa (y despliega), múltiple respecto a lo expresado (y contenido).

Ahora bien, la semiótica tensiva también ha atisbado la centralidad del afecto en la generación del sentido. El afecto, contenido intenso, enfocado de modo simple como afección y de modo complejo como afectividad, se escinde del intelecto, expresión extensa. Esa escisión en la que el afecto rige, se denomina *tensividad*. Precisamente la intensidad afectiva rige a la extensidad inteligible (Zilberberg, 2006, 2018). Desde estos horizontes de la hipótesis tensiva, se produce una mutación total de las relaciones clásicas entre imaginación y entendimiento, o entre significación y expresión.

Por lo demás, la categoría [significante : significado], equiparada estructuralmente a la categoría [expresión : contenido], coloca al cuerpo sensible como membrana tercera que, en anverso (superficie) y en reverso (continente), media entre ambos y origina figuras-fisuras de superficie de la expresión y del contenido. Ahora bien, esta recensión nos ha recordado que somos significados antes de significar, modificados antes de modificar. En consecuencia, que no hay tabula rasa alguna, pues somos contenidos antes de contener y de expresar. Expresados antes de expresar y contener. En suma, somos signos antes de hacer signos.

En fin, estas categorías se organizan en estratos, y se erigen en condiciones de posibilidad de cualquier *semiosis*. Empero, la expresión, ubicua en Spinoza, marca un límite teológico natural a su semiótica. En efecto, al distinguir expresión y revelación, dispone de la primera para el contacto directo de la esencia de Dios y del entendimiento del hombre; y dispone de la segunda para todo lo impreso en superficies, es decir, para lo imperativo que opera por mandamiento y signo. Si bien eso no queda plenamente esclarecido por Vinciguerra, cabe atender a Deleuze, quien sí dedica un tratado al problema de la expresión en Spinoza (1975), y la presenta como un sistema de triadas. La básica: “La substancia se expresa, los atributos son expresiones, la esencia es expresada” (1975, p. 23)³. Llevada la mencionada triada, y la arquitectónica de ella derivada, a la pertinencia gramatical, y salvando las debidas distancias: el sujeto se enuncia, los predicados son enunciaciones y los objetos son enunciados. Este salto de expresión teológica natural a enunciación semiótica cultural encuentra un precedente neokantiano en la filosofía de las formas simbólicas; ahí, el “fenómeno de la expresión” resulta anterior a la distinción que hará la semiótica estructuralista entre plano de la expresión y plano del contenido (Cassirer citado por Zilberberg, 2006, pp. 60-63). Cabe indicar que la distinción entre expresión y revelación, a estas alturas superada a favor de la primera, ha integrado la expresión a toda praxis significativa y ha puesto en pie de igualdad al entendimiento y a la imaginación: esta ha dejado de ser mera despensa paralela de aquella y ambas son componentes respectivamente narrativo y figurativo de la significación. Estas audaces extrapolaciones redimensionan la expresión (cósmica) como enunciación (semiótica). O bien, la expresión expresante como expresión expresada.

3 Hay tres triadas de la substancia. La primera, de la substancia propiamente dicha: [substancia - atributos - esencia], expresa la necesidad de la substancia de poseer todos los atributos. La segunda, del absoluto, [perfecto - infinito - absoluto], expresa la necesidad de la substancia de existir absolutamente. La tercera, de la potencia, expresa la necesidad de la substancia existente de producir una infinitud de cosas: [potencia absoluta de existir - *ens realissimum* existente por sí- poder de ser afectada por una infinitud de modos]. (resumen de Deleuze, 1975, pp. 21-89).

Hay, también, tres triadas del modo. La primera, del modo propiamente dicho: [atributo - modo - modificación]. La segunda (o primera triada individual del modo): [esencia - relación característica - partes]. La tercera (o segunda triada individual del modo): [esencia - poder de ser afectado - afecciones que colman ese poder] (Deleuze, 1975, pp. 336-337). He aquí, *grosso modo*, desde la substancia única hacia sus modos, esa arquitectónica de las triadas.

En consecuencia, la redefinición de la *semiosis* como *mediación corporal*, que atribuye los estados de cosas al plano de la expresión y los estados de alma al plano del contenido, elaborada por Fontanille (2008, 2017), se ajusta a la tesis de Spinoza sobre las trazas como interfases entre movimientos y pensamientos, pero se distancia de ella en lo que concierne al lugar de la expresión. La semiótica de Spinoza, aun cuando su perspectiva sea genética y no generativa, está latente tanto en la concepción intensiva del afecto (Zilberberg) como en las conexiones de cuerpo y sentido (Fontanille). Ha sido tomada en cuenta, un tanto periféricamente, por Greimas y Fontanille, con el propósito metodológico de desentrañar algunos algoritmos y formas sintácticas pasionales (1994, pp. 91-95). A partir de sus elaboraciones, e inspirados en Spinoza, podemos diseñar al paso un apurado prolegómeno a una física semiótica: las tensiones fóricas, entendidas como vibraciones, mociones, pulsaciones, latidos de la carne, se trazan y son trazadas en cuerpos, actantes de significancias. Los cursos carnales (primeros), los decursos corporales (segundos) y los discursos de los sujetos (terceros) componen, y descomponen, sentidos y significaciones; en suma, significancias.

Finalmente, sabemos por Negri que

en 1968 Spinoza se convierte para Deleuze en el nombre, la trama y el símbolo de una revolución del deseo. ... Es un buen momento para salir del estructuralismo desarrollando una crítica radical al psicoanálisis. ... *El Anti-Edipo* y *Mil mesetas* son los libros con los que Spinoza se convierte en un político revolucionario (Negri, 2021, p. 37).

Negri cree que Spinoza, a través de Deleuze y Guattari, ofrece una *caja de herramientas* para los anarquistas y revolucionarios de entonces. Se trata de que insurrección e institución, demanda de poder y transformación de la vida funcionen juntas merced a una "máquina abstracta":

En esta figura confluyen la inmediatez del *conatus* y la dinámica totalizadora de la *cupiditas*, la materialidad corpórea del *appetitus* y la tensión del *amor*: modos pasionales que no diseñan procesos, sino que constituyen dispositivos y promueven la consistencia ontológica del avance de las pasiones. Porque la revolución no es solo continuidad ininterrumpida, es depósito de instituciones y desarrollo de libertad. (Negri, 2021, p. 40)

Qué lejos ha quedado todo eso en el devenir de muchos quienes, desde fines de los 60 hasta nuestros días, se han autoproclamado "revolucionarios".

A efectos de esta pequeña recensión, la reflexión de Negri señala que Spinoza "sonaba" en el ambiente filosófico de la época, sus trozos dejaban trazas. Algunos semiotistas sintieron su presencia, pero no extrajeron de ella toda la fascinante deriva semiótica que recién nos entrega Vinciguerra, quien, no obstante su esfuerzo, queda en deuda con Peirce.

REFERENCIAS

- Castañares, W. (2014). *Historia del pensamiento semiótico. 1. La Antigüedad Grecolatina*. Editorial Trotta.
- Castañares, W. (2018). *Historia del pensamiento semiótico: 2. La Edad Media*. Editorial Trotta.
- Deely, J. (1990). *Basis of Semiotics*. Indiana University Press.
- Deladalle, G. (1996). *Leer a Peirce hoy*. Gedisa Editorial.
- Deleuze, G. (1975). *Spinoza y el problema de la expresión*. Muchnik Editores.
- Deleuze, G. (2009). *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets Editores.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2017). *Cuerpo y sentido*. Universidad de Lima.
- Greimas, A., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo veintiuno editores / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Locke, J. (1992). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica.
- Merrell, F. (1998). *Introducción a la semiótica de C.S. Peirce*. Universidad del Zulia.
- Negri, A. (2021). *Spinoza ayer y hoy*. Cactus.
- Peirce, Ch. (2012). *Obra filosófica reunida (tomos I y II)*. Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Taurus Comunicación.
- Quezada, O. (2002). *El concepto-signo natural en Ockham*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Spinoza, B. (2000). *Ética*. Trotta.
- Spinoza, B. (1986). *Tratado teológico-político*. Alianza.
- Vinciguerra, L. (2020). *La semiótica de Spinoza*. Cactus.
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2018). *Horizontes de la hipótesis tensiva*. Universidad de Lima.

El razonamiento práctico y la educación*

Notas sobre un libro de Alasdair MacIntyre

CONSTANTINO CARVALLO REY

Cuando se lee a los filósofos desde la perspectiva de la educación, cuando buscamos en ellos ayudas para la comprensión de esa tarea que Freud calificara como imposible, nos damos siempre con la misma actitud. Tal parece que los hombres y mujeres arribasen a este mundo ya formados, propietarios de un criterio moral y que el sujeto trascendental y la conciencia formaran parte del agente moral desde la cuna. No ha sido siempre así, la obra de Platón y Aristóteles, sobre todo su magnífica *Ética*, son muestras de un pensamiento ético que reflexiona a un mismo tiempo sobre el bien, sobre los fines de la vida humana, y sobre el mejor modo de educar para estar en situación de adquirirlo. La unidad de ética y *paideia*, surgiendo ambas del fondo común de la vida social en un pequeño estado griego, permitía que quien reflexionara sobre el mejor modo de vida se viera conducido a reflexionar también sobre la educación que lo hiciera posible y tuviera que acompañar sus fundamentos morales con una psicología que explicara cuáles son los soportes del alma humana —emociones, motivos, razones, deseos— sobre los que se construye la posibilidad misma de la vida moral. Y luego no pudiera evitar una propuesta sobre la educación de esa psiquis para alcanzar las metas que la filosofía ética había vislumbrado.

Hoy filosofía, psicología y educación son modos de reflexión que comparten muy poco entre sí. Al pensador ético, llámese Habermas, Rawls, Walzer o cualquier otro nombre que tenga resonancia, la infancia y su desarrollo parecen parecerles una etapa que se sitúa fuera de lo filosófico porque no ha surgido aún la razón autónoma que guía

* Poco antes de su muerte, el notable pedagogo me confió una carpeta que contenía algunos ensayos efectuados durante su maestría en Filosofía. Pensaba ampliarlos para conformar un libro que sucediese a *Diario educar* (2005) [Nota del director].

al juicio moral. Es un espacio privado de la psicología experimental y del educador, es su coto de caza. El de la ética en cambio nace con el sujeto ya formado, el que puede participar de la acción comunicativa o el que es capaz de ponerse tras el velo de la ignorancia. ¿Cómo, sin embargo, llega el sujeto a devenir ese agente capaz de esa comunicación o de esa valoración de la justicia? ¿Lo sabrá la psicología? Tampoco, porque tiene una ceguera que nace de su punto de partida. Investiga las estructuras, pero no toma partido sobre los fines. La psicología no hace filosofía. No propone una definición de bien o de justicia de modo que le resulta difícil conocer unas estructuras vacías, desprovistas de significado. Por ello, como es el caso de Piaget, privilegia el estudio del juicio moral como manifestación de la lógica y el razonamiento, como muestra de la inteligencia, no de la moralidad. En el caso de Lawrence Kohlberg, toma prestadas reflexiones de Rawls que no justifica y, partiendo también del juicio, pretende a la manera de la ciencia natural encontrar las etapas de un desarrollo que no parece responder sino un ciclo a la vez objetivo y universal.

La pedagogía, de otro lado, al separarse de la filosofía ha perdido sus fines y se ha concentrado en lo que le ha quedado: la institución escolar, el currículum, la didáctica, los modos del aprendizaje. Una discusión pedagógica actual, a propósito de la Ley Marco que ha dictaminado el Congreso, se ocupaba intensamente de si los aprendizajes se debieran dar por competencia o por resolución de problemas. El énfasis está en el método, el medio, no en la finalidad que pertenece al dominio de la cada vez más plural filosofía.

Por eso es grato, para un educador, encontrarse con un filósofo que integra parcelas que nunca debieron separarse. Un pensador que, además de buscar el *qué*, se ocupa de pensar el *cómo* y, sobre todo, este *cómo* visto a lo largo del desarrollo que conduce al niño hasta convertirse en agente moral con todos los requerimientos que le exige el filósofo moral. Tal es el caso de Alasdair MacIntyre y, en particular, de su libro *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes* (2001). En efecto, un comentario al inicio del capítulo octavo señala lo mismo que hemos venido diciendo:

En gran parte de la filosofía moral el punto de partida supone ya la existencia de racionales prácticos, independientes y maduros cuyas relaciones sociales son del mundo adulto. Si se llega a hablar de ella, la infancia es un tema al que se presta poca atención y de manera circunstancial. (MacIntyre, 2001, p. 99)

Una nota en la misma página concede a Rousseau, gracias a su *Emilio*, el pertenecer al grupo de excepción: los filósofos que incorporaron a su reflexión la existencia de la infancia y el desarrollo humano a través del tiempo.

Frente a *Tras la virtud*, el nuevo libro de MacIntyre asume de manera más clara aspectos que quedaban confusos o apenas esbozados de su crítica a la modernidad. En

lo que sigue, intento exponer algunas ideas que pueden constituir la pedagogía implícita que MacIntyre asume y el modo como esas propuestas parecen auténticamente radicales y, por ello, urgentes para la educación moral que, especialmente entre nosotros, requerimos.

1. EL RAZONADOR PRÁCTICO INDEPENDIENTE

En su libro *Tras la virtud*, MacIntyre ponía el énfasis en la crítica a algunos aspectos de la Ilustración en su efecto sobre la historia de la moralidad. Uno de estos aspectos, seguido a lo largo de la huella que va de Hume hacia Nietzsche, era el triunfo de la individualidad, la aparición del yo como fundamento del juicio moral. Dejaba la impresión MacIntyre —ya que su lenguaje no es del todo preciso— de que el verdadero suelo de la ética no debiera ser el yo, sino la articulación de ese yo con su mundo, con el contexto de relaciones significativas al interior de una comunidad pequeña. Por ello, la conducta moral que parecía defender ponía a la historia de esa comunidad convertida en norma como el auténtico fundamento para la moral. Volvía así a ser costumbre, usos, acuerdos heredados y transmitidos hasta formar una tradición.

La palabra *tradición*, que tanta importancia tenía para MacIntyre cuando escribió *Tras la virtud*, no aparece casi mencionada a lo largo de las doscientas páginas de su nuevo libro. Tenemos, en cambio, un concepto reiterado que trae, precisamente, un eco de la Ilustración: el razonador práctico independiente. MacIntyre sostiene que este es el fin —y el inicio— de toda conducta moral. Se trata, como escribía Kant, de pensar con la propia cabeza, con lo que el peso de la autoridad y la tradición parecen ceder el paso a la “independencia” del razonador práctico. ¿Es así?

Uno de los problemas que la reflexión de MacIntyre presenta en *Tras la virtud* es la poca definición que tiene el concepto de racionalidad. No menos confusa se presenta en *Animales racionales y dependientes...* De un lado, la racionalidad está ligada a la capacidad del agente para evaluar sus juicios mediante actitudes proposicionales. La racionalidad estaría en la posibilidad que el lenguaje otorga a los seres humanos de juzgar el propio juicio, lo que, según Tomás de Aquino, corresponde a la razón (MacIntyre, 2001, p. 72). Sin embargo, esta concepción silogística de la racionalidad entra en conflicto con un importante acercamiento de MacIntyre a lo que yo llamaría *inconciencia* o *prerracionalidad*, pero al cual el autor quiere continuar otorgándole el estatuto de la razón:

La materia inicial para la reflexión, el punto de partida para la transición hacia esa racionalidad que es posible por el dominio de algunas de las complejidades del uso del lenguaje está en las razones para actuar que son anteriores a toda reflexión, y esas son razones que el ser humano comparte con los delfines y los chimpancés. (MacIntyre, 2001, p. 74)

Existen, pues, razones prelingüísticas para actuar que compartimos con otras especies del reino animal. La búsqueda de estas precondiciones para la racionalidad típicamente humana es lo que lleva a MacIntyre a estudiar el comportamiento animal y extraer de allí la base común de nuestra racionalidad. MacIntyre parece confundir o dar un significado común a conceptos como motivos, creencias, razones e, incluso, deseos⁴. Al igualar estos términos, puede afirmar que el delfín y casi cualquier otro animal puede tener razón práctica, pues identifica un bien que es causa de su acción:

Los bienes concretos que se logran en las diferentes actividades (la actividad de la caza, de la alimentación, del juego, de las relaciones sexuales) se identifican como bienes porque son objetos de una actividad intencional y, por lo tanto, objetos de deseo cuya satisfacción es el término de la actividad, y también porque contribuyen al bienestar... Ya he sostenido que un delfín tiene una razón para actuar de cierta manera cuando actuar así le permite conseguir un bien concreto; asimismo, cuando el delfín actúa de cierta manera porque se da cuenta de que actuando de ese modo obtendrá ese bien concreto, se puede decir que actúa por una razón. (MacIntyre, 2001, p. 82)

En realidad, MacIntyre quiere llamar *razón* a lo que es solo la causa o el motivo que impulsa a la acción, porque estos motivos son, de algún modo, compartidos entre todas las especies animales, incluido el ser humano, y presentan para MacIntyre características que desea destacar en la construcción de su fundamento de la moralidad. Donde se situaba antes la tradición ahora aparece una forma mucho mayor de herencia y base extraindividual. Es una tradición que no proviene de la cultura, sino de la propia condición que trae aparejada nuestra animalidad. Volveré más adelante a desarrollar este punto. Baste por ahora con esta importante consideración: la primera racionalidad de razonador práctico independiente le viene dada por su estructura como animal. Hay una razón primera, anterior al razonamiento proposicional, anterior al lenguaje mismo, que nos otorga motivos y razones, bienes y fines, que nace del cuerpo y de las condiciones biológicas que necesitamos para madurar como seres adultos. Nuestra vulnerabilidad física y nuestra consiguiente necesidad de cuidado y protección son las precondiciones de toda racionalidad práctica. Constituyen, aunque no lo exprese así, el *a priori* del razonamiento moral.

Sobre esta racionalidad primera aparece, en la especie humana, una racionalidad segunda gracias al lenguaje. ¿Qué es lo nuevo que trae esta racionalidad si ya teníamos dada una racionalidad animal que nos proveía de buenas razones para actuar? Lo que el lenguaje trae es la capacidad de distanciarnos de esa motivación primera y, al hacerlo, podemos, como exigía Tomás de Aquino, juzgar el juicio, evaluar la acción:

⁴ MacIntyre se apoya en la definición de Warren Quinn: “una razón para actuar de cierta manera no es más que algo bueno en sí mismo que (la acción) realiza o a la que sirve, o, en su defecto, algo malo en sí mismo que (la acción) evita” (Quinn, 1993, p. 234).

Tanto en el caso del niño como el del adulto, existe una brecha entre lo que tienen buenas razones para hacer y lo que podría satisfacer un deseo del momento o a otro componente de lo que Bernard Williams ha denominado el conjunto motivacional subjetivo del agente. (MacIntyre, 2001, p. 104)

Esta brecha entre una racionalidad y la otra es cerrada mediante el razonamiento práctico que mira unas razones, las primeras, desde un distanciamiento que el animal no humano es incapaz de hacer. Así se da el tránsito, mediante el razonamiento práctico, de lo que se tiene razones para actuar sobre aquello de lo que se tiene razones para saber qué es lo que conviene actuar.

Este es el paso de desear A y querer que el deseo de A sea satisfecho, simplemente porque uno así lo desea; a desear que A sea bueno y querer que el deseo de A sea satisfecho, solo en la medida en que es un deseo de lo que es bueno y es lo mejor para uno. (MacIntyre, 2001, p. 105)

La racionalidad práctica es así un reorientador de la razón primera, que es también el deseo.

Lo que el razonamiento práctico tiene y que falta a las razones compartidas con los animales es la conciencia de ese *lo que es mejor para uno* contra lo que puede compararse los deseos, los motivos para actuar, los impulsos y todo aquello que también posee el delfín o el chimpancé, y que MacIntyre quiere seguir llamando *razones*.

Las condiciones para ser un razonador práctico son tres: en primer lugar, está la capacidad señalada de poder distanciarse de los deseos ciegos, aquellos que se quieren y que aportan razones que no se vinculan a otra cosa que a la acción inmediata, pues no tienen un destino más allá de dicha acción. Se trata de adquirir la capacidad de evaluar la conveniencia del deseo, su pertinencia y su consecuencia con el bien que finalmente deseamos. De otro lado, lo que es un tema recurrente en MacIntyre, para ser un razonador práctico independiente necesitamos a los otros razonadores con los que cooperamos para obtener bienes comunes. La propia identidad y los bienes que convienen a un individuo se conocen propiamente gracias a la intervención de esos otros que confirman o niegan lo que quizá alucinadamente pensamos de nosotros. La tercera condición es la capacidad que la imaginación brinda de proyectarse hacia el futuro. Esta capacidad supone también el lenguaje y es una diferencia sustantiva con respecto a la razón animal⁵. Lo que el razonador práctico puede es imaginar varios futuros posibles y ver en ellos las distintas consecuencias de la acción inmediata que se elija.

5 MacIntyre cita una reflexión de Wittgenstein sobre la incapacidad animal de tener esperanzas y su conclusión de que un perro puede creer que su dueño está en la puerta, pero no que su dueño llegará pasado mañana.

Finalmente, el razonador debe ser independiente. No solo se ha separado de sus deseos, sino que también debe poder poner distancia entre su reflexión y los deseos de los demás. Lo que busca es la acción que realice mejor su idea del bien, aquella que se vincula con sus tareas, sus roles, su individualidad. Lo que requiere el razonador práctico es libertad.

2. LA VULNERABILIDAD

En el corazón de la ética de la virtud se encuentra la constatación de la vulnerabilidad humana. Puede afirmarse que el libro de MacIntyre está iluminado por la necesidad de mostrar un aspecto descuidado de la condición humana: la discapacidad, la vulnerabilidad, la dependencia. En este sentido, MacIntyre lamenta el olvido del cuerpo y del hecho de que el ser humano no solo tiene un cuerpo, sino que es un cuerpo (2001, p. 20). Una sorprendente cita de Tomás de Aquino lo afirma contundentemente: “Puesto que el alma es parte del cuerpo del ser humano, el alma no es la totalidad del ser humano y mi alma no es Yo” (citado en MacIntyre, 2001, p. 21).

En la esencia íntima de la reflexión del texto está la idea de la dependencia como la característica fundamental de la ética. Y no solo de la dependencia sino de su reconocimiento. El problema moral surge del desconocimiento de esta condición que nos liga y nos une a los demás. La vulnerabilidad proviene de la necesidad que tenemos de ser cuidados. Esta necesidad se relaciona con el modo como se desarrolla nuestra especie y lo que tarda en “florecer”. El largo periodo que llamamos *infancia* nos pone a merced de los otros que deben de proveernos de alimentos y cuidados sin los cuales nuestra vida no sería posible. Somos vulnerables porque dependemos de nuestros padres y de quienes, en nuestro trayecto a convertirnos en razonadores prácticos independientes, nos influyen y nos entregan aquellas atenciones que necesitamos para madurar.

Pero la dependencia tiene también un destino posterior que adquirimos al envejecer, cuando nuevamente requerimos los cuidados que los demás nos pueden dar. Además, y MacIntyre pone apropiada e inéditamente el énfasis en esto, vivimos rodeados por seres que nos muestran distintos modos de incapacidad. Los discapacitados, los pobres y todos los que no pueden bastarse por sí mismos nos muestran no solamente esa condición ajena sino una posibilidad en la que podemos devenir más allá de nuestra situación actual. Para MacIntyre el reconocimiento de esta fragilidad potencial de toda vida humana está en la base del razonamiento moral:

La filosofía moral moderna ha puesto un gran énfasis en la autonomía del individuo, en su capacidad para formular elecciones independientes, lo cual es comprensible y correcto. Sin embargo, mi idea es que las virtudes de la actuación racional independiente solo pueden ejercerse adecuadamente acompañadas de lo que denominaré las virtudes del reconocimiento de la dependencia y que, si esto no se comprende, tampoco podrán verse con claridad ciertos rasgos de la actuación racional. (2001, p. 23)

¿Por qué el reconocimiento de la vulnerabilidad afecta a la actuación racional? ¿De qué modo se relaciona el reconocimiento de la dependencia con la búsqueda del razonamiento práctico individual? Lo que MacIntyre está sosteniendo es que, para encontrar nuestro bien, ese bien contra el que cotejamos nuestros deseos para determinar su pertinencia en una acción proposicional que llamamos *razonamiento práctico*, necesitamos tener conciencia de lo que puede ocurrirnos, de todo aquello que puede constituir nuestra infelicidad y, por tanto, la pérdida irremediable de nuestro bien. No podemos razonar prácticamente si desconocemos algunas características sin las cuales no podemos obtener el bien. Tenemos que considerar la posibilidad de volvernos dependientes, de quedar discapacitados de algún modo, aunque solo fuera por razones de edad. Tenemos que recordar la época de nuestra vida en la que recibimos los cuidados para ser capaces de darlos a otro. Si negamos esta condición y no vemos nuestra dependencia con los demás, nuestras decisiones morales pueden conducirnos hacia el sufrimiento pues no contamos con un futuro posible en nuestra reflexión. Los daños y peligros a los que nos exponemos cuando decidimos actuar tienen que formar parte necesaria de la deliberación antes de actuar.

El saber dar y el saber recibir, la generosidad y la gratitud, son modos de haber encarnado el sincero reconocimiento de la dependencia. Sin ese reconocimiento, no son posibles las virtudes y sin ellas se hace arduo el camino hacia el florecimiento personal.

3. LA EDUCACIÓN MORAL

La educación cierra la brecha que separa al niño que se mueve por razones ajenas, o por deseos inmediatos, del adulto que razona práctica e independientemente, que se distancia de sus deseos y evalúa la acción, que lo hace en un diálogo con los otros y que gracias a ello anticipa los futuros posibles, de modo que se hace cargo de las consecuencias que sobrevienen a su acción libre. Sin educación no hay agente moral. Parte de la dependencia humana es que para convertirnos en razonadores prácticos independientes necesitamos la ayuda de los demás. Requerimos de ciertas condiciones que nos ofrecen los otros y sin las cuales no podríamos abandonar siquiera la etapa de dependencia emocional. ¿Cuáles son esas condiciones? ¿De qué manera se favorece mejor el tránsito hacia la autonomía de la conciencia y la solidaridad de la acción? Estas son las preguntas cuya respuesta uno busca en los filósofos y que MacIntyre quizá ni sistemática ni intencionalmente responde en este libro.

La primera condición estaba ya anunciada al final de *Tras la virtud*, con ese final en el que se espera no a Godot sino a San Benito. Se requieren instituciones, espacios donde la vida en comunidad pueda darse permitiendo los vínculos personales directos que construyen la vida moral. La educación moral no puede darse a la manera del *Emilio* de

Rousseau, quien en el desprecio por la sociedad separa al aprendiz de su entorno social para vincularlo con la naturaleza. Para MacIntyre, lo esencial es el ámbito humano, el contacto con los demás, la verdadera condición del aprendizaje ético. La escuela es ese espacio, pero lo es antes la familia, y en especial, el primer vínculo que une al hijo con la madre. “¿Qué virtudes ha de tener una madre, qué virtudes han de tener también los padres y los demás miembros de la familia, para proporcionar la seguridad necesaria y un reconocimiento adecuado y receptivo?”, pregunta MacIntyre, quien recurre al psicoanálisis y especialmente a la obra del pediatra y analista D.W. Winnicott para desarrollar su reflexión sobre el rol de la familia en la construcción de la moralidad. Tres son las características que definen la virtud de la relación padres-hijos para contribuir a la maduración del sí-mismo y de la autonomía personal. En primer lugar, los padres aman a sus hijos por el hecho mismo de serlo. Les brindan sus cuidados de manera adecuada a la individualidad de cada uno. De otro lado, esos cuidados se brindan incondicionalmente: “la actitud de los padres, especialmente la de la madre, ha de ser expresión de esta promesa: Pase lo que pase, yo estaré ahí para ayudarte” (2001, p. 109). En tercer lugar, las necesidades que los padres deben atender no son las suyas propias sino las de los hijos. Estos tres aspectos de la virtud de los padres debieran culminar con el desarrollo del niño hasta arribar a una situación en la que puede aprender de otros. La adecuada creación por parte de la madre de un escenario “en donde el niño se siente suficientemente seguro para poner a prueba, a menudo destructivamente, lo que es confiable y lo que no es confiable de acuerdo con su experiencia” (2001, p. 108) desemboca en una personalidad consciente de sí misma como el objeto de esos cuidados.

El riesgo mayor de la educación familiar, el obstáculo fundamental que MacIntyre, siguiendo a Winnicott, encuentra en la relación padres e hijos, no es solo que las necesidades no sean atendidas por falta de receptividad, sino que las necesidades que primen sean las de los propios padres. La exigencia que la madre, o el padre, impone al hijo para lograr la adaptación de este a ellos pone al niño ante una barrera que impide la adquisición de conciencia de su identidad y, por tanto, lo priva de la posibilidad de constituirse en razonador independiente. El niño sometido a la voluntad ajena y que no recibe atención a las características propias termina siendo incapaz de distinguir la realidad externa de su mundo interior, “carece de lo necesario para ser capaz de distinguir bien entre la fantasía y la realidad y esta distinción es uno de los fundamentos del aprendizaje posterior” (MacIntyre, 2001, p. 108).

Como quería Hegel, la familia encuentra su finalidad en la educación básica de los hijos, los pone en situación de aprender de los demás. La buena madre y el buen padre —aunque MacIntyre, como muchos psicoanalistas, valora poco la importancia de este en la primera etapa del desarrollo infantil— ayudan a madurar la estructura interior

que permite la “educabilidad”. En adelante, serán otros quienes influirán en los niños para que alcancen el florecimiento como razonadores independientes. Esos otros son, principalmente, los maestros, y el espacio donde se produce esta segunda influencia es la escuela.

Muchas son las apreciaciones que pueden extraerse del texto para esbozar las condiciones que habría de tener el buen maestro y la buena escuela. Aquí me propongo exponer aquellas que considero decisivas para renovar, entre nosotros, la institución escolar.

En primer lugar, la escuela, como el hogar, debe ser una comunidad. No es un lugar para el aprendizaje solitario o desconectado de aquello que hacen los demás. Esta visión de la escuela como la institución en la que cada cual concurre como individuo para obtener el máximo de provecho personal olvida que la formación moral, como se ha dicho, requiere de los demás para adquirir la conciencia de la dependencia y la vulnerabilidad, sin las cuales no puede darse el adecuado razonamiento moral. Tal vez una de las causas de la crisis ética se vincule con el olvido de esta necesidad y la conversión de las escuelas en institutos que ofrecen conocimientos en un menú que cada cual toma como puede. La socialización ganada en el hogar tiene que ampliarse en una pequeña sociedad que continúe la obra del afecto de los padres, pues

solo es posible un conocimiento de sí mismo genuino y profundo a partir de relaciones sociales que ocasionalmente imponen la corrección indispensable de los juicios que uno tiene de sí mismo, cuando una persona llega a conocerse bien a sí misma, siempre es un logro compartido. (MacIntyre, 2001, p. 114)

La escuela debe proporcionar a los niños cuidados que tienen también cierto carácter incondicional. Son prodigados sin otra finalidad que la del cuidado mismo, lo que el niño necesita sentir es que se le atiende porque interesa satisfacer su necesidad. No interesa el rendimiento escolar o marcas propuestas para ser merecedor de los cuidados y atenciones necesarias para conocernos como vulnerables y dependientes: “Existe, por lo tanto, una relación compleja entre el cuidado y la educación que se reciben y el cuidado y la educación que se deben” (MacIntyre, 2001, p. 121). Lo que la buena educación produce es la reciprocidad. MacIntyre sostiene que incluso entre los delfines puede verse que los individuos que no han tenido los cuidados que su período infantil requería son incapaces más tarde de dar a sus crías la atención que necesitan.

La escuela debe constituirse en una “red de relaciones de reciprocidad” que favorezca el razonamiento práctico que, de acuerdo a Aristóteles, solo puede provenir del razonamiento junto con otros. Lo que el razonador práctico necesita adquirir es el lugar que ocupa en esa red que intercambia cuidados y necesidades en busca de un bien que se hace de ese modo común:

El aprendizaje práctico que hace falta para llegar a ser un razonador práctico independiente es el mismo aprendizaje que hace falta para encontrar el lugar que uno ocupa dentro de una red de individuos que dan y reciben, donde se entiende que la obtención del bien individual es inseparable de la del bien común. (MacIntyre, 2001, p. 134)

El alumno requiere recibir atenciones no solo por las necesidades físicas e intelectuales, “sino también y sobre todo [por] la privación de la consideración atenta y afectuosa” (p. 144), y esto porque la educación moral es, y aquí MacIntyre parece reconsiderar al Hume que criticó en *Tras la virtud*, una educación sentimental. Se trata de “cultivar y ejercitar la disposición para sentir, igual que es posible ejercitar la disposición para actuar y, sobre todo, la disposición para actuar de acuerdo con determinados sentimientos” (p. 144). La generosidad, la misericordia, la justicia son virtudes que, como en Aristóteles, requieren una *héxis*, un carácter, una disposición anterior a la acción. La razón no basta para conducir a la voluntad. MacIntyre ha recuperado al Adam Smith de los sentimientos morales y al vilipendiado Hume:

la justa generosidad requiere que se actúe a partir de la consideración afectuosa; cuando eso hace falta, no tener la inclinación de actuar así es siempre indicio de un defecto moral, de una incapacidad para actuar como el deber lo exige. Hume, a diferencia de Kant, entendió muy bien esta idea. (p. 144)

La razón actúa sobre un sentimiento, una inclinación que está ya allí y que facilita la virtud moral.

Por supuesto que el maestro, para prodigar los cuidados que los alumnos necesitan y para construir una comunidad en la que cada uno pueda reconocer su dependencia, tiene que poseer las virtudes que intenta transmitir. Y lo primero que tendrá que hacer es permitir la autonomía de la voluntad porque

para que el niño realmente llegue a ser un razonador práctico independiente, los adultos deben enseñarle que podrá complacerles, no actuando para complacerles, sino actuando para hacer aquello que es mejor y es bueno para él, incluso si no es del agrado de algunos adultos. (p. 102)

Ello supone que lo que el maestro otorga es la confianza absoluta que “libera las facultades creativas mentales y físicas que se expresan en el juego”.

Esta vez contra Hegel, pero continuando una larga tradición pedagógica que se inicia con Platón, el juego es el modo en el que se manifiesta el aprendizaje libre y creador. Las virtudes que MacIntyre le exige al maestro se refieren más a su propio carácter que a capacidades técnicas o cognitivas:

Dichas virtudes pueden caracterizarse de dos maneras distintas, aunque estrechamente relacionadas entre sí. Por un lado, son cualidades que se ponen de manifiesto en la actitud antes situaciones distintas: el saber cuándo arriesgarse y cuándo ser precavido, cuándo delegar en los demás una determinada tarea y cuándo hacerla uno mismo, cuándo ser generoso con el elogio merecido y cuándo no insistir en el reproche

merecido, cuándo ser exigente consigo mismo o con los demás y cuándo no serlo tanto, cuándo es necesario un chiste y cuándo lo adecuado es el enfado. (pp. 110-111)

La escuela es pues un ámbito que educa la vida plural a partir de la atmósfera de confianza que los maestros son capaces de crear. La educación moral no puede darse desintegrada de esta atmósfera confinándola a un curso escolar⁶. Esta comunidad justa, como finalmente aceptó Kohlberg, forma los sentimientos de simpatía que al unirse al razonamiento le dan fuerza a la decisión moral, la fuerza necesaria para pasar del razonamiento a la acción.

Para terminar este breve texto, hay una característica más que puede extraerse de la obra última de MacIntyre con respecto a la escuela ideal. Ella debe ir contra el orden político que excluye y segmenta, y que impide que los discapacitados de toda índole convivan con quienes tienen sus necesidades aparentemente más satisfechas. En un capítulo titulado “Las estructuras políticas y sociales del bien común”, MacIntyre hace suyos los planteamientos del mismísimo Foucault sobre el modo como el poder aparece en las instituciones para separar y discriminar. Los planteamientos expuestos por MacIntyre necesitan ahora esta reflexión, pues el reconocimiento de la vulnerabilidad y la dependencia no puede hacerse si excluimos de nuestra vista a aquellas personas que representan de modo patente la discapacidad y la necesidad urgente de solidaridad.

Las personas discapacitadas o con necesidades básicas insatisfechas nos muestran en primer lugar un futuro posible, una condición humana a la que nadie puede escapar. Hemos sido niños y, por tanto, hemos sentido la necesidad imperiosa de ser auxiliados por otro y seremos ancianos que quizá volvamos a sentir esa necesidad. Además, el infortunio puede traer enfermedades o accidentes que nos pongan en situación de volver a depender de manera extrema de los demás. Los discapacitados nos enseñan nuestra verdadera condición y, al cuidarlos, recibimos de ellos tanto o más de lo que entregamos:

Existe la idea, ampliamente aceptada, de que el cuidado y la entrega a quienes no pueden devolver voluntariamente lo que reciben no es más que un costo y una carga; es decir, es posible tener una actitud benevolente hacia ellos, pero es una relación que sólo puede ser de una dirección. Es un error, porque esas personas permiten aprender algo esencial: el significado de estar al cuidado de otra persona, y ser responsables de su bienestar. (MacIntyre, 2001, p. 163)

6 “Ya he insistido en que se aprende cuál es el bien común y cuáles son los bienes individuales, no por medio de la reflexión teórica, sino en actividades cotidianas compartidas y en la evaluación de las alternativas que imponen esas actividades” (MacIntyre, 2001, p. 160).

La educación en comunidad contribuye entonces a solucionar el conflicto entre los deseos egoístas y los impulsos altruistas:

la tarea educativa consiste en transformar e integrar esos deseos e impulsos en una inclinación hacia el bien común y hacia los bienes individuales de cada cual, de manera que uno no mire por su interés en vez de mirar por el de los demás, ni mire por el interés de los demás en vez de mirar por el suyo, es decir, que no sea egoísta ni altruista, sino que las pasiones e inclinaciones se orienten hacia lo que es bueno para uno mismo y para los demás. (pp. 188-189)

Tal es la finalidad de la escuela, pues para MacIntyre ni la familia ni el Estado están en condiciones por su misma naturaleza de favorecer esta correcta educación moral. Estas comunidades justas han de permitir la convivencia plural de los individuos, como quería su fundador en el siglo XVI; han de ser capaces de educar, juntos, al pobre y al rico, a la mujer y al hombre, al capaz y al discapacitado. Y hacerlo en un clima de confianza que permita la consolidación del amor propio que el hogar ha formado, al mismo tiempo que promueva los lazos de solidaridad que la vida en torno a proyectos comunes crea. Hombres y mujeres con las inclinaciones hacia el bien común, que no es percibido como radicalmente distinto del bien propio, podrán actuar como razonadores prácticos independientes cuyas decisiones, al mantenerse en el ámbito de la justicia y la misericordia, trasladen a la vida política de la nación las virtudes que hoy hacen falta.

REFERENCIAS

- MacIntyre, A. (1987). *Tras la virtud*. Editorial Crítica.
- MacIntyre, A. (2001). *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Quinn, W. (1994). Chapter 12: Putting rationality in its place. En *Morality and action* (pp. 228-255). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139172677.013>

Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima*

MARGARITA MORA PONCE

El presente trabajo de investigación es una aproximación al estudio de la infancia durante la guerra con Chile en la ciudad de Lima. La vida cotidiana de los menores en esta coyuntura fue dramática; los testimonios de los niños José Santos Chocano, Adriana de Verneuil y Dora Mayer evidencian cómo vivieron la guerra y en qué condiciones se encontraba la ciudad. Asimismo, las cartas de Miguel Grau, del soldado Pedro Manuel y del coronel Narciso de la Colina muestran la preocupación y el cariño por sus familias. Por otra parte, también, resaltamos a los niños combatientes, quienes se enrolaron en los batallones por la patria. Sus funciones eran determinadas por el jefe del batallón y consistían en apoyar en la logística, pelear en el campo de batalla y pertenecer a la banda de música. Cabe indicar que se desconoce la cantidad de niños peruanos que participaron en la guerra. Lo importante es saber que estos niños soldados defendieron con valentía la patria.

LA OCUPACIÓN DE LA CAPITAL

Tras la derrota del ejército peruano en las batallas de San Juan y Miraflores, el ejército chileno resultó vencedor y, enseguida, destruyeron y saquearon a los pobladores de San Juan, Chorrillos y Miraflores. Luego, hicieron su ingreso a la capital el 17 de enero de 1881. El ejército chileno —aproximadamente 16 000 soldados— se dirigió hacia el cuartel de Santa Catalina y al cuartel Barbones. La otra parte de la tropa chilena fue hacia la sierra peruana para seguir combatiendo. En la capital, la vida social estaba

* Esta investigación forma parte de la tesis de licenciatura en Historia titulada *Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima (1881 - 1883)*, sustentada por la autora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el 10 de noviembre del 2017 para optar el título de licenciada en Historia.

inmóvil. No hubo teatro ni fiestas. Solo las damas de distinción iban a las misas bien arropadas (Moreno, 1974, p. 16). Los hoteles y restaurantes también fueron tomados por el ejército chileno (Basadre, 1969, p. 1879).

Sobre cómo se produjo la ocupación chilena, se tiene el testimonio de Antonia Moreno de Cáceres:

Era muy arriesgado sacar de Lima armamento, estando la ciudad tan bien vigilada por los soldados de la guarnición chilena; pero mi dignidad de peruana se sentía humillada, viviendo bajo la dominación del enemigo y decidí arriesgar mi vida, si era preciso, para ayudar a Cáceres a sacudir el oprobio que imponía el adversario. Mi viaje a la sierra, donde se alistaba ese puñado de héroes, resueltos a sufrir y luchar solo por salvar el honor del Perú —pues no tenían grandes probabilidades de éxito— animó mi espíritu rebelde a la servidumbre. Y entonces me entregué con todo el ardor de mi alma apasionada, a la defensa de nuestra santa causa, dedicándose a la conspiración más tenaz y decidida contra las fuerzas de ocupación. (Moreno, 1974, p. 19)

Ante la ocupación chilena, el alcalde de Lima, Rufino Torrico, se presentó ante el general chileno Baquedano el 16 de enero de 1881, acompañado por algunos diplomáticos y los capitanes de los buques extranjeros que se ubicaban en el puerto del Callao, para hacerle entrega de la ciudad. En la reunión, el almirante francés Albert Du Petit Thouars exigió a Baquedano que el ejército chileno no destruyera la ciudad de Lima; de lo contrario, los buques neutrales castigarían a los de nacionalidad chilena (Jochamowitz, 1948, p. 12; Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú [CPHEP], 2005, p. 265).

El 17 de enero de 1881, Baquedano ingresó a la ciudad con una división encabezada por el general Saavedra, a quien nombró gobernador de Lima. El 18 de enero de 1881, Patricio Lynch ocupó con su división el Callao y Baquedano se estableció en el Palacio de Gobierno. En los días siguientes, el ejército chileno fue instalado en el Colegio San Carlos, donde funcionaba la Universidad Mayor de San Marcos¹; en la Escuela de Ingenieros; en el Palacio de la Exposición; la Biblioteca Nacional; y en la Escuela de Artes y Oficios, donde causó grandes destrozos y convirtió, además, algunos de estos locales en cuarteles (CPHEP, 2005, p. 265). También se apoderaron de las rentas del Municipio, se llevaron leones, lebreles y otras estatuas de los paseos públicos de Lima, además de los cañones de la fortaleza del Callao. Asimismo, fueron saqueados la Escuela Militar, la Facultad de Medicina, el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe, entre otros (Basadre, 1969, pp. 1879-1880).

1 Copia de la carta del rector Juan Antonio Ribeyro al general del ejército de ocupación chilena, 8 de mayo de 1882. Se ubica en la sala 2, caja 4, ítem 201/75, folios 177-183, en el Archivo Histórico "Domingo Angulo" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En esas circunstancias, la prensa nacional fue dominada por los chilenos. Los periódicos nacionales no se publicaron; solo se publicaron los siguientes diarios chilenos: *La Actualidad* (1881), *La Situación* (1881-1882), *Diario Oficial* (1882-1883), *La Patria* (1883) y *El Comercio* (1881-1883) (Basadre, 1969, p. 1879).

En medio de la crisis y el abandono de la capital por el presidente Piérola, el 22 de febrero de 1881 se realizó una reunión de la élite limeña, una Junta de Notables conformada por políticos e intelectuales. Ellos eligieron al doctor Francisco García Calderón como nuevo presidente de la República. Su gobierno se estableció en el Pueblo de la Magdalena y fue reconocido por el Gobierno chileno como presidente provisorio. Este gobierno fue improvisado, por lo que hubo anarquía y un mayor desconcierto en todo el Perú (Cáceres, 1921, p. 96).

A la vez, el Gobierno chileno insistía en la firma de paz bajo sus condiciones al nuevo Gobierno peruano. La crisis económica era latente, sobre todo para costear los cupos de guerra, que eran exorbitantes (Guerra, 1991, p. 232). Para poder recaudar la suma solicitada se incluyeron a las familias acomodadas, comerciantes nacionales y extranjeros, con lo que se llegó a 20 000 pesos, que debían ser pagados en un corto plazo. En esa situación, el alcalde de Lima, César Canevaro, se encargó de la recaudación de cupos y se preocupó por la reconstrucción de la ciudad (calles, casas públicas, hospitales y cárceles) (Basadre, 2005, p. 179).

El presidente García Calderón no estaba de acuerdo con las negociaciones chilenas. A causa de ello, el 6 de noviembre de 1881, el presidente y el ministro Manuel María Gálvez fueron apresados y llevados al Callao por órdenes del vicealmirante chileno Patricio Lynch, jefe político del Perú. Luego, los enviaron a Valparaíso el 16 de noviembre de 1881 (Del Busto, 2006, p. 348).

Debido a este hecho, el vicepresidente peruano Lizardo Montero asumió la presidencia el 17 de noviembre de 1881 en Cajamarca. Aunque hizo todo lo posible para negociar la paz con Chile, el Gobierno chileno se negó rotundamente a entrar en conversaciones porque le interesaba continuar con la ocupación del Perú y llevar sus depredaciones a los departamentos del interior, porque esperaba encontrar algún peruano indigno que le sirviera de vil instrumento y que le facilitara los medios para aniquilar los ejércitos que aún defendían la honra del Perú (Paz Soldán, 1979, p. 174).

En medio de la presión del ejército chileno, la resistencia peruana estaba liderada principalmente por el mariscal Andrés Avelino Cáceres y Miguel Iglesias. En 1882, el general Iglesias dio el manifiesto conocido como el "Grito de Montán", en el que evidenciaba la necesidad de culminar la guerra con la firma de la paz. Por ello, el 9 de noviembre de 1882, el Consejo de Ministros del Gobierno de Montero decidió suprimir

del escalafón militar por traición a la patria a Miguel Iglesias. No obstante, la Asamblea Legislativa que el general Iglesias convocó en Cajamarca, el 16 de septiembre de 1882, lo nombró presidente del Perú para poder firmar la paz con Chile (Del Busto, 2006, p. 441).

En ese marco, Cáceres hizo un esfuerzo por impedir la firma de ese tratado y continuó luchando en la tercera Campaña de los Andes del Norte; sin embargo, el 20 de octubre de 1883 se efectuó la firma de paz con sesión territorial para Chile. José Antonio Lavalle, por parte del Perú, y Jovino Novoa, por parte de Chile, firmaron el Tratado de Paz de Ancón, al norte de Lima. Según este, el Perú cedía Tarapacá a Chile, y las provincias de Tacna y Arica quedaban bajo dominio chileno por una década (Del Busto, 2006, p. 442).

Ya establecida la paz, el 23 de octubre de 1883, las tropas chilenas al mando de Patricio Lynch desocuparon Lima retirándolas hacia Miraflores, Barranco y Chorrillos. Ese día el general Iglesias ingresaba a Lima y se instalaba en el Palacio de Gobierno. Mientras tanto, en otras zonas del Perú, había enfrentamientos entre los ejércitos chileno y peruano, estos últimos estuvieron encabezados por Cáceres (Mendoza Policarpio, 2014, p. 18). Finalmente, en medio del caos y la confusión, los peruanos tuvieron que aceptar el tratado de Ancón. El ejército chileno reconoció este tratado y se retiraron del territorio en agosto de 1884 (Del Busto, 2006, p. 444).

Por lo expuesto, podemos decir que el Estado peruano era endeble frente al invasor chileno, tanto en el aspecto administrativo como económico, cultural y militar. Las autoridades del Gobierno peruano no pudieron actuar idóneamente frente al conflicto porque el poder lo tenían los terratenientes, comerciantes y mineros. Ellos eran el grupo de poder que controlaba el país según sus intereses (Reyes, 1979, pp. 100-101).

LA FAMILIA EN LA GUERRA

La familia peruana fue afectada terriblemente por la funesta guerra, ya que la mayoría de los padres de familia fueron a las batallas para defender la patria. Los hijos estuvieron refugiados en sus casas a lado de sus progenitoras y sirvientes. A pesar de la escasez de alimentos, el caos y los temores, muchas mujeres no se rindieron y apoyaron a sus esposos con los enseres o proveyéndoles del pan necesario. Por ejemplo, un caso digno de alabar fue la labor de la mujer virtuosa y abnegada Antonia Moreno de Cáceres², esposa del general Cáceres. Antonia fue una madre muy dedicada a sus niñas y a su esposo, que no solo se preocupó por su familia, sino que también ayudó a sus compatriotas y trabajó arduamente por la patria, burlando muchas veces la custodia del ejército invasor chileno.

² En el Museo de sitio Mariscal Andrés A. Cáceres, existen fotos, recuerdos y objetos de Antonia Moreno y su familia.

Durante el conflicto, la atmósfera de Lima era turbia, pues, en esos momentos, el vecindario estaba inquieto y alarmado por el ingreso de las tropas chilenas a la capital. El ejército chileno venció a los peruanos en las batallas de San Juan y Miraflores, e ingresó a la capital para arrasarlo con todo. Al oír estas noticias escalofriantes, el general Cáceres, quien se encontraba herido por luchar en las batallas, escribió una carta a su amada esposa, ya que estaba muy preocupado por su familia. Él escribió:

Ven —me decía—, no te expongas más, ni expongas a nuestras hijas. Si las cogieran a ustedes yo tendría que entregarme para salvarlas del sacrificio y entonces ¿quién sostendría la resistencia nacional? Yo necesito de toda mi serenidad para continuar esta lucha, que no debe cesar hasta que logre arrojar al invasor. Preparen el viaje. Mandaré a uno de mis ayudantes para que las traiga. (Moreno, 1974, p. 22).

Antonia leyó la carta de Cáceres y emprendió el viaje con sus niñas y una sirvienta llamada *Martina*. Durante el viaje, hubo muchos peligros, pues la patrulla chilena estaba buscándola, ya que Antonia era la promotora del Comité de Resistencia de Lima. En el camino, las personas de distintos pueblos la ayudaban y la hospedaban, pues el viaje era largo hacia Cocachacra. Ella los animaba a seguir luchando por la Patria y les decía que “era un deber ineludible ayudar a nuestros defensores para salvar al Perú. Por eso, me había decidido a emprender ese penoso viacrucis, que debía durar tres años” (Moreno, 1974, p. 31).

El viaje era difícil. El ejército invasor hacía lo posible por apresar a Antonia. Ella siempre desafiaba al ejército chileno, y fue gracias a los pobladores que siempre la ayudaban que el ejército chileno no pudo dar con el paradero de la familia de Cáceres:

Al llegar al pueblo, nos acercamos a su placita y nos sentamos al pie de un lindo sauce llorón, inclinado sobre un alegre riachuelo que por allí serpenteaba, luciendo entre sus aguas cristalinas, brillantes guijarros que parecían piedras preciosas.

Descansando con mis hijitas, al lado del romántico árbol, me entretenía en peinarlas y lavarles la cara y las manos, para quitarles el polvo del camino. Las niñas juguetaban con las vistosas piedrecitas, felices ya de verse libres de tantos sustos y fatigas. (Moreno, 1974, p. 33)

Después de tanto viajar y de los riesgos que corrieron, Antonia y sus niñas llegaron a Cocachacra donde se encontraron con Cáceres. Él estaba acompañado de su brillante séquito de valientes jefes, oficiales y soldados. En ese momento, el encuentro de la familia fue una escena maravillosa, tal y como lo cuenta su esposa:

Nuestro encuentro fue emocionante: Cáceres estaba radiante de felicidad, al recibir las caricias de sus hijas. Las tres se precipitaban al cuello de su padre, cubriéndole de besos y disputándose sus cariños. Él reía alegremente, pues teniendo a su familia a salvo y contando con un abnegado ejército, podía luchar serenamente en defensa de todos los hogares peruanos.

Una vez sosegado el alboroto que le hicieron las chicas, se acercó a mí y me abrazó conmovido. Yo me sentía feliz al vernos otra vez reunidos y algo más tranquilos. Hallándose ya restablecido de la herida que los chilenos le hicieron en la batalla de Miraflores, mi marido había recobrado la esbeltez de su figura. Los rasgos enérgicos de su fisonomía se suavizan cuando acariciaba a sus hijas. Dos nobles pasiones dominaban su gran espíritu: el ardiente amor a la patria y la dulcísima ternura paterna. (p. 34)

El testimonio de Antonia Moreno es emotivo y conmovedor. Así como ella, es probable que hubiera otras mujeres abnegadas y valientes que estuvieran dispuestas a sacrificar su propia vida por su familia, por la patria y sus compatriotas. Antonia, pese a que provenía de una familia notable, ayudó a sus compatriotas y nunca discriminó a los indios³, que también se movilizaban con sus esposas y niños.

Lo antes mencionado explica claramente la situación de las familias cautivas durante la funesta guerra. El ejército chileno agredió a las familias de distinta clase social. Muchas madres y sus hijos no tuvieron la suerte de mantenerse a salvo y murieron por los saqueos, ultrajes e incendios.

En medio del conflicto, los soldados peruanos que estaban en los campos de batalla entrenándose se preocupaban por sus familiares y escribían cartas a sus esposas. Por eso, a continuación, presentamos las cartas del soldado de reserva Pedro Manuel Rodríguez y Rodríguez, quien se casó con Isabel Lorente Benel, hija del ilustre catedrático Sebastián Lorente Ibañez. Él escribió varias cartas a su amada esposa, días previos a la batalla, para saber la situación de su hogar y de sus ocho hijos: Rosa Teresa, Isabel, María Elvira, Pedro Manuel, Teresa, María Esther, Sebastián y María Blanca. Aquí una muestra de sus cartas⁴.

Reducto n.º 2, enero 1 de 1881

Querida Ysabelita

He amanecido bien, ojalá que este año sea feliz para ti y mis hijitos a quienes darás muchas frutas a nombre de su Papa que a cada momento los recuerda.

Mi Rosita mi Ysabelita mi Elvirita mi Pedrito y mi Maria Teresa que no dejen de mentar el nombre de su Papa y tu ruega por tu esposo

Pedro

Mándame unos ponchos y un par de medias.

Reducto n.º 2, enero 6 de [1]881

Amada Ysabelita

³ Cabe resaltar que los indios eran el grueso del ejército de la Breña, y parte de los batallones en Lima.

⁴ Cabe indicar que en este artículo se sigue la ortografía original de las cartas, sin modificaciones. Dicho sea de paso, Antonio Coello, el historiador que las ha estudiado, es pariente de Pedro Manuel Rodríguez.

Recibí tu carta veo con placer que tú y mis hijos se hallan sin novedad y con deseos de verme, yo también tengo este deseo, Dios querrá que pronto se cumpla nuestras aspiraciones.

A las 9 una fuerte avanzada enemiga vino por el lado de San Juan a hacer un movimiento después de unos 15 minutos de tiroteo y de algunos cañonazos se retiró la avanzada.

Estos preludios anuncian que pronto se resolverá la cuestión, es probable que nosotros no tomemos parte en el combate, pues el ejército activo está muy entusiasta y ha ofrecido dar cuenta del enemigo; aun cuando llegará el caso de combatir será parapetados en los reductos.

Te mando algunas cosas que no me son útiles, me han dado porta capotes, guarda las correas [ilegible]

Si pasado mañana por la tarde no se ha resuelto la cuestión, me mandarás una camisa, un calzoncillo y un par de medias y dos pañuelos.

Un abrazo a Papa y a la Tía Petita, un besito a mis hijos y tu recibe el corazón de tu Pedro

Ayer vi a Sebastián en el Barranco. (Coello, 2006)

La lectura de estas cartas del soldado de reserva nos demuestra el afecto que tenía a su esposa e hijos, así como a su suegro. Todavía no ha quedado claro cómo hacía para enviar las cartas al correo, pues la población de Lima estaba apenada por los hechos funestos de la guerra. Los correos o telégrafos pueden haber estado cerrados o aglomerados. Pese a ello, el soldado Pedro Manuel⁵ hacía todo lo posible por comunicarse con su esposa.

De igual importancia son las cartas del héroe piurano y padre ejemplar Miguel Grau Seminario⁶. En 1867, Grau se casó con la distinguida dama limeña Dolores Cabero, formaron un hermoso hogar y una numerosa familia. Ellos tuvieron diez hijos: Enrique (1868), Miguel Gregorio (1869), Óscar (1871), Ricardo Florencio (1872), María Luisa (1873), Carlos Pedro (1874), Rafael (1876), Victoria (1877), Elena (1877) y Miguel (1879). Su hogar estaba ubicado en la calle Lescano número 22, hoy jirón Huancavelica.

A continuación, transcribimos una de las muchas cartas que le escribió a su amada Dolores⁷.

5 El soldado Pedro Manuel sobrevivió a las batallas de San Juan y Miraflores, y luego fue a combatir en las batallas de la Campaña de la Breña. Él era un fiel soldado del general Cáceres. Culminada la guerra, formó parte de su gobierno en 1885. Además, él siempre estuvo al lado de su numerosa familia. Al respecto, Antonia Moreno da testimonio del soldado de reserva, de quien dijo: "Es un hombre inteligente y culto, como buen patriota, fue secretario de Cáceres en la Campaña de La Breña" (Moreno, 1974, p. 108).

6 El historiador sanmarquino Carlos Rojas Ferial hizo un libro en formato de historieta sobre la biografía de Miguel Grau: *Caballero de Mar y Tierra* (2009).

7 La carta transcrita se encuentra en el libro *A la Gloria del Gran Almirante del Perú Miguel Grau* (1979) de la Marina de Guerra del Perú.

Monitor "Huáscar"

Iquique Mayo 29 de 1879

Queridísima Esposa

Son las seis de la tarde, y acabo de regresar del Sur donde he permanecido seis a siete días recorriendo los puertos de Antofagasta, Mejillones, los fuertes y la "Covadonga", que se había refugiado allí muy cerca de las piedras. Al siguiente día les corté el cable a tiro de fusil y de tierra no se atrevieron a hacerme fuego, en lo que procedieron con prudencia, porque al verificarlo, estaba resuelto a bombardear la población. En los demás puertos se quemaron lanchas, etc.

Sé que Prado está en tierra, yo he mandado saludarlo porque no puedo ir personalmente; solo espero el bote para salir a la mar a pasar la noche fuera. Mañana que hable con él, veremos lo que se resuelva sobre la ida al Callao del "Huáscar" a reparar sus averías.

El vapor para el Norte, no pasa por aquí hasta mañana, pero por lo que pueda suceder te escribo anticipadamente con el objeto de saludarte cariñosamente y a la vez suplirte hagas a los niños mil caricias a mi nombre. Aconséjalos contantemente y diles que no se olviden de cumplir lo que me han ofrecido, de estudiar con empeño y en esforzarse bien, tanto en el colegio como en la casa.

Si ya has cobrado el mes de Mayo, cómprales a los muchachos unos vestiditos y camisas, para que vayan siempre aseados a la escuela.

Saluda a mis hermanas y al Coronel Gómez y dile a éste que los artilleros del "Huáscar" han resultado pésimos, a pesar de tanto ejercicio.

A Misia Luisa, Mercedes, Cristina y María Luisa, mil recuerdos, lo mismo que a Cristina Bustamante, etc., etc.

No te olvides de mandarme los periódicos por el conducto que te he indicado.

No dejes que los niños salgan solos a la calle, y pocas veces a la puerta de la calle.

Dile a la sirvienta que su hijo Colan está sin novedad.

Sería conveniente que dieras de cuando en cuando tus vueltas al colegio para que te informes de el [sic] adelanto y conducta de los muchachos.

Mayo 31 Ilo

Ayer por la mañana que regresaba a Iquique, después de haber pasado la noche fuera del puerto, me encontré con la escuadra chilena que al parecer entraba también; me persiguieron durante 1/1-2 horas, pero no me alcanzaron.

Esta noche acabaré el tomar carbón aquí y emprenderé viaje a Arica.

Con un fuerte y tierno abrazo se despide tu esposo que no te olvida.

Saluda a todos los que te pregunten por mí. Garibaldi me acaba de traer vino y huevos.

Mig. Grau [sic]

Las cartas muestran el afecto especial que tenía Grau a su esposa, Dolores Cabero, a sus hijos y al resto de su familia y amigos. A pesar de los amargos momentos del conflicto bélico, el almirante Grau no se olvidaba de su linda familia. Posteriormente,

el 8 de octubre de 1879 muere este gran hombre, víctima del ejército chileno mientras estaba al mando del monitor Huáscar. Esta noticia enlutó a la familia de Grau. El Gobierno peruano reconoció a este gran héroe y apoyó a su familia con el montepío.

Cabe resaltar que esta carta no fue escrita durante la ocupación de la capital, pero es importante señalarla porque nos muestra la situación de la familia del héroe Grau y de la ciudad de Lima. La ciudad aparentemente estaba tranquila y los pobladores vito-reaban que los combatientes peruanos vencerían al ejército chileno:

El ambiente de Lima ni bien declarada la guerra es, por usar una definición, de una euforia nacionalista. Todos y cada uno de sus habitantes desde distintos estratos sociales y escenarios políticos, manifestaban sus opiniones previendo una “espléndida” victoria los días “épicas” de la victoria de 2 de Mayo [sic]. (Flores, 2005, p. 14)

Por último, se presenta el testimonio del coronel de la Reserva del Reducto número 3, Narciso de la Colina del Rubí, quien también era abogado y un hombre opulento de Pisagua. Él contrajo matrimonio con la tacneña Adela Malaussena, fruto de su amor tuvieron cinco hijos: el primogénito, José Manuel (1873); luego, Zoila (1874), Florentina (1875); Narcisa (1877); y dos gemelos varones (1878), que fallecieron al año de nacidos. Ellos eran una familia pudiente. De la Colina era dueño de tres minas al sur del Perú y de otros bienes. Cuando el ejército chileno atacó el territorio peruano, se alistó para luchar y servir a la patria. Entre 1879 y 1880, en el puerto de Arica, se incorporó como coronel de la Guardia Nacional y, posteriormente, se alistó para comandar el batallón número 6 del Reducto número 3 en la batalla de Miraflores. La familia De la Colina sufrió su ausencia en el hogar; por eso, su primogénito, José Manuel, y Adela siempre le escribían cartas o le enviaban telegramas para mantenerse en contacto. A continuación, se presenta la carta en la que De la Colina escribió una contestación a José Manuel, quien tenía seis años. Él acostumbraba decirle a su hijo “Manuelito” y también se refería a sus hijas diciéndoles “chichitas”:

Arica, Noviembre 17 de 1879

Mi querido Manuelito:

Mucho gusto me has dado con tu cartita. Ya ves que estás adelantado. En premio de tu contracción, esperando que vayas todos los días a la escuela sin llorar, y que seas obediente con tu mamá y tu tía Isabel, te mando una caja de herramientas para que juegues.

Cuidado con fastidiar y hacer llorar a tu hermanita Florentina, a quien debes querer mucho, lo mismo que a Zoila Victoria.

Yo también te extraño mucho, y Dios ha de querer que pronto esté contigo. Para esto, reza formalito por la mañana y por la noche; porque de lo contrario Dios se enoja, y no te hace caso; y entonces ni yo voy, ni te puedo mandar juguetes.

Aguardando que cumplirás como te digo, dale un besito á cada una de tus hermanitas, en mi nombre, tú recibe muchos de,

Tu papasito [sic]

La carta⁸ es muy conmovedora porque, a pesar del funesto conflicto, De la Colina estaba al tanto de su familia, que residía en la capital, y preocupado por el bienestar de sus “chichitas” y de su esposa. Narciso era un hombre fuerte, valiente y un padre ejemplar que estaba dispuesto a servir a la patria; su actitud de valentía la demostró desde antes, luchando contra la armada española, en el combate naval de Dos de Mayo.

También se presenta una de las cartas que escribió a su esposa Adela, días previos a la batalla de Miraflores:

Reducto n.º 3

Enero 4 1881

Mi querida Adela:

Recibí la tuya del 2. Yo sigo bien; solo con un poco de sueño en este momento, porque anoche estuve de jefe de día, y rondando por consiguiendo los otros tres batallones de la división: con una tasa de té, quizá está listo, se me compondrá el cuerpo- Te mando a Agustín un número para su gorra, de los nuevos que se han distribuido á toda la Reserva.

Mándame una escobillita de ropa, y si es posible unas seis botellas de vino barato.

Con muchos besitos para mis chichitas y cariños para Isabel, recibe todo mi corazón.

Narciso

Esta carta demuestra que Colina siempre se comunicaba con su familia. Dicha carta relata el estado del ejército de reserva. Días posteriores, el 15 de enero de 1881, en la batalla de Miraflores, caería muerto él y su batallón, víctimas de un fusil y una bayoneta del ejército invasor. La noticia enlutó a la familia De la Colina. Materialmente lo tenían todo para sostenerse, pero estuvieron afligidos por la pérdida del ser amado. Posteriormente, Adela pidió al Gobierno peruano el montepío.

Las cartas de estos combatientes, defensores de nuestra patria, nos indican su preocupación y el profundo amor hacia los suyos. A pesar del momento dramático, nada les impedía seguir comunicándose.

Las fuentes mencionadas anteriormente nos muestran que muchas mujeres apoyaron a sus esposos con los enseres de la guerra. Ellas motivaron a sus pares para unirse a la causa nacional:

⁸ Las cartas de Narciso de la Colina se encuentran en el Instituto de Estudios Históricos del Pacífico, a cargo del ingeniero Oscar Ferreyra Hare, director del Instituto. Estas y los otros documentos fueron donados por los familiares de De la Colina.

Cada una de las señoras que, formaban las comisiones, llegaron a dirigirse a las damas residentes en Lima, y en los balnearios, consiguiendo, sin esfuerzo, que todas correspondieran a expectativas nacionales. Como siempre, la mujer peruana, brilló por su entusiasmo y generosidad. (García y García, 1924, p. 412)

También conviene señalar que las labores de las mujeres eran lavar, coser los uniformes de los soldados y preparar sus alimentos. Además, cuidaban a los niños, niñas y ancianos. Algunas de ellas eran económica y socialmente ricas, y otras eran de diferente nacionalidad, pero, en cualquier caso, dejaron a un lado su estatus social, su poder, pues no hubo distinción social para hacer frente a la guerra:

Sacudida dolorosamente por la noticia de la guerra, la mujer se apresuró a desarrollar una serie de actividades que sirvieran para sostener la economía que el país requería para hacer frente a la contienda, ya que no estaba preparado en ese aspecto. Uno de los actos muy repetidos, cuyos resultados permitieron habilitar hospitales de sangre con todos los implementos que se requerían para los heridos, fueron los conciertos y actuaciones que permitieron en medio de la tristeza de la adversidad que invadía el ambiente, resaltar el arte movido por el recóndito dolor de la destrucción y de la muerte que se avecinaban. (Prieto de Zegarra, 1980, p. 529)

Algunas de ellas también mandaron a la guerra a sus hijos. Las mujeres luchadoras fueron Rosa Vernal Ugarte, Isabel Gonzales de Prada, Antonia Moreno de Cáceres, entre otras. Abnegada labor de las mujeres durante la guerra. A ellas nada les impidió apoyar a sus esposos y compatriotas, aunque corrían el riesgo de ser arrestadas por los militares chilenos⁹.

Con lo mencionado anteriormente, se puede decir que el trabajo de estas dignas mujeres fue arduo y relevante para hacer frente a la guerra. Pero esta dejó secuelas en la familia, pues afectó la vida cotidiana. Entre las principales consecuencias, estuvieron el descenso de la nupcialidad, el incremento de los nacimientos ilegítimos y de la prostitución. Estas fueron las principales preocupaciones de la sociedad limeña después de la guerra. Por ello, las autoridades reflexionaron y pensaron en cambios sociales sobre la maternidad e infancia, ya que la guerra dejó heridas y afectó terriblemente en muchos aspectos sociales del país. (Mannarelli, 1999, p. 265).

TESTIMONIOS DE LOS NIÑOS

La temible guerra afectó a los menores de edad, pues dejó huellas imborrables en sus vidas. A modo de ilustración, a continuación, se presentarán los testimonios de Adriana de Verneuil, José Santos Chocano y Dora Mayer.

⁹ También hubo casos de mujeres que se conocieron con militares chilenos, se casaron, y tuvieron hijos (niños peruano-chilenos y niños chileno-peruanos). Para más información véase la tesis de Valle (2013).

Adriana Adelaide Chalumeau de Verneuil Conches nació en París el 25 de octubre de 1864, y murió en Lima el 22 de setiembre de 1948. Fue una memorista francoperuana y esposa del célebre escritor Manuel González Prada. Sus padres fueron Josephine Conches y Jules-Alfred Chalumeau de Verneuil. Tuvo cuatro hermanos: Alfredo, el mayor; Marie y Jane, quienes murieron muy tiernas; y Marthe. En 1875, llegó al Perú con su familia y fue internada en el Colegio de los Sagrados Corazones de Belén para realizar sus estudios escolares.

En 1879, cuando tenía catorce años y apenas había empezado sus clases del año, se oyeron noticias de la declaratoria de guerra. Adriana se conmovió mucho ante la noticia, pues recordó cómo la guerra de 1870 en Francia perjudicó su vida cuando tenía seis años. Por eso, junto con sus compañeras del colegio, bajo la dirección de las madres de Belén, rezó preocupada por los acontecimientos y por sus familiares. Su testimonio sobre los hechos es el siguiente:

Las madres muy comprensivas de nuestra ansiedad de la que participaban sin diferencia de nacionalidad, permitieron que se leyese en el comedor los periódicos que daban las noticias de la guerra, en lugar de la vida de los santos como se acostumbraba antes. Dejábamos de comer para oír la lectura; algunas llorando por tener parientes en el ejército del Sur, todas suspendidas a los labios de la lectora. Ya rápidos se sucedieron los tristes acontecimientos de las derrotas en tierra, las escaramuzas con la escuadra chilena en el mar, la que por vengarse, hundía buques pesqueros, víctimas indefensas, en las que cebaban su crueldad, furiosos se ponían de las burlas que les hacían los buques de la escuadra peruana al escurrirse de los puertos bloqueados, reapareciendo donde menos los esperaban, siendo la maña la única arma que nos quedaba, ante la superioridad del enemigo. (De González Prada, 1947, pp. 80-81)

A pesar de las tristes noticias, ese año las lecciones estudiantiles se desarrollaban con normalidad en el colegio de Belén. Adriana terminó sus clases y sus exámenes finales con excelentes notas y recibió su diploma de segundo grado. Como era habitual en el colegio, al final del período debía representar una comedia. Para ello, se preparó junto con su amiga Margarita y otras compañeras.

Mientras tanto, la situación en Lima empeoraba:

Todo Lima se había vuelto un campamento donde venían a reunirse indios reclutados en la sierra para formar batallones; arrastrando el paso, cansados antes de haber llegado, daba lástima verlos pasar seguidos de sus pobres "rabonas" tan inconscientes como ellos que fielmente los seguían hacia el matadero. Las gentes de Lima compadecidas, los animaban hablándoles: —¿A qué has venido? —les preguntaban—. "A matar chileno, animal grandazo con sus botas"... contestaban ingenuamente en su ignorancia de saber contra quien iban a batirse [*sic*]. (De González Prada, 1947, p. 83)

El testimonio de Adriana de Vernuil evidencia que en la capital peruana reinaban el caos, la preocupación y la inseguridad. Ella se preocupaba por los indios, pues estos no estaban preparados para la batalla. Es más, muchos de ellos no sabían por quién

peleaban y solo cumplían órdenes. Por ello, sus vidas se perdieron en el fragor de la contienda.

Tras la derrota peruana en las batallas de San Juan y Miraflores, las tropas chilenas ingresaron a la capital. Inmediatamente, su padre, Jules-Alfred, envió a Adriana, su hija, al Colegio de Belén para que estuviera segura y repasara sus lecciones. Sin embargo, las clases no se desarrollaban con normalidad. Ella y sus compañeras dibujaban y comentaban sobre la humillante ocupación. He aquí su testimonio:

Muy triste fué [sic] nuestro regreso a Lima, viendo de lejos flamear la bandera chilena sobre el Palacio de los Virreyes. Yo no me atreví entonces a visitar a nadie, pensando en lo humillados que estarían los peruanos de la bochornosa situación creada por las circunstancias: Lima parecía una tumba donde sus habitantes se escondían muertos de vergüenza; las puertas cerradas en señal de duelo. Por sus calles sólo transitaban los vencedores arrastrando sus sables, para marcar mejor su toma de posesión.

En esas condiciones mi papá pensó que iba a ser muy triste mi vida en ese aislamiento y me convenció que sería mejor regresara yo a Belén ... de nuevo en medio de mis compañeras volví a formar parte de sus juegos y diversas distracciones ... el tema de nuestras conversaciones fué contarnos mutuamente los malos ratos que habíamos pasado; muchas se habían refugiado, la madre Superiora, en esos días terribles de la invasión, había acogido a todas las familias que podían caber en el extenso local y entre ellas la esposa del Presidente caído, la señora de Piérola y sus tres hijas. (p. 87)

A menudo, Adriana salía del colegio para visitar a su familia. Pero, como sufría al ver los abusos cometidos por los oficiales chilenos en las calles de Lima, prefería retornar a su centro de estudios. Sobre ello, comentó:

Un día un oficial chileno quiso pegarle de planazos a mi papá, porque no le cedía la vereda. Mi hermano que le daba el brazo intervino: "¿No ve usted que es enfermo?", le dijo reprochándole su abuso; el chileno bajó del sardinel y siguió su camino sin chistar ... me horrorizaba verlos continuamente cometer las mayores injusticias. (p. 93)

La perspectiva de Adriana sobre la guerra era clara, pues ya había tenido una experiencia similar en Francia. Para ella, dicha confrontación era sinónimo de funestos recuerdos y de mucho sufrimiento. Lo mismo sentían todos los peruanos y peruanas, incluidas las niñas del colegio de Belén, quienes, muy preocupadas por sus vidas y las de sus familias, eran consoladas por las religiosas.

Otro testimonio desgarrador sobre los acontecimientos durante el conflicto es el del niño José Santos Chocano Gastañodi, quien, en el futuro, se convertiría en un poeta afamado conocido como el Cantor de América. Este nació en Lima el 14 de mayo de 1875 y murió en Chile el 13 de diciembre de 1934. Sus padres fueron José Félix Chocano de Zela y María Aurora Gastañodi de la Vega; tuvo una hermana llamada Virginia.

Cuando él era aún un infante, la familia habitaba en una casona grande, de amplia portada, ubicada en la calle de Argandoña, 27, altos, en el corazón del barrio viejo de

Lima, a dos cuadras del Palacio de Gobierno y a una de la Iglesia de Santo Domingo. Tenía cuatro años cuando se inició la guerra y cerca de seis cuando la ciudad de Lima fue ocupada por el ejército chileno. En ese lapso, leía el diccionario de Larousse, enciclopedias y antologías. Pasaba más tiempo al lado de su madre, pues su padre, José Félix, se había enrolado en el ejército peruano. Sobre esa época convulsa que marcó los primeros años de su vida, refirió lo siguiente:

Había empezado apenas la ocupación de Lima. Los clarines del ejército que entró a ocuparla sonaron de tal modo en mis oídos cuando me faltaba aún mucho para cumplir seis años, que ensordicieron para siempre mi niñez. Mi niñez quedó encerrada en casa en el enclaustramiento impuesto por la ley marcial de un ejército vencedor en una ciudad cautiva. Durante dos pasados años cayó sobre mi espíritu de niño la lápida de un silencio sepulcral...Yo no corrí, yo no reí, yo no jugué, yo no tuve propiamente niñez. (Chocano, 1940, p. 45)

Durante la ocupación, su madre y su hermana estaban acongojadas porque el padre se encontraba en el campo de batalla defendiendo la capital limeña; por ello, trataban de consolarse mutuamente. En esas circunstancias, el niño Chocano no podía estar tranquilo al notar la desolación que gobernaba en su hogar y en la ciudad. La partida de su progenitor lo impactó, según se evidencia en su testimonio:

Uno de los recuerdos más vivos de mi infancia es la despedida de mi padre, vestido con sus viejos arreos militares, a cumplir el deber. Es una estrofa viva de la "Ilíada", que nunca olvidaré.

Estoy yo en brazos de mi madre. Mi hermana mayor reza, arrodillada ante un bello calvario que impone su sobrio misticismo en el dormitorio paterno. Mi padre mudamente nos abraza, a mi hermana primero, a mí después, a mi madre finalmente. Mi madre no derrama una lágrima, mientras que mi hermana solloza. (Chocano, 1940, p. 44)

Para despejar su mente, José Santos Chocano atendía los textos que su mamá, María Gastañodi de la Vega, le leía cada día. No podía jugar con otros niños, ya que estos estaban atemorizados y no salían de sus casas. Sobre ello, escribió:

Los únicos entretenimientos de mi niñez fueron los cuentos de mi madre y los relatos militares de mi padre. Mis únicos juguetes fueron los libros: leí, estudié; supe mucho más de lo que debí saber para mis años. Carecí, en cambio, del candor infantil. Precoz mi inteligencia, precoz mi corazón. (p. 48)

Siempre estaba al lado de su madre, por eso, un día fue testigo de cómo ella asistió a un jefe chileno que yacía moribundo. Sobre esa experiencia, manifestó:

En uno de los hospitales de sangre —recuerdo bien que denominado de la Cruz Blanca— mi madre asiste hasta la muerte a un jefe chileno apellidado Supper, uno de cuyos hijos —Carlos— hace constar, con gentileza marcial, su más profundo reconocimiento por la prolijidad de la asistencia. Es éste el primer contacto en que mi niñez se halla con el ejército vencedor: un viejo y bravo jefe chileno que se muere bajo el cuidado de mi madre, ante la que me parece estoy viendo inclinarse con respeto a los

dos hijos, militares también de gallarda y en aquella ocasión dolorida presencia. En el fondo del cuadro, se me antoja ahora que ha de haber pasado la sombra del Maestro de Maestros, balbuceando tal vez: Amaos los unos a los otros... (p. 45)

Tales palabras evidencian cuán esforzada y perseverante era la madre de Chocano. Cuidaba a los niños y, a la vez, colaboraba solidariamente en la atención de los heridos y enfermos en los hospitales de sangre; ella fue un modelo de tenacidad en la vida del niño Chocano.

Por último, presentaremos el testimonio de la niña Dora Mayer. Ella nació en Hamburgo (Alemania) el 12 de marzo de 1868 y falleció en Lima en 1959. Sus padres adoptivos fueron Anatol Mayer y Matilde Loehrs de Mayer. No tuvo hermanos. Su tía Luisa también se encargó de su crianza. Dora no fue al colegio; por ello, su madre fungió de maestra para ella. Llegó al Callao junto con sus padres y su tía en 1873, cuando tenía cinco años, y adoptó la cultura y la nacionalidad peruana; en el futuro se convertiría en una gran escritora y fundaría la Asociación Pro-Indígena.

Cuando Dora Mayer cumplió doce años, el 12 de marzo de 1880, sus padres le dieron muchos regalos: un gran ramo de rosas, una muselina con botoncitos de rosas y una carpetita de estilo antiguo, de *papier-mâché*. Mientras ella celebraba su cumpleaños, el Perú estaba en guerra (Mayer de Zulen, 1992, p. 50). Ella y los miembros de su familia estaban atentos a todos los acontecimientos del conflicto. En los momentos previos a la ocupación, recuerda Dora, la población se hallaba tensa. Sus padres previeron la situación y compraron muchos alimentos para afrontarla:

Mi papá compró un quintal de frijoles cocachos; una arroba de azúcar, dos panes de azúcar, y un cajón de té chino. Mi mamá que apuntaba los gastos diarios anotó precios del pan y otros artículos de primera necesidad ... no había carne, pues en esa época llegué a conocer todas las clases de pescado de nuestras aguas marinas.

... No se hacía cola para el pan, sino que se luchaba por este artículo a codazo limpio ante los kioscos municipales que se había instalado en la plaza de abastos. Debe haber escaseado completamente el pan a consecuencia del bloqueo en 1880, pues recuerdo que mi mamá cocinaba camotes para el desayuno, mientras yo me entretenía con un libro ilustrado, acompañándola en el corral. (Mayer de Zulen, 1992, pp. 125-126)

Este testimonio refleja los momentos agobiantes que vivieron las familias para abastecerse en los quioscos. Los alimentos son necesarios para subsistir y gozar de una buena salud. Los padres de familia debían proveerse de ellos para dar de comer a sus hijos, pues la malnutrición de estos podría acarrearles enfermedades y hasta la muerte.

Dora tuvo buenos amigos: Manuel Antonio y Germán, hijos de Aurelio Reyna. Ellos compartían los mismos gustos para entretenerse. Dado el contexto, entre sus juegos, se incorporó el tema bélico:

Él dibujaba y yo dibujaba, él traía purpurina y papeles de color, y goma, y pedacitos de incienso. En ese tiempo hacía yo buquesitos [sic] de papel con los nombres de la escuadra peruana, empleaba para los casos papel plateado que provenía de los paquetes de té Wir, Scott y Ca... Tuve que hacer varias copias de una concepción mía de Alfonso Ugarte en el Morro. Manuel me obsequió de un bizcochero, un heladero y otros tipos más. Germán y Manuel repasaban inglés conmigo bajo la dirección de mi mamá. (Mayer de Zulen, 1992, pp. 126-127)

Disfrutaban con sus pasatiempos; sin embargo, esos gratos momentos solo duraron hasta fines de 1881 o principios de 1882. El padre de los niños Germán y Manuel fue removido a otro puesto fuera del Callao. De este modo, la soledad volvió a reinar en la vida cotidiana de la niña Mayer. Asimismo, se sentía muy apenada por las tristes noticias de las derrotas de los peruanos en las batallas de San Juan y Miraflores. Según su testimonio, ella y su familia se condolieron por las desgracias acontecidas (1992, pp. 127-128).

Los testimonios citados han permitido conocer la situación y la vida cotidiana de los niños José, Adriana y Dora durante el conflicto bélico. Afortunadamente, ellos estuvieron con sus padres, quienes los protegían y los ayudaban a sobreponerse a la trágica circunstancia. Pero ¿qué hubiera sucedido si no hubieran contado con el apoyo de sus seres queridos? Posiblemente, hubieran perecido o habrían sido llevados a los refugios. ¿Cuántos otros niños habrán sufrido también los estragos de la guerra? Es seguro que muchos se vieron obligados a sobrevivir en medio de la inseguridad, los bayonetazos y los cañonazos que los perjudicaban. Estas son experiencias difíciles de relegar en la memoria.

LOS NIÑOS COMBATIENTES DEL PERÚ

También, los niños peruanos se enrolaron en los batallones por la Patria¹⁰. Ellos eran de distintas clases sociales; sus edades oscilaban entre los doce y dieciséis años. Por luchar en el conflicto, los jefes militares de los batallones les otorgaban, según sus acciones de armas o méritos, grados militares: cabo, subteniente o teniente. Al respecto, es importante preguntarnos cómo es que estos menores de edad concibieron en su mente el objetivo de servir a la patria¹¹. Para responder esta interrogante, se deben conocer los motivos por los cuales se enrolaron a los regimientos. A partir del estudio y el análisis interpretativo de las fuentes, podría afirmarse que los niños participaron en la guerra porque sentían un gran respeto por la tierra que los vio nacer, ya que sus padres los

10 El presidente Piérola, mediante el Decreto Supremo del 17 de junio de 1880, convocó a todos los habitantes de Lima y a todos los peruanos, entre los 16 y 60 años, sin excepción alguna para constituir la reserva, con el fin de defender la patria. A pesar de que se precisó la edad, hubo menores de 16 años que se presentaron ante el llamado (CPHEP, 1981, p. 55).

11 Con respecto a la patria, que está relacionada con la nación, Joseph Dager (2009) explica que, en el siglo XIX, era difícil hablar de nación, porque la imagen de esta no siempre incluyó a las comunidades subalternas, quienes eran la mayoría social del Perú (pp. 18-20).

habían educado de esa manera. Un caso ilustrativo es el de Néstor Batanero. Otros niños eran enviados al campo de batalla por sus padres; otros seguían el ejemplo, bien de sus padres o bien de sus hermanos, como es el caso de Manuel Fernando Bonilla.

Los niños, llamados *cabitos*, se preparaban, desde los catorce años, en la Escuela de Clases. Ellos también formaron parte de varios batallones para luchar contra el ejército invasor chileno. Ellos y otros niños participaron en los combates navales, en las batallas de la Campaña del Sur, de la Campaña de Lima y de la Campaña de la Breña.

Por otra parte, es posible afirmar que algunos niños fueran reclutados por la fuerza; sin embargo, la mayoría estuvo motivada por seguir el ejemplo de sus padres (como Viviano Paredes). También, los testimonios de parte de los familiares y de los compañeros de armas avalan sus actitudes de valentía y coraje, por lo que, en el presente siglo, han sido reconocidos como “Niños Héroe”. Los nombres de los Niños Héroe están inscritos en una placa en la Cripta de los Héroe de la Guerra de 1879, ubicada en el cementerio Presbítero Maestro.

Tabla 1

Lista de los Niños Héroe del Perú

N.º	Nombres y apellidos	Lugar de nacimiento	Edad cuando ingresó al campo de batalla	Acción de armas (batallas)	Grado militar/ función
1	Néstor Batanero Infantas	Cajamarca	13 años	San Juan (13 de enero de 1881) y San Pablo (13 de julio de 1882)	Cabo y subteniente
2	Manuel Fernando Bonilla Elrhant	Callao. Estudiante del Colegio Nuestra Señora de Guadalupe	12 años	Miraflores (15 de enero de 1881)	Tambor de música y cabo
3	Alfredo Maldonado Arias	Arica	16 años	Arica (7 de junio de 1880)	Cabo de artillería
4	Agustín Salas	Áncash	13 años	Monitor Huáscar (octubre de 1879) y Miraflores (15 de enero de 1881)	Apoyo logístico y tambor de música
5	Gregorio Pita García	Cajamarca. Estudiante del Colegio San Ramón	No se indica su edad.	San Pablo (13 de julio de 1882)	-
6	Augusto Bolognesi Cervantes	Lima	15 años	Arica (7 de junio de 1880) y San Juan (13 de enero de 1881)	Subteniente de infantería y teniente de infantería

(continúa)

LIENZO 44 / REFLEXIONES HUMANÍSTICAS

(continuación)

7	José Manuel Quiroz Goicochea	Cajamarca. Estudiante del Colegio San Ramón	No se indica su edad.	San Pablo (13 de julio de 1882)	-
8	Enrique Villanueva	Cajamarca. Estudiante del Colegio San Ramón	No se indica su edad.	Batallón Chota n.º 7, en San Pablo (13 de julio de 1882)	-
9	Germán Siche	Lima	14 años	Batallón Octavo de la Reserva en Miraflores (15 de enero de 1881)	Cabo 2.º
10	José Valqui	Chachapoyas	13 años	San Juan y Miraflores (13 y 15 de enero de 1881)	-
11	Isaías Clivio	Chincha Alta	16 años	San Juan (13 de enero de 1881)	Cabo
12	Germán Grimaldo Amézaga	Lima	14 años	San Juan (13 de enero de 1881)	Teniente
13	César Figueroa Toledo	Lima	Estudiante del Colegio Nuestra Señora de Guadalupe	Miraflores (15 de enero de 1881)	-
14	Viviano Paredes	Huaraz	12 años	San Juan (13 de enero de 1881)	-
15	Samuel Bernardo Ordóñez Noya	Lima	14 años	En el reduto n.º 1. Miraflores (15 de enero de 1881)	Sargento mayor
16	Benjamín G. Bermudez	No se indica su lugar de nacimiento.	Casi un niño	Tarapacá (27 de noviembre de 1879)	Cabo y tambor de la banda de música
17	José La Rosa García	No se indica su lugar de nacimiento.	16 años	Miraflores (15 de enero de 1881)	Unidad de Batallón de la Guarnición de la Marina
18	Pascual Ruiz Zevallos	Pisagua	13 años	Pisagua (2 de noviembre de 1879)	-
19	Germán S. Romero	No se indica su lugar de nacimiento.	16 años	Batalla de San Juan (13 de enero de 1881)	Sargento 1.º
20	Ramón Palacios Robles	Catacaos	14 años	Batallón de Libertad n.º 48 y Batallón Libertad n.º 7 Batalla de San Juan (13 de enero de 1881)	No se precisa su grado ni función.
21	Lizardo Pedraja	Arica	16 años	Batalla de Arica (7 de noviembre de 1880)	Subteniente de la batería del Este

La presente lista ha sido elaborada con los expedientes, lista de revista, libros y revistas que se han investigado en el Archivo Histórico Militar y la Biblioteca del Centro de Estudios Histórico Militares del Perú, los cuales son mencionados en la referencia. Es una relación de los niños que se enrolaron en diferentes batallones para defender el suelo peruano. Muchos murieron en el campo de batalla, pero otros sobrevivieron¹² y pidieron al Gobierno peruano, en la posguerra, que se les otorgara una pensión y un reconocimiento oficial por su accionar.

CONCLUSIONES

La ocupación de la ciudad de Lima por parte del ejército chileno atemorizó a la población. Las víctimas más vulnerables fueron los niños, quienes no disfrutaron de una infancia apropiada. Los testimonios de José Santos Chocano, Adriana de Verneuil y Dora Mayer evidencian los momentos dramáticos que vivieron las familias.

A pesar del caos y el dolor, las mujeres, los niños y otras personas de familias acomodadas y religiosas ayudaban a su prójimo colectando a favor de los menesterosos, huérfanos y víctimas de la guerra. Asimismo, el Gobierno peruano, representado por el Congreso, otorgaba montepíos o pensiones a los familiares de los combatientes fallecidos. Esto fue una muestra de ayuda mutua entre los peruanos y del apoyo que recibieron de las autoridades.

La comunicación entre el soldado y su esposa e hijos era necesaria. Las cartas y los telegramas fueron medios imprescindibles para que los familiares se sintieran consolados. Por lo tanto, la cruenta guerra no impidió que algunas familias se informaran sobre la situación de los suyos.

Los niños de todas partes del Perú —de entre doce y dieciséis años— participaron en diferentes batallas durante la guerra con Chile. Ejercieron diversos cargos, como tambores de órdenes en la banda de música, artilleros, personal de logística, entre otros. Ellos se guiaron por el fervor patriótico para defender el país. A pesar de que las autoridades del Gobierno no apoyaron eficientemente al ejército peruano, aquellos niños guerreros no se rindieron. Los nombres de algunos de ellos están inscritos en la placa de la Cripta de los Héroes de la Guerra de 1879, en el cementerio Presbítero Maestro.

12 Para más información sobre los sobrevivientes véase el libro *Guerra del Pacífico. Soldados sobrevivientes*, del historiador Alejandro Reyes Flores (2018). En el libro, se menciona a varios sobrevivientes que lucharon por la Patria siendo menores de edad.

REFERENCIAS

- Archivo Histórico del Centro de Estudios Histórico Militares del Perú. Expedientes de Benjamín G. Bermúdez, José La Rosa y Germán S. Romero (1890-1940), sección Genealogía y Doctrina.
- Archivo Histórico "Domingo Angulo" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Copia de la carta del Rector Juan Antonio Ribeyro al General del Ejército de Ocupación Chilena, 8 de mayo de 1882. Sala 2, caja 4, ítem 201/75, folios 177-183.
- Basadre Grohmann, J. (1969). *Historia de la República del Perú 1822-1933* (tomo 8). Universidad Ricardo Palma.
- Basadre Grohmann, J. (2005). *Historia de la República del Perú 1822-1933* (tomo 9). El Comercio.
- Busto Duthurburu, J. (2006). *Historia cronológica del Perú*. Petroperú.
- Cáceres, Z. A. (1921). *La campaña de la Breña: memorias del Mariscal del Perú D. Andrés A. Cáceres*. Imprenta Americana.
- Chocano, J. S. (1940). *Memorias: las mil y una aventuras*. Nascimento.
- Coello, A. (2006, diciembre). Unas cartas desde el reducto de Pedro Manuel Rodríguez Rodríguez. *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas*, 5(10), 101-109.
- Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú. (1980). *La epopeya del Morro de Arica: 7 de junio de 1880*. CPHE.
- Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú. (1981). *La gesta de Lima. 1881-13/15 enero-1981*. CPHE.
- Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú. (2005). *Historia general del Ejército del Perú: siglo XIX* (tomo V, vol. I). CPHE.
- Dager Alva, J. (2009). *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De González Prada, A. (1947). *Mi Manuel*. Cultura Antártica.
- Elmore, A. (Ed.). (1979). *A la gloria del gran Almirante del Perú Miguel Grau* (2.^a ed.). Ministerio de Marina.
- Flores Rosales, E. (2005). *Ciudadanos en armas. El ejército de Reserva de Lima en la guerra del Pacífico (1880-1881)* [Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú].
- García y García, E. (1924). *La mujer peruana a través de los siglos* (tomo I). Imprenta Americana.
- Guerra Martiniere, M. (1991). *La ocupación de Lima (1881-1883). El gobierno de García Calderón*. Instituto Riva-Agüero.

- Instituto de Estudios Históricos del Pacífico. (1879 y 1881). Cartas de Narciso de la Colina. Arica, 17 de noviembre de 1879 y Reducto n.º 3, 4 de enero de 1881.
- Jochamowitz, A. (1948). *Du Petit-Thouars y la defensa de Lima*. Imprenta Torres Aguirre.
- Lista de Revista de la Escuela de Clases*. (1879, marzo). 6.ª Compañía.
- Mayer de Zulen, D. (1992). *Memorias* (vols. I y II). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.
- Mannarelli Cavagnari, M. (1999). *Limpias y modernas: género, higiene y cultura en la Lima del Novecientos*. Flora Tristán.
- Mendoza Policarpio, R. Y. (2014). Álbum Campaña de la Breña y Tratado de Ancón. Tercer álbum de la Guerra con Chile. *La Razón*.
- Mora Ponce, M. (2017). *Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima (1881-1883)* [Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Moreno de Cáceres, A. (1974). *Recuerdos de la Campaña de la Breña: memorias*. Milla Batres.
- Paz Soldán, M. (1979). *Narrativa histórica de la guerra con Chile contra el Perú y Bolivia. Campaña de Lima* (tomo 3). Milla Batres.
- Prieto de Zegarra, J. (1980). *Mujer, poder y desarrollo en el Perú* (tomo I). Dorhca Representaciones.
- Reyes Flores, A. (1979). Relaciones internacionales en el Pacífico Sur, ensayo de interpretación: 1873-1879. En W. Reátegui Chávés (Ed.), *La Guerra del Pacífico* (vol. 1, pp. 39-96). Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Reyes Flores, A. (2018). *Guerra del Pacífico: soldados sobrevivientes A-B*.
- Rojas Fera, C. (2009). *Miguel Grau: Caballero de Mar y Tierra. Biografía ilustrada*. Edición del autor.
- Rojas Flores, J. (2010). *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Editorial Junta Nacional de Jardines Infantiles.
- Sánchez, G. (2013). Niños héroes que se inmolaron en la guerra con Chile. *Revista Actualidad Militar*. RAM 484 [septiembre-octubre].
- Sánchez Sánchez, L. A. (1960). *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Libro Mex Editores.
- Valle Vera, M. L. (2013). *Relaciones entre chilenos y mujeres peruanas residentes en Lima durante la ocupación militar de la ciudad (1881-1883) a través de las fuentes parroquiales* [Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú].



Foto de Steve Johnson en Unsplash

H.
HETEROGÉNEO

Sala de las Clarisas

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

CLARISAS

I

Clara de claridad turbia. Transparencia espesa de tres Claras en el recipiente. He arrojado las yemas por el sumidero para que se pierdan en los ríos inferiores que atraviesan la ciudad. Claras que debo batir hasta volverlas una espuma blanca del mismo color que la piel del vientre de alguna monja clarisa. Un Blanco no tan Blanco. Un Blanco con leves hilos de oscuridad. Los hábitos desprenden un olor avinagrado y los bordes sucios de las cofias almidonadas parecen dibujados con lápiz negro. En el convento están las monjas de santa Clara resguardadas en su invisibilidad. Hacen dulces con innumerables huevos de las gallinas que también viven en sus corrales de clausura. Dejo atrás los muros del convento y camino unas cuadras. En una esquina de la calle que lleva al puente hay una talabartería con la puerta entreabierta. Un gallo enorme se pasea entre las herramientas y los objetos de cuero. Sacude sus alas, hincha el cuello y escucho el estridente kikirikí. Sale un hombre encorvado y me abofetea. Fuera, mierda. Quedo paralizado y no reacciono. Me empuja, caigo al suelo, me arrastro para escapar. Tenía trece años. No le conté a nadie lo que había sucedido. Guardé la historia en la clara turbia de un huevo: la soterré, la enmudecí. Hoy regresó cuando desaparecían las yemas. La inmortalidad de los secretos. Están silenciosos, desdiciéndose siempre y desdichados. Y un día brotan como la espuma de las claras de estos huevos de cáscara blanca. Huevos infértiles de fantasmas, de no nacidos. Sorteaban pollos en las tómbolas de la kermese del colegio. Morían en casa a los pocos días. Pequeños seres piantes. Ninguno se volvió gallina o gallo. Ninguno puso huevos para que luego desechara las yemas en el sumidero de la cocina.

Con las claras he preparado pisco sour. Serán tres vasos esta tarde. Alcohol solitario para brindar por el olor rancio de las monjas, el gallo gigante del talabartero, la humillación que sobrevive.



II

En Asís decían que Francisco y Clara se amaban. Era cierto: pieles y espíritus turgentes. Para evitar los rumores espaciaban sus encuentros. Se hablaban con murmullos, ocultaban bajo los hábitos de tela burda sus estigmas que son la escritura de Eros. Una noche, Francisco vio en un estanque el rostro de Clara. Era el invierno y entendió que ya no debía buscarla. Tú, encámínate al convento que yo te seguiré: nos veremos de nuevo cuando vuelvan las flores en el verano. En ese momento la nieve se abrió y brotaron miles de protuberancias coloridas. Rosas como las llagas de los leprosos, como antifaces para el rostro en un gran carnaval sacro. Clarividencia. Seré lo que ya soy en demasía. Clara se recluyó en el monasterio de San Damián y fundó la Orden de las Clarisas.

Me ajusto un antifaz. Estoy en Leipzig y mañana empieza la cuaresma. A lo lejos se escuchan algunos cuadros del *Carnaval*, Op. 9 de Schumann interpretados por Franz Liszt. O me equivoco y son los dedos santificados de Clara, la hija del maestro Weik. Candiles. Los nervios metálicos del piano. Seré lo que ya soy, le pudo haber dicho Robert a Clara. Un músico romántico desquiciado, inclinado como un árbol inmemorial sobre el piano, atiborrado de mercurio para aplacar la sífilis y la locura. Quizás lo repitió en la

mortandad de la peste del cólera o el día que se arrojó a las aguas heladas del Rin, antes de ser internado en el sanatorio de Eendenich.

Mi Santa y mi Pianista son volubles, introspectivas. Las guardo como el sonido de una nota en el oído que no me abandona. No haber nacido para ellas es una de mis nostalgias.

III

Convoco a otras Clarisas, a otras gallinas. Dice Clarice Lispector que hubo un huevo blanco en la *lejana Macedonia* que alguna vez fue *un triángulo y de tanto rodar se fue ovalando*. Una aparición magistral que ocultan los iniciados como una masonería, un don prístino para el desayuno. *El huevo es el gran sacrificio de la gallina*, el sueño alcanzable que sale por la cloaca, *la cruz que la gallina carga en la vida*. ¿Qué cargo yo? A mi manera soy un ave andrógina de corral. Quizás estaba a punto de poner un huevo inmaterial hace muchos años y el canto del gallo en la talabartería fue el anuncio de su nacimiento. Ah, Huevo crístico, salido del ojo panóptico de la providencia.

Una noche Clarice sale a comprar cigarrillos. Un ebrio completamente inferior se le acerca a ella que es superior. Alguna vez se han conocido fugazmente. El hombre sube a la casa de Clarice y saca de un enorme bolso un cuaderno rojo con sus apuntes. Lee un poema que imagino lleno de ideas circulares y vocales. Es irracionalmente perfecto como su estadía en Vietnam o sus viajes de marinero. El gran mar de la mentira, de los albatros que son los pájaros blancos del suicidio. Un ebrio animal, un gallo salido de un antiquísimo huevo triangular. Después se marcha. Clarice apaga las luces, toma su somnífero habitual y se pone a fumar.

Pude haber sido el hombre ebrio completamente inferior. Pude haberme quedado inmóvil en una esquina del departamento o detrás de una cortina observando la brasa del tabaco, el humo saliendo con hermosura de la boca. ¿Fue en la madrugada del 14 de septiembre de 1966? Ella se queda dormida con el cigarrillo en las manos y las sábanas se encienden. Flores quemadas brotan en su cuerpo, la mano derecha se convierte en una garra de ave. Fui un testigo, C L. Compartimos las mismas iniciales, el estupor, porciones invisibles en nuestras historias, holladuras que roba el fuego. Me gustan las frases finales del relato *El hombre que apareció*:

No hay respuesta para nada.

Me fui a acostar. Me había muerto.

Seguí la mano quemada que escribía con dificultad *El viacrucis del cuerpo*. 13 cuentos como huevos negros después del incendio.

IV

22 figuras en llamas. Danzan enmascaradas antes del Miércoles de Ceniza. Robert Schumann diseñó en su Carnaval un laberinto musical para ocultarse. En cada pieza permanece agazapada una estructura de notas que se incendia:

La-Mi bemol-Do-Si

En la notación alemana son:

A-S-C-H

El músico diseñó un criptograma. *Asch* es 'ceniza' en alemán y al mismo tiempo el secreto de sus iniciales Alexander Robert *Schumann*. Notas que se incendian y anticipan en sus carcajadas el fuego helado de Enderich. Durante dos años estuvo encerrado y vio a Clara dos días antes de morir.

C-L / C-L

Clarice Lispector / Carlos López. Quién es el criptograma de quién. Septiembre está muy lejos del carnaval. No importa: el 14 de septiembre es un día ceniciento con claras de claridad turbia, con gallos entre herramientas y trozos de cuero. Quizás un 14 de septiembre de 1966 llegué a la calle que conduce al puente.

V

Claras y Clarisas: lienzos que arroban y protegen, cáscaras ovoides para esconder mi vergüenza inaugural. No soy fuerte, mis movimientos son desarmónicos, pero de haber sido un pugilista o un combatiente de lucha grecorromana habría enfrentado al talabartero.

¿Toro o gallo? ¿Luchador salido de un huevo berrueco, de una vaca que muge temerosa? Podría ser un Minotauro: la máscara humosa y el olor a almizcle, el recuerdo del sexo de Ariadna. Ingresaría al campo de combate que solo existe para sostenerme, bramando con mis trampas, con la perfección de mis llaves, embestidas, golpes. Te mataría, Teseo. Y en el coliseo vacío me quedaría entre las cuerdas rebotando de norte a sur con la codicia de los péndulos. Años de años esperando al matarife porque soy un toro expósito. Mi cuero lo usaría un talabartero para fabricar látigos, correas trenzadas. Que un gallo los vigile. Que Clarice Lispector escriba un cuento sobre luchas grecorromanas. A diferencia del boxeo son más teatrales y pantográficas. Casi tristes.

VI

En la combustión espontánea humana, la víctima se consume a sí misma. No hay fuentes externas de ignición y generalmente el entorno de las cenizas del cuerpo o

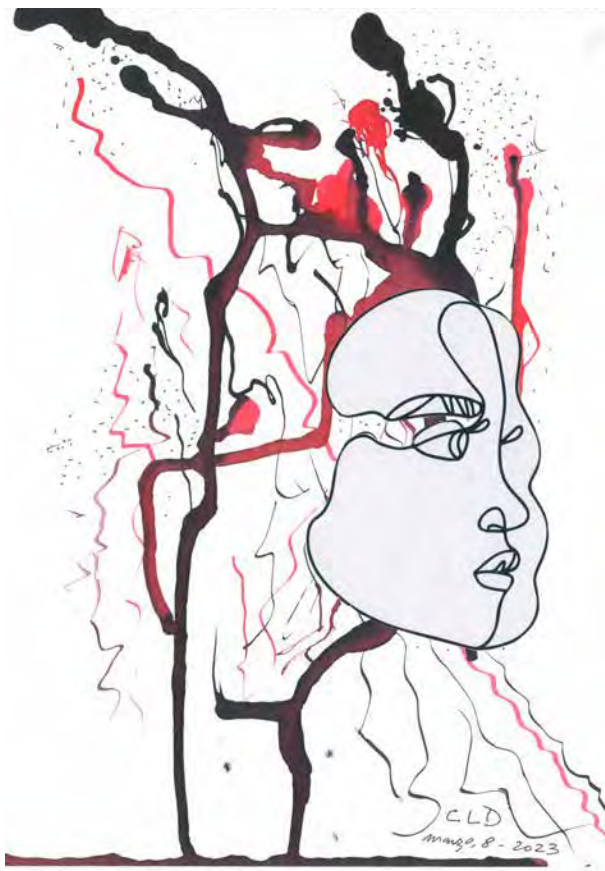
los miembros permanecen intactos. En el verano de 1745 la condesa Cornelia Zangari de Bandi se acostó en su enorme lecho. Las sábanas estaban limpias y frescas. Al día siguiente su doncella halló la cabeza y las piernas, el resto del cuerpo se había convertido en cenizas y unas velas que estaban cerca tenían las mechas intactas. Albatros, leprosos, ancianas y ancianos generalmente solitarios, ebrios, minotauros retorcidos se entregan a un fuego que implosiona. No hay causa ni explicación para este sacrificio. Clarividencia. Santa Clara es patrona de los clarividentes, de los huevos ígneos que llevan las novias a algún monasterio de clarisas franciscanas. Seré lo que ya soy en demasía. Se han reportado más de cien casos de combustión espontánea humana.

Mañana es miércoles de ceniza y escucho en mi estudio el *Carnaval*, Op. 9. ¿Moriré en un fuego interno, abisal? Clara-Clara-Clarice: un triángulo con el ojo panóptico que me ve desde todos lados. No haber nacido para ustedes es una de mis nostalgias.

VII

El gallo acaba de cantar, Ave Andrógina, solo para ti.

Has puesto un huevo inmaterial lleno de Clarisas.



ES ALLÍ ADONDE VOY

No encuentro a Vincent van Gogh en ningún relato de Clarice Lispector, ni en su mano de garra, ni en el humo que escapa de su memoria dormida.

El humo que sale de la boca de Clarice es amarillo porque fuma largos cigarros parecidos a pinceles que acompaña con vino y somníferos.

No encuentro a Clarice Lispector en ninguna pintura de Van Gogh. No aparece transformada en flor retorcida o en estrella de puntas hirientes.

No importa.

Clarice y Vincent se buscan aquí entre los cuervos y los objetos que huyen de su perspectiva.

Viajan a Arlés y pintan y escriben figuras sin sombra.

Vengan. Puedo ofrecerles esta superficie que huele a trementina, al cabello grasoso de Vincent, a sudor y sangre pegosteadada.

Así olía Van Gogh la noche del 23 de diciembre de 1888. Y el olor se coloreó, extendió sus tentáculos durante años hasta un apartamento en Río.

No sé cuál era el perfume de Clarice, su aliento al despertar escapando por las narinas trémulas, como sucede en *Seco estudio de caballos*.

Vincent estaba a los pies de la cama vuelto respiración o humo. Tomó un manto de cenizas para refugiarse en el relato *Es allí adonde voy*. En la apertura hay una oreja y más allá *de la oreja solo existe un sonido, la extremidad de la mirada, un aspecto*.

Yo era un intruso que recorría con ellos las habitaciones del departamento, inventaba las palabras ciegas en sus colores que no atinaban a decirse.

Tirana magia.

Cruentos y solitarios girasoles.

Vincent fue Clarice en esa noche de las transmigraciones.

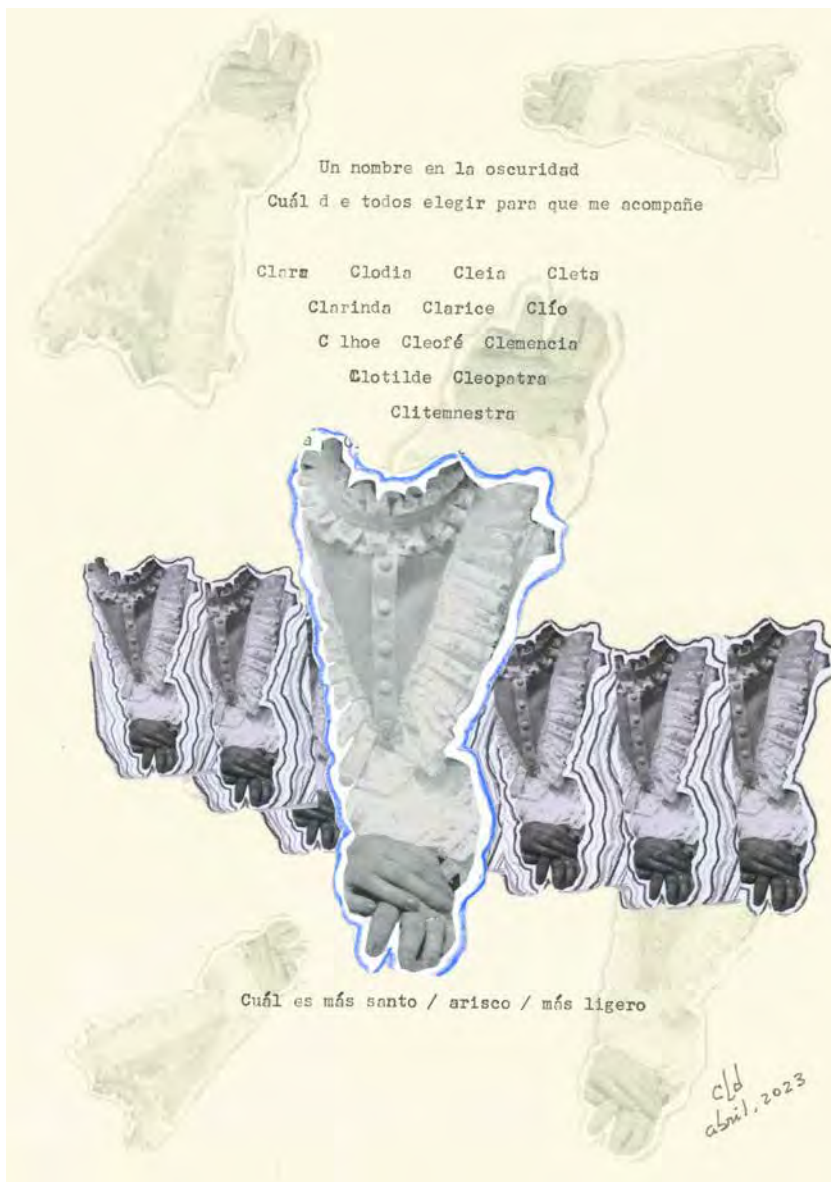
Morir fue. Amar fue.

Se acercaron desnudos. Se mordieron, se fustigaron con pinceles. Después, abrazados bajo las sábanas trataron de volverse *una extremidad, un aspecto, una naturaleza viva que ama una naturaleza muerta.*

Clarice se asoma a los ojos de Vincent: sabe que puede caer y no le importa.

Vincent tiembla, le ofrece un pincel, los colores más puros:

Es allí adonde voy.



MISTERISMO

DOS EPISODIOS DE GALLINAS Y GALLOS

(LÍNEAS CANCELADAS)

Una caracola arcaica, de esas que cubren el oído y contienen encerrado el oleaje del mar. La encontré en esta playa sucia de Lima. Pensé que podía ser un buen teléfono existencial y marqué en el disco del aire el 6427, mi número de Arequipa. Qué pocas líneas había entonces. Qué escasas respiraciones entrecortadas viajaban por los cables como gusanos y alimentaban a los pájaros que se posaban en ellos. Unas cuantas voces exiguas. Y llegué a Lima en 1968 justo para llamar al 224514. El 2 siamés, la fecha del año en que acabó la segunda guerra mundial y luego el inicio de la primera. Un arco de batallas. Timbraba el cuerpo negro de baquelita, el amor del auricular que convertía los susurros y latidos en señales eléctricas. No respondí. A nadie le dije que partía a Bogotá para recluirme en dos casas cuyos números telefónicos no recuerdo. Supongo que no fueron importantes o no tenía con quién hablar.

Ahora conservaré este monstruo abisal en un armario. Lo esconderé en la oscuridad aterciopelada de las prendas de ropa que casi siempre son sordomudas. Como un esqueleto sonoro sobrevivirá días, meses, años hasta que pulse los botones para convocar el 4492868. Los números fijos ya no se utilizan y son inservibles como la *ouija*, las tablas parlantes o la telegrafía. La línea tal vez haya sido cancelada, pero igual sonará. El timbre invadirá la casa.

- Aló...
- ¿Quién habla?
- Yo. ...solo se escucha un ruido de gallinas, como si la noche fuera una inmensa granja. ¿Eres Clara o Clarice?
- No sé... Clarice, supongo... pero no importa. ¿Por qué no te tomas el trabajo de anotar en una hoja de papel todo lo que digo?

Así lo hice. Fue una avalancha de palabras que me esforzaba en transcribir, las más sinuosas y perfectas. No perdía ninguna. Doblé el papel y lo dejé en la mesa de noche debajo de un vaso de vino. Apagué la luz y pedí una noche redonda, sin sueños.

En la mañana el papel estaba en blanco.

(A PROPÓSITO DE ASCLEPIO Y LOS GALLOS FILÓSOFOS)

Llamaron a la puerta mientras almorzaba. Era Critón y traía en las manos algo frondoso, violento. Es un encargo de Sócrates, me dijo. Lo recibí y regresé al comedor. Estaba lleno de gallinas, de pollos piantes que temblaban como ratones. En la mesa un gallo picoteaba las verduras y pequeños trozos de carne de ave que aún quedaban en mi plato. ¿Pueden comer carne los gallos y las gallinas? Tal vez sí, en condiciones extremas.

Una bola de plumas subió por mi garganta y fui a la cocina para expulsarla. Entonces sentí que la casa se volvía un escenario y acababan de abrir las cortinas. Las butacas estaban vacías. Solo el aire tosía y movía los pies como el público en la pausa de un concierto.

Yo era un mago y sacaba pollos de mi sombrero con perturbada maestría. Me encorbaba todo hielo y sentimiento. Me exaltaba. La fluidez de mis dedos seguía el ritmo de las últimas palabras de Sócrates: *Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo.* El teatro estaba lleno de seres emplumados. Gallos y gallinas de todos los tamaños y colores. El público aplaudió.

La cicuta subía por mis pantorrillas y alcanzaba el vientre.



Foto de Steve Johnson en Unsplash

H.

HOMENAJE

Recuerdo de Javier Heraud*

JAVIER SOLOGUREN

Aunque corto el lapso de amistad con Javier, mi memoria me lo devuelve como un acontecimiento feliz y gratificante. En 1960 había iniciado yo, llevado por mi vocación poética y mi afición a las artes gráficas, este reducido y doméstico taller de imprenta, la publicación de pequeños libros-cuaderno o plaquetas-de poesía peruana o extranjera. Se llamaba “Ícaro” el taller y “La Rama Florida” la editorial.

Un día Luis Alberto Ratto, a la sazón vecino mío, me puso en mano el texto de un poema largo que, me dijo, deseaba que yo leyera. Lo había impresionado su insólita calidad. Lo leí y tuve la certeza de que era no solo un hermoso poema, sino, además, original y hondamente humano. Se trataba de *El Río* y su autor era un joven estudiante de literatura de la Universidad Católica. Su nombre: Javier Heraud.

Decidí crear una colección en la que se estrenaran las obras de poetas jóvenes que se hallaban inéditas. Le puse por título “Cuadernos del Hontanar” e invité a Luis Alberto Ratto a codirigir conmigo dicha serie que, con tan buena suerte, se inauguraba con el poema de Javier. En ella aparecieron, entre otros, los primeros textos poéticos de Luis Hernández y Antonio Cisneros.

Con este motivo, llegué a conocer al poeta y al hombre excepcional que se integraban armoniosa y fecundamente en Javier. Él fue varias veces a casa para enterarse del curso que seguía su libro. Como se hacía a mano —un trabajo artesanal llevaba su tiempo—, me dio ocasión para ir tratándolo más demoradamente. No solo yo, también mi familia que lo fue estimando y queriendo.

El Río apareció y pronto llegó a despertar un notable interés entre intelectuales y críticos. En realidad, significaba una apertura a otra especie de expresión que, apartándose con su sabia sencillez de las acumulaciones retóricas de siempre, marcaba la asunción de una ruta propia y promisoriosa.

* La versión manuscrita fue realizada a propósito de un homenaje que organizamos en el colegio Los Reyes Rojos el 15 de mayo, a veinte años del asesinato del poeta.

Luego, al año siguiente, Javier asistió a un curso de literatura que dictaba yo en la Universidad Católica. Fue ocasión de cordiales charlas y de un mayor estrechamiento amistoso. Javier, en el curso de ese año, viajó a la Unión Soviética y a su vuelta pude verlo varias veces.

Más tarde, partió para Cuba. Los diarios, primero, y sus padres, luego, nos dieron a conocer la noticia de su trágica muerte, de su inmolación.

El mismo día en que los periódicos dieron cuenta de ella, en conversación con el editor Francisco Campodónico surgió el proyecto de reunir todos sus poemas publicados e inéditos. Campodónico asumió generosamente el costo de la edición de la misma. Así, se tuvo el libro a cuyos poemas acompañaron las cartas que Javier escribiera a sus padres y los homenajes que se le rindieron.

Poco o nada, tal vez, les digan a ustedes estas rápidas líneas. Pero quiero ser claro y preciso en mi valoración de Javier. Digo que fue un valioso poeta, un amigo pleno de bondad y de sana alegría, un hombre al que movieron ideales generosos a los que supo ofrendar —hecho muy raro— su propia vida.

(Lima, 13 de mayo de 1983)



Javier Heraud

Manuscrito sobre Javier Heraud / JAVIER SOLOGUREN

Recuerdo de Javier Heraud

Aunque con el lapsus de amistad con Javier, mi memoria me lo devuelve con un acontecimiento feliz y gratificante. En 1960, habiéndome iniciado yo, llevado por una vocación poética y un afán a las artes plásticas, en reducidos y modestos talleres de imprenta, la publicación de pequeños libros -cuadernos o plaguillas- de poesía peruana y extranjera. Se llamaba "Icaro" el taller, y "La Rana Teborada" le editorial.

Un día, Luis Albert Kalla, a la sazón vecino mío, me pasó en mano el texto de un poema largo que, me dijo, deseaba que yo leyera. Lo había impresionado en su simple calidez. Lo leí y tuve la certeza de que era un solo un hermoso poema fino, además, original y hondamente humano. Se trataba de H. H. y su autor era un joven estudiante de literatura de la Universidad Católica. Su nombre: Javier Heraud.

Decidí crear una colección en la que se estranarían los obras de poetas jóvenes que se hallaban inéditos. Le puse por título "Cuadernos del Houtanar" e invité a Luis Albert Kalla a coordinar conmigo dicha serie que, con tan buena suerte, se inauguraba con el poema de Javier. En ella aparecieron, entre otros, los primeros textos poéticos de Luis Heruacides y Antonio Cisneros.

Con ese motivo, llegué a conocer al poeta y al hombre excepcional, que se interpretaban armoniosa y secundariamente en Javier. Él fue quien, oca a casa para enterarse del curso que seguía su libro. Como se había a mano un trabajo artesanal, llevaba su tiempo, lo que una día ocasión para ir tratándolo, un día de recordadamente. Un solo yo, también una familia que lo preatendía y queriendo.

El río apareció y pronto llegó a despertar un notable interés entre intelectuales y críticos. En realidad, significaba una apertura a otra especie de expresión que, apartándose de su sabia sencillez, de las acentuaciones retóricas de siempre, marcaba la asunción de una ruta propia y promissora.

Luego, al año siguiente, Javier asistió a un curso de literatura que dictaba yo en la Universidad Católica. Fue ocasión de cordiales charlas y de un mayor estrechamiento de amistad. Javier, en el curso de ese año, viajó a la Unión Soviética y a su vuelta pudo verlas varias veces.

Más tarde partió para Cuba. Los días, primero, y los meses, luego, me dieron a conocer la noticia de su trágica muerte, de su violación.

El mismo día en que los periódicos dieron cuenta de ello, en conmemoración en el salita Francisco Campodónico surgió el proyecto de reunir todos los poemas publicados e inéditos. Campodónico asumió generosamente el costo de la edición de la misma. Así, se tiene el libro que a sus poemas, acompañando la carta que Javier escribió a sus padres, y los homenajes que se le rindieron.

Por o nada, tal vez, les digan a ustedes estas breves líneas. Por quien ser claro y preciso en mi valoración de Javier. Digo que fue un valioso poeta, un amigo pleno de bondad y de sana alegría, un hombre al que conocieron ideales fervorosos a la que supieron aprender - verlos muy raro - su propia vida.

(Lima, 13 de mayo de 1982) Jaime Plafán

Muerte y resurrección de Javier Heraud

(en la poesía de la década de 1960)

CARLOS MORALES FALCÓN

Javier Heraud (Lima, 1942 - Puerto Maldonado, 1963) fue un poeta y guerrillero que falleció a sus 21 años en el río de Madre de Dios. Las circunstancias de su muerte se produjeron en medio de un enfrentamiento con miembros de la Guardia Republicana. Un año antes, había recibido una beca para estudiar cine en Cuba, donde tuvo un breve adiestramiento para ingresar al Perú con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), grupo armado con el que planeaba inaugurar una avanzada guerrillera similar a la Revolución cubana de 1958. Sin embargo, el grupo de exploración que conformaba, y que ingresó clandestinamente a Puerto Maldonado, fue interceptado; y el joven poeta, acribillado en medio de una canoa el mediodía del 15 de mayo de 1963.

La noticia de su fallecimiento generó, en los días posteriores, artículos, semblanzas, testimonios y homenajes a favor de Javier Heraud, además de discursos condenatorios por su muerte (Heraud, 1964). De entre estos textos, es quizá la carta del padre, Jorge Heraud Cricet —quien se dirigió de inmediato al lugar de los hechos y recolectó testimonios orales del suceso—, el que documenta de manera más cercana las circunstancias de su muerte. La carta aparece publicada en *La Prensa* el 24 de mayo de 1963, a nueve días de producido el suceso. En ella el padre considera a Javier Heraud como “símbolo de pureza y sacrificio”, y su accionar, la movilización “en pos de un ideal”. Lo califica como “víctima de una cacería inhumana” debido a que se usaron para su persecución “balas explosivas” o “balas de cacería” durante un periodo prolongado de tiempo. La parte central de la carta menciona:

inerme en una canoa de tronco de árbol, desnudo y sin armas en medio del río Madre de Dios, a la deriva, sin remos, mi hijo pudo ser detenido sin necesidad de disparos, más aún por cuanto, su compañero, había enarbolado un trapo blanco. No obstante eso, la policía y los civiles a quienes se azuzó les disparaban sobre seguro, desde lo alto del río, durante hora y media, inclusive con balas de cacería de fieras.

Cuando el compañero de mi hijo gritó: “No disparen más”, estando ya cerca de la ribera desde donde les disparaban, y según versiones orales que he recogido en la población, un capitán gritó: “Fuego, hay que rematarlos”. Un teniente, más humano y más respetuoso de las leyes de la guerra que prohíben disparar contra el enemigo ya inerme y herido, contuvo el fuego, pero ya era tarde. Una bala explosiva había abierto un boquete enorme a la altura del estómago de mi infortunado hijo y muchas balas más se habían abatido sobre el cadáver de mi hijo, que con sus 21 años y sus ilusiones, había tratado de hacer una incitación para que cesen los males que, según él, debían desterrarse de nuestra patria. (Heraud, 1963, p. 3)

Esta imagen del joven poeta acribillado sobre una canoa, la camisa enarbolada como gesto de rendición bajo policías y civiles que disparaban distintos tipos de armas, algunas con balas explosivas (durante una hora y media), es el retrato descarnado de las circunstancias de muerte de Javier Heraud que tendrán en la mente, en la década de 1960, quienes busquen representarla en los poemas. Es por ello que, ante la inmediatez de este relato, se producen, en estos primeros poemas, procedimientos de representación elusivos, en la búsqueda por procesar la muerte de Javier Heraud. Observemos cómo se produce este impacto en cinco poemas cercanos al suceso.

Uno de los primeros poemas con motivo de la muerte de Javier Heraud que se imprime en 1964, pero que aparece fechado el 20 de mayo de 1963 es el poema “Carta de amor”, de Ángel Avendaño (1964). Un fragmento de este señala lo siguiente:

Te escribo urgentemente herido grave,
con el alma en Puerto Maldonado
llorando sangre adentro, cara al tiempo.
Te escribo de un chaval de frente pura,
de un retazo de voz, de una garganta,
de un labrador de espigas y luceros.

Acaban de matarlo por la espalda
los esbirros de sangre revendida,
pero tú ya sabes camarada,
no mueren los que caen por la patria
[...]

Te escribo urgentemente, herido grave
de la muerte jazmín interminable
que nos aroma de fe sobre la tierra
que nos une, nos junta, nos fusiona
más que todos los besos a escondidas.
Javier Heraud no ha muerto, sigue vivo
cualquier día vendrá, no lo lloremos.

El poema se titula “Carta de amor”, porque está resaltando la construcción, mediante la escritura, de una interacción íntima donde primará, a pesar de la distancia, la honestidad de sus emociones hacia el destinatario que, en este caso, es la colectividad. El hablante del poema elige hacer uso del apóstrofe para interpelar a un interlocutor colectivo en relación a sus sentimientos sobre el suceso de la muerte de Javier Heraud. De esa manera, en el poema se realiza un retrato del propio hablante, del alguien “herido” que llora “sangre adentro” y que se sitúa “con el alma en Puerto Maldonado”. Es decir, de alguien que se inserta, desde un inicio, en el espacio real de la muerte de Javier Heraud. Con estos dos movimientos el poema genera una horizontalidad entre el propio hablante con Javier Heraud y entre el hablante con los lectores, a quienes considera sus similares al llamarlos “camaradas”. Por otro lado, observamos que el retrato que realiza de Javier Heraud es el siguiente: “un chaval de frente pura”, “retazo de voz, de una garganta”, “acaban de matarlo por la espalda”. Esta referencia física al cuerpo de Javier Heraud es fragmentada, genera la impresión de evitar tocar con las palabras los puntos corporales comprometidos con su muerte tangible y, por lo tanto, revelan la intención de rehuir el abordar directamente un suceso traumático. Esto es evidente, sobre todo, cuando menciona: “Acaban de matarlo por la espalda / los esbirros de sangre revendida”, donde se elige la forma metafórica que desplaza lo real hacia el sentido figurado para señalar que lo mataron a traición; también en la representación del suceso suavizado por su vinculación con la inocencia de una flor: “muerte jazmín interminable”.

Otra de las formas que tiene el poema de eludir la muerte es negándola: “Javier Heraud no muere, sigue vivo”, “no mueren los que caen por la patria”. Este elemento de la lucha por un ideal (la patria) que ignora la muerte real porque se trasciende en una vida posterior (más superior) es una lógica que se vincula al poeta-guerrillero con elementos religiosos cristianos. Es por eso que a Javier Heraud se le retrata en el poema como “un labrador de espigas y luceros”, además de la afirmación: “Javier Heraud no ha muerto, sigue vivo / cualquier día vendrá, no lo lloremos”. Antes el poema mencionó que su muerte “nos aroma de fe sobre la tierra / que nos une, nos junta, nos fusiona”. Vemos que todas estas menciones se vinculan con símbolos o elementos del cristianismo en relación al sacrificio del mesías por salvar a la humanidad y la resurrección del salvador. Al mencionar la espiga, por ejemplo, nos está indicando de forma simbólica la idea de resurgimiento de la muerte, como de las semillas surgirá la bonanza del alimento. De esa forma, se vincula el ideal del guerrillero con el ideal de la patria y la imagen de la muerte del guerrillero con el sacrificio de la muerte de Jesús como un acto de amor que nos reconcilia con su ejemplo y promesa de resurrección.

Otro de los primeros poemas escritos, de manera cercana, a la muerte de Javier Heraud, es “Elegía a la muerte de un poeta” de Aníbal Portocarrero, aparecido entre

junio y julio de 1963. El poema lleva una dedicatoria "A Javier Heraud", y luego en un fragmento menciona:

Desde aquí, Heraud, desde el sur eléctrico y calcinado
desde el sur hasta los límites del hombre,
desde la noche hasta la tarde anaranjada,
desde hoy en que nos duele algo hasta la sonrisa de mañana,
extendido está tu nombre como el viento,
como un día, como un océano, como el cielo escondido entre tus ojos,
está presente, aquí, ahora mismo en esta palabra que yo no la diría
si es que tú no fueras el que me alienta, me nutre y me sustenta.

Aquí estás Heraud, muerto para siempre pero no vencido,
muerto de piel pero no de alma,
muerto en la hora, en el minuto, en la semana, pero no en el tiempo.
Desde aquí Heraud, desde el sur eléctrico y calcinado
quisiera buscar en mi memoria un recuerdo tuyo,
buscar en medio del invierno algo con qué llorar,
algo con qué acercarme hacia ti,
para tocar tu nombre, tus ojos, tu encendida piel callada.

[..]

Heraud, poeta desolado pero no vencido, está muerto como una lámpara en silencio,
humea tu cuerpo todavía en medio del valle de los héroes,
allí tus años blancos al pie de la patria,
allí tu rostro despierto al pie de tu pueblo,
allí tu corazón al pie del mundo.

El título del poema "Elegía a la muerte de un poeta" muestra la intención directa de lamento ante la muerte del poeta y, en ese sentido, la dedicatoria, "A Javier Heraud", transforma el poema en una ofrenda de lamento. El hablante construirá la presencia del poeta muerto dentro de la composición usando el apóstrofe, interpeándolo: "Aquí estás Heraud", "ahora mismo en esta palabra que yo no la diría / si es que tú no fueras el que me alienta, me nutre y me sustenta". Está indicando no solo un sentido de identificación sino de subordinación o alimentación, de un hablante lírico sostenido por la presencia de Javier Heraud como un impulso vital. Es por eso que, como en el otro poema, el hablante realiza un retrato propio. Señala: "Desde aquí Heraud, desde el sur eléctrico y calcinado / quisiera buscar en mi memoria un recuerdo tuyo, / buscar en medio del invierno *algo* con qué llorar, / *algo* con qué acercarme hacia ti..." (énfasis añadido). Ya anteriormente había dicho, atribuyéndose el dolor de todos: "desde hoy en que nos duele *algo* hasta la sonrisa de mañana" (énfasis añadido). Se aprecia que, efectivamente, el uso constante del

pronombre indeterminado “algo” nos revela el sentimiento difuso de quien no conoce al personaje muerto por el que debe llorar su ausencia. Ese uso del pronombre está indicando el vacío en la memoria y, al ser un poema circunstancial, revela también cierta falta de pericia en la construcción y coherencia de sus imágenes. Esto se pone de manifiesto cuando hace el retrato de Javier Heraud y realiza una cadena de símiles: “extendido está tu nombre como el viento, / como un día, como un océano, como el cielo escondido entre tus ojos...”, donde el verso “tu nombre es como...el cielo escondido entre tus ojos” genera una imagen solipsista incongruente que podría, a su vez, ser consecuencia del hecho traumático dejando su huella en el lenguaje ante el esfuerzo por participar de un duelo colectivo. Más adelante describirá a Javier Heraud como:

tú Heraud, apenas hombre, poeta desolado, quisieras volver,
romper tu voz y tu canto,
quisieras levantar tu alma en medio de la sombra,
para nuevamente cantar al lado de tus sueños,
para nuevamente golpear a la ira,
para nuevamente luchar y nuevamente morir y mil veces jurar por la luz...

No solo lo interpela con el apóstrofe, sino que *interpreta* lo que Javier Heraud haría de volver a la vida. El retrato que nos da de Javier Heraud es el de alguien con convicciones, recién ingresado a la vida adulta, poeta solitario, cuyo móvil es un ideal o sueños, cuyo “canto” está relacionado con la poesía; y “cuya voz”, vinculada con la lucha. En lo que respecta a la representación de su muerte menciona: “Ahora en que las hojas caen en la noche selvática y aprietan tu cuerpo”. O más adelante: “Heraud ... está muerto como una lámpara en silencio, / humea tu cuerpo todavía en medio del valle de los héroes”. Estas menciones evitan la construcción directa del suceso, edulcorándolo con elementos atenuados como hojas “cayendo” y “apretando” su cuerpo; o trasladando la atención, con una comparación, hacia una lámpara en silencio. Esta elisión de la mención a la muerte del poeta, se reforzará, asimismo, con la negación de su muerte real. Se señala “estás muerto, pero no vencido”, “muerto de piel pero no de alma”. Es decir, colocando su presencia fuera del tiempo, concibiéndolo su presencia como materia esencial e inmaterial, desapegada del destino real de su cuerpo muerto. Este es el procedimiento para ensalzar a los mártires o los héroes que, como Heraud, ofrendaron sus “años blancos al pie de la Patria”. Esta vinculación de su muerte por causa de un ideal colectivo, tiene también elementos religiosos cristianos. Por ejemplo, cuando se menciona que “mil veces” volvería a jurar por la luz”. O, más explícito, cuando señala que estará en el “valle de los héroes”. Señala:

allí tus años blancos al pie de la patria,
allí tu rostro despierto al pie de tu pueblo,
allí tu corazón al pie del mundo

La luz tiene relación con el Ideal intemporal de la Patria, pero también es el ideal con matiz religioso. Por eso, al morir Heraud, es como una lámpara en silencio. Es decir, una lámpara sin *la luz*, porque los ideales parecen encarnar en un cuerpo y luego, cuando el cuerpo se extingue, volver a lo intemporal. El poeta ha ofrendado, como guerrillero sus “años blancos al pie de la patria”. Es decir, la inocencia y pureza es el marco de esa entrega. “Allí tu rostro despierto al pie del pueblo / allí tu corazón al pie del mundo”. Rostro y corazón están indicando semejanza con el retrato cristiano del sagrado corazón, pero con la modificación de que se proyecta “al pie del mundo”, debajo o al servicio del pueblo; con la modificación de ser un sagrado corazón vinculado a un guerrillero. No se ha mencionado a los antagonistas del evento, no se ha detenido en la muerte real, se ha detenido en el sacrificio, en su afán por simular el duelo de forma personal, con imágenes inconexas e incongruentes, que revelan un deseo de horizontalidad y semejanza. Se genera una imagen, finalmente, de corazón sagrado pero entendido desde el amor guerrillero hacia el pueblo o el mundo, cuyo ideal es la patria.

Un tercer poema que hace referencia a la representación de la muerte de Javier Heraud, esta vez con filiación partidaria explícita, es el llamado “A Javier Heraud”, de Félix Benavente (1963), que lleva como epígrafe: “Asesinado por la oligarquía y el imperialismo Yanqui”. Un fragmento del poema afirma:

Tu voz
hecha metralla
dirían que cesa
Dirían

Tu calor
fundido en nosotros
permanece

Tu voz no cesa

Tu cauce
cosecha
más que nunca
profundidades.

[...]

¿No es acaso, esta,
alguna otra partida
esperanzada de retorno?

Javier, poeta
hermano
aquí, con nosotros
consecuente guerrero
de la gloria.

Ahora,
con Lenin, Mariátegui,
Cienfuegos
conversarás del futuro
de la paz
del amor
del socialismo.

El poema tiene como título una dedicatoria (“A Javier Heraud”) y, en el lugar de esta, coloca un epígrafe que sindicada a los responsables de la muerte del poeta: “Asesinado por la oligarquía y el imperialismo Yanqui”, revelando una posición política de izquierda cercana a Javier Heraud. Asimismo, como en los anteriores poemas, hace uso del apóstrofe para hablar con el poeta muerto con horizontalidad y de forma íntima. El poema indica: “Tu voz”, “tu cauce”, “Tu viaje”, “Javier, hermano”, generando identificación y familiaridad en el trato con el poeta muerto. Pero, a diferencia de los otros poemas, el retrato propio del hablante del poema no es individual, sino que se incluye dentro de un “nosotros”: se asume vocero de un retrato colectivo. Su postura además es combativa porque concibe a la voz del poeta muerto como una metralla y relaciona “el viaje” del poeta con las “hogueras del pueblo”. Es decir, dentro de las manifestaciones de rebeldía colectiva donde, en consecuencia, también está presente el hablante lírico. Por otro lado, para hacer el retrato de Javier Heraud utiliza motivos de la poesía de Heraud como el viaje o el río para mencionar que “tu cauce / cosecha / más que nunca / profundidades”, indicando que es su imagen combativa el verdadero camino de acción. Por ello, se elude cualquier mención de derrota (es un personaje que se construye como combatiente) como es la escena de su muerte. Se menciona más bien que Heraud no ha muerto debido a que su “voz no cesa” y su calor es arropado en el calor del pueblo pues “permanece entre nosotros”. Es tanta la elisión del evento real que mencionará luego: “¿No es acaso, esta, / alguna otra partida / esperanzada de retorno?”. Esto conecta al poema con los elementos cristianos vinculados a la resurrección del mesías, y coloca al poeta guerrillero como “guerrero de la gloria”. La idea de resurrección construye asimismo la existencia de un espacio intemporal, similar a valles de divinidad, donde viven los mártires de la revolución. Es por eso que el poema termina mencionando que, con Lenin, Mariátegui, Cienfuegos, “conversará de futuro” de los valores del ideal partidario: paz, amor, socialismo.

Un cuarto poema que representa la muerte de Javier Heraud, pero con énfasis en la postura del gremio de escritores, es el poema "Autocrítica", de Ricardo Tello (1963). Un fragmento del poema dice:

Dirán cosas muy bellas
de tu vida y de tu muerte
los poetas, Javier Heraud.

La euforia cantora de la selva,
coronará de versos
tu cabeza ensangrentada.

Diremos que tu imagen
es como un pino tierno
al borde de la aurora
por crueles leñadores derrumbado.

Hablaremos de ti como de un joven río
que fecunda las sombras...

Pero yo digo;
te mató el enemigo con balas explosivas
—eso ya lo sabemos—
mas, nosotros los que amamos la belleza,
qué hicimos para salvarla?

Los que solíamos beber esperanza
en los ojos de tu juventud,
qué hicimos?

Los doctrinarios, los conscientes,
los verbalistas, qué hicimos?
Los dirigentes aferrados a nuestras posiciones,
sin darnos cuenta que obstruimos
el paso de la historia,
qué hicimos?

[..]

Si la concreta belleza de tu vida
y tu muerte
nos sirve para rectificarnos:

¡Viva tu muerte
Javier Heraud!

El título "Autocrítica" del poema nos está indicando que el texto se construirá a partir de juicios de valoración ante el propio actuar. Leyendo el poema, vemos que su propio actuar es también el accionar de un gremio de intelectuales y administrativos que participan en la vida intelectual y política. Es decir, es una crítica sobre su persona y sobre el grupo de personas que pertenecen a un círculo social y político específico. Para hacer esta autocrítica, el poema hace uso del apóstrofe, interpelando al poeta muerto mediante afirmaciones y, posteriormente, a través de interrogaciones. De esa manera, coteja la acción del poeta muerto con la inacción del gremio ante esta muerte. Así remarca la inoperancia de la reacción del gremio que se relega a decir "cosas bellas" ante la contundencia de un suceso trágico. Este cotejo, que promueve con el apóstrofe, está generando no solo un reproche sino una rendición de cuentas frente a la presencia imaginaria de Javier Heraud.

En ese sentido, el retrato que hace del círculo de intelectuales es negativo: se aferran a sus posiciones, obstruyen el paso de la historia, son vanidosos, sectarios, burócratas, y su única función es "hablar" sobre los hechos. Por otro lado, el poema pareciera querer encarar directamente la representación de la circunstancia de la muerte de Javier Heraud. Menciona, casi con las palabras de la carta del padre: "Te mató el enemigo con balas explosivas". Sin embargo, de inmediato indica "ya lo sabemos, mas, nosotros los que amamos la belleza, / qué hicimos para salvarla?". Es decir, deriva la atención del hecho real ("ya lo sabemos") hacia el reclamo propio que es el reclamo gremial donde quiere centrarse y se carga el peso del poema, dando la espalda al suceso traumático. Por otro lado, hace elaboraciones metafóricas donde Javier Heraud sería un "pino tierno" derrumbado por "cruels llenadores". Esto revela, como en los anteriores poemas, lo intolerable que es, para este primer grupo de poemas, sostener la representación de la muerte de Javier Heraud. Asimismo, en este primer momento, es persistente la representación vinculada con elementos cristianos. En este caso, en relación a la imagen crística coronada por espinas como cuando menciona: "La euforia cantora de la selva, / coronará de versos / tu cabeza ensangrentada". O, más explícitamente, cuando menciona: "Si la concreta belleza de tu vida / y tu muerte / nos sirve para rectificarnos: // ¡Viva tu muerte / Javier Heraud!". El poema está indicando, indirectamente, la idea del sacrificio de Jesucristo para redimir del pecado al mundo ligado a la idea de la muerte ejemplar del guerrillero para redimir a la humanidad en un determinado momento histórico.

El último poema que comentaremos para este breve recuento será escrito un año después del suceso de la muerte de Javier Heraud. Es el llamado "Muerte y resurrección de Javier Heraud", de Gerardo Pérez Fuentes (1964). Un fragmento de este poema señala:

I

[...]

afiebrado de pueblo
de puro rojo que era
iba el Javier Verdadero
con su garganta peruana.

Entre bayonetas u acetos,
entre costas de espanto
y niveles de mal
mataron al Javier guerrillero
sobre las ruedas del agua
cuando gritó ¡libertad!

II

Pero cuando las fábricas
sean del Proletariado
y el arado y la tierra
del Campesino sean
su corazón volverá desde el río
para latir en el Pueblo.

Y entonces desde allí:
partiremos al tiempo
construyendo desde el sol al sol
el astronómico pan que alimente al futuro
floreciéndolo de carne y trabajo.

El poema lleva el título significativo de “muerte y resurrección”, señalando desde un inicio el parangón entre la muerte del guerrillero con la muerte y resurrección de Jesucristo. Nos hace un retrato de Javier Heraud verdadero como “afiebrado de pueblo, de color rojo”. Es decir, resaltando simbólicamente su adscripción ideológica a través del color rojo y duplicando su rebeldía con su fiebre por el pueblo. A continuación, se centrará en el momento de la muerte de Javier Heraud y, como los poemas anteriores, tentará la mención directa y la mención elusiva de su muerte mediante el uso de metáforas. Señala: “Entre bayonetas u acetos, / entre costas de espanto y niveles de mal, / mataron a Javier guerrillero, / sobre ruedas de agua / cuando gritó Libertad”. Este uso elusivo donde se evita la mención directa de la circunstancia de la muerte es, además,

movilizado por la presencia de fuerzas “de mal” que también son propias de las luchas trascendentales de la tensión cristiana entre el bien y el mal. El poema “Muerte y resurrección de Javier” menciona el futuro del mundo ideal socialista que tiene un paragón con la llegada del mundo ideal cristiano. Además, señala que, cuando las fábricas sean del proletariado, y el arado, la tierra, sean del campesino, “su corazón volverá desde el río”. Es decir, se reafirma la idea de la vinculación del sagrado corazón a la imagen del guerrillero muerto, pero con el agregado de ser un corazón que volverá a latir desde el río hacia la nueva realidad ideal del pueblo conformado por el proletariado y los campesinos como propietarios. Asimismo, el poema termina mencionando una imagen de comunión cristiana: “desde allí partiremos al tiempo / construyendo desde el sol al sol”, un “astronómico pan” de “carne y trabajo que alimente el futuro”. En la mención, se reelabora el momento de la Eucaristía, donde el pan implica la unión de la divinidad con la humanidad, y se lo asocia a los elementos del trabajo, en el que el proletariado y el campesinado están unidos por el alimento que proporciona el sacrificio guerrillero.

Podemos observar, entonces, que estos poemas de la década del sesenta tienen un carácter más bien circunstancial y conforman, sobre todo, un discurso de un sector de izquierda que, mediante el inconsciente colectivo, representa con similares elementos el impacto de la muerte de Javier Heraud. En lo formal han hecho uso del retrato propio, mediante apóstrofes dirigidos a Heraud, colocándose en el mismo nivel de su figura y de los lectores colectivos. Elaboran el hecho real de la muerte mediante metáforas, metonimias o símiles dado que estas figuras de pensamiento no quieren arraigarse en lo real, sino tocarla elusivamente o de forma fragmentada. En el plano del contenido, el retrato de Javier Heraud se construye con elementos religiosos como el corazón de Jesús, la imagen crística de la cabeza de Jesús coronada con espinas, el pan, la espiga y el alimento de la eucaristía; estos elementos están relacionados con el sacrificio y la resurrección en una nueva era. Por lo tanto, comprendemos que para un sector de la intelectualidad de la izquierda, que recepciona las primeras noticias de la muerte de Javier Heraud, la representación de las circunstancias reales de su muerte solo era tolerable en los poemas mediante una construcción elusiva, y a partir de elementos inconscientes de consolación cristianos.

REFERENCIAS

- Avenidaño, A. (1964, 24 de agosto). Carta de amor. *IUS: Revista de Investigación de la Facultad de Derecho*, (1). [Manuscrito fechado el 20 de mayo de 1963]
- Benavente, F. (1963, junio-julio). A Javier Heraud. *FUA. Revista de la Federación Universitaria de Arequipa*.

Heraud, J. (1963, 24 de mayo). Doctor Jorge Heraud envía una carta. *La Prensa*, p. 3.

Heraud, J. (1964). *Poesías completas y homenaje*. Ediciones de La Rama Florida.

Pérez Fuentes, G. (1964). Muerte y resurrección de Javier Heraud. En C. A. Ángeles Caballero (Comp.), *Javier Heraud y las voces panegíricas*. Librería e Imprenta Huari.

Portocarrero, A. (1963, junio-julio). Elegía a la muerte de un poeta. *FUA. Revista de la Federación Universitaria de Arequipa*.

Tello, R. (1963, julio). Autocrítica. *FEB. Federación de Empleados Bancarios del Perú*, (32).



Foto de Steve Johnson en Unsplash

T.
TEATRO
& MÚSICA

Sara Joffré y la búsqueda de una dramaturgia peruana

CARLOS VARGAS SALGADO

En un artículo aparecido en el volumen *Fifty Key Figures in Latinx and Latin American Theatre* (Hernández & Santana [eds.], 2022), la desaparecida crítica estadounidense Laurietz Seda nos recuerda la vigencia y el valor de la obra de Sara Joffré:

Sara Joffré should be recognized as one of Latin America's most important theatre practitioners. She was a trailblazer playwright and director, an avid researcher and critic, but overall, she was an unselfish artist that was always encouraging and advising young playwrights, directors, and actors to showcase and publish their work, and loved seeing others shine on their own. (p. 93)

En su ensayo dedicado a la autora peruana, Seda hace justicia al trabajo de Joffré ubicándola entre las cincuenta figuras estelares del teatro latinoamericano y latino, pero también deja en claro que la crítica en torno a su obra literaria y teatral está aún en sus primeros momentos y requiere mayor desarrollo. Coincido con Laurietz Seda en que los aportes de Sara Joffré, aunque conocidos¹, necesitan pasar al momento de considerarla como una de las figuras capitales para el desarrollo del teatro en el Perú y América Latina, tanto por su extensa y reconocida obra como autora como por su trabajo como editora, crítica, investigadora y promotora del teatro en nuestro país. Un balance apropiado del caudal de legados de Sara Joffré al teatro en el Perú la colocará en la línea central de quienes han contribuido de manera más consistente y efectiva a lo que llamamos el *teatro peruano contemporáneo*, compartiendo el espacio con autores como Sebastián Salazar Bondy, y colectivos como Yuyachkani y Cuatrotablas.

1 Sara Joffré ha llamado la atención de la crítica académica desde hace varias décadas. Robert J. Morris le dedica un artículo ("El teatro de Sara Joffré", 1975) y segmentos especiales en su libro *The Contemporary Peruvian Theatre* (1977). Del mismo modo se pueden encontrar los trabajos de Kristen Nigro ("Filling the Empty Space, Women and Latin American Theatre", 1996) y Gustavo Geirola (*Arte y oficio del director de teatro en América Latina*, 2004). Más recientemente destacan los trabajos de Laurietz Seda, "Memoria y conciencia del Perú: el teatro de Sara Joffré" (2016), así como su artículo citado arriba. También, la sección "Sara Joffré: mis razones no son tus razones" en el libro *De cuerpos y soledades* (2021), de Alfredo Bushby; y mi propio trabajo "Sara Joffré, Soul of the Peruvian Theatre" (2016) para *The Brecht Yearbook* 40.



Sara Joffré

Sin embargo, la imagen multifacética de Joffré parece conspirar contra el reconocimiento más definitivo de su obra². La amplísima vida creativa de Joffré se desarrolló en tantos planos y con tanta relevancia que es difícil imaginar otra experiencia tan enriquecedora para nuestro teatro como la suya. Por ello, considero que la mejor forma de articular una comprensión de la importancia de su obra es apreciarla en contraste con su explícito compromiso en la construcción de una dramaturgia peruana. Tanto su labor como impulsadora de festivales de alcance nacional, dedicados a autores de nuestro país, como la edición continuada de varias generaciones de dramaturgos

2 Además de lo que en este artículo se desarrolla, Joffré también hizo aportes centrales como directora del grupo Homero Teatro de Grillos (1968-1985), difusora de la obra de Bertolt Brecht, traductora de libros de teoría, maestra de dramaturgia, crítica en el diario *El Comercio*, y cronista del teatro hecho en muchos lugares de la nación, no solo en los circuitos profesionales sino también en los universitarios y escolares.

peruanos desde mediados de los años setenta hasta poco antes de su muerte, son ejemplos evidentes de ese proyecto. Pero lo es también su propia obra dramática, que arranca en los años sesenta y recorre e interactúa con el desarrollo del teatro en el Perú por algo más de cincuenta años. Esta obra dramaturgica original, polisémica y vigente se despliega a su vez en dos grandes ramas: el teatro dedicado a las audiencias típicas, adultas, así como el teatro dedicado a la formación de público infantil. De esta forma, la labor de Joffré en torno a la promoción de la dramaturgia se propone en una continuidad creativa como autora y como persona de teatro, y es esta doble perspectiva la que quiero proponer en este artículo.

LA OBRA DRAMÁTICA

La obra dramática de Sara Joffré se compone de veinte textos de teatro para adultos, un número similar de obras para niños, y alrededor de quince textos escritos a pedido para espectáculos unipersonales. A la fecha, se han publicado la mayor parte de las obras para adultos en dos volúmenes recopilatorios: *Obras para la escena* (UNMSM, 2002) y *Siete obras de teatro* (UIGV, 2006). Con respecto al teatro para niños, ha sido publicado en los volúmenes *Vamos al teatro con Los Grillos* (Ediciones Homero Teatro de Grillos, 1968), *Teatro para la escuela I y II* (Ed. Homero Teatro de Grillos, 1984 y 1989), *Cuentos de teatro para niños* (Banco Central de Reserva del Perú, 1998) y *El que hace salir el sol: teatro en la escuela* (Ornitorrinco, 2010)³. Respecto a los textos de unipersonales, todos inéditos a la fecha, entre ellos se cuentan varios proyectos trabajados para actores y colectivos, como aquellos escritos para el reconocido actor Edgard Guillén (*Sarah Bernard o las memorias de mi vida*, *Domestic Shakespeare*, *Una mirada desde el jardín de los cerezos*)⁴. Por razones de espacio, en este acápite deseo concentrarme solo en la dramaturgia para adultos.

El trabajo autoral de Joffré arranca en 1962 con el estreno de *En el jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma*, por el grupo Alba, en el Club de Teatro de Lima. El novelista Ciro Alegría escribió un comentario en aquella oportunidad afirmando que las obras de Joffré tenían “evidentes méritos y nos permite(n) asegurar, entusiastamente, que al teatro peruano le ha nacido una autora de calidad” (*Diario Expreso*, febrero de 1962)⁵. Aunque inicialmente la obra de Joffré se inclinó más hacia

3 En el caso de Joffré, la obra para niños arroja luces sobre sus preocupaciones sociales y culturales, en una larga secuencia de adaptaciones (muchas de aliento brechtiano) de cuentos de hadas; o en la recopilación de mitos y leyendas populares peruanos. En todos estos trabajos flotan preguntas sobre la razón de la injusticia humana, los medios de administrarla, el rol del poder. Sin embargo, la preocupación temática no resta la capacidad de textos que, siendo dedicados a niños, tienen una capacidad lúdica muy evidente.

4 Hay un recuento bastante amplio de la obra escrita y publicada por Joffré en el trabajo de Mediavilla (2015), en el “Anexo 1: Noticia bibliográfica Sara Joffré” (p. 319 y ss.).

5 También hay una nota laudatoria a esta puesta en *La Crónica*, firmada por Alat (Alfonso La Torre), “Teatro de Sara Yofré”, del 7 de febrero de 1962.

una dramática simbolista e introspectiva, con imágenes en donde lo lúdico y lo onírico predominaban, el talante de crítica social de la autora se dejaba ya advertir con la presentación de pesadas realidades de desigualdad e incluso marginalización social a los que se enfrentaban sujetos urbanos, principalmente niños. *En el jardín de Mónica* ha devenido, con justicia, un clásico de nuestros teatros, y es puesto en escena con mucha frecuencia.

La escritura teatral de Joffré cambia a raíz de su viaje a Europa (Inglaterra y España, 1963-64), en donde se pone en contacto con mucha de la dramática europea contemporánea, como la obra de Bertolt Brecht⁶. Brecht resultaría siendo una influencia incuestionable en la obra posterior de Joffré, aunque ella parece haber tomado del autor alemán, esencialmente, el afán de la historización, así como el compromiso con la realidad contemporánea. Las obras de Joffré no hacen uso sino ocasional de una dramática épica, distanciada, y siguen, por el contrario, un derrotero predominantemente realista.

Así, la segunda etapa de la producción de Joffré tiene un cariz de discusión social. En este período podemos considerar, en sus versiones definitivas⁷, *Se administra justicia* (1968), *Se consigue madera* (1968), *Pre-texto* (1968), *Una obligación* (1974), *Los tocadores de tambor* (1974), *Una guerra que no se pelea* (1979). Para este momento de su producción, Joffré ha reorientado el estilo de sus obras —son ahora más naturalistas—, así como su ubicación, pues la mayor parte presenta un espacio identificable con el Perú. Desde luego, como advertía en su momento el crítico Robert J. Morris, los nuevos terrenos que exploraba Joffré no afectaban “la innegable unidad filosófica de sus obras” (1975, p. 55).

Las historias en esta etapa se insertan en discusiones sobre la crisis de la sociedad peruana contemporánea, en ambientes casi hiperrealistas. En *Se administra justicia*, una mujer acude a un juzgado de la sierra peruana ante el abuso sexual de que fue víctima su hija menor, cometido por un policía, y se le obliga a pagar una coima. Pero el violador es atrapado por atacar a la hija de un hombre más rico. Una turba mata al vejador, y la mujer acude nuevamente a pedir la devolución de su dinero, pues ya no necesita de la justicia. El sistema político corrupto, el racismo de origen colonial y un orden patriarcal ubicuo son los enemigos centrales de la protagonista. En *Una obligación*, el tono se hace más amargo y angustiante: vemos a una familia a punto de perder sus propiedades por un lanzamiento mientras un niño completa tareas escolares que hablan de un país

6 Mediavilla (2015) y Geirola (2004) también recogen una anécdota contada por Sara Joffré en varias entrevistas, en la cual la autora peruana atribuye su viraje hacia el teatro social al encuentro (y cuestionamiento) que le hace una jovencísima Montserrat Roig (1946-1991) durante la estancia en Europa: “Le di un librito con dos obras mías” y me dijo: ‘¿Y esto qué tiene que ver con tu país?’. Me golpeó”.

7 Casi todos los textos dramáticos de Joffré tuvieron varias versiones, e incluso varias publicaciones y títulos. En este sentido, he optado por seguir la datación que la propia autora realizó en las ediciones de *Obras para la escena* (UNMSM, 2002) y *Siete obras de teatro* (UIGV, 2006), ambas al cuidado directo de la autora.



Niña Florita (2004), por el grupo de teatro Aviñón de Arequipa

que no se parece en nada a la realidad. Por su parte, en *Los tocadores de tambor*, quizás la más ambiciosa de las piezas de esta etapa, se combinan elementos absurdistas con otros de la realidad local peruana (plazuelas rurales, uniformados, burócratas), a través de la historia de un músico que, aunque admirado, pasa luego a ser incomprendido, acosado y finalmente expulsado de la comunidad cuando su arte deja de ser *útil* para los intereses económicos o políticos de los poderosos.

La orientación del trabajo dramaturgico de Joffré había ya cambiado notoriamente cuando los años más difíciles de la violencia política (1980-1992) pusieron en cuestión la forma en que se producía y consumía productos culturales, así como el espacio que el teatro podía ofrecer para la reflexión de una tragedia en ciernes. Como he recordado en otro lugar (Vargas Salgado, 2020, p. 15), el más importante crítico teatral de ese momento, Alfonso La Torre, llegó a verbalizar en 1986 la magnitud del desafío para los teatristas peruanos, al anotar: “la realidad nos autoriza a escribir como Brecht ... y debemos hacerlo antes de que todos amezcamos en un cementerio clandestino” (2007, p. 59).

Es posible imaginar que autores de teatro con intereses sociales, como Sara Joffré, vivieron la experiencia de la violencia conectándola con una búsqueda de soluciones estéticas a problemas históricos. Pero también es cierto que la extensión de la violencia fue tal que complicó la presencia de voces independientes o críticas. La propensión a

la construcción de *bandos en conflicto* generó persecuciones y recortes a la libertad de expresión. Tal vez por ello las obras alrededor de esta época urgente resultaron, por momentos, demasiado metafóricas o incluso oblicuas en sus intenciones de discutir el presente. Aunque una lectura más detallada, en perspectiva, presentará en el tejido de lo dramático las claras huellas de la crisis peruana de fines del siglo xx.

La obra *Al fondo hay sitio* (1984), por ejemplo, es un fresco urbano que anuncia la disolución del contrato social a través de exponer el trabajo infantil. De igual forma, el ambiente social enrarecido de los *años de la violencia* se halla perfectamente expuesto en *Pañuelos, banderas, nubes* (1989). En la trama, una pareja se encuentra fortuitamente en un viaje a Tingo María, atravesando *zonas de emergencia*, solo para descubrir las trampas de su pasado familiar, con un claro aliento trágico. También la persecución constante, la delación y el miedo quedaban mostrados con precisión, y la irrupción de la policía y el desenlace violento eran parte de una cotidianidad a la que se enfrentaban los peruanos.

Pero la más significativa de las obras de este tiempo es *La hija de Lope* (1992). La fallida expedición del conquistador Lope de Aguirre en busca de El Dorado (1566) sirve para que Sara Joffré plantee una discusión sobre los límites de la violencia, las utopías milenaristas y el cuestionamiento del autoritarismo. Pero el ejercicio dramático de Joffré se distancia de una narración biográfica optando por *deshistorizar* la peripecia de Aguirre, ubicando a los personajes en un tiempo posterior a su muerte. Gracias a las posibilidades ficcionales del teatro, la obra se estructura como un juego de alternancia de tiempos y de espacios que se suceden en desorden, o se superponen. El drama busca desapegarse de los confines trágicos de los sucesos históricos, y *congelarlos* como escenas de valor independiente, antes que como una evolución de personajes naturalistas. De hecho, el tiempo muerto que inicia y cierra la pieza reclama una lectura *distanciada* de los hechos narrados. Fuera de la historia, que acontece como una calamidad, los personajes han vuelto a escena únicamente para relatar los hechos de forma desapasionada y aleccionadora. Son agentes de una memoria de los hechos que selecciona, modifica y simboliza el pasado, sometiéndolo a las exigencias de un presente continuo que convierte a los personajes en agentes de acciones cuya base histórica (real) no pueda ser alterada. Una lectura alegórica de *La hija de Lope* en relación a los horrores de la violencia social podría resultar sugerente, pero no llegaría a hacer justicia al grado de profundidad con que discute los hechos el texto de Joffré. La autora tiene como objetivo *desapegarse* del tránsito histórico, por lo que, si la obra es alegórica, lo es más acerca de la forma en que la memoria histórica es construida.

La última etapa del trabajo dramático de Joffré, además de retomar varias líneas que había anticipado en las décadas anteriores, se conecta con la discusión de las cuestiones de género en la historia y la contemporaneidad. Así sucede en *La madre*

(1994)⁸, un aclamado monólogo de una actriz reflexionando sobre la condición de la maternidad, y los límites de la libertad individual, en tono distendido y cuestionador. *Camille Claudel* (1999) es una evocación acerca de la gran artista francesa y su perpetuo choque con el campo artístico dominado por hombres en la Francia del siglo XIX. Por último, la presentación de la situación paradójica de la mujer y el poder en el Perú de inicios de la República, a través de las peripecias de Flora Tristán (*Niña Florita*, 2002), o el relato de un grupo de monjas arequipeñas en 1827 que enfrentan un juicio por comer un cadáver humano, en paralelo con la historia de un grupo de bailarinas de cabaret que han asesinado al alcalde de Lima, en *Aparecen las mujeres* (2007)⁹.

Otro de los intereses de Joffré tiene que ver con la construcción de la memoria y la percepción de la historia, como elementos que necesitan ser repensados constantemente, que toma la forma de una evocación filosófica en *Camino de una sola vía* (2002), a la vez que es un homenaje a la figura y las ideas de Walter Benjamin; o vuelve a usar la narración de lo histórico como dispositivo de recusación y crítica en *Bagua, ni Grande ni Chica* (publicada en 2016), que es un fresco sobre la política de exclusión de las poblaciones indígenas peruanas a través de la reconstrucción de los hechos reales de violencia ejercida por el Estado durante el Baguazo, en el 2009. Completan este fructífero momento *Especies* (2007), acerca del abuso de menores, y *Diáspora* (2007), sobre la migración peruana a los Estados Unidos.

LA OBRA CRÍTICA, EDITORIAL Y DE PROMOCIÓN DRAMATÚRGICA

En 1955, Sebastián Salazar Bondy afirmaba que “tiene el hombre del Perú sus propios mitos y, por ende, tiene su propio drama, su propia tragedia, su propia comedia”¹⁰ explicando de esa forma la razón para ser un dramaturgo, incluso en un país sin teatros. Sara Joffré dialoga con esa misma idea, reconociendo la obra de Salazar como un punto inicial en que “se empieza recién a aceptar, a jugar, con el matrimonio de las dos palabras: Teatro Peruano” (1993, p. 19). De allí en adelante, buena parte del trabajo crítico, de investigación, de organización y de edición de Joffré se abocó a dar cuenta de la existencia de una dramaturgia nacida y cultivada en el Perú.

La labor editorial de Sara Joffré en relación a la dramaturgia nacional ha sido impresionante y fundamental. Se inicia con la serie de publicaciones *Teatro peruano*, que llevó al frente de Ediciones Homero Teatro de Grillos, en diez diferentes volúmenes, entre 1974 y 1985. La serie incluyó la edición y publicación de alrededor de treinta

8 Para un detenido análisis de esta obra se puede consultar Mediavilla (2015, pp. 64 y ss.).

9 Un análisis detallado de esta pieza, *En el jardín de Mónica y Una obligación*, se encuentra en el trabajo de Bushby (2021).

10 En *Cultura peruana*, retomado luego en Joffré (1993, p. 19).

obras dramáticas, de autores como Gregor Díaz, Sarina Helfgott, Eva Luna, César Vega Herrera, Alberto Mego, Grupo Los Audaces, Walter Ventosilla, Áureo Sotelo, Juan Rivera Saavedra, César De María, entre otros¹¹. Fue editada de forma independiente, y ha llegado a ser la serie de teatro nacional más difundida a nivel internacional, pudiendo encontrarla en bibliotecas de varias partes del mundo.

Es importante anotar que entre los volúmenes de *Teatro peruano* se incluyeron también algunos trabajos de investigación crítica dedicados al teatro peruano. El volumen IV (1978), *Cuestionario: autores de teatro peruano*, está dedicado a entrevistas a once escritores para la escena llevadas a cabo por la crítica alemana Barbara Panse¹². El volumen V (1980) recopila críticas de teatro escritas por Alfonso La Torre y publicadas en medios desde 1958. El volumen VII (1982), íntegramente escrito por Sara Joffré, está dedicado al *Teatro universitario* en el Perú.

El trabajo editorial de Joffré sobre dramaturgia peruana resurgirá con la edición de la revista *Muestra* (editada entre el 2000 y el 2014), publicación que rezaba en su propia carátula el lema: “Con el interés de dar fe de nuestra dramaturgia”¹³. El principio

-
- 11 Una lista completa de los títulos: Vol. 1: Grégor Díaz (Trilogía *Cercados y cercadores: Con los pies en el agua, Los cercadores y Cercados*); Sarina Helfgott (*Dos monólogos: Carta de Pierrot e Intermedio*); Sara Joffré (*Una obligación*); Estela Luna (*Eva no estuvo aún en el Paraíso*); Juan Rivera Saavedra (*Los humanoides*). Vol. 2: César de María (*Miedo, La celda, Hoy saldremos a las doce, Del bolsillo ajeno*); Sara Joffré (*Pretexto, Se administra justicia, Se consigue madera, Los tocadores de tambor o Parábola sobre el servilismo*). Vol. 3: Grégor Díaz (*Cuento del hombre que vendía globos*); L. Gómez Sanches (*El gran giro*). Vol. 4: *Cuestionario: autores de teatro peruano*. Vol. 5: Críticas de Alfonso La Torre. Vol. 6: Grégor Díaz (*Réquiem para siete plagas*); Juan Rivera Saavedra (*Ascenso y declive de una maroca*); J. Schul (*Los aprendices de brujo*); César Vega Herrera (*Por la patria*). Vol. 7: *El teatro universitario*. Vol. 8: *Mimo*. Vol. 9: *La obra debe continuar / teatro breve de Alberto Mego*. Vol. 10: Walter Ventosilla (*El mariscal idiota*); Grupo Los Audaces (*Resurrección*); A. Díaz (*Pasta e' coca*); I. Contreras Aliaga (*El campeón*); A. Sotelo Huerta (*La justicia de los chupanos*); C. Vega Herrera (*Ipacankure*).
- 12 Contiene entrevistas a los autores Sara Joffré de Ramón, Estela Luna López, Alberto Mego Márquez, Juan Rivera Saavedra, Jorge Acuña Paredes, Alonso Alegría, Carlos Clavo Ochoa, Hernando Cortés, César De María, Mario Delgado y Estuardo Villanueva.
- 13 Paz Mediavilla (2015) nos entrega una lista de los números de *Muestra* que fueron coordinados directamente por Sara Joffré. *Muestra 1: Camille*, de Sara Joffré. *Muestra 2: Cristo Light*, de Eduardo Adrianzén. *Muestra 3: Carne quemada*, de Jaime Nieto. *Muestra 4: Vino la luna*, de Roberto Sánchez-Piérola y *La sirena sobre el iceberg*, de César De María. *Muestra 5: Dulces sueños*, de Ruth Vásquez. *La multa, El campesino, Nube negra sobre Lima*, de Sergio Arrau. *Muestra 6: Un verso pasajero*, de Gonzalo Rodríguez Risco. *Dos calculadores y El ocaso de la primavera*, de José Manuel Lázaro. *Muestra 7: Transitando*, de Alicia Saco. *Los ojos de Lázaro*, de Carmen Luz Bejarano. *La niña de cera*, de Martiza Núñez. *Muestra 8: Dos para el camino*, de César De María. *Historietas*, de Paco Caparó. *Muestra 9: Tiernísimo animal*, de Juan Carlos Méndez. *Muestra 10: Perdidos*, de Kareen Spano. *Las mujeres de la caja*, de Cecilia Podestá. *Muestra 11: Sobre el encierro y debajo*, de Roberto Sánchez Piérola. *Muestra 12: Tres historias del mar*, de Mariana de Althaus. *¿Cuál te gusta más?*, de Gustavo Cabrera. *Muestra 13: El dolor de tu ausencia*, de Jaime Nieto. *Muestra 14: Los hijos de los perros no tienen padre*, de Aldo Miyashiro. *Muestra 15: La cisura de Silvio*, de Víctor Falcón. *Muestra 16: Carmen y Una despedida imprevista*, de Daniel Dillon. *Muestra 17: Entre dos luces*, de César Bravo. *Refugio de ángeles*, de Fernando Flores Cuba. *Cuando el día viene mudo*, de Diego La Hoz. *Muestra 18: Asunto de tres*, de Gonzalo Rodríguez Risco. *Muestra 19: Demonios en la piel*, de Eduardo Adrianzén. *Muestra 20: Paralelos secantes e In nomine...*, de Juan Manuel Sánchez. *Muestra 21: Fe de ratas*, de Diego La Hoz. *El gran ojo*, de Paco Caparó. *Muestra 22: Tú no entiendes nada*, de Juan José Oviedo. *Ophelia*, de Walther Maradiegue. *El espejo de Mamma Mía*, de Martín Curinambe. *Muestra 23: Conversaciones sobre la felicidad*, de César Vera Latorre y *Ulises dos veces*, de Ricardo Morante. *Muestra 24: Naturaleza viva*, de Alfonso Santistevan. *Cuero negro y Fraternal*, de Jamil Nicolle e *Imaginario*, de Francisco Diego Mucha Reyes.



La hija de Lope (2017) por el grupo Los Tuquitos

de trabajo era el mismo de *Teatro peruano*, es decir, editar obras escritas por autores peruanos y producidas en los circuitos de teatro profesional e independiente. Y aunque nombres reconocidos aparecieron (Adrianzén, De Althaus, Santistevan, Sánchez Piérola o la propia Joffré), *Muestra* se abrió a autores que hacían sus primeras armas en la escritura para la escena. El resultado fue de una polifonía extraordinaria, evidenciando el excelente momento que pasaba la escritura teatral del Perú en ese momento. En el 2014, solo dos meses antes de morir, Joffré decide poner punto final a la edición de *Muestra* y, en una suerte de *happening* editorial, organiza el *funeral* de *Muestra* en la Casa de la Literatura (octubre). Franca, jovial, y provocadora, como siempre, en aquella velada Joffré nos legó también el desafío de pensar en todo lo que aún hace falta hacer por el teatro peruano¹⁴.

14 Un comité editorial retomó la publicación de *Muestra* en 2015. Por otro lado, al momento de su muerte, Joffré tenía completado un número de *Muestra* dedicado al origen de la Muestra de Teatro Peruano y su posterior alianza con el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). El material forma parte de los

Por otro lado, como ya se anticipaba en la serie *Teatro peruano*, el trabajo de *dar fe* de la dramaturgia nacional también alentó varios trabajos de investigación cuyo objetivo central era dejar registrada la recepción de puestas en escena que animaron la escena nacional. Joffré dedicó esfuerzo especial a antologar críticas de teatro, primero con el volumen dedicado a Alfonso La Torre (1980), ya mencionado, y luego con *Críticos, comentaristas y divulgadores* (1993), que recopila artículos de Sebastián Salazar Bondy, Juan Ríos, Luis Felipe Ormeño, entre otros, además de varios de la propia autora publicadas en *El Comercio*. Luego continuaría la recopilación de sus propias críticas en *Teatro hecho en el Perú* (2003). En 1997, edita junto a Yadi Collazos, María Reyna y Ricardo Morante *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*, documento que recoge las experiencias de cada uno de los organizadores del encuentro entre 1974 y 1996. En 2001, Joffré también publica *Bertolt Brecht en el Perú-teatro*, volumen dedicado a documentar la influencia del autor alemán en el teatro peruano, incluyendo noticia de sus primeras puestas, y entrevistas a directores y autores. Finalmente, *Alfonso La Torre, su aporte a la crítica del teatro peruano* (2012), el último de sus trabajos de investigación, está nuevamente dedicado a *Alat*, e incluye una recopilación de críticas aparecidas en medios hasta el año 2000.

Sin embargo, a pesar de la magnitud de su trabajo editorial y de creación, uno de los legados más conocidos de Sara Joffré sigue siendo la iniciación de la Muestra de Teatro Peruano (1974). Con toda certeza, la Muestra de Teatro Peruano puede ser considerada aún la actividad teatral más importante en Perú, y su propia historia ha sido un calco de la vida social del país por casi cincuenta años.

La Muestra empezó con reuniones de discusión (29 de julio y 30 de agosto, 1974) entre autores, críticos y grupos de teatro acerca de la necesidad de dar espacio a los autores nacionales, a los que sucedió un encuentro de puestas en escena entre los meses de septiembre y diciembre de mismo año. Ambas actividades fueron organizadas por Sara Joffré en el local del teatro Los Grillos (El Callao). En la primera muestra participaron los colectivos Pequeño Teatro, Yego, Yuyachkani, Aquí y ahora, Los grillos, así como la actriz Aurora Colina¹⁵. La propuesta inicial de Joffré era responder a la pregunta de si era posible hablar de *teatro peruano*, entendiendo por él no solo la ejecución por parte de actores y directores nacidos en el país, sino la creación de una dramaturgia que expresara la cultura nacional. “¿Existe un teatro peruano?”, no era una pregunta retórica ni tampoco ingenua. Se trataba de indagar en las constantes en que se expresaba la nacionalidad de nuestra cultura. La pregunta se encuentra alineada perfectamente con el pensamiento de críticos culturales y pensadores como Antonio Cornejo Polar, Jorge Basadre o Mariátegui, y escritores como José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy.

trabajos de investigación que dedicó Joffré al teatro nacional que a la fecha permanecen inéditos.
15 Una nota preparada por la propia Joffré (1974, p. 93) da cuenta del inicio de la muestra.

La operación conceptual que Joffré proponía, sin embargo, no se articulaba de manera teórica. Era un interés concreto, *práctico*, en responder a la pregunta. Desde ese punto de vista, la pregunta abrigaba también un anhelo. En sus propias palabras: “La primera *Muestra de Teatro Peruano*, buscó abrir un espacio diferente, claro, pensante para el autor nacional y para que el público se acostumbre a ver a un autor nacional” (Collazos et al., 1997, “Presentación”). En este sentido, el germen de la Muestra de Teatro Peruano ya portaba la complejidad de una “totalidad contradictoria” (Cornejo Polar). Por ello, al retar a la experiencia teatral de su tiempo desde bases identitarias, la autora y directora logró remover la esperanza por el contacto y la formación de una tradición nacional.

Después de cuatro encuentros realizados en la zona metropolitana de Lima, entre 1974 y 1979, el siguiente momento para la muestra se articula en la respuesta de las provincias a menudo postergadas del panorama teatral nacional. En 1979, el grupo teatral Taller Dramático Ollanta (Cajamarca) “se lleva” la muestra a su ciudad. Este segundo paso demuestra que la inicial pregunta de Joffré empezaba a ser respondida también en un nivel territorial: si existía un teatro peruano, este debía registrar la teatralidad que se expresaba en diferentes confines de la república, en diálogo con las tradiciones culturales de los Andes y la Amazonía. Seguirían después muestras en Iquitos, Cerro de Pasco, Cusco, Tacna, Huancayo, Arequipa, Huánuco, entre otras. De esta forma, el encuentro pasó a congregarse grupos de varias regiones, deseosos de responder con su presencia a la totalidad de la peruanidad, a través del teatro.

Como consecuencia de lo anterior, hacia 1985 se crea el Movimiento de Teatro Independiente en Lima, y se sientan las bases de una división regional de la actividad teatral gestionada por los grupos en otras ciudades. Del mismo modo, se comenzó a aceptar como natural que la muestra se convirtiera en una especie de fiesta popular, con *carguyocs* que asumían el compromiso comunitario de organizarla en sus localidades. Cada una de esas regiones empezaría a elegir representantes para una muestra nacional, a través de muestras regionales, una estructura que ha conseguido sobrevivir hasta la fecha. La Muestra de Teatro Peruano sigue siendo un encuentro bianual que recoge de forma amplia las experiencias teatrales del país.

REFLEXIONES FINALES

Me interesa avanzar algunas ideas acerca de la trascendencia de la obra de Joffré en la escena teatral peruana contemporánea. La presencia de la autora ha sido fundamental en el sistema teatral peruano, pues ha permitido discutir constantemente los alcances de la inclusión (de género, como es evidente, pero también de procedencia geográfica y de extracción social) en el mismo sistema, y ha promovido la apertura de espacios igualitarios, en particular para los teatros independientes y de provincias.

Como ha definido con propiedad el crítico chileno Hernán Vidal (2004), es esencial valorar los ejercicios de creación que se muestran como “espacios de resistencia en que se gestan nuevas solidaridades comunitarias entre los marginados, particularmente las mujeres, para oponerse a la autoridad tradicional que domina la cotidianidad” (p. 767). Considero que el espacio del teatro independiente peruano, nutrido por la presencia de autores y de encuentros como la Muestra de Teatro Peruano, ha concentrado una gran dinámica discursiva, participando de la teatralización de la memoria colectiva peruana, y de las poéticas y las técnicas más cuestionadoras del sistema social. El espacio del teatro independiente peruano se ha edificado en buena medida en base a las iniciativas independientes de autores y colectivos, unidos por una solidaridad antisistémica en que veía necesario replantear las fronteras de lo histórico, lo social y lo estético. En este contexto se destaca el trabajo constante y efectivo de Sara Joffré, como una práctica cuestionadora y enriquecedora del sistema teatral peruano. Su trabajo es una manifestación no solo de la libertad y compromiso que algunos artistas teatrales pudieron alcanzar gracias a desarrollarse en espacios independientes, sino también de la necesidad ineludible de incorporar voces diferentes y, muchas veces, contestatarias. En esa incorporación de las diferencias, en la creación de espacios para la presentación de las diversidades, es donde veo la mayor trascendencia del trabajo teatral de Sara Joffré, como autora, pero también como promotora e investigadora. Para una cultura como la peruana, que se debate cada día —a veces violentamente— en los desafíos de su identificación, aquellos que trabajan por impulsar espacios de encuentro, de reconocimiento y de reflexión sobre lo que somos, siempre tendrán reservado un lugar especial en nuestra memoria.

REFERENCIAS

- Bushby, A. (2021). *De cuerpos y soledades: la naturaleza humana en la dramaturgia femenina peruana*. Caja Negra.
- Collazos, Y., Joffré, S., Morante, R., & Reyna, M. (1997). *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lluvia Editores.
- Geirola, G. (2004). Entrevista a Sara Joffré. En *Arte y oficio del director en América Latina: México y Perú*. Atuel.
- Joffré, S. (1974). ¿Existe un teatro peruano? *Latin American Theatre Review*, 8(1), 93-94.
- Joffré, S. (1993). *Críticos, comentaristas y divulgadores*. Lluvia Editores.
- Joffré, S. (2002). *Obras para la escena*. Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Joffré, S. (2006). *Siete obras de teatro: teatro peruano*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial.
- Joffré, S. (2003). *Teatro hecho en el Perú (1991-98)*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, S. (2012). *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica de teatro peruano*. Ornitorrinco.
- La Torre, A. (2007). ¿Para qué sirve el teatro en el Perú? *Muestra. Revista de los autores de teatro peruano*, (15), 56-59.
- Mediavilla, P. (2015). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Morris, R. J. (1975). El teatro de Sara Joffré. *Letras Femeninas*, 1(2), 48-57.
- Nigro, K. (1996). Filling the empty space: Women and Latin American theatre. *Studies in 20th Century Literature*, 20(1), 251-270.
- Oleskiewicz, M. (1995). *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo xx*. Universidad de Varsovia, Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Seda, L. (2018). Memoria y conciencia del Perú: el teatro de Sara Joffré. En R. Chang-Rodríguez & M. Velázquez Castro (Eds.), *Historia de las literaturas en el Perú* (Vol. 6, pp. 351-371). Pontificia Universidad Católica del Perú; Casa de la Literatura; Ministerio de Educación del Perú.
- Seda, L. (2022). Sara Joffré (Perú, 1935-2014). En P. S. Hernández & A. Santana (Eds.), *Fifty key figures in LatinX and Latin American theatre (Routledge key guides)* (pp. 94 y ss.). Taylor and Francis. Edición de Kindle.
- Vargas-Salgado, C. (2001). Brecht en Arequipa. En S. Joffré (Ed.), *Brecht en el Perú-teatro*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Vargas-Salgado, C. (2016). Sara Joffré: Soul of Peruvian theater. En *The Brecht yearbook 40*. Camden House.
- Vargas-Salgado, C. (2020). *Teatro peruano durante el tiempo del miedo*. Aletheya; Latinoamericana Editores.
- Vidal, H. (2004). *La literatura en la historia de las emancipaciones latinoamericanas*. Mosquito Comunicaciones.

La otra vida del cajón peruano

El extraño viaje de un instrumento universal

JULIO LLERENA

Dedicado a la memoria de Alexis Castañeda

Mi plan original era dejar la música como una forma de empezar de nuevo. Regalé mis instrumentos de percusión a varios amigos músicos antes de irme de Lima y emigré a los Estados Unidos, donde me concentraría, en adelante, en mi oficio de periodista. La ciudad de Miami era un enclave hispano y estimé que no sería difícil encontrar trabajo escribiendo en español. Error de cálculo. El periodismo suele ser una carrera de redes y contactos, y nadie me conocía en Miami. Mi currículum tampoco era vistoso. Había comenzado a trabajar solo tres años atrás en una modesta revista de Lima y mis trabajos anteriores a ese habían sido como practicante en un canal de televisión y en una oscura oficina de *El Comercio*. Así las cosas, apenas a un mes de iniciada mi vida de inmigrante, intuí que tenía más probabilidades de hacer algún dinero como músico que como periodista. Eran los primeros días del año 2000.

Tras ese breve retiro —del que nadie se enteró, naturalmente—, compré un par de congas baratas de color verde y salí en busca de un cajón por si encontraba músicos paisanos que necesitaran cajonero. Pasé por las tiendas de música más grandes (Sam Ash, Guitar Center, Resurrection Drums) y todas tenían cajones de marcas internacionales que ya empezaban a colocar en el mercado su propia versión del instrumento. Probé todos los que encontré, pero su sonido me resultó ajeno y descorazonador. La tapa estaba tan ceñida a la base que sus agudos se perdían en un susurro seco. Y todos tenían por dentro unas cuerdas que, en el Perú, por razones que explicaré más adelante, son el equivalente a un gol anotado con la mano. Ninguno de esos cajones sonaba como los que se tocaban y se tocan todavía en el Perú.

A principios del nuevo siglo, el cajón arrancaba su expansión por el mundo. Ya por entonces se sabía, aunque muchos lo ignoraban, que el cajón era un instrumento de origen peruano, gracias a la insistencia desprendida de Paco de Lucía. Siempre lo dijo. Aquella plaga mundial de cajones era obra suya de algún modo. El guitarrista andaluz se enamoró del cajón —literalmente, a primera vista— a su paso por Lima en 1978. Carlos “Caitro” Soto le dio el suyo durante una fiesta en casa del embajador de España a la que acudieron Chabuca Granda y sus músicos. Esa noche es ya legendaria y de ella hay varias versiones, divertidas en sus contradicciones. Una —muy difundida y consignada en el libro del 2004 *El cajón afroperuano*, del desaparecido cajonero e investigador Rafael Santa Cruz— dice que cuando Paco de Lucía le preguntó cómo conseguirse uno, Caitro, en un acto fraterno, le regaló su cajón al guitarrista. Otra versión se la cuenta un risueño Paco de Lucía a Javier Limón en un documental disponible en YouTube: Caitro le *vendió* por doce mil pesetas el cajón que, le dijo el cajonero, él mismo había hecho. Y una tercera versión es la que cuenta el propio Caitro (en respuesta a la anterior) a la televisión peruana y que aparece también en el volumen del 2005 *Una historia del flamenco*, de José Manuel Gamboa: “[Paco de Lucía] me dice: ‘¿Me puedes conseguir uno?’. Le dije, uno te voy a vender... Este te lo obsequio”. (Particularmente, me quedo con la más razonable, aquella en la que Caitro, a la vez sensato y generoso, le vendió al guitarrista su herramienta de trabajo.)

El caso es que, ni bien escuchó el cajón, Paco de Lucía supo que ese era el instrumento que el flamenco requería para liderar una sección de percusión que hasta entonces consistía, básicamente, de zapateado, palmas y castañuelas. Días después, Paco y su banda tomaron un avión a su próxima parada con esa extraña caja de resonancia que el percusionista del Sexteto de Paco de Lucía, el brasileño Rubem Dantas, jamás había tocado en su vida.

Armado de mis congas verdes, llamé a mis padres a Lima para pedir que me trajeran un cajón en un viaje próximo. Dos o tres semanas después aterrizaron en Miami con un cajón A Tempo, la marca de percusión más importante que tiene el Perú en la actualidad y que por entonces apenas empezaba a hacerse de un nombre en el mercado. Pero en algún lugar de mi cabeza pendía una pregunta que no podía contestar: ¿en qué momento aquel cajón que Caitro Soto le dio a Paco de Lucía pasó a convertirse en ese otro cajón que percusionistas de todo el mundo incorporaban a su oferta de sonidos y que, sin embargo, como comprobé después, resultaba irreconocible para los cajoneros peruanos? ¿Qué pasó con el cajón tras su llegada a Europa?

Para averiguarlo, había que empezar por el principio. Y en el principio estaba Rubem Dantas.

* * * *

Con 66 años, los largos *dreadlocks* que lo acompañan desde su juventud y un español que delata la cadencia de su portugués materno, Rubem Dantas parece aliviado de que lo llame para preguntarle por el cajón. “Por fin me contacta un periodista peruano”, dice, como si hubiera esperado esta llamada por siglos. A lo largo de los años, me cuenta, ha recibido una que otra vez el reproche de haber transgredido el sonido del cajón peruano. Además, dado que el instrumento se popularizó gracias al flamenco, muchos en todo el mundo, incluso en España, asumieron que era un invento español. Esa bola llegó al Perú y no faltaron quienes señalaron a Rubem Dantas, a Paco de Lucía y, en buena cuenta, a cualquier gitano sentado sobre un cajón como culpables de aquella afrenta.

La transgresión sonora que se le reprochaba al músico brasileño (es decir, no tocar el cajón *como se debe*, si acaso tal cosa fuera posible) puede tener una explicación sencilla: Dantas cuenta que Caitro no le dijo cómo se tocaba y que él tampoco se lo preguntó. No era el momento y después tampoco hubo tiempo. El percusionista recuerda que al día siguiente el grupo dejaba Lima y que en cuestión de semanas ya él estaba tocando por primera vez el cajón frente a una audiencia en vivo. De hecho, el flautista de la banda, Jorge Pardo, afirma en *Una historia del flamenco* que al día siguiente el sexteto ya probaba el cajón en escena. “Yo lo aprendí a tocar sobre la marcha”, me explica Dantas. Agrega, además, que aplicó al cajón la técnica de las congas, un dato crucial, como veremos después.

Hay algo en particular que espero que Dantas recuerde. La transformación del cajón estaba en las maderas (en ese entonces en el Perú se usaba principalmente caoba y cedro), con ligeras variaciones en las medidas. Pero estuvo sobre todo en las cuerdas que nombré antes. Me explico: la diferencia primordial entre el cajón que se toca en el Perú y el que se toca prácticamente en el resto del mundo son unas cuerdas que cuando no son bordones de guitarra tienen la misma hechura: hebras de *nylon* entorchadas con un hilo de cobre. Van adheridas por dentro, cruzando de arriba abajo la tapa frontal, aquella donde se toca, de modo que el sonido vibra con más brío, como la tarola de una batería. De hecho, la tarola tiene algo parecido a esas cuerdas que, a falta de una traducción más precisa, los músicos suelen llamar por su nombre en inglés: *snares* (esners).

Lo que quiero saber es si el cajón que Dantas se llevó de Lima las tenía. “No tenía cuerdas”, me dice. Está absolutamente seguro de eso. De hecho, en el primer disco donde grabó el cajón, *Solo quiero caminar*, de 1981, se escucha el cajón peruano desde el saque junto a la voz de Pepe de Lucía y la guitarra de Paco. Dantas recuerda más: que otros percusionistas españoles, en esos primeros años de los ochenta, tocaban también cajones sin cuerdas.



Rubem Dantas

La duda, que por fin Dantas despejaba, me había intrigado por décadas, aunque no tanto por las cuerdas mismas, que ahora estaban en todos lados, sino porque todas las investigaciones sobre el cajón ubican el origen de esa versión encordada en el Perú, en la primera mitad del siglo veinte. Yo mismo las había visto en tiendas de Lima desde que tengo memoria. En *El cajón afroperuano*, Rafael Santa Cruz asegura que las cuerdas se utilizaron primero en el norte del Perú, en marineras y tonderos, precisamente para que

el cajón sonara más como la tarola de las bandas. Y en una conversación que tuve con él en 2014, por Messenger, me aseguró que “desde mitad de [los años] 50, los músicos antiguos objetaron el uso de cuerdas en el cajón”. La razón que me dio es la misma que yo había escuchado siempre: tocar el cajón con cuerdas era algo así como hacer trampa, un gol con la mano; tocarlo con ayuda, decía él.

Verán, no es fácil sacarle el sonido al cajón, sobre todo el agudo. En una ocasión, iba a acompañar a un amigo guitarrista en un concierto de varias bandas, en el que nosotros tocábamos primero. Instalé mi cajón sobre el escenario y una muchacha que tocaba después, también cajonera, me preguntó si podía tocar el mío, que, al fin y al cabo, ya estaba en la tarima. Le dije que sí. La muchacha se sentó sobre el cajón para probar sonido y segundos después bajó furiosa y soltó una frase memorable: “Tu cajón no suena a nada”. Algo parecido me pasó tiempo después con un bajista puertorriqueño que probó mi cajón y sentenció lo mismo, solo que de manera menos brutal y asertiva: “Pero tu cajón no suena”. Esta vez tuve tiempo de responder. “No te suena a ti”, le dije, y me senté a tocar el landó del desagravio.

La tradición peruana dicta que para sacar los agudos hay que golpear el cajón con la punta de los dedos sobre el borde horizontal. Algunos tocan apenas con las yemas, otros con toda la falange, pero, cuanto más baja la mano, ese sonido agudo comienza a mezclarse con el grave. La técnica no es fácil de intuir y toma tiempo dominarla, un problema que las cuerdas parecían aliviar entre principiantes e impacientes. Ese cajón reforzado pudo haber sido alguna vez una alternativa en el norte (según Julio Tirado, cajonero de cabecera de Félix Casaverde, también lo fue en los setenta entre bandas de folclor andino), pero en general, en el Perú, era un cajón barato, apenas el pariente pobre del cajón profesional. De hecho, en mis años de estudiante y contando los centavos, recuerdo haber salido a buscar el menos malo de los cajones con cuerdas de Dos de Mayo para luego quitárselas y hacerme de un cajón profesional a precio de chuchería.

Pero si ese primer cajón de Dantas no tenía cuerdas, ¿cómo es que el cajón con cuerdas apareció en España? Siempre es probable que haya surgido como invento paralelo, al margen del antecedente peruano. En *El azar en la historia*, Jorge Basadre se ocupó de esta “simultaneidad de inquietudes” que el historiador encontraba sobre todo en la ciencia, en sucesos como la invención del teléfono o el descubrimiento del planeta Neptuno. Pero este fenómeno se ha dado también, y muchas veces, en la aparición de instrumentos musicales como las flautas o los tambores de membrana. ¿Fue ese el caso del cajón encordado que reina hoy en el mundo?

En aquella conversación por Messenger, Rafael Santa Cruz aventuró una explicación. “Hay una posibilidad”, me dijo, “que cuando se empezaron a encargar cajones desde España a Lima, la mayoría [de esos cajones] hubieran sido los más sencillos, los de

estudio, o sea, NO PROFESIONALES”. Las mayúsculas son de Rafa. Su teoría incluía detalles tan específicos (y esas altas misteriosas) que me pareció que Santa Cruz sabía más de lo que alcanzó a decirme. Íbamos a retomar esa conversación en una próxima visita a Lima, pero falleció en agosto del 2014, antes de que esto ocurriera. Su partida tuvo el sabor amargo de quienes se van demasiado temprano. Rafael Santa Cruz tenía apenas 54 años. El azar segó la vida de uno de los investigadores del cajón más acuciosos y entusiastas que hemos tenido. Y el azar habría también jugado un papel central en su explicación, que, por lo demás, sonaba bastante razonable: aquel importador, como cualquiera en su lugar, habría querido sacar el mayor provecho de la venta, sobre todo tomando en cuenta que a esas alturas nadie fuera del Perú sabía a ciencia cierta cómo sonaba o se hacía un cajón.

Rubem Dantas, sin embargo, me da una pista nueva: La Perù. Así se llama el primer cajón con cuerdas que el brasileño vio en su vida. Era alemán, fabricado por la marca de instrumentos de percusión Schlagwerk. Inmediatamente recordé un detalle que Santa Cruz incluyó en *El cajón afroperuano*, en un párrafo sobre fabricantes europeos, y que al principio juzgué trivial. Decía: “Mario Cortés es probablemente el más afamado constructor de cajones en España, aunque también se utilizan mucho instrumentos fabricados por una *empresa alemana*”. Las cursivas son mías. Rafael sabía mucho.

* * * *

Freddie Santiago toca tantos tambores que parece que tocara todos los que existen. Nacido en Puerto Rico, donde hoy reside, Freddie es diestro en una larga lista de instrumentos de percusión. Vivió en Alemania en los ochenta y tocaba en varios grupos, principalmente de jazz. Tenía un cajón entre sus instrumentos, aunque no recuerda bien cómo o dónde lo consiguió: “Fue hace tanto tiempo”. Lo que sí recuerda es que no tenía muy buen sonido. “Pero era una sensación”, dice. “No había nadie por ahí [tocando] eso”.

Santiago era buen amigo de Gerhard Priel, un joven carpintero alemán obsesionado con el sonido y la acústica. Priel había experimentado con las posibilidades de instrumentos de lugares remotos, algo habitual entre los diligentes lutieres alemanes. En 1982, Gerhard Priel fundó Schlagwerk. Hacia 1984, una súbita escasez de piel de chivo en Alemania obligó a Priel a probar otros materiales para hacer tambores. Producto de estos experimentos, la marca sumó a su catálogo una caja pequeña que se tocaba en un costado con las manos sobre una lámina de *plywood* (“triplay” en el Perú) y que tenía un agujero para que escape el sonido. Priel la bautizó *Comparsa*. Se podría decir que, en un caso más de simultaneidad de inquietudes, el carpintero alemán había inventado un cajón, pero su papel en la historia de este instrumento llegaría mucho más lejos.

Al igual que Rubem Dantas, el director ejecutivo de Schlagwerk, Winfried Holl, parece complacido de que lo llame para preguntarle por la historia del La Perù. Priel conversaría conmigo, me dice, pero apenas habla inglés y nada de español. Holl, también carpintero de oficio, lo describe como un hombre alegre, aunque tímido. También me cuenta que en los ochenta Freddie Santiago era uno de los percusionistas que probaba las creaciones de Priel en el taller de Schlagwerk en Geislingen, en el sur de Alemania. Un día, Santiago le contó de un instrumento peruano —básicamente, una caja— que él tenía y tocaba, pero que no sonaba como él quería, y le preguntó si podía trabajar en un prototipo. Por la descripción, se parecía al Comparsa, pero si Priel iba a trabajar en su propia versión del cajón necesitaba uno de referencia. Aquí interviene de nuevo el azar: el dueño de una tienda de instrumentos musicales en Lübeck, al norte del país, amigo de Priel y cliente de Schlagwerk, estaba casado con una muchacha peruana. Un día se encontraron en la tienda en Lübeck, y fue allí donde Priel vio por primera vez el instrumento del que Freddie le había hablado. La muchacha peruana lo había traído de su tierra.

El cajón tenía cuerdas y si venía del Perú es fácil suponer que era un cajón modesto y que su sonido no era extraordinario. Sin embargo, Priel vio en él algo promisorio. Se lo llevó a su taller y comenzó un proceso de ensayo y error que Freddie probaba y aprobaba, seguro de cómo debía sonar el producto final. Así, en 1990, apareció el cajón La Perù. Su nombre celebraba su lugar de origen.

Tal vez si Gerhard Priel hubiera sabido que en el Perú las cuerdas eran una adición a los cajones más baratos, los vedados entre profesionales, otra sería la historia. Pero ajeno a todo eso, libre del corsé de la tradición peruana, Priel fabricó un instrumento en toda regla, con maderas sonoras y de buena calidad y los códigos de la carpintería alemana, que es muy rigurosa, dice Holl. Me cuenta, por ejemplo, que los carpinteros alemanes no usan clavos sino tornillos y que, cuando su maestro lo vio una vez martillando unas maderas, le dijo que lo botaba del taller si lo hacía de nuevo.

Hoy, al cajón con cuerdas se le conoce como cajón flamenco, pero, paradójicamente, no tuvo su origen en España sino en Alemania, y no porque antes del La Perù no hubiera cajones encordados en España o en otras naciones europeas, sino por dos razones irrefutables: una, que Gerhard Priel fue el primero que tomó en serio el asunto de las cuerdas, el primero que las imaginó como parte esencial e inherente del instrumento. La otra, que Schlagwerk fue la primera firma de instrumentos que produjo masivamente esta versión del cajón.

Holl dice que el La Perù fue, efectivamente, el primer cajón con cuerdas europeo, y aunque es esperable que lo diga, confirma la opinión de Dantas y también la de Alex Acuña, que me dijo que los de Schlagwerk fueron “los primeros cajones que se hicieron [para] el mundo. Ellos promovieron el cajón por toda la Tierra”. Por cierto, Dantas me cuenta que, poco después del lanzamiento del La Perù, se encontró con Priel y le dijo:

“No sé cuánto se vaya a vender tu cajón pero te apuesto que les vas a quitar montones de clientes a los fabricantes de banquitos de batería”.

Algo así terminó por ocurrir. Las marcas de percusión se empeñan en lanzar todos los años inventos novedosos, instrumentos nuevos o, cuando menos, versiones modernas de los que ya existen, pero ninguno ha tenido el éxito y la expansión del cajón en las últimas dos décadas. Su mezcla versátil de bajo y agudo, su tamaño —discreto, comparado al de una batería— y, sobre todo, la asombrosa sencillez de su fabricación lo hicieron un nuevo favorito entre los músicos. Al mismo tiempo, se abrió un nuevo campo de batalla en la competencia entre marcas de instrumentos, que al principio utilizaron el *blueprint* del La Perù para diseñar su propia oferta. Esa competencia no cesa y en treinta años ha dado lugar a cajones producidos en todos los continentes y de todos los tipos: con cuerdas fijas, con cuerdas desmontables, trapezoidales, de fibra de vidrio, ovalados, plegables, compactos, estampados, burilados... Y la mayoría de ellos no tiene la menor posibilidad de supervivencia en el país donde nació el cajón.

Con la historia de Priel y Schlagwerk, la pregunta que animó este texto —cómo se convirtió el cajón en lo que es ahora fuera del Perú— parecía haberse respondido. Pero hay algo incómodo, quizás inquietante o inconfesable, en todo esto. Lo he visto y corroborado muchas veces, en lo que se dice, lo que no se dice, ciertas miradas y ademanes. Y podría resumirse así: el cajón flamenco es un impostor, el usurpador de un trono —huachafo y heroico, como todos los tronos— donde los peruanos colocamos aquello que nos refleja y nos narra. En la transformación libre del cajón hay un valor simbólico del que tenemos que hablar.

* * * *

El año 2000 llegó a oídos de María del Carmen Dongo, célebre percusionista y maestra de música peruana, el rumor de que el cajón era español. Se trataba, naturalmente, de un malentendido, pero la bola comenzó a salirse de control: el cajón llegó al Perú con la conquista española, el cajón llegó al Perú del África... Una ola de *fake news*.

El registro más antiguo de la existencia del cajón data de 1848, en Lima. Su autor, el francés Adolfo de Botmilau, escritor y entonces vicecónsul de Francia en el Perú, en su libro *Dos viajeros franceses en el Perú republicano*, incluye este pasaje en la descripción de una jarana en Amancaes:

La orquesta, de las más primitivas, se compone infaliblemente de la guitarra que uno de los asistentes con un admirable valor en realidad, rasguea con todas sus fuerzas, mezclando los acordes con una voz muy poco armoniosa y palabras muy a menudo insignificantes, cuando no son de una grosera libertad que va hasta el cinismo. Cerca del guitarrista, con un cajón desfondado entre las piernas, otro músico de la misma

categoría, o en todo caso un cantor no menos implacable, marca el compás sobre la caja con fuertes golpes, sin duda a guisa de acompañamiento.

Antes de Botmilau, otros cronistas hablan de una caja en fiestas en Arequipa, Cusco, Ayacucho, pero la descripción de Botmilau es la que más se asemeja al instrumento que conocemos hoy. En cualquier caso, la peruanidad del cajón jamás había sido controvertida hasta finales del siglo veinte, con su aparición en el flamenco. Todo esto motivó a María del Carmen Dongo a emprender una campaña para declarar al cajón patrimonio cultural peruano. El 2 de agosto del 2001, el cajón alcanzó esa distinción a través del Instituto Nacional de Cultura, un logro que convirtió a Dongo en el rostro visible de una tarea de reivindicación que, como se esperaba, cruzó las fronteras del país. “Si antes se hablaba de cajón flamenco o cajón rumbero, [después del 2001] comenzó a hablarse de cajón peruano”, dice Dongo. También en el Perú, el cajón parecía cambiar de estatus. Marcas nacionales, como A Tempo, comenzaron a expandirse con cajones en cuyos acabados se podía ver un nuevo empeño. En realidad, lo inédito era que una marca peruana de cajones se expandiera, que su producción se vendiera más o menos masivamente. Hasta entonces, los mejores cajones los hacían algunos músicos de forma artesanal, sobre pedido. Estos nuevos cajones eran más costosos también, pero la gente pagaba por ellos. Como dice Dongo, “el cajón dejó de ser la mesita, la base para poner tu pisco, una silla, para pasar a ser un instrumento protagonista”.

El nombramiento del cajón como patrimonio nacional aclaró muchas dudas sobre el origen del instrumento. Esa era la noticia buena; la mala, que de las cuerdas no había vuelta atrás. Schlagwerk y todas las marcas que siguieron su senda habían emprendido un rumbo propio. Si en el Perú el cajón pasaba a ser oficialmente un símbolo nacional, un asunto identitario cuya pureza se debía preservar, fuera del país, como se dijo antes, era objeto de todo tipo de innovaciones y experimentos.

Tal vez esa es la razón de que el cajón flamenco sea visto con desdén entre percusionistas peruanos. Un amigo cajonero intentó poner las cosas en perspectiva: “Ese cajón no existe”. El rechazo no es unánime, lógicamente, pero dice mucho de nuestra particular dinámica identitaria. No es solo que el flamenco hubiera adoptado un elemento cultural peruano; es también que hasta entonces ese elemento no tenía el estatus que acaso merecía. Si en solo diez o quince años, los españoles se volvieron locos con el cajón, los peruanos aguantamos siglo y medio de sobria cordura. Lo dijo Maricarmen Dongo: el cajón, hoy depositario de nuestra identidad, podía ser indistintamente un instrumento o un banco o la base para poner el pisco... O la cerveza o el vino, para ser precisos. A principios de siglo, cuando se armó el debate sobre el origen del pisco, nuestro aguardiente de bandera se bebía más en Chile que en el territorio nacional, una superioridad que seguía vigente por lo menos hasta el 2017, según un reporte de la Asociación de Productores de Pisco de Chile. Es como si



Laura Robles

el amor patriótico se nos activara cuando el objeto de nuestro amor aparece en manos de un tercero.

“El instrumento viajó mucho más rápido que la cultura”, me dice la percusionista peruana Laura Robles por chat. Vive en Berlín desde hace varios años y entiende los experimentos sobre el cajón como la búsqueda de una solución a problemas concretos. “Este cajón es básicamente la manera de ahorrarse cargar una batería”, dice sobre la mezcla de grave de bombo y agudo de tarola. Es también, opina, una forma de hacer las cosas más fáciles para el cajonero. “[Dejar] al cajón sin cuerdas es como dejarlo desnudo”, dice. “No suena si no lo sabes tocar, se escucha cada mínimo error e imperfección. Ponerle cuerdas hace que uno obtenga ‘buenos’ resultados rápidamente. Yo siempre discuto que debería llamarse distinto”. Esto último, aunque difícil de lograr, en realidad no es mala idea. Porque el viaje del cajón a Europa dio, sin duda, lugar a algo distinto.

* * * *



Antonio Carmona

Está claro que la transformación del cajón produjo sonidos nuevos. Pero quien quiera navegar un rato por YouTube y mire de cerca, en cámara lenta si es posible, verá que esa nueva forma de sonar es también una nueva forma de ejecutar. Conversé sobre esto con Antonio Carmona, el percusionista, cantante y líder de Ketama, que ha tocado cajones de todo tipo en su vida. El primero que tuvo se lo compró su hermano Juan en el Perú. Carmona lo describe como “muy estrechito pero con unos graves maravillosos”. Adoraba ese cajón. Un día, durante una gira con Prince, desapareció el instrumento. Era negro y fácilmente confundible con cualquier otra cosa. Antonio lo buscó por todos lados y no pudo dar con él. Hasta ahora lo recuerda y se consuela escuchándolo en el primer disco de Ketama —*Ketama*— de 1985.

Lo que le gustaba tanto era la limpieza y profundidad de sus graves, algo que hoy le cuesta encontrar en el cajón contemporáneo. Se entiende. Tradicionalmente, un cajón peruano, como el que tenía Carmona, no suele tener la parte superior de la tapa totalmente pegada al borde. Los cajoneros sueltan muy ligeramente los tornillos para

que ese espacio de separación, casi imperceptible, produzca el sonido deseado en los agudos, lo que los peruanos llamamos “la galleta”.

En cambio, las cuerdas del cajón flamenco producen ese sonido agudo sin necesidad de despegar tanto la tapa, o sin despegarla en absoluto. Y como esas cuerdas suelen atravesar el cajón de arriba a abajo, vibran también cuando se tocan los bajos (en los graves del cajón peruano suena solo la madera). Ahí es cuando se bifurca la técnica original. Alex Acuña lo explica simplemente: “El cajón peruano es para la mano peruana”. Es su forma de decir que la tradición y la técnica peruanas son distintas a las que aparecieron afuera. Me atrevo a decir que estas nuevas formas de tocar tuvieron que ver sobre todo con las congas. Mientras los peruanos tocamos los agudos del cajón con los dedos, las congas exigen que ese golpe se dé también con parte de las palmas, tal como se suelen tocar hasta ahora, en general, los agudos del cajón flamenco. Es lógico que esto hubiera pasado. Cuando Rubem Dantas me decía que aplicó la técnica de las congas al cajón, estaba trasladando la forma más universal de tocar un tambor de mano a finales del siglo veinte, cuando las congas (acaso también el *djembé*) reinaban en los sets de percusión de todo el mundo.

El problema es que meter más la mano sobre la tapa del cajón para tocar los agudos —bajarla, digamos— significa entrar a la zona de los graves, que en esa instancia producen un sonido intruso que hay que ahogar en lo posible. Así, las cuerdas no solo terminaron siendo la norma fuera del Perú sino también una absoluta necesidad entre los músicos. Muchos cajoneros del flamenco —Carmona y Santiago, por ejemplo— terminaron adoptando ambas formas de tocar, pero, con la proliferación viral de las cuerdas, la técnica peruana quedó virtualmente circunscrita al Perú.

A estas alturas, es hora de hacerse la pregunta que ha animado innumerables debates y artículos en las últimas décadas: ¿existe un cajón flamenco diferente del cajón peruano? Pues, sí. Su hechura es distinta, su sonido es otro, pero lo más importante es que con el tiempo este instrumento dio lugar a nuevos movimientos y posiciones en las manos, amén de exigencias inéditas en velocidad y en cadencias. El cajón flamenco es ya otro, del mismo modo en que hoy el violín y el arpa del Ande peruano tomaron su propio camino, lejos, lejísimos, de sus parientes europeos.

* * * *

Estoy a punto de terminar la entrevista por Skype con Winfried Holl, cuando aparece Gerhard Priel por un lado de la pantalla. Verlo me produce cierto vértigo porque, ahora lo sé, contar la historia reciente del cajón es contar parte de su historia: aquella oportuna escasez de piel de chivo, su encuentro con Santiago, su amigo en Lübeck, la esposa

peruana... Me saluda con una sonrisa y un inglés rudimentario. Le cuento al vuelo y con cierto rubor de la mala reputación de las cuerdas en mi tierra. Se ríe. Algo sabe del asunto. En una ocasión, me dice, los músicos de Susana Baca, de paso por Alemania, probaron sus cajones y de la manera más cortés posible le dijeron que preferían los paisanos. Parece un buen tipo. Nos despedimos. Me cae bien.

Días después, decido que esta historia debería empezar el día que salí a buscar un cajón en Miami y no encontré nada. O, más bien, encontré otra cosa: una pregunta. Y luego tendría que contar que me retiré de la música. Y que días después volví. Y que vine a Miami a trabajar de periodista. Y no pude. Pero después sí pude y fui feliz. Hasta que me aburrí y me puse a hacer otra cosa. Porque los planes solo sirven para devolverle accidentes al azar, para ponerle difíciles las cosas. Y tendría que decir que, después de veinte años de inmigrante, ya soy un poco de aquí también, o que soy de dos lugares como todo lo que emigra. Y debería contar que sigo haciendo música y que nunca quise un cajón flamenco. Hasta que un día sí quise uno y me lo compré. Está hecho en el Perú. Un día de estos aprendo a tocarlo.



Foto de Steve Johnson en Unsplash

P.

PORTAFOLIO

Luz silente

Presentación y muestra de Dante Pineda Palomino

*¿No es cierto que el arte siempre viene
del reconocimiento instantáneo
de algo poderoso que permanece oculto?*

Joel Meyerowitz

Según Marcel Duchamp, los sucesos extraídos de la contemplación de la vida cotidiana son la verdadera materia del arte: una caricia, un rayo de sol cortando el humo o el aire de París en una gota de cristal representan lo que él definía como lo *infraleve*, la fragilidad de los acontecimientos. Partiendo de este concepto, *Luz silente* muestra un conjunto de fotografías que son un encuentro con lo fugaz y lo sutil del día a día, detalles que no se refieren solo a lo fotografiado sino a lo que se desprende de ello. La ausencia de contexto sugiere silencio y atemporalidad.

Las palabras solo proporcionan un fragmento del entendimiento de lo que vemos, mientras que la fotografía tiene la capacidad de captar lo que está ahí, aunque no lo advertimos; aquello que sucede incesantemente, pero que la dirección de nuestra atención esquiva. Un instante congelado, una imagen fija, no hace más que insistir la mirada. En el volver a ver develamos lo oculto.

Los objetos necesitan de la luz para ser percibidos y la luz necesita de los objetos para evidenciar su presencia; esto tan natural y elemental, a su vez, resulta misterioso y fantástico. El marcado contraste entre la luz y la sombra, en las imágenes del proyecto, funciona como metáfora de la trascendencia a través de la experiencia mundana, conceptos que a pesar de ser antagónicos no están desvinculados. En esta perspectiva, el medio fotográfico funciona como una pluma de luz en la escritura de breves apuntes visuales que celebran la atención sobre lo cotidiano.

La cercanía visual a los motivos fotografiados hace referencia a la intimidad de lo relatado. A través de estos detalles se abre la puerta hacia lo universal, la experiencia de uno es la experiencia de muchos. Todos amamos, tenemos un refugio, compartimos con otros, nos sentimos solos y observamos nuestro entorno. En ese sentido, *Luz silente* detiene la mirada sobre los pequeños detalles que están brillando a nuestro alrededor y que desaparecen con facilidad en el mar de nuestras preocupaciones.

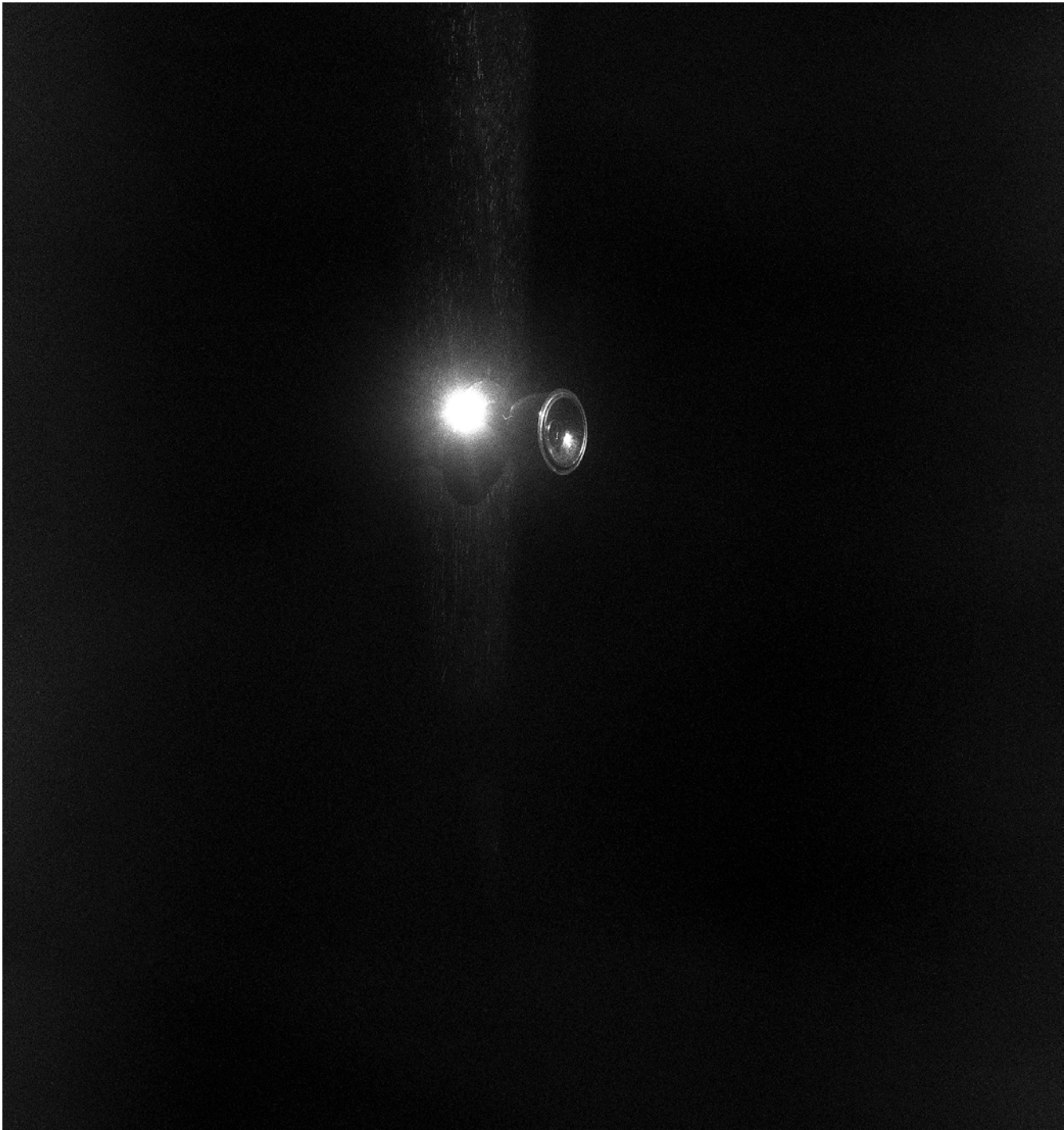












































Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PINCELADAS

Sobre autores y textos

POESÍA

JAIME URCO NÚÑEZ (Jauja, 1952). He estudiado literatura. Sin embargo, hace años que no leo literatura. Mi primer libro fue *Silbando una canción feliz* (1985). Luego siguieron *Muestra de poesía norteamericana contemporánea* (1987), *Poca luz en el bar y otros poemas* (1995). Ahora que estoy jubilado, mis días los dedico a ver la Premier League, al Barza. Cocino casi a diario. Los libros de cocina son los únicos que reviso. Por deformación profesional sí hojeo los periódicos limeños. No publico hace cerca de treinta años, pero sí escribo.

CUENTO

BETTY MARÍA SOTO FERNÁNDEZ (Lima, 1990). Se ha desempeñado como periodista en diversos medios como *El Comercio*, *Hildebrandt en sus Trece*, revista *Cosas*, *Asia Sur*, entre otros. También ha ejercido como editora de contenidos, relacionista pública y correctora de estilo. Actualmente, escribe en una revista de *fitness* y nutrición de España y continúa colaborando con publicaciones peruanas. Además, está cursando una maestría en Escritura Creativa en España (a distancia) y se encuentra preparando su primer libro de cuentos. Además de escribir, Betty es aficionada a la repostería, el gimnasio, las películas y los gatos.

CLAUDIA ARÉSTEGUI BUSCAGLIA (Lima, 1985). Estudió la carrera de Comunicación para el Desarrollo, dividida entre la Universidad de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Publicó los cuentos “Las buenas orejas de Esteban Malapata” en el libro *4x4: cuentos a todo terreno* (Grupo Santillana, 2007); y *Ayaymama* (Meridian Books, 2013). Asimismo, ha sido finalista en algunos concursos literarios y colaboradora de la revista *Un Vicio Absurdo* de la Universidad de Lima. Realizó el máster en Creación Literaria de la Universidad Pompeu Fabra, presentando como trabajo final un proyecto de literatura infantil. Actualmente, es profesora en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP y estudia un diplomado en Literatura Infantil y Juvenil en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

ÁNGELA ARCE GAMARRA (Lima, 1991). Magíster en Educación por la Unifé y licenciada en Comunicación por la Universidad de Lima, donde fue parte del comité editorial de la revista *Un Vicio Absurdo*. Ha sido correctora de estilo y coordinadora editorial en distintas empresas editoriales, así como docente en la Escuela de Edición de Lima, el Instituto Peruano de Marketing y la Universidad de Lima. Desde el 2017, codirige la editorial Colmillo Blanco, especializada en ficción, no ficción y poesía peruana. En el 2019 lanzó el Hada de las Comas, un perfil educativo de Instagram y referente lúdico en temas de escritura, con más de 110 000 seguidores.

CRÓNICA

FERNANDO AMPUERO DEL BOSQUE (Lima, 1949). Es cuentista, novelista y periodista. Entre sus libros de cuentos podemos mencionar *Malos modales* (1994), *Bicho raro* (1996), *Mujeres difíciles, hombres benditos* (2005) y *Lobos solitarios y otros cuentos* (2018). Entre sus novelas, se encuentran *Caramelo verde* (1992), *Putita linda* (2006), *Hasta que me orinen los perros* (2008), *El peruano imperfecto* (2011), *Loreto* (2014) y *Sucedió entre dos párpados* (2015). *Gato encerrado* (1987), *El enano. Historia de una enemistad* (2001) y *La bruja de Lima* (2018) se consideran como sus mejores libros de no ficción. Su obra, traducida a varios idiomas, obtuvo en el 2018 el Premio FIL Lima de Literatura.

ENTREVISTA

MARÍA LUISA DE LA ROCHA (Lima, 1949). Periodista, editora y revisora de textos. Recorrió las comunidades campesinas y nativas del Perú entre los años 1972 y 1992. En este periodo, realizó reportajes y entrevistas sobre temas de política, cultura y producción agraria, que se transmitieron a través del programa radial *Tierra fecunda* y se publicaron en *La Revista Agraria*. A partir de 1992 se ocupó de la corrección de textos en el Fondo Editorial de la Universidad de Lima para luego dedicarse a la edición de artículos científicos en el Instituto de Investigación de esta casa de estudios. En la actualidad continúa asesorando a diversas instituciones en proyectos editoriales. Forma parte de la Asociación de Correctores de Textos del Perú (Ascot Perú) desde su fundación en el 2010.

ALONSO RABÍDO CARMO (Lima, 1964). Periodista, docente y escritor. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y obtuvo su doctorado en Literatura Latinoamericana en University of Colorado at Boulder. Como periodista cultural ha colaborado en diversas publicaciones y fue editor del suplemento *El Dominical*, de *El Comercio*, y condujo los programas *Entre Libros* y *Presencia Cultural* por la señal de TV Perú. Es autor de numerosos artículos, crónicas y entrevistas, que ha reunido en libros como *Archivo de recortes* (2018) y *Antiguos y nuevos animales literarios* (2022). Actualmente es profesor ordinario de la Universidad de Lima, donde imparte clases de Lenguaje y Literatura.

GALERÍA

ANGELINA FERRERO (Lima, 1985). Es arquitecta, docente, poeta y artista interdisciplinaria. Estudió Arquitectura en la Universidad de Virginia (UVA) y en la PUCP. Fundó y actualmente dirige Espacioyoga, escuela en donde comparte yoga y meditación. Es magíster de Escritura Creativa de la PUCP. Ha publicado un poemario (*Cuerpo en cuarentena*, Colmillo Blanco, 2021) y un cuento para niños (*La niña refrigeradora*, 2022). Su interés por la palabra y la cultura como agentes de cambio social la llevan a estar en constante búsqueda y movimiento. Dirige talleres de escritura y creatividad porque considera que las ideas que fluyen libremente son un motor para la realización del ser humano. Para ella, no somos lo que sabemos, somos nuestras preguntas. Y como peruanos, es momento de preguntarnos muchas cosas.

CAMILA FIGALLO (Lima, 1989). Artista visual graduada con Medalla de Plata en la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna (Lima, 2015). Vive y trabaja en Lima como artista visual. Sus proyectos transitan entre diferentes medios como la pintura, el dibujo, la instalación y la *performance*, con piezas que se centran en la representación simbólica del individuo como objetos que juegan diversos roles performativos frente a escenarios y situaciones de sumisión, liberando un estado contenido de violencia, combinando la psique humana con una proyección de la naturaleza y los objetos creando una entrada a la mente inconsciente. Ha participado en individuales, en exposiciones colectivas nacionales e internacionales, así como en ferias en España, Estados Unidos, Francia y Perú. Su obra forma parte de colecciones privadas en Perú y España. Entre sus distinciones destacan su nominación a los Premios PIAB BCN en la FIA de Barcelona 2022, la nominación como finalista en el XII Concurso Nacional de Pintura BCRP, 2021; Primer Premio del Concurso Embotellarte 2012 (Miami, 2012), entre otros.

REFLEXIONES HUMANÍSTICAS

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO (Lima, 1954). Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2004). Rector de la Universidad de Lima. Presidente de la Asociación Peruana de Semiótica. Ha sido editor de *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco* (Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 1999). Ha publicado, entre otros, los libros *El concepto-signo natural en Ockham* (Fondo Editorial de la UNMSM, 2002), *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica* (Fondo Editorial de la UNMSM; Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2007), *Mundo mezuquino: arte semiótico y filosófico* (Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017), *Ensayos semióticos. Teoría, mito y literatura* (Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2021), *Literatura del contrapunto en las Prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro* (Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2023). Ha publicado artículos y ensayos, y ha sido editor de diversas revistas nacionales y extranjeras.

CONSTANTINO CARVALLO REY (Lima, 1953-2008). Pedagogo y filósofo formado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sin duda, el educador más influyente y visionario de nuestro país. Su interés por el magisterio se inicia muy temprano: en 1978 funda *Los Reyes Rojos*, un colegio singular, que, además de llevar el nombre de un poema de José María Eguren, inaugura una experiencia extraordinaria dentro de nuestro sistema educativo. Desde su fundación hasta su muerte, dirigió y enseñó en su institución, bien en primaria o secundaria. Promovió un colegio en *Héroes del Pacífico*, un asentamiento humano en Chorrillos y el PRONOEI *Corazoncitos azules* en La Victoria. En 1997, su trabajo *Los ojos de los cuervos* ganó el premio de ensayo organizado por IDEELE, la PUCP y la Universidad de Huamanga. Se desempeñó como crítico de cine en las revistas *Hablemos de cine*, *Oiga* y el diario *El Sol*. Fue miembro del Consejo Nacional de Educación. La publicación de su libro *Diario educar* (2005) le confirió una presencia mediática muy justa y también polémica. Han aparecido póstumamente tres tomos con su obra: *Diario educar*, *Donde habita la moral (ensayos pedagógicos)* y *La séptima luna* (textos de literatura y cine). El texto que se publica es inédito y forma parte de una pequeña colección de trabajos realizados durante sus estudios de maestría.

MARGARITA MORA PONCE (Lima, 1985). Licenciada en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Trabajó para el proyecto de la Universidad de Kent denominado “Recuperando los Archivos Agrarios del Perú”. Actualmente es estudiante de la Maestría en Literatura Infantil-Juvenil y Animación a la Lectura (de la Universidad Católica Sedes Sapientiae). Trabaja en el archivo histórico del Archivo General de la Nación. Se dedica a la investigación de la historia de la infancia y de la literatura infantil-juvenil. También, realiza cuentacuentos para los niños. Ha publicado artículos en la revista *San Marcos al Día*, presentado ponencias relacionadas a los niños en la guerra con Chile y colaborado en la revista *Histórica* de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Asimismo, ha formado parte de la investigación histórica del doctor Alejandro Reyes Flores sobre *Los sobrevivientes de la guerra del Pacífico*. La investigación que publicamos en este número de *Lienzo* forma parte de su tesis de licenciatura titulada *Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima (1881 - 1883)*.

HETEROGÉNEO

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI (Lima, 1952). Ha publicado trece 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 púas* (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, 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. Su último libro es *Variaciones Victoria* (2022), un largo poema en prosa acompañado de una galería de poemas visuales y *collages*.

HOMENAJE

JAVIER SOLOGUREN MORENO (Lima, 1921-2004). Poeta, profesor universitario, ensayista, traductor, antologador y editor peruano. Fue una figura central de la Generación del cincuenta. Su vasta obra poética tuvo al inicio un espíritu purista, caracterizada por una composición de tendencia clásica y un particular surrealismo. Su evolución como poeta lo llevó a explorar nuevas formas de expresión, a ratos más enraizadas con la realidad concreta. Como ensayista y traductor, fue siempre un exponente finísimo y agudo. También fue un eximio exponente del haiku contemporáneo en Hispanoamérica. Se desempeñó como editor de su sello La Rama Florida y lo hizo de la manera más modesta: instaló en el garaje de su domicilio el taller de artes gráficas “Ícaro”, donde diagramó e imprimió cerca de 145 plaquetas de poesía, usando tipografía en plomo y una impresora manual. Gracias a este trabajo que realizó entre 1959 y 1972, conoció a muchos jóvenes poetas, entre ellos a Javier Heraud.

CARLOS MORALES FALCÓN (Lima, 1980). Escritor. Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Mención Honrosa en el Concurso Nacional de Ensayos de la PUCP (2009). Investigador asociado en el Instituto Raúl Porras Barrenechea de la UNMSM desde el 2010, donde trabajó la obra completa, en tres tomos, del poeta Francisco Bendejú, de pronta publicación. Es profesor de Literatura del Colegio Mayor Secundario Presidente del Perú COAR-Lima. Ha publicado el libro de escritura breve *Recóndita armonía* (2011, 2019) y la antología *Poetas que cuentan. Muestra de relatos peruanos 1913-2013* (2017). Es candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM; el presente artículo es un fragmento modificado de su tesis doctoral.

TEATRO & MÚSICA

CARLOS VARGAS SALGADO (Lima, 1972). Es profesor e investigador de teatro en español en Whitman College, Washington. Obtuvo un Ph. D. por la Universidad de Minnesota, Twin Cities (2011) con una tesis sobre el teatro peruano en el período del conflicto armado interno. Ha sido editor del volumen *Violencia política y políticas culturales de la memoria en el Perú* (2017) para la Universidad de Minnesota, así como autor de artículos

en publicaciones académicas como *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Latin American Theatre Review*, *Hispanic Issues*, *Brecht Yearbook*, entre otras. En el 2020 publicó el libro *Teatro peruano en el tiempo del miedo*. Ha dictado numerosas conferencias y talleres de teatro en los Estados Unidos, Brasil, Chile, Argentina, México y Perú. Entre sus colaboraciones artísticas destacan la dirección y dramaturgia para Teatro del Pueblo (Minnesota), Harper Joy Theater (Whitman), Pearl Damour (New Orleans), Teatro de la UNAEM (México).

JULIO LLERENA (Lima, 1973). Escritor, músico y periodista peruano radicado en la ciudad de Miami desde 1999. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Ha trabajado y colaborado para diversos medios de prensa escrita, radio y televisión en el Perú y Estados Unidos. En el 2003 publicó el libro de poemas *Hechos reales*, y en el 2017, *El sol en la niebla*, poemario finalista del Premio Paz de Poesía de los Estados Unidos. Sus textos literarios han aparecido en revistas como *Estruendo Mudo*, *Suburbano* y *Lienzo*. Como músico, ha sido percusionista de grupos como Delpueblo y Delbarrio, La Sarita y la banda de Lucho Quequezana. Actualmente, trabaja como escritor técnico, y editor y traductor de textos literarios.

PORTAFOLIO

DANTE PINEDA PALOMINO (Lima, 1976). Comunicador audiovisual, músico y docente universitario. Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y MBA ejecutivo por la Universidad de Ciencias Aplicadas (UPC). Ha participado en diversas muestras fotográficas tales como "Pasaporte para un artista 2007" (2007), "Ocio" (2008), "Diana F a todo color" (I Bienal de Fotografía de Lima, 2012), "La fotografía después de la fotografía" (II Bienal de fotografía de Lima 2014), Begira Photo Festival (sesión Perú, País Vasco), "La Luz sobre las cosas" primera muestra individual (galería El Ojo Ajeno, 2014), "10th International Juried Plastic Camera Show 2017" en San Francisco, USA (Rayko Photo Center, 2017), publicación de "La esencia de lo espontáneo", *FOT: Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual* (2019). Ha participado en la muestra colectiva del V Salón de Fotografía de Cajamarca "La otra Luz" (Cajamarca, Perú, 2021) y en la exposición colectiva "Confluencia", Galería Phuyu (Buenos Aires, Argentina, 2022). Más información en <https://www.dantepineda.com/>

ÚLTIMAS PUBLICACIONES



América Latina y el Sudeste Asiático ¿Cómo conocer al otro?
Corrado G. M. Letta
2023, 696 pp.

Del blockbuster al autorretrato: apuntes sobre el cine de hoy
Ricardo Bedoya
2023, 898 pp.

Cuerpo y surrealismo. De la poesía al cine
José Carlos Cabrejo
2023, 236 pp.

El cine de Pasolini. En los extramuros de la historia
Isaac León Frias (editor)
2023, 354 pp.

*Literatura del contrapunto en las Prosas apátridas
de Julio Ramón Ribeyro*
Óscar Quezada Macchiavello
2023, 316 pp.

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

Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica
Desiderio Blanco
2022, 528 pp

Trazados de etnosemiótica
Francesco Marsciani
2022, 252 pp.

INFORMES

Tel.: 497 6767 Anexo: 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en:
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libún (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe

Trazos

Palabras del director

Poesía

Al final traje mi silla a la cocina
/ Jaime Urco Núñez

Cuento

Celebración
/ Betty Soto Fernández
Un plato frío
/ Claudia Aréstegui Buscaglia
Discurso de un funeral
/ Ángela Arce Gamarra

Crónica

Noches de bohemia en Lima
/ Fernando Ampuero

Entrevista

El ajedrez y la fiesta de la palabra. Una
conversación con Marco Martos
/ María Luisa de la Rocha
"Prefiero la locura en la escritura". Un
diálogo con Alina Gadea
/ Alonso Rabí do Carmo

Galería

Gabinete de misterio y protesta. Una
semblanza de Camila Figallo
/ Angelina Ferrero
Una violencia silenciosa. Muestra
de Camila Figallo

Reflexiones humanísticas

Breve recorrido por una física del sentido.
Recensión sobre la semiótica de Spinoza
según Lorenzo Vinciguerra
/ Óscar Quezada Macchiavello
El razonamiento práctico y la educación.
Notas sobre un libro de Alasdair MacIntyre
/ Constantino Carvallo Rey
Los niños durante la ocupación del ejército
invasor chileno en la ciudad de Lima
/ Margarita Mora Ponce

Heterogéneo

Sala de las Clarisas / Carlos López Degregori

Homenaje

Recuerdo de Javier Heraud / Javier Sologuren
Muerte y resurrección de Javier Heraud
(en la poesía de la década de 1960)
/ Carlos Morales Falcón

Teatro & música

Sara Joffré y la búsqueda de una
dramaturgia peruana / Carlos Vargas Salgado
La otra vida del cajón peruano. El extraño viaje
de un instrumento universal / Julio Llerena

Portafolio

Luz silente. Presentación y muestra de Dante
Pineda Palomino

Pinceladas

Sobre autores y textos