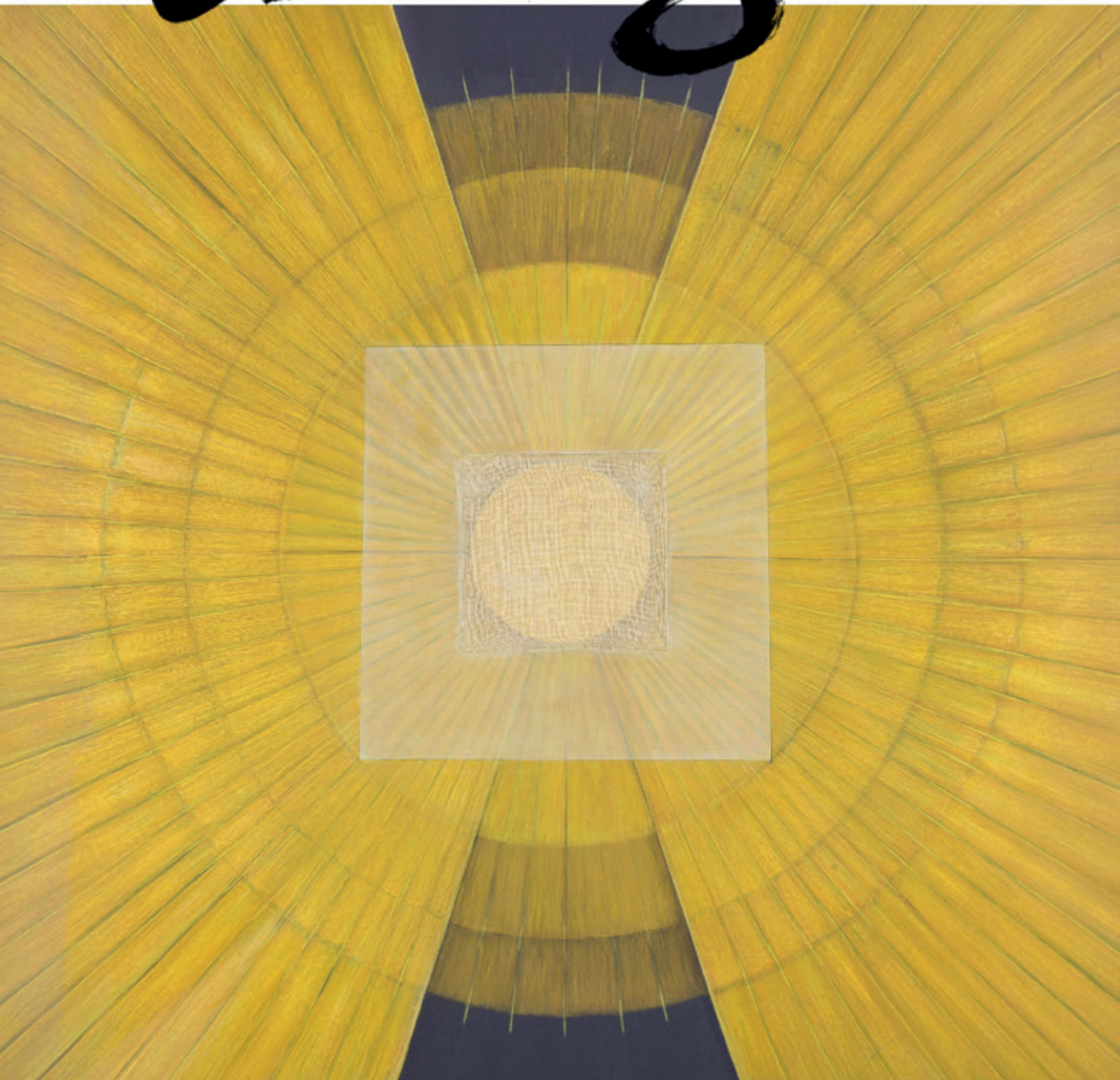




tiempo



Lienzo 45 / Tercera época / 2024
Revista de la Universidad de Lima

Director fundador: Alfonso Cisneros Cox
Director: Alonso Rabí do Carmo

Comité editorial:

Patricia Stuart Alvarado
Óscar Quezada Machiavello
Carlos López Degregori

Asistente de edición: Joaquín Gonzalo Cárdenas Moncada

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico
Santiago de Surco, Lima, Perú
Código Postal 15023
Teléfono: (511) 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: Martha Vértiz, *La fiesta* (1993). Técnica mixta sobre nordex, 120 × 120 cm.

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.

Periodicidad: anual

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

SUMARIO

PRESENTACIÓN	3
<i>Alonso Rabí do Carmo</i>	
HOMENAJE	7
Presente por tiempo indefinido. En memoria de Julio Ramón Ribeyro	9
Julio Ramón Ribeyro, una utopía de la soledad	10
<i>Alonso Cueto</i>	
Solo para fumadores	14
<i>Jeremías Gamboa</i>	
De niños y gallinazos	17
<i>Karina Pacheco</i>	
Meditaciones de un biógrafo	19
<i>Jorge Coaguila</i>	
Un error basta para malograr una vida	22
<i>Teresa Ruiz Rosas</i>	
El extranjero que se extravió muy cerca del país de Jauja. Una lectura de "Silvio en El Rosedal"	25
<i>Selenco Vega</i>	
El flaco en la pantalla: la presencia (o ausencia) de la obra de Ribeyro en el cine	34
<i>Alberto Ríos Pérez</i>	
DOSSIER	38
Una fotografía itinerante. El arte de Viki Ospina	39
Viki Ospina: fragmentos de un testimonio	45
<i>Alonso Rabí do Carmo</i>	
ARTES VISUALES	56
Martha Vértiz: hacia una poética del ornamento	57
<i>Augusto del Valle</i>	
Rembrandt, padre del grabado moderno	66
<i>Ricardo Wiese</i>	
Mundo Quintanilla	86
<i>Juan Carlos Galdo</i>	

ESCRITURAS: POESÍA Y NARRATIVA	95
Cuatro poemas	96
<i>Ana Varela Tafur</i>	
Trayectos y estancias por las orillas de la poesía. Sobre la poesía de Ana Varela Tafur	102
<i>Miluska Benavides</i>	
Sunset Boulevard	105
<i>Andrés Piñeiro</i>	
Dos relatos	113
<i>Gastón Agurto</i>	
REFLEXIÓN Y PENSAMIENTO	116
La comunión del método y el azar	117
<i>Luis Eduardo García</i>	
La inteligencia artificial y el futuro de la humanidad	123
<i>César Silva Santisteban</i>	
RESCATES	127
El cañonero de las buenas maneras	128
<i>Miguel Farfán</i>	
Cartas de Enrique López Albújar a Ricardo Vegas García	136
NÓMINA DE COLABORADORES	151

P

Presentación

Esta nueva edición de la revista *Lienzo* ofrece a sus lectores materiales variados y de interés. El número se abre con la sección “Presente por tiempo indefinido”, un conjunto de artículos en memoria de Julio Ramón Ribeyro, a propósito de conmemorarse, este 2024, treinta años de su fallecimiento. Un grupo de escritores y escritoras de nuestro país aborda diversos aspectos de la obra de Ribeyro, desde semblanzas personales —la vida es también una obra— hasta la memoria de la primera lectura o de la que resultó más significativa en un determinado momento. Alonso Cueto, Jorge Coaguila, Jeremías Gamboa, Karina Pacheco, Teresa Ruiz Rosas, Selenco Vega y Alberto Ríos Pérez protagonizan el homenaje.

La sección “Dosier” ofrece una muestra del trabajo de la fotógrafa colombiana Viki Ospina, galardonada en su país con el Premio Nacional de Fotografía 2019. Una de las máximas que se deducen de su trabajo es la búsqueda de la poesía en la imagen, a través de la mirada. Artista de fina sensibilidad, tanto para el retrato como para la exploración de la cotidianidad citadina, Ospina nos invita a sumergirnos en su mundo de blancos, negros y grises.

En la sección “Artes visuales” se presentan tres artículos. En el primero de ellos, Juan Carlos Galdo, catedrático de Texas A&M University, analiza los componentes centrales del universo pictórico de Alberto Quintanilla, gran artista cusqueño. Galdo se centra en los elementos lúdicos en la pintura de Quintanilla, así como en su apelación constante a criaturas que provienen de la mitología y la tradición oral andinas.

Augusto del Valle, actual curador del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Lima, plantea un acercamiento a la obra de la pintora peruana Martha Vértiz (1941-2022) desde una perspectiva novedosa. En ese sentido, Del Valle analiza la supervivencia de elementos de la pintura figurativa en el arte abstracto y geométrico de esta notable artista, en quien conviven, de manera creativa, las contradicciones del arte moderno.

Ricardo Wiese, artista plástico de destacada trayectoria, nos lleva en un fascinante viaje por los grabados de Rembrandt. Estos constituyen uno de los grandes aportes del célebre pintor, a quien Wiese considera un auténtico pionero de la modernidad gráfica, a lo que se añade, por cierto, su maestría para retratar fisonomías y ambientes, así como su exquisita técnica de composición y su dominio del grabado.

La sección “Escrituras” nos invita a leer cuatro poemas inéditos de Ana Varela Tafur, ganadora del Premio Nacional de Literatura, en la categoría poesía, en el 2023. Nacida en Iquitos, Varela es dueña de una voz propia, que navega entre los intrincados paisajes amazónicos y su fascinante historia. Es autora de *Lo que no veo en visiones y Estancias de Emilia Tangoa*, entre otros reconocidos libros de poemas. Actualmente se desempeña como catedrática en la Universidad de California, en Davis. La escritora y crítica Miluska Benavides acompaña estos poemas con una breve y brillante nota explicativa que aborda los rasgos centrales del arte poética de Varela.

Por su parte, Andrés Piñeiro, filósofo, poeta, estudioso de la vida y obra de Martín Adán y docente de nuestra casa de estudios, nos brinda, a manera de adelanto, cuatro poemas de su próximo libro, *Sunset Boulevard*, dedicado a celebrar y recordar varias obras clásicas del cine que, en algunos casos, tienen ya una talla mitológica. Su obra poética muestra un delicado equilibrio entre lo coloquial y lo lírico, entre la conversación y la confidencia.

Gastón Agurto, exalumno de la Universidad de Lima y reconocido poeta, editor y periodista, nos envió dos relatos breves que hoy ponemos a consideración de los lectores. Los textos muestran a un escritor ducho en el arte de narrar con brevedad y contundencia, manejando con sapiencia esos nudos de tensión que en cualquier momento sorprenden y conmueven. El año pasado publicó el poemario *Un avión que se estrella todos los días*.

En la sección “Reflexión y pensamiento”, dos escritores se dan cita para discurrir acerca de dos temas de interés. El poeta piurano Luis Eduardo García desmenuza con brillo las relaciones que existen —y que siempre son tan aparentes— entre el lenguaje de la ciencia y el lenguaje de la poesía. Un universo conceptual, sí, pero cautivante. Por otro lado, César Silva Santisteban, autor de prosa justa y aguda, se interna en cuestiones relativas a la inteligencia artificial y al probable impacto que tendrá este fenómeno en el futuro de la especie humana.

En la sección “Rescates”, dos regalos de la memoria. En el primero, el acomedido librero Miguel Farfán encuentra una libreta escolar que utilizó cuando era niño para entrevistar al mítico goleador Lolo Fernández, mejor conocido como el Cañonero. El niño que anotó sus preguntas, una por página, se sorprendió cuando el propio Lolo se la pidió para responder de puño y letra. El resultado es un verdadero tesoro.

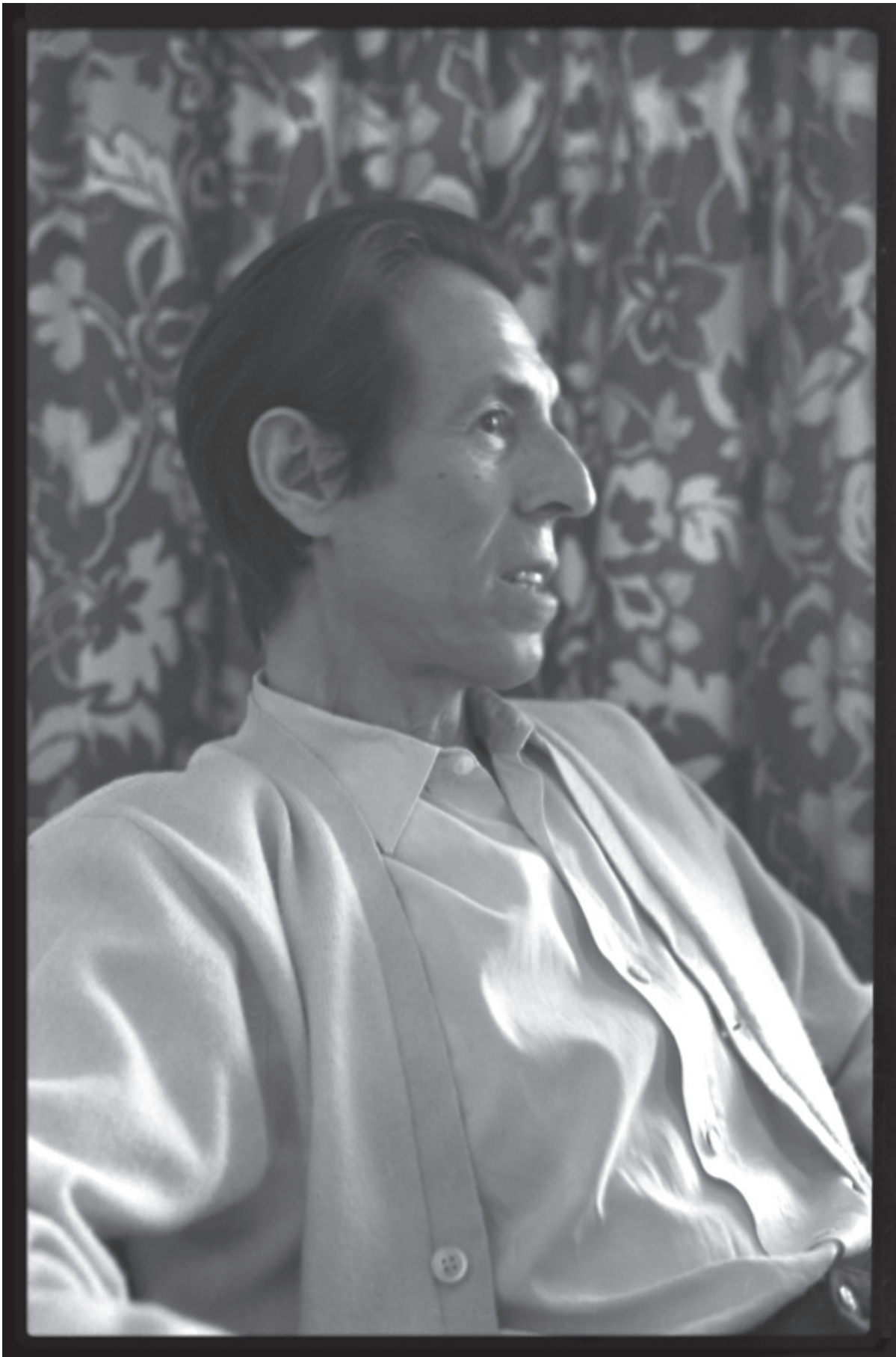
Cierra la edición un puñado de cartas de Enrique López Albújar a Ricardo Vegas García, dos notables hombres de letras, y amigos muy cercanos, según se deduce del tenor de las epístolas. Un viaje al pasado, salpicado de datos interesantes y más de una revelación sobre la escritura de López Albújar, uno de los fundadores del indigenismo literario moderno en el Perú.

Alonso Rabí do Carmo

*Agradecimientos: Herman Schwarz, Vicente de Szyszlo, Elsa Vértiz,
Edi Hirose, Paola Damonte Vegas.*

A large, bold, black letter 'H' with a classic serif font style, centered within a thin black rectangular border. The letter has a thick vertical stem and a horizontal crossbar, with rounded terminals at the top and bottom.

Homenaje



Julio Ramón Ribeyro, hotel Crillón, 2 de mayo de 1986.

Presente por tiempo indefinido

En memoria de Julio Ramón Ribeyro

Este 2024 se conmemoran treinta años de la partida de Julio Ramón Ribeyro. Que esta circunstancia sirva para recordar a uno de los grandes escritores peruanos de todos los tiempos. Maestro del cuento y del ensayo y prosista impecable, Ribeyro cuenta con una legión de fieles lectores, quienes, sin importar a qué generación pertenezcan, en algún momento de sus vidas se sumergen en las historias de *La palabra del mudo*. Este revelador título reunió alrededor de un centenar de historias conmovedoras, en una especie de comedia humana peruana, llena de personajes pequeños y grises —algunos al borde de la insignificancia— que reclaman, desde su infortunio, nuestra empatía. Siete escritores (Alonso Cueto, Jeremías Gamboa, Karina Pacheco, Jorge Coaguila, Teresa Ruiz Rosas, Selenco Vega y Alberto Ríos, a los que se suma el fotógrafo Herman Schwarz con dos magníficos retratos) se dan cita en las siguientes páginas para abordar, cada uno a su manera, algún aspecto de la vida y la obra de Ribeyro. Nuestro Ribeyro.

Julio Ramón Ribeyro: una utopía de la soledad

ALONSO CUETO

I

En la obra de Ribeyro puede observarse una exploración del paraíso de la soledad. La renuncia es el único camino hacia ese paraíso. Sus personajes han elegido vivir utopías privadas, vinculadas a su autoestima, como ocurre en relatos tan distintos como “El profesor suplente” y “La música, el maestro Berenson y un servidor”. Lo esencial de sus historias ocurre cuando están solos. En sus relatos, el amor no tiene ningún futuro. Las parejas, como ocurre en “Silvio en El Rosedal” o en “Una aventura nocturna”, son insinuaciones frustradas, esbozos de una relación, que desde sus inicios aparece como imposible. La única pareja que funciona es la de los rencorosos viejos en “Tristes querellas en la vieja quinta”. Ninguna de las hazañas de los personajes de Ribeyro ocurre frente a un gran público, como ocurriría con los de Víctor Hugo. Su soledad se parece más a los personajes de Maupassant, cuyo Monsieur Parent podría haber sido un personaje de Ribeyro.

Si el mundo se ha vuelto demasiado ancho y ajeno y lo que queda son los espacios reducidos en los que transcurre su vida —con frecuencia miserable, mezquina y solitaria—, allí están los personajes de “Los gallinazos sin plumas” para atestiguarlo. En ese cuento emblemático, entendemos que la historia no progresa, sino que se repite. Los niños que escapan de la codicia y la violencia de su abuelo van a crecer para parecerse a él. Es la ley de la ciudad y de la historia.

El escepticismo esencial en la obra de Ribeyro, el miedo, el desgano y la abulia de personajes, como el de “El profesor suplente” o el de “Dirección equivocada”, tienen un componente emocional, pero también una sospecha. Esa sospecha parte de la idea de que la historia no tiene leyes. En una de sus Prosas apátridas, Ribeyro escribe que la historia es un juego cuyas reglas se han extraviado. Más adelante agrega que

lo terrible sería que después de tantas búsquedas se llegue a la conclusión de que la historia es un juego sin reglas o, lo que sería peor, un juego cuyas reglas se inventan a medida que se juega y que al final son impuestas por el vencedor. (Ribeyro, 2013, p. 13)

Es por eso que la rebeldía no tiene un sentido, como tampoco la moral y, menos aún, el honor. La búsqueda de la dignidad tiene un componente banal y cotidiano, con frecuencia ridículo, que se ejemplifica en el maestro Berenson, bien ataviado, dirigiendo la Quinta de Beethoven mientras lo acompaña la orquesta de un tocadiscos encendido.

La ciudad de Lima nace en la literatura con la obra de Ribeyro. Antes de los años cincuenta, ningún autor había abordado de un modo realista, las leyes de la urbe. Eva Valero ha explorado con enorme detalle y precisión el aspecto urbano de su obra en su libro *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Es allí donde Valero desarrolla con precisión la idea de que, incluso cuando los personajes de Ribeyro salen de la ciudad, desarrollan lo que llama “la mirada urbana”, como una mirada sobre el vacío y la falta de sentido. Creo que lo que Ribeyro insinúa en estos cuentos es que los seres humanos no estamos definidos por nuestros logros, sino por nuestras carencias; es decir, por esa gran acumulación de ambiciones y sueños no realizados de la que están hechos los destinos de la inmensa mayoría.

“Silvio en El Rosedal” es la historia de un hombre que quiere por sobre todo ingresar en el universo cifrado de la música, para escapar del desorden del mundo (y del amor). Este impulso por evadir la realidad es recurrente e inútil en sus personajes. Uno de los relatos inéditos de este volumen, “Surf” (el último que escribió en su vida), cuenta la historia de un escritor que trabaja frente al mar lleno de corredores de olas, tratando de fusionarse con esos seres marinos que navegan frente a él.

Fue un escritor eminentemente visual (entre sus hobbies estaban el dibujo y los óleos), que describió con precisión el poder que las casas y las calles ejercen en los hombres (“Tristes querellas en la vieja quinta” cuenta el poder de una casa antigua sobre los vecinos). Escritor de interiores, sin embargo, escribió uno de los mejores cuentos de la intemperie urbana: “Los gallinazos sin plumas”. Realista empedernido, también escribió uno de los mejores cuentos fantásticos latinoamericanos, una joya llamada “Ridder y el pisapapeles”. Escribió en todos los géneros (incluso el teatro), pero solo los cuentos, las prosas y los diarios se acomodaron a su sensibilidad.

Su narrador nos ofrece panoramas de la ciudad en muchos de los inicios de los cuentos, pero de inmediato se fusionan con el punto de vista de sus personajes, que nos acompañan en el camino del relato. Es un narrador marginal que nos acompaña y que no nos da lecciones.

Sus relatos proyectan una luz blanca, opaca y, sin embargo, dramática sobre los escenarios limeños (su mar, su neblina, sus árboles húmedos). Esa misma luz iluminó su vida.

II

En agosto de 1994, unos meses antes de su muerte, Julio Ramón Ribeyro me llamó para conversar y jugar ajedrez en su apartamento. Esa noche, en su balcón frente al mar de Lima, mientras me servía un vaso de vino (un hábito que, junto con el cigarrillo, nunca abandonó del todo), me dijo de un modo casual que pronto iba a cumplir sesenta y cinco años y que esperaba vivir unos diez más. Luego se quedó en silencio, se tomó un trago y agregó rápidamente: “Aunque no creo que tanto”.

Muchos años antes, Julio había sobrevivido a un cáncer al estómago, a la pobreza de sus primeros años en París y a otros muchos problemas. Estaba viviendo en Lima, rodeado de amigos y su pronóstico de vida era de un optimismo matizado por su escepticismo natural. Por entonces, la enfermedad que iba a matarlo en diciembre de ese mismo año no había mostrado ninguna señal. El desánimo final en sus frases, sin embargo, parecía el de uno de sus personajes. Su frase “aunque no creo que tanto” de algún modo también acompaña y define a sus seres de ficción.

Yo lo había conocido más de una década antes, el día que comentamos su muerte. Fue a mediados de 1983, cuando yo estudiaba en la Universidad de Texas en Austin. Una tarde en el campus me había encontrado con un estudiante peruano que me preguntó si sabía la noticia: según él, Julio Ramón Ribeyro acababa de morir de un cáncer en París. Yo, que nunca había hablado con él, había sido sin embargo un lector devoto de sus cuentos, empezando por “Las botellas y los hombres”. Esa tarde escribí un texto largo y lo mandé a la revista *Debate* en Lima. Puesto que la noticia era falsa, los editores me devolvieron el texto en el que yo hacía reseña de sus grandes logros como cuentista y me lamentaba de su (siempre) temprano fin. Entonces averigüé la dirección de Ribeyro en París y no se me ocurrió mejor idea que mandarle una carta con mi texto funerario, en el que le explicaba lo ocurrido. Terminaba diciéndole: “Le envío este texto, pues supongo que pocos pueden leer lo que va a decirse sobre ellos después de muertos”. La respuesta me llegó unos días después. Empezaba con la famosa cita de Mark Twain: “Las noticias sobre mi muerte son algo exageradas”. Luego, con frases de un magnífico humor negro, me decía que esperaba que pasara mucho tiempo antes de que yo pudiera publicar el texto. En diciembre de ese año, lo conocí en una reunión en casa de Patricia Pinilla, su editora de *Solo para fumadores*.

Durante los once años que lo frecuenté, me pasaron muchas cosas. Regresé a vivir a Lima, lo seguí leyendo, conversé mucho con él y lo quise. A inicios de los años noventa, Ribeyro se había instalado en un apartamento frente al mar de Lima. Fue allí donde lo vi varias veces, solos o con otros amigos como Fernando Ampuero, Fernando Carvalho y Guillermo Niño de Guzmán. Durante un tiempo, nos propusimos jugar ajedrez. Me

di cuenta de que él tenía mucha más experiencia en el juego que yo y que conocía aperturas y celadas de las que yo no tenía mucha idea. Sin embargo, puse en práctica un recurso pedestre pero efectivo, que consistía en atacarlo de un modo indiscriminado por todos los flancos. Iba a confesarme que se había sentido avasallado y en dudas por mi agresividad. Mi vehemencia era un antídoto contra sus conocimientos y equilibraba nuestras fuerzas. Gané algunas, me ganó otras e hicimos tablas la mayoría.

Hacer tablas, empatar, son en cierto modo las consignas de su vida y de su obra. Sus relatos, escritos en un estilo llano y directo, al borde del tedio de las vidas que buscan representar, nos ofrecen, en el esplendor de su medianía, a ilusos frustrados, soñadores aplastados, aventureros que se han dado de bruces contra las barreras de la banalidad. Consumidores y no protagonistas de sus vidas, sus personajes siguen los pasos de Silvio en “Silvio en El Rosedal”: el hombre que es capaz de realizar su mejor actuación, pero solo frente a un auditorio vacío.

Aunque casi siempre fue ajeno a los premios y a la fama, Ribeyro recibió el premio Juan Rulfo poco antes de morir y por entonces contestó a una de sus pocas entrevistas, con Ernesto Hermoza. Sus respuestas fueron cortas y, al verlo (se puede ver en YouTube), su amabilidad parece aún algo incierta y temerosa. Cuando se le preguntó qué significaba el premio para su vanidad, su frase fue tan lacónica como el final de uno de sus cuentos: “No la tengo”.

Y esa esperanza no lo abandonó sino hasta cerca del fin. Esa tarde de primavera de 1994, quedamos en encontrarnos en su casa frente al mar. Hacía un sol magnífico en la bahía de Lima y yo llegué a su puerta. Él estaba llegando al mismo tiempo. Lo vi bajar de la bicicleta, la cara radiante, tocado por la gracia del sol que iba a dejar de alumbrarlo a fines de ese mismo año. Ese brillo en su cara risueña es el que me acompaña todavía y el que mejor lo recuerda en este cielo gris que conocía.

Solo para fumadores

JEREMÍAS GAMBOA

La primera vez que leí “Solo para fumadores” era un periodista joven que consumía una cajetilla de cigarrillos Marlboro al día; recuerdo que leí el texto con la fascinación y el temor del aspirante a escritor que se encuentra con un texto que parece romantizar la épica destructiva de un oficio malhadado, pero inevitable. La segunda vez ya fue a mis treinta, fumador ocasional de Pall Mall, aferrado al texto para convencerme de dejar el hábito de fumador. En la tercera, hace apenas un par de años, cuando guie un taller de lectura de una serie de obras maestras breves de la narrativa peruana, ya llevaba muchos años sin fumar sin inquietudes, salvo las que sentí al repasar aquellas páginas llenas de humo, que sirvieron como prueba de una voluntad abstemia. En todo caso, durante las tres lecturas siempre tuve la misma sensación, que me parece la manifestación más palmaria del fondo de una verdadera pieza literaria, aquella que defiende dos ideas antagónicas a la vez, negándolas y afirmándolas de manera incombustible. Según se mire, “Solo para fumadores” se puede leer como una defensa demencial del vicio del tabaquismo del mismo modo que como una narración aleccionadora de las miserias del vicio. Es un texto que se presenta como un dispositivo problemático para quien se acerque a él. Un lector que no fuma podría terminar prendiendo un cigarrillo por primera vez en su vida después de leerlo, del mismo modo que podría convencer a un fumador compulsivo de dejarlo de una vez por todas.

“Sin haber sido un fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos”, escribe el narrador en el arranque del texto. Se trata de una forma particular de contarse, o de recontar su vida, a partir de un movimiento lateral, que esconde a quien narra bajo una bruma de humo debido a la operación de reemplazar al “yo” por su actividad más constante y problemática, cara o sello—según se mire— de la propia escritura. Fumar y escribir son casi actos previos al ser o al estar. Constituyen el *self* como vicio y entidad. La genialidad de “Solo para fumadores” proviene en buena medida de este primer gesto de enunciación. Muchas de las historias mínimas en primera persona de la literatura actual (desde las historias portátiles de los bartleby de Enrique Vila Matas a las autobiografías ficcionales de los personajes de Alejandro Zambra en *Mis documentos*, por hablar de dos autores que homenajean al autor peruano) derivan de este primer gesto elusivo del narrador ribeyriano.

Incluida como una pieza del conjunto *La palabra del mudo*, “Solo para fumadores” se podría considerar como un cuento, pero la verdad es que excede largamente esa categoría. El propio Ribeyro lo llama “un relato” y, en otro momento, “una confesión”. Mi impresión es que es ambas cosas, pero también una pequeña novela de no ficción o, si se quiere, de autoficción, o incluso una reformulación de la autobiografía, lo que la acerca más a los textos que no se incluyen en el conjunto de la cuentística del autor. En ese sentido, “Solo para fumadores” es una pieza narrativa que, a mi juicio, forma parte de la mejor veta de la obra de Ribeyro: aquella que escapa de la agenda del intelectual orgánico que le da voz a los otros sociales o culturales (y que alcanza con “Al pie del acantilado” su máxima expresión) y que, más bien, se enuncia desde la experiencia cosmopolita del autor, tanto como de su inclusión en la clase media ilustrada y en el límite del ensayo y el aforismo. El cuerpo del texto de Ribeyro combina magistralmente los episodios de su vida de fumador, que recuerdan muchas de las entradas de los diarios de *La tentación del fracaso*, así como la digresión y el ensayo de las *Prosas apátridas*. Aquello que en el autor limeño ha sido voluntario o involuntario registro de la vida del escritor, de sus trashumancias, proyectos y realizaciones lo mismo que infortunios, tienen en esta su pináculo: pocas veces Ribeyro es tan irónico, divertido y pocas veces llega a los límites del humor negro y despiadado en tan pocas páginas como en este texto que reúne todos esos ingredientes con total intensidad. A todo eso habría que agregar la presencia del cuerpo propio, que aquí se muestra en toda su decadencia frente al vicio del tabaco y hasta el sino de la muerte.

“Mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos...”. Ribeyro va mucho más allá. Él mismo parece confundirse, o fundirse, con uno de ellos. Desde el momento inicial, o fundacional, cuando se une al patio de letras de la San Marcos, lo que de alguna manera marca el inicio de su vida semipública como aspirante a escritor o de su vida “para los otros”, el chico tímido aparece ya fundido con ese suplemento de seguridad que termina siendo necesidad, acicate y hasta talismán de su vida de escritor. El cigarrillo mismo representa el sentido de la vida. Como esas páginas escritas que a veces se hacen humo (Ribeyro llega a vender sus propios libros al peso para comprar cigarros), la propia vida se presenta como el texto, breve y fugaz. La experiencia de la vida es algo que se consume, como los cientos de cigarros de todas las marcas y formas que el escritor rememora de sus periplos por Lima, Ayacucho, Alemania y, sobre todo, París. Cigarrillos que el escritor consume y lo consumen hasta el momento en que, al borde de los 58 años, se sienta a repasar su vida en el tiempo que le tome mantener a su lado un cigarrillo prendido, condición indispensable para realizar esa labor de tintes tanáticos que es la escritura para Ribeyro. En ese sentido, el cierre es magistral. El autor está en Italia y cierra el texto porque se le ha acabado el tabaco y necesita uno para seguir escribiendo o viviendo.

Pese a su extensión, “Solo para fumadores” es una obra mayor, de cierto modo un anuncio y contracara de esa otra gran autobiografía de la literatura peruana que es *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa. El paralelo es sugerente. Vargas Llosa tenía 57 años cuando salieron sus memorias, casi la misma edad de Ribeyro cuando se publicó su breve autobiografía. En el recuento de media vida de Vargas Llosa, apasionado y deslumbrante, el inicio del “yo” es preciso y casi determinante: la irrupción de la imagen autoritaria del padre y la consecuente rebeldía del niño y del adolescente como instancias previas al escritor que definirá su escritura como resistencia al poder. No hay tal punto de partida dramático en el recuento de Ribeyro, solo esa gris confusión entre vida y vicio, entre fuerza creativa y decadencia, que signa a un autor que no se define por las fuerzas eróticas de la vida sino por las tanáticas. Lo que en uno son conquistas, ampliación del campo de acción, propósitos y logros, o transformaciones, en el otro es solo la falta de acentos y de ascensos, de ausencia de victorias o cambios y, más bien, la recurrente preminencia del vicio. En Ribeyro, el paso del tiempo es como el simple deshojarse de las cosas, de los días y de una vida que acabará en cenizas, como los propios cigarrillos.

“Veo además con aprensión que no me queda sino un cigarrillo, de modo que le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo en busca de un paquete de tabaco”, cierra su texto Ribeyro. Al final de cada relectura, como esta cuarta que hago para escribir este texto, siempre está el flaco, aún vivo, pegado a su cigarro.

De niños y gallinazos

KARINA PACHECO MEDRANO

De lejos, solo eran gallinazos. Estábamos en 1981, los canales de televisión no sumaban más que cuatro; a mi ciudad, el Cusco, apenas llegaban dos. Sin cable ni plataformas de películas, no podíamos evadir los muchos noticieros que ocupaban las pantallas, tampoco había controles remotos que con un clic nos sacaran de la vista contenidos ingratos, realidades dantescas que aleteaban a nuestras espaldas. La violencia política aún no había estallado con sus olas de sadismo, ni se le prestaba gran atención. En las noticias y los reportajes se solía hablar de crisis económica y pobreza. De vez en cuando aparecía la miseria expandida por las grandes ciudades, particularmente infernales emergían los basurales de Lima y sus trajinantes. Impresionaba. Mucho. Sin herir el pie, sin que el hedor alcanzara nuestras narices de colegio particular. No punzaba el hambre.

Estaba en octavo grado. Para la clase de Literatura, el profesor Zárate nos daba a leer textos diversos. El pie infectado, la fetidez de los basurales, el hambre retorciendo las tripas, un ogro que ha tomado la forma de un cerdo, las maldiciones de un abuelo, todo eso llegó con un cuento. También la inquietud sobre mi ubicación en el mundo. “Los gallinazos sin plumas”. Efraín, Enrique, su perro Pedro. Ese era el país que miraba de lejos. Aunque cupiera en el mismo mapa que yo habitaba. Aunque también yo tuviera un perro. Esa era también la literatura.

Cuatro décadas después me pregunto qué animó a nuestro profesor a elegir ese cuento para sus alumnos de doce y trece años. Imagino que admiraba a Ribeyro y conocía el poder de la literatura para traspasar muros. Quizás tenía la esperanza de despertar nuestra conciencia a la realidad de otros niños, tan próximos y tan lejanos: a su herida sin medicinas ni tregua, a su vida maldecida por muchas cosas y, en último tramo, por un abuelo. Ribeyro no nos dice qué edad tienen, tampoco quién es mayor o menor, pero cada cual podía identificarse con ellos. Imaginé a Enrique con los doce años que yo tenía y a Efraín como su hermano pequeño. Aunque no viviesen en el Cusco ni estudiaran en un colegio donde niñas y niños respiraban su vida de gallinazos a través de un libro, los podía ver con su balde en su camino al muladar, algunos días trepando a los árboles que les permiten arrancar unas moras: Enrique y Efraín aferrados a la libertad de ese momento, así como sus pequeños lectores nos aferrábamos a esa imagen para proseguir con el cuento.

“No son los únicos”, apunta Ribeyro, y desde el asiento del colegio, o tal vez desde el comedor de mi casa, seguí leyendo, estremecida, como si ante mis ojos pasara ese ejército de pobres al amanecer, como fantasmas en la niebla, avanzando hacia los basurales para buscar alguna fortuna. ¿Qué es la fortuna? De los espacios en blanco del libro emergían preguntas. ¿Por qué azar podía yo estar sentada en una silla, con la sola tarea de estudiar y la certeza del diario desayuno, almuerzo y cena, además de una manzana y una hamburguesa en la lonchera? Efraín se ha cortado el pie, le duele, tiene fiebre, no puede ir al muladar; en el chiquero, el cerdo Pascual berrea exigiendo comida; el abuelo insulta a sus nietos, los llama ociosos, se desespera. Enrique también ha caído enfermo, pero se levanta, sale a trabajar. De repente, en medio de ese infierno, en los basurales encuentra una perla: un perro flaco que ahora lo acompañará en sus afanes y juegos.

En las clases de religión habíamos leído muchas historias de la Biblia. “No arrojéis vuestras perlas a los cerdos”, había dicho Jesús. Sin haber entendido bien el significado de esas palabras, en aquel cuento vi literalmente cómo la perla de Enrique era arrojada a las fauces de un cerdo. En nombre de la supervivencia y la codicia, la inocencia de esos niños también fue arrojada al chiquero. Escribo esto y me resuena. Lima y los cerdos. O el Perú que sigue entregando a millares de sus niños a muladares y diverso tipo de angurrias.

Ribeyro me mostró a esos gallinazos de cerca, como si sus alas rotas estuvieran rozando mis cabellos. A través de un cuento, me hizo ver sus pasos perdiéndose en la ciudad y, más allá del balde donde seguirían recogiendo sobras, desperdicios, me mostró que, como yo, eran niños. ¿A dónde se fueron Efraín y Enrique? Ahí nos dejó la pregunta. Abierta. Terrible. Mientras el abuelo feroz, sin haberlo imaginado, terminaba engullido por el monstruo que él mismo había alimentado.

De las innumerables lecturas que me dieron a leer en el colegio, este cuento es el único que me tocó, removié, marcó. Ahora me pregunto cuánto de lo que primero nos estremece como literatura marca nuestra mirada, nuestra obsesión, nuestras tramas.

A medio año, el profesor Zárate se desplomó en plena clase. Sus alumnos nos asustamos, salimos corriendo, como si la muerte nos estuviera persiguiendo. Después de unas semanas volvió, tan solo para despedirse. Se disculpó por el mal rato que nos había hecho pasar. Creo que ninguno de nosotros se disculpó con él por no haberlo socorrido. Nunca más lo volví a ver. No sé a dónde se fue. Y, sin embargo, a través de un cuento, derribó un muro. Y desde sus escombros, con Enrique y Efraín, con su perro Pedro avanzando en el despertar de la neblina, ingresé al mundo de ese barón rampante llamado Julio Ramón Ribeyro.

Kigali, 3 de abril del 2024

Meditaciones de un biógrafo

JORGE COAGUILA

En 1994, Julio Ramón Ribeyro me entregó un ejemplar de la novela *Cambio de guardia*, segunda edición, recién publicada por Tusquets. Como es habitual en estos casos, le pedí unas líneas como dedicatoria. Para mi sorpresa, escribió: “Para Jorge Coaguila, mi crítico y biógrafo oficial”.

Tenía yo 24 años. Entonces no pensaba escribir libro alguno sobre Ribeyro. Sin embargo, poco a poco y casi sin querer, fui cocinando la idea. Después de la muerte de Julio Ramón, en diciembre de ese 1994, fui enterándome de muchos detalles de su vida. Aunque había conocido a algunos familiares y amigos del escritor, tomé contacto con muchas más personas de su entorno.

“Deberías saber tal cosa”, me decía uno. “Ven un día a mi casa para contarte lo que me pasó cierta vez con Julio Ramón”, sugería otro. En estas circunstancias, iba tomando notas sin propósito serio. Con el tiempo, fui involucrándome más y asumí el compromiso con responsabilidad. Por ello, tardé varios años en terminar de escribir la biografía.

En el camino, fui conociendo mejor su obra. Me encargué de divulgarla con artículos, conferencias y ediciones que preparé para diversas editoriales. Con mayor solvencia, empecé a publicar algunos pasajes del libro. Por desgracia, no podía entregarme por entero, no podía eludir varios compromisos laborales. Trabajos alimenticios, como diría Vargas Llosa. Sin financiamiento alguno a la vista, el proyecto continuaba con lentitud. Solo una circunstancia excepcional como una pandemia nos obligó al encierro, lo que aproveché para terminar la biografía. Lo que más lamento es que mi padre, quien más me alentaba, no vio su publicación, que ocurrió meses después de su muerte por COVID-19.

Aunque la primera edición, del 2021, apareció en un grueso volumen, quedé un poco descontento con algunos pasajes. ¿Por qué no le pregunté a Ribeyro acerca de tal aspecto? O ¿qué diría mi protagonista de lo que digo en tal capítulo? Necesitaba estar a la altura de este autor que fue gran lector de textos personales, íntimos.

También me dejó un sinsabor no haber tenido acceso pleno a los diarios inéditos, que comprenden quince años, de 1979 a 1994. Por fortuna, en el invierno parisino del 2024, la viuda de Julio Ramón, Alida Cordero, y su único hijo me permitieron revisar estos documentos, textos que nadie había revisado desde la muerte del autor, ocurrida

hace casi tres décadas. Por esa razón, estoy convencido de la urgencia de una nueva edición de la biografía.

Durante dos meses, a diario revisé cartas, fotografías, dibujos, acuarelas, cuentos inconclusos y más. Tuve el privilegio de clasificarlos, ficharlos, ordenarlos con la aprobación de los herederos. Además, recibí el encargo de editar la continuación de *La tentación del fracaso*.

Pero volvamos a la biografía. En “Solo para fumadores” (1987), Ribeyro nos refiere — con el pretexto de su relación con el cigarrillo— pasajes de su vida. Cuatro años antes de publicar este relato, el autor declaró en una entrevista, realizada por Gregorio Martínez y Roland Forgues, que estaba tratando de escribir un libro de tipo autobiográfico, pero que no encontraba la forma, porque quería evitar lo convencional.

Toda persona que escribe acerca de su vida se enfrenta a ciertos tópicos. “Uno empieza hablando de sus ancestros, de sus padres, de su infancia, de su vida sexual, de su colegio, de sus amigos, de sus viajes. Todas las biografías al final se parecen” (Coaguila, 1998/2015, p. 90), declaró Ribeyro en esa entrevista.

El narrador limeño llevaba entonces tres o cuatro años en busca de esa forma distinta de abordar un libro sobre su vida. Tuvo en mente utilizar una serie de elementos simbólicos, aunque fueran anodinos. Por ejemplo, las playas que conoció desde niño.

También consideró emprender la obra desde los hoteles donde se alojó. “Debo haber estado alojado en unos cien hoteles” (Coaguila, 1998/2015, p. 90), declaró. Otros temas que tomó en cuenta: bibliotecas, libros, gatos, restaurantes, marcas de vino, zapatos. En suma, buscaba elementos que le sirvieran para aglomerar una serie de recuerdos en relación con algo. Al final, el cigarrillo sirvió de excusa para tratar su vida.

En mi labor como biógrafo de Ribeyro elegí la forma de un relato convencional y opté por el respeto de una sucesión cronológica de los hechos. Por otra parte, no podía desdeñar el aporte testimonial, pues fueron muchas las personas que conocieron y trataron al escritor en distintas etapas de su vida.

¿Para qué la biografía de un escritor? Para entender mejor su obra, su contexto. Un purista podría señalar que no es necesaria: la obra es lo más importante. En ese sentido, ¿importa si Shakespeare es autor de tal drama teatral? ¿Acaso lo fue Christopher Marlowe o quizá un colectivo de escritores?

El propio narrador limeño decía que nunca fue un

hombre de acción que participó notoriamente en el curso de la historia (jefe de Estado, líder político, estrategia militar, etcétera) o un gran artista u hombre de ciencia que modificó con sus invenciones el rumbo de la cultura o del saber o, en

último caso, alguien cuya vida aventurera (explorador, espía, mercenario, seductor, navegante, etcétera) merece ser narrada y conocida. (Ribeyro, 1994a, p. 85)

El propio Ribeyro se describía así en la introducción de *La palabra del mudo*, título que reúne todos sus relatos:

Un escritor limeño de la segunda mitad de nuestro siglo, educado en un ambiente de la burguesía ilustrada, que vivió muchos años en Europa, que desempeñó más por necesidad que por gusto diversos trabajos, que alternó periodos de disipación con periodos de reclusión y que retornó a su país cargado de recuerdos y vivencias, pero con muy pocas certezas y la sensación de haber perdido demasiado tiempo, salvo quizá el empleado en escribir algunos libros, particularmente de cuentos. (Ribeyro, 1994b, p. 11)

Al final, considero que es muy difícil acercarse a lo que realmente ocurrió. El primer gran amor de Ribeyro, Cati Herrera, dijo, refiriéndose a pasajes de su diario personal: “Todo lo que dice ahí de mí Julio Ramón es mentira, producto de su imaginación” (Coaguila, 1995, p. 67). En ciertos momentos hay diversas versiones sobre lo ocurrido. No hay que olvidar que varios entrevistados son narradores, quienes tienden a maquillar los hechos para tener una mejor historia que contar. Además, algunos no recuerdan con exactitud cómo sucedió, dan fechas distintas. En la biografía, cotejé todos los datos en la medida en que fue posible. Una pregunta me queda flotando: ¿qué hubiera pensado Ribeyro, gran lector de textos biográficos, de este libro?

REFERENCIAS

- Coaguila, J. (1995). *Ribeyro, la palabra inmortal*. Jaime Campodónico Editor.
- Coaguila, J. (2015). *Julio Ramon Ribeyro. Las respuestas del mudo*. Revuelta Editores. (Obra original publicada en 1998)
- Ribeyro, J. R. (1994a). Las memorias de Ribeyro. *Quehacer*, (90), 85-86.
- Ribeyro, J. R. (1994b). Introducción. En *La palabra del mudo. Cuentos 1952-1993* (t. I., pp. 11-14). Jaime Campodónico Editor.

Un error basta para malograr una vida

TERESA RUIZ ROSAS

Hace algunas décadas, cuando leí la novela *Cambio de guardia*, me quedé con una frase rotunda y enigmática: “Saber que un error basta para malograr una vida”. Quizás porque había tenido el privilegio de que Julio Ramón Ribeyro me ganara en París una buena docena de partidas de ajedrez, juego en que pierde quien comete el último error, según reza el aforismo de Savielly Tartakower.

En todo caso, llamó mi atención su estructura cinematográfica. La novela está construida en 186 secuencias, que a menudo no llegan a ser del largo de una página y que veo como tomas de una película o una serie. Y en medio de ese ritmo entrecortado y acelerado de sucesos que tienen lugar en muy diversos espacios, actúa una vasta galería de personajes, que me hizo pensar en la célebre frase de Honoré de Balzac, autor muy admirado por Julio Ramón, de hacerle “la competencia al registro civil”.

Me pareció fascinante el modo en que los personajes se iban definiendo por las relaciones que tenían o no entre ellos, mucho más que por las precisas y escuetas pinceladas de sus rasgos dadas por el autor. Esos vínculos, a menudo inesperados por el carácter casi siempre ambiguo de sus naturalezas, arman desde una decena de flancos una suerte de macromosaico de la Lima del golpe de Estado de Manuel A. Odría en 1948. Como en un caleidoscopio, Ribeyro va agregando detalles a los sucesos de secuencias anteriores que, a veces, configuran una vuelta de tuerca.

En mi relectura de ahora, a casi tres cuartos de siglo de los hechos recreados en la ficción publicada en 1976, a ratos parece de rabiosa actualidad (por lo cual también recomiendo vivamente su lectura) la descripción de los males que azotan al país y que despliega Ribeyro desde París a mediados de los sesenta.

La corrupción, aquella lacra tan recurrente en la historia del país (y del mundo), va engullendo buena parte del tejido social y se reproduce en su propio interior. Por ejemplo, en la comisaría de investigaciones torturan brutalmente a Anacleto Luque, acusado de asesinar al menor hijo del diputado Pedro Primo (de la Unión Socialista, acusado a su vez de haber recibido dinero de una empresa extranjera para imponer un producto en una licitación pública) hasta hacerle confesar un crimen que no ha

cometido, que se achaca a Luque por ser sindicalista activo y luchador, afrodescendiente y porque los torturadores quieren hacerse de la recompensa:

El inspector Eloy Zapata espera a que sus subalternos se vayan y retiene solo a Rosales.

—Quería hablar contigo —le dice—, ya cobré la gratificación. El diputado del diablo me ha dado solo cinco mil tacos. ¡Como si no nos hubiera costado trabajo! Si lo hubiera sabido, palabra que lo dejaba sin culpable. Pero eso sí, a Toro y Lagarreta habrá que decirles que pagó mil solamente.

Rosales aprueba.

—Le daré doscientos soles a cada uno y chitón. El resto entre nosotros.

Zapata comienza a distribuir los billetes en dos montones, como si estuviera repartiéndolo una baraja de naipes. (Ribeyro, 1976/2017, pp. 246-247)

Vuelve a saltar a la vista—y en esto sí ha cambiado en algo la vida en el país en setenta y cinco años, felizmente—la función de la mujer en aquel fresco social que pinta Ribeyro y que da fe de la mentalidad de la época. Las mujeres en la novela sirven para distraer y atender a los hombres y, bueno, para procrear cuando a ellos les conviene. No solo es una sociedad de clases muy marcadas, sino que me atrevo a tildarla de oficialmente machista, que practica un culto ininterrumpido a la supremacía del hombre, y en la que, cómo no, prostíbulos y adláteres son espacios estelares donde se cocina la política y se celebran sus triunfos, se apuesta la economía y se diseñan las repartijas del poder.

Tanto más me impresionó en ese contexto la mirada, el enfoque hacia el abuso de mujeres jóvenes, casi niñas, principales objetos del deseo, tanto de hacendados millonarios como de militares u hombres de negocios que gozan de prestigio y abrazan el lema privado de “mi reino por una adolescente”. Incluso la hipocresía moral de miembros de la Iglesia está personificada en Sebastián Narro, el cura corrupto, pederasta, sádico, que viola y embaraza a púberes huérfanas que recoge en un albergue de supuesta buena voluntad en Ancón y las obliga a esfuerzos físicos para que tengan abortos naturales. O en la viuda de un almirante, Aurelia de Agostini, que colecta plata para construir una basílica a Santa Rosa de Lima y resulta regentando más de un burdel:

Taboada aprovecha para decir que conoce un lugar donde van verdaderas novicias.

—Estuve allí la semana pasada y nunca he visto nada igual, parecen capullitos de rosa.

Santa María, que está concentrado en el póquer, para la oreja. Molinares da más detalles, él también ha ido, queda en las afueras de Lima:

—Pero solo para los amigos.

—La dirige doña Aurelia —agrega Taboada.

Santa María gruñe, mientras bebe su trago y al acertar una escalera, sin demostrar mucho interés, pregunta si en ese lugar no los despluman.

—Pero en qué mundo vive usted, mi general—exclama Molinares—, nosotros tenemos crédito. Tantos galones, tantas mujeres. (Ribeyro, 1976/2017, p. 276)

—Aquí solamente primerizas, nada de mujeres corridas—ha dicho doña Aurelia. El general Santa María admite que debe tener razón, pues la muchacha con la que baila, si bien tiene las caderas bastante gruesas y un meneo un poco puteril, lo hace con los ojos bajos, como si conservara un resto de pudor. Molinares baila con una mujer pequeña, ligeramente achinada. Ambos se encuentran en uno de los apartados del local, reservado a los clientes escogidos. (Ribeyro, 1976/2017, pp. 279-280)

Si bien la lucha social de los obreros despedidos de una fábrica y las esperpénticas peripecias de preparación del golpe de Estado son los acontecimientos que parecen dar origen a la novela, hay un predominio de las bajas pasiones humanas que se enredan con las desvergüenzas de los diferentes poderes, lo que hace de *Cambio de guardia* una novela muy rica, al indagar en el alma de sus múltiples personajes y en el entramado de las componendas ocultas de la vida pública. El terrateniente de Ica, Adrián Paz, alcoholizado para sobrellevar su opulenta y miserable existencia, lo ha entendido:

Lo que debe acordarse es dónde dejó su carro. No le vaya a suceder lo mismo que con el que perdió cerca de Chala. Ahora se trata de un Ford azul, de último modelo, pagado con un cheque, dejado ¿en qué calle? Una mujer viene en su dirección. Adrián la aborda para preguntarle en qué calle está. La mujer lo observa asustada y se aleja rápidamente sin responderle. Adrián la pierde de vista, pero retiene de ella la imagen, dos cejas bien trazadas sobre los ojos muy abiertos, aterrados, como ante una visión asesina. Como los ojos de Teresita en el sillón de la hacienda, aquella tarde calurosa en la que, al cabo de semanas de espionaje, sin memoria ni paz ni sueño, no pudo contenerse. ‘Por eso las dos me odian’, se dice y sigue su camino ... Bastaría atravesar el puente para llegar a barrios serenos, dormidos, sin bares ni noctámbulos. Pero su sangre bulle, sobre todo después de haber mirado esos ojos de espanto y saber que un error basta para malograr una vida. ‘La última’, piensa empujando la mampara de la cantina. Bar de borrachines. Adrián los observa con indulgencia, casi con reconocimiento, recostados en el mostrador, monologando.

—Whisky para todos, Adrián Paz paga la ronda—exclama.

Mientras espera que lo atiendan, apoya los codos en el mostrador, la cabeza en las manos y se queda dormido. (Ribeyro, 1976/2017, p. 213)

Calafell, 9 de abril de 2024

REFERENCIAS

Ribeyro, J. R. (2017). *Cambio de guardia*. Revuelta Editores. (Obra original publicada en 1976)

El extranjero que se extravió muy cerca del país de Jauja. Una lectura de “Silvio en El Rosedal”

SELENCO VEGA JÁCOME

Un lugar común bastante difundido sobre Julio Ramón Ribeyro señala que su obra narrativa es eminentemente realista. Por paradójico que resulte, tal convicción tiene su origen en un antiguo artículo del propio Ribeyro, publicado en 1953, bajo el título “Lima, ciudad sin novela”¹. Allí, el escritor aboga por el surgimiento de uno o más autores que escapen de las estéticas regionalista e indigenista imperantes por entonces y escriban una obra que sea “una pintura integral”, una recreación literaria (es decir, realista, cuando no naturalista) de la capital peruana. A partir de este texto, gran parte de la crítica comenzó a analizar la propia obra de Ribeyro a la luz de este deseo profético, como si en todos sus textos narrativos se hallara presente ese autor comprometido con recrear la ciudad y la vida urbana.

Sin embargo, sobre todo en las decenas de cuentos que produjo y reunió en *La palabra del mudo*, el realismo es solamente una de las estéticas por las que transitó, con su habitual perfección estilística, ese gran maestro que fue Ribeyro. En relatos como “La botella de chicha” o “El libro en blanco”, vemos también extraordinarios ejemplos de lo que se conoce como literatura del absurdo. En otros títulos, como “La insignia” o “Doblaje”, no es el realismo, sino lo fantástico aquello que asoma para sorprender a los lectores con sus inquietantes giros finales.

Proponemos que, en la rica exploración realizada por Ribeyro en su obra narrativa, destaca también una versión muy personal del existencialismo filosófico posterior a la Segunda Guerra Mundial desarrollado, entre otros, por intelectuales de la talla de Albert Camus. Sin duda, el ejemplo más notable al respecto lo constituye “Silvio en El Rosedal”, publicado originalmente en 1976. Como tantas otras veces, al haber sido escrito por el autor de *La palabra del mudo*, muchos críticos se han referido a este relato como un documento teñido de realismo e, incluso, han forzado interpretaciones de raigambre sociológica sobre su protagonista. Así, Silvio sería un ejemplo más de ese peruano de

1 Posteriormente, este artículo fue incluido en su libro *La caza sutil* (Ribeyro, 2022).

clase media que, pese a sus esfuerzos, termina perdiendo y condenado al fracaso. Sin embargo, una obra cargada de símbolos tan ricos como la propia figura del rosedal pierde bastante cuando se la encasilla y analiza como un intento de recreación de la realidad peruana. En las siguientes líneas, quisiéramos plantear una lectura distinta, una que establezca puentes, vasos comunicantes entre la cuentística de Ribeyro y el existencialismo de Camus, a partir de las figuras de Silvio y el Mersault de *El extranjero*.

UNA PRIMERA INTRODUCCIÓN A “SILVIO EN EL ROSEDAL”: EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS

A primera vista, el protagonista de “Silvio en El Rosedal” calza a la perfección con el prototipo de los personajes de Ribeyro: se trata de un individuo carente de atributos que, tras una serie de eventos cambiantes, fracasa debido a las limitaciones de su propia forma de ser. El Silvio de la historia es un hombre mayor, mediocre, carente de ambiciones y de cualquier proyecto de vida. Se lo describe como el hijo de un inmigrante italiano que, tras hacer fortuna en su negocio de ferretería, muere de pronto, y le deja como herencia la hacienda El Rosedal, ubicada en la rica región de Tarma.

Por múltiples razones, la hacienda que da título al relato es un lugar emblemático. Se trata de la propiedad más productiva y codiciada de una zona que, geográficamente, se encuentra muy cerca de Jauja. La propia localización ya resulta simbólica y anticipa el final del relato: Jauja, dentro de un orden mitológico, alude a un territorio de feracidad, armonía y felicidad permanentes. Vivir cerca de Jauja significa rozar ese territorio mitológico, pero no haberlo alcanzado ni poder disfrutar de él. En cuanto a la propiedad de esta hacienda, el dueño original era un italiano llamado Paternoster (‘padre nuestro’ en latín). El segundo propietario es Salvatore (o sea, el Hijo en la religión cristiana, el Redentor). Este último muere atragantado por un durazno (algo que, en cierto modo, recrea el episodio bíblico de la manzana). Debido a esto, El Rosedal será heredado por Silvio Salvatore, quien, siguiendo esta correlación bíblica, vendría a ser el hijo del Hijo, o sea, un sujeto terrenal como cualquier otro².

Algo que identifica a Silvio desde el principio es su falta de rebeldía frente al destino y una imposibilidad casi patológica para manejar su propia vida. La madre, muerta prematuramente, es mencionada como la única que, durante su infancia, le otorga al hijo ese amor por la música y ese sentido de la belleza que, en adelante, quedarán grabados como las fugaces huellas de un paraíso irremediablemente perdido. Obligado desde muy

2 Una explicación más completa de estas reminiscencias bíblicas la realizo en un artículo anterior titulado “Silvio en El Rosedal: la celebración del autoengaño”, publicado en *El fuego de la palabra. Estudios sobre literatura peruana* (Vega, 2011).

joven por el padre a abandonar sus estudios y a trabajar en el negocio familiar, Silvio terminará de crecer siendo un marginado perpetuo, “pues, para la rica colonia italiana, metida en la banca y en la industria, era el hijo de un oscuro ferretero y para la sociedad indígena, una especie de inmigrante sin abolengo ni poder” (Ribeyro, 2009, pp. 144-145).

En términos existenciales, pues, el protagonista de “Silvio en El Rosedal” se nos presenta como un individuo que ha sido arrojado a un mundo donde su marginación es doble: por un lado, carece de reconocimiento por parte de su grupo inmigrante. Por el otro, es rechazado por quienes, debido a su nacimiento en el Perú, deberían reconocerlo como un coterráneo, como un paisano suyo. Muerto su padre, Silvio está solo: es un extranjero extraviado muy cerca de un lugar cargado de reminiscencias míticas. Él es el único responsable de hallar un propósito, un sentido para su vida en medio de aquella sociedad tarmeña que lo mira y trata con indiferencia.

EL EXISTENCIALISMO COMO DOCTRINA FILOSÓFICA: UN ACERCAMIENTO NECESARIO

Cuando se piensa en el existencialismo, una de las primeras obras con las que se lo relaciona es, sin duda, *El extranjero*. Publicada en 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, se trata de la novela más emblemática de Albert Camus. No solo funciona como historia literaria, sino que además es un excelente campo de ensayo que le permite a su autor mostrar a los lectores su particular versión del existencialismo. Mersault, quien al inicio de la obra ha perdido a su madre, habita en un Orán deshumanizado. Esta ciudad africana, aún colonial, segregacionista y polvorienta, es el caldo de cultivo ideal que conduce, como afirma Vargas Llosa, al desarrollo de un individualismo feroz en Mersault, un individualismo, no obstante, cargado de espontaneidad y anhelos de una libertad que al final le será esquiva (Vargas Llosa, 2019).

Surgido como corriente filosófica en el duro periodo de entreguerras, el existencialismo, más que como un pensamiento filosófico, ha sido visto muchas veces como “un estado de ánimo”, derivado del ambiente de pesimismo que acompañó al periodo de las grandes conflagraciones mundiales del siglo xx. No hay una, sino varias versiones del existencialismo. En el caso particular de Camus, sus postulados sobre este pensamiento se encuentran en obras ensayísticas de primer nivel, como *El mito de Sísifo*, publicado también, como *El extranjero*, en 1942.

En cuanto a sus antecedentes, el existencialismo puede rastrearse en filósofos como Friedrich Nietzsche, quien, con su célebre frase “Dios ha muerto”, sentencia la soledad radical del ser humano. Hombres y mujeres han sido arrojados a un mundo sin esencia divina y, en consecuencia, no hay un destino que guíe sus acciones. Años más tarde,

en su célebre *El existencialismo es un humanismo* (1946), Jean Paul Sartre sostendrá que el hombre se encuentra solo, jamás pidió nacer, pero, lo quiera o no, está sobre la tierra, ha sido abandonado a su suerte y forzosamente debe tomar sus decisiones para sobrevivir. Según el existencialismo, son nuestras elecciones y acciones particulares las que definen lo que somos y las que van construyendo nuestra esencia.

Volviendo a Albert Camus, fueron razones políticas las que, en 1940, lo obligaron a dejar su natal Argelia para afincarse en París. Fue allí, según testimonian sus biógrafos, donde, viéndose ante el penoso espectáculo de la ocupación alemana de Francia, Camus concibe y desarrolla una peculiar forma de existencialismo: el absurdo. Reformulando la célebre expresión de Nietzsche sobre la muerte de Dios, Camus sostiene que el filósofo alemán se quedó corto, pues no puede morir quien nunca ha existido. Dentro de su radical pesimismo, el escritor argelino afirma que no hay un ser supremo del cual seamos hijos. Es, por tanto, el absurdo lo que sostiene la vida. Cualquier experiencia humana, en un mundo carente de dioses y certezas, está gobernada por este absurdo de base.

Al carecer de dioses, el ser humano no cuenta con guías morales y códigos de conducta trascendentales (es decir, que se hallen antes de él, que lo preexistan). Allí se muestra el absurdo de una forma definitiva: somos entidades biológicas colocadas en la tierra, con nuestra muerte como solitario destino auténtico. Como lo explica Camus en *El mito de Sísifo*, nuestra mortalidad sin sentido nos enfrenta al absurdo de la existencia (Camus, 2012). Es decir, lo absurdo consiste en la inútil búsqueda del ser humano por hallar un sentido, una certeza en un universo que carece de propósito.

EL ROSEDAL COMO METÁFORA DEL UNIVERSO AL QUE HA SIDO ARROJADO SILVIO

El protagonista de “Silvio en El Rosedal” es un hombre sin cualidades. Jamás ha tomado decisiones por sí mismo. El único periodo feliz ocurre en su infancia, cuando su madre se ocupa de él y le enseña el amor por la vida a través del arte, específicamente, de la música. Es más, en el relato se describe a su progenitora como aficionada a la ópera. Aquel amor artístico la lleva a esforzarse y a pagarle a su hijo “con sus ahorros un profesor de violín durante cuatro años” (Ribeyro, 2009, p. 145). Sin embargo, con la pérdida de su madre, Silvio queda en manos de su padre, quien se encargará, en adelante, de alejarlo de cualquier sentido de belleza y elección propia, al confinarlo al duro negocio familiar. Recién al morir su padre (absurdamente atragantado por una pepa de durazno), ya mayor y carente de ambiciones, Silvio se ve obligado a tomar las riendas de su vida.

Aunque al comienzo pretende deshacerse de El Rosedal, la herencia de su padre, una vez instalado allí, cambia de decisión frente a la belleza de lo que observa. El

Rosedal es un territorio que parece rodeado de sentido, sobre todo cuando Silvio lo ve con ojos musicales, siguiendo las coordenadas de una partitura. Todo el conjunto es descrito como

un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Había rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto polícromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. (Ribeyro, 2009, p. 146)

Arrojado a una propiedad, a una herencia que él obtuvo sin querer, de manera fortuita, Silvio intenta encontrar un sentido para su vida. Aunque se sabe un forastero, al principio se esfuerza por salir adelante. Debido a la feracidad de su pequeño país de Jauja localizado en Tarma, los ambiciosos hacendados lugareños pretenden acogerlo, hacer que se case con la hija de alguno de ellos. Sin embargo, la propia forma de ser del protagonista lo impide. Él sigue siendo un extranjero. Se acostumbra a su vida en El Rosedal y así los años pasan y la propia confrontación con su existencia empieza a torturarlo. Silvio carece de una razón para vivir. Hay una fuerza interior que lo interpela, que lo hace darse cuenta del absurdo de su existencia. Esta voz interior lo fuerza a pensar que “la vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero, ¿qué podía ser? En vano miró a su alrededor, buscando un indicio” (Ribeyro, 2009, p. 149).

Esta pregunta acerca del sinsentido de su vida adquirirá una respuesta sin duda sorprendente en el amplio jardín de su hacienda.

EL ENIGMÁTICO MENSAJE EN EL ROSEDAL: ENTRE EL SER Y LA NADA

Según el relato, cierta mañana, al ver las cosas con ojos de composición musical, de aquella partitura que aprendió de niño al amparo de su madre, Silvio cree descubrir que en el jardín de su hacienda existe un orden oculto donde se repiten ciertas figuras. Le parece que esta recurrencia no es gratuita, que transmite un mensaje cifrado por Alguien (así, en mayúscula). Sospecha que los signos están escritos en alfabeto morse y de inmediato se esfuerza por interpretarlos. Así, descubre esperanzado que en El Rosedal está graficada la palabra *RES*.

En adelante, el protagonista intenta descifrar el contenido de *RES*. En un juego exegético que parece un homenaje al absurdo, al sinsentido, realiza por su cuenta sucesivas interpretaciones, todas ellas condenadas al fracaso. Interpretar correctamente

los signos que flotan en su jardín se transforma para él en un proyecto existencial en sí mismo. Silvio procura, incluso, redirigir el curso de su vida sobre la base de los sucesivos mensajes que cree descubrir en los signos del rosedal. Debido a que *RES* significa ‘ganado vacuno’, el personaje compra las mejores reses y hace que la producción de leche aumente en su hacienda. Pero *RES* significa también ‘cosa’, por lo que, en un momento dado, decide adquirir muebles y enseres para su casa. En una suerte de guiño al existencialismo, un día descubre que *RES* al revés es *SER*, y entonces considera necesario ser él mismo, convertirse en alguien: un cazador de jabalina o un violinista que consiga hipnotizar con su arte a un auditorio inexistente, pero aun así necesario.

Los alcances de este juego interpretativo han sido mencionados y explicados por críticos como Nehemías Vega. Según este autor, Silvio llega a ser consciente del absurdo de su existencia, así como de la sociedad en la que vive, cuyas reglas acepta seguir porque entiende que no hay otro camino posible (Vega, 2009, p. 99). Como no puede cambiar lo que se encuentra fuera de él, su lucha permanente, su anhelo de orden, será interior y, en el relato, se refleja en su obsesivo esfuerzo por hallar en los signos del rosedal un sentido que le proporcione alguna certeza.

SILVIO O EL EXTRANJERO QUE SE PERDIÓ MUY CERCA DEL PAÍS DE JAUJA

En *El mito de Sísifo*, Camus define el absurdo de la siguiente manera: “Lo absurdo es la confrontación entre el sentimiento de lo irracional y el avasallador anhelo de claridad que resuena en las profundidades del hombre” (Camus, 2012, p. 37). En el caso del relato de Ribeyro, el rosedal funciona como una magnífica metáfora de ese absurdo existencialista propuesto por Camus. El anhelo de claridad, de búsqueda de respuestas, lleva a Silvio a buscar sucesivas interpretaciones en el rosedal. El absurdo de su existencia se ahonda por la falta de un sentido perdurable. Silvio no está interesado en obtener más dinero; tampoco, en aumentar sus propiedades. No lo mueven la búsqueda de riqueza ni poder, comunes en la mayoría de la gente. Por ello, al fracasar en su intento por encontrar una verdad en los signos del rosedal, su existencia se va haciendo más gris y rutinaria.

Todo cambia, sin embargo, con la llegada de una prima suya a la hacienda, y con la adolescente que, en adelante, se convertirá en la fuente central de sus afectos, su sobrina Roxana. Esta llegada representa también el clímax del absurdo existencial de la obra. En efecto, Silvio no tardará en descubrir que Roxana

tenía por segundo nombre Elena y que, apellidándose Settembrini, reaparecía en sus iniciales la palabra *RES*, pero cargada ahora de cuánto significado. Todo se volvía clarísimo, sus desvelos estaban recompensados, había al fin descifrado el

enigma del jardín. De puro gozo ejecutó una noche para Roxana todo el concierto para violín de Beethoven, sin comerse una sola nota, se esmeró en montar bien a caballo, se tiñó de negro la parte derecha de su pelambre y se aprendió de memoria los poemas más largos de Rubén Darío. (Ribeyro, 2009, p. 161)

En ese mundo gris y carente de propósito en el que ha sido arrojado, Silvio encuentra por fin una excusa perfecta para seguir existiendo. Poco importan la diferencia de edades ni la relación de parentesco entre ambos. Silvio piensa en su sobrina Roxana como en una enviada del destino, una presencia prefigurada desde siempre y para siempre en el alfabeto sin voz del rosedal. Aferrado a este amor no correspondido, renuncia a cualquier otra clase de interpretación. En adelante, decide que Roxana sea el único elemento ordenador de su mundo.

Como bien lo explica Camus, en un mundo carente de sentido, cualquier responsabilidad o acción realizadas por el ser humano son de su estricta competencia. Es cierto que cualquier inconducta puede ser juzgada y condenada en vida, pero ella no será nunca “trascendente”. Nuestras buenas o malas acciones no serán premiadas o castigadas en un más allá, pues no existen dioses. Nada hay más allá del territorio material donde habitamos. Esta falta de trascendencia, de esencia que precede a la vida, es lo que torna absurda a la existencia. Cada individuo en particular está obligado, bajo su propia responsabilidad, a realizar las acciones por las que será recordado. En *El extranjero*, por ejemplo, Mersault termina convirtiéndose en un extraño, en un extranjero en el sentido más amplio de la palabra. Es un descendiente de colonos franceses afincados en Argel: no se siente ni argelino ni árabe, tampoco francés. En realidad, descubre que no existe para él un lugar en el mundo. Este es el principal paralelo que podemos encontrarle con el protagonista del cuento de Ribeyro: Silvio también es un extranjero. Aunque es hijo de inmigrantes italianos, no resulta aceptado por estos, debido a su condición social y económica inferior. En Tarma, no es ni se sentirá nunca uno de los hacendados locales. Es un excluido, un extranjero en todas partes.

En la novela de Camus, Mersault comete un crimen del cual jamás se arrepiente. Tampoco se defiende durante el juicio ni le interesa apelar la pena capital que se le impone. Al inicio de la novela, no llora por su madre muerta. Más adelante, no siente auténtico amor por María Cardona. Mersault ejemplifica la doctrina del absurdo en su vertiente más extrema: decide no luchar frente al sinsentido del mundo, a pesar de que esto último signifique su desaparición física. A Silvio, el personaje de Ribeyro, tampoco le va mejor: el absurdo de la vida, representado en la figura del rosedal, parece sonreírle un instante con la llegada de su sobrina y el descubrimiento de que las iniciales de su nombre coinciden con la palabra *RES*. Es como la apertura de las puertas del país de Jauja para él, como la restitución del paraíso perdido de su infancia,

al lado de su madre. No resulta gratuito que Silvio recupere su gusto musical. Toca para Roxana porque la música significa, en el relato, el restablecimiento del orden y la felicidad, algo profundamente relacionado en Silvio con la figura refinada y artística de su madre.

Sin embargo, el absurdo existencial volverá a golpearlo con fuerza. Su prima Rosa, la madre de Roxana, planeará el casamiento de la bella adolescente con alguno de los ricos herederos del lugar. De la misma forma en que Mersault decide no luchar para salvar su vida, Silvio tampoco lo hace. Permanece aletargado, observando el modo en que su sobrina le es arrebatada. Si algo lamenta, en este duro trance, es que la interpretación de los signos del rosedal haya fallado de nuevo, y que esta vez su derrota existencial tenga el sello de lo definitivo.

En este punto, el país de Jauja de Silvio se esfuma para siempre, con lo que su lugar en la tierra vuelve a ser la hacienda de Tarma. Mientras la fiesta por los 16 años de Roxana se encuentra en su apogeo, Silvio regresa por inercia al rosedal, donde solo encuentra confusión y desorden. Varios críticos han señalado el significado simbólico del desenlace de la historia. Antenor Espinoza, por ejemplo, afirma que el protagonista descubre su yo más íntimo “cuando percibe que es un ser que ha sido arrojado a un mundo sin sentido, ilógico, absurdo” (Espinoza, 2018, p. 46). Es decir, en una suerte de sombría iluminación interior, Silvio comprende que su propia identidad como ser material se deriva de otro: uno irracional, uno que ha terminado dándose de bruces contra los límites mismos de la razón. Esto supone su desmoronamiento, su desplome dentro del caos, del sinsentido del mundo.

La nueva caída de Silvio en el absurdo existencial lo hace ensayar una última interpretación, esta sí definitiva: “Las letras que alguna vez creyó encontrar correspondían correlativamente a los números y sumando éstos daban su edad, cincuenta años, la edad en que tal vez debía morir” (Ribeyro, 2009, p. 166).

No hay un más allá trascendente ni un dios que lo vaya a juzgar por sus acciones. Silvio es ese extranjero que, al final del relato, renuncia a luchar, a recurrir a esa obsesión interpretativa para continuar existiendo. Así como Mersault presente desde su celda que, tanto la noche estrellada como la muchedumbre que presenciara su ejecución “con gritos de odio” (Camus, 1992, p. 143), seguirán existiendo sin él, Silvio comprende lo mismo: nadie lo necesita, ni su sobrina Roxana ni el resto de los invitados a la fiesta. Silvio está solo, ha sido expulsado definitivamente de su país de Jauja y lo acepta. Por ello adquiere un sentido muy particular el epílogo de la historia, en el que (absurdamente) toca su violín para nadie, con la seguridad de que jamás lo ha hecho mejor en su vida.

REFERENCIAS

- Camus, A. (1992). *El extranjero*. Alianza Editorial.
- Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial.
- Espinoza, A. (2018). *La otredad existencial en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10060>
- Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo (II)*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2019). *La verdad de las mentiras*. Debolsillo.
- Vega, N. (2009). Lo absurdo y lo fantástico en los cuentos de Ribeyro. *Anales científicos UNALM*, 70(3), 96-101.

El flaco y la pantalla: la presencia (o ausencia) de la obra de Julio Ramón Ribeyro en el cine

ALBERTO RÍOS

En los más de 120 años de historia cinematográfica abundan las adaptaciones de obras literarias, que transforman las palabras impresas en imágenes cautivadoras. Entre los libros más adaptados en la historia del cine se incluyen clásicos literarios como *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, *Drácula* de Bram Stoker o los diversos relatos de *Sherlock Holmes* escritos por Sir Arthur Conan Doyle. Incluso, se estima que el personaje que más veces ha sido interpretado en la pantalla grande es Jesucristo.

Las adaptaciones literarias no han sido ajenas a la producción cinematográfica peruana. Por ejemplo, el cineasta cusqueño Luis Figueroa Yábar adaptó *Los perros hambrientos* (1976) de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* (1982) de José María Arguedas.

Si hay un autor peruano cuya obra ha gozado de salud al momento de pasar a la gran pantalla es Mario Vargas Llosa. El nobel ha colaborado diversas veces con Francisco Lombardi, quien ha filmado con gran éxito versiones de *La ciudad y los perros* (1985) y *Pantaleón y las visitadoras* (1999), obras que han logrado la aceptación tanto del público como de la crítica. Incluso, la obra de Vargas Llosa ha tenido versiones fílmicas realizadas en el extranjero, como la adaptación de *Los cachorros* (1972) del director mexicano Jorge Fons o la coproducción internacional de *La fiesta del Chivo* (2005) dirigida por Luis Llosa en el 2005.

En años más recientes, autores como Alfredo Bryce Echenique y Santiago Roncagliolo han visto sus obras *Un mundo para Julius* (2021) y *La pena máxima* (2022) llevadas a la gran pantalla gracias a directores como Rossana Díaz Costa o Michel Gomez, respectivamente.

Sin embargo, hay ciertos autores que, a pesar de su innegable talento y relevancia literaria, parecen no tener un lugar a la altura de su obra en el panorama cinematográfico contemporáneo. Uno de esos casos es el de Julio Ramón Ribeyro, cuya obra merecería un mayor lugar en la pantalla grande.

No se puede negar la participación de la obra de Ribeyro en el cine. Por ejemplo, está la presencia de “Los gallinazos sin plumas” como uno de los capítulos que componen la cinta *Caídos del cielo* (1990) de Francisco Lombardi. En 1992, se estrenó en España

el cortometraje *Ni contigo ni sin ti*, dirigido por Gerardo Herrera y adaptando de otro cuento del autor, “Tristes querellas en la vieja quinta”, el cual recibió una nominación al prestigioso premio cinematográfico Goya.

Más recientemente ha aparecido un joven cineasta que ha realizado cortometrajes basados en la obra de Ribeyro. A sus 17 años, Alex Fischman, decidió elaborar una adaptación del icónico cuento “Tristes querellas en la vieja quinta” como parte de una tarea escolar. En el 2020, el mismo realizador, esta vez como parte de un trabajo para su escuela de cine en Boston, estrenó otro corto adaptado de otro relato icónico del autor, “Alienación”, el cual participó en diversos festivales de cortometrajes. De hecho, el propio Fishman (2020) en una entrevista para *El Comercio* comentó que, pese a ser cuentos con más de 50 años de haber sido escritos, abordan temas que, como el racismo, resultan vigentes en la sociedad peruana actual.

Pese a estas producciones, la obra de Ribeyro no cuenta con ningún largometraje completo, ya sea basado en un solo relato o una película de episodios, que adapte la obra del escritor. Pese a ello, si uno entra a plataformas como YouTube o Vimeo, puede encontrar diversas producciones (casi todas cortometrajes) independientes, escolares, universitarias o de bajo presupuesto que abordan diversos relatos del autor de libros como *Los gallinazos sin plumas*, *Crónica San Gabriel* o *Solo para fumadores*.

Esta naturaleza “marginal”, si se la puede llamar así, de la producción literaria de Ribeyro en la gran planilla resulta similar a la de su obra mientras el escritor estaba vivo. En el contexto literario peruano de mediados del siglo xx, Ribeyro no gozaba del mismo nivel de prominencia que otros escritores de su generación, como Mario Vargas Llosa o Alfredo Bryce Echenique. Su estilo literario, que a menudo se caracterizaba por una prosa sencilla y directa, no siempre era valorado por críticos y lectores que preferían posar su atención sobre otra clase de obras.

La lejanía del mundo cinematográfico hacia Ribeyro resulta irónica, considerando que el escritor siempre mostró un gran interés por el séptimo arte. Julio Ribeyro Cordero, hijo del escritor, contó en una entrevista que su padre tenía una gran pasión por el cine. Solían ver películas clásicas del cine europeo, principalmente cintas francesas e italianas. Era fanático de Buñuel y de Fellini. Su hijo incluso comentaba que juntos solían ver películas las tardes de los sábados en la TV francesa, cuando ambos residían en París. Sin saberlo, el escritor despertó en su hijo una pasión, pues este terminaría desempeñándose como director de fotografía luego de abandonar la carrera de Derecho. El mismo Julio Ribeyro ha negado que quiera adaptar las obras de su padre, pues quiere que su trabajo deje una huella y una marca propias, sin que esté relacionado con la producción y el legado de su progenitor. Una decisión sumamente respetable.

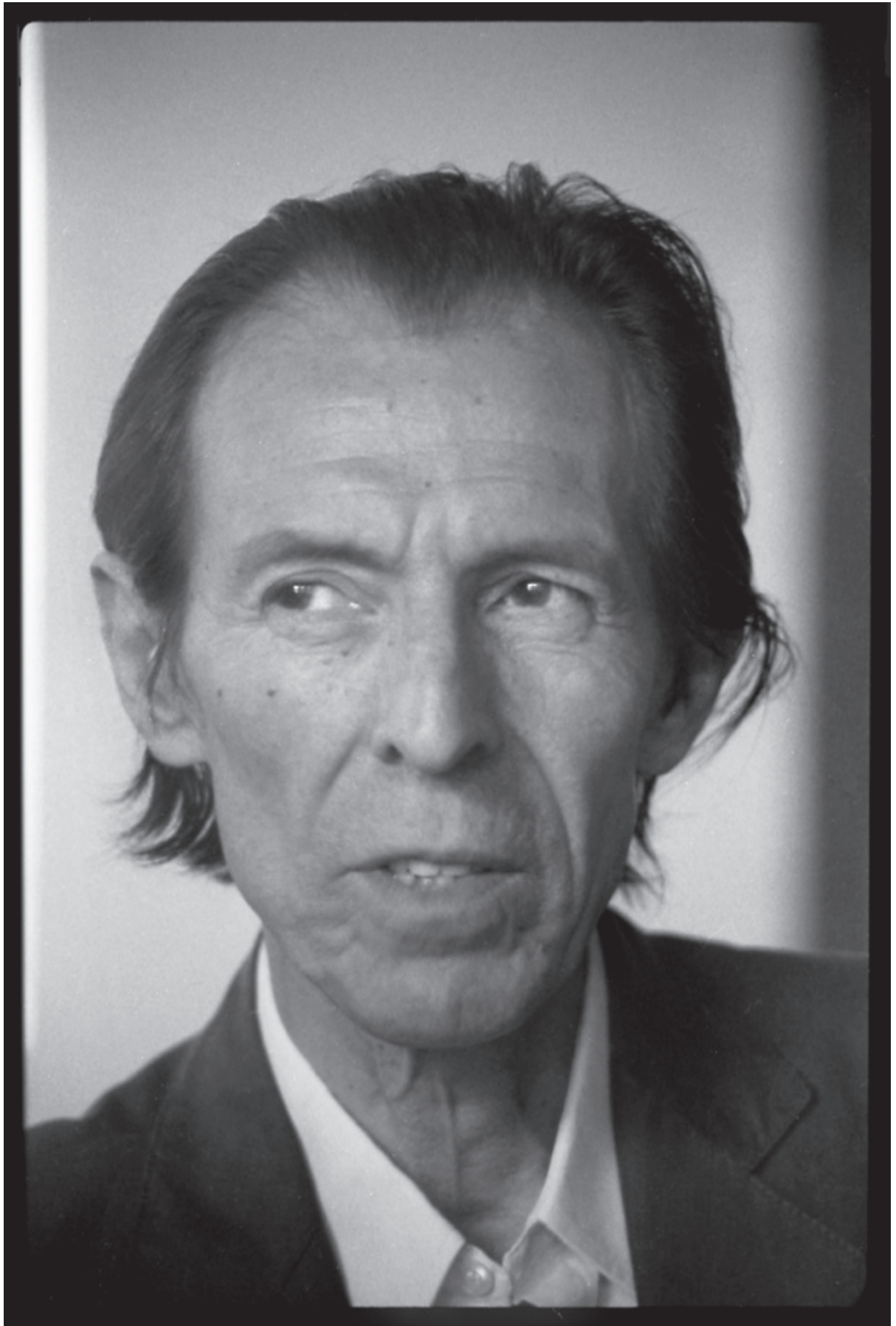
A pesar de su profunda conexión con el cine, la obra literaria de Ribeyro no refleja directamente esta pasión. En sus cuentos, libros y diarios, el cine apenas deja rastro. De la misma forma que la presencia de esta misma en la cinematografía peruana tiene muy pocas apariciones. Esta discrepancia plantea preguntas interesantes sobre la relación entre la vida del autor y su creación artística, así como sobre los factores que pueden influir en la adaptación de una obra literaria al cine.

Entonces, ¿por qué la obra de Ribeyro no ha sido llevada con mayor frecuencia al cine? Esta es una interrogante sumamente interesante. Sus cuentos gozan de varios elementos que permitirían realizar una producción que cautive a los espectadores: personajes complejos, temas sociales de características universales o la exploración de algunos de los aspectos más oscuros de la condición humana.

La falta de adaptaciones cinematográficas de la obra de Ribeyro es una oportunidad. Sus relatos poseen una fuerza narrativa única que podría traducirse a la pantalla grande. Pese a todo, la obra de Julio Ramón Ribeyro sigue siendo uno de los pilares fundamentales para entender la literatura peruana del siglo xx. A pesar de su aparente “marginalidad” en el mundo cinematográfico, su obra toca temas vigentes aún en nuestra sociedad, como la discriminación, el racismo, la búsqueda de la identidad y la exclusión social. Tal vez, con el tiempo, encuentre un mayor reconocimiento y aprecio en el medio cinematográfico y se lleven sus historias y su visión única a una audiencia más amplia y diversa.

REFERENCIAS

Gutiérrez, C. (2020, 7 de setiembre). Julio Ramón Ribeyro: corto de Alex Fischman muestra vigencia del relato “Alienación” en el Perú. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/cine/julio-ramon-ribeyro-en-pantalla-corto-de-alex-fischman-muestra- vigencia-del-relato-alienacion-en-el-peru-noticia/>



Julio Ramón Ribeyro, hotel Crillón, 2 de setiembre de 1986.

D

Dossier

Una fotógrafa itinerante: el arte de Viki Ospina



Plaza del mercado La Concordia, en Bogotá
Premio Nacional de Fotografía (Colombia), 2019











Viki Ospina: fragmentos de un testimonio

ALONSO RABÍ DO CARMO

Enviamos seis preguntas a la fotógrafa Viki Ospina y aquí ofrecemos una versión editada de los audios con que nos respondió amablemente. Desde un principio, nuestra intención era acompañar sus fotografías con las reflexiones de la propia artista, hilando un relato que abarca desde sus inicios en el arte fotográfico hasta los principios que guían su trabajo, pasando por la memoria de su formación artística y la explicitación de sus filiaciones con la fotografía latinoamericana, entre las que asoma el notable cusqueño Martín Chambi. Al editar el texto, preferimos mantener la primera persona, dada la fluidez y vivacidad del material.

FOTO: ÓSCAR BRAVO



I

En mi infancia se encuentra la explicación de mi vocación por la fotografía. Más concretamente, en mi infancia barranquillera. Me bautizaron María Victoria Villalba Stewart, pero soy Viki Ospina. Recuerdo a mi madre, gran lectora, y una casa llena de grandes y bellos libros. García Lorca, Tennessee Williams, Lawrence Durrell, Stefan Zweig, entre otros, me acompañaron durante esa etapa. Recuerdo eso: mi amor por la literatura, el mar de Barranquilla, los carnavales, el río Magdalena, las primeras idas al cine, el billar en casa del abuelo Celio, un patio repleto de mangos, zapotes y nísperos, los barrios y las casonas que empiezan a desaparecer. En ese ambiente empecé a tomar fotos. Los gamines, los carnavales, las manifestaciones, la cultura popular, personajes y paisajes, el mar, todo eso influye en mi modo de ver y concebir la fotografía. Los colores vivos y saturados del Caribe y el contraste con las gamas verdes y azules de las montañas de Bogotá. Poesía hecha de contrastes. Huía siempre al campo, buscaba siempre nuevas aventuras, me hipnotizaba el olor de la leña fresca y del eucalipto quemado, otra clave de mi fascinación por los rostros y paisajes campesinos de mi infancia. Luego hay una etapa interesante e intensa, vinculada con la música. El festival de la Luna Verde en la isla San Andrés, las orquestas populares y el folclor, los bailes, mis padres bailando la música de Elvis Presley o el torbellino que fue el mambo de Pérez Prado. Todo esto despertó en mí la pasión por la fotografía. La vocación ya estaba allí, faltaba que se despertara. Y se despertó.

II

Entonces ya todo estaba ahí, listo para manifestarse a través de la fotografía. También la pintura estuvo presente. Hay un pintor nuestro que se llama Alejandro Obregón. Mi mamá era muy amiga de él y de su esposa. Era la época del nihilismo, del existencialismo. Yo veía las fiestas increíbles que hacían en su casa frente al mar. Alejandro pintaba cóndores en pleno mar en su casa y yo recuerdo el olor a óleo. Todo eso quedó, lo guardé en mi memoria: toda esa forma de vida tan libre, tan inspirada, tan llena de espacios y tan sin códigos, sin roles ni condicionamientos. Después vendría el hippismo. También recuerdo que me encantaban las vidas de los trabajadores. Había una señora que se llamaba Hortensia, que me contaba cuentos muy tradicionales y a mí me encantaban ella y sus hijos. Y, por ejemplo, ahí también está la música, la primera canción importante, que yo oigo cuando tenía cuatro años, es la canción "Todo me gusta de ti", cantada por Benny Moré. Se la oía cantar a la señora que planchaba en la casa de mi abuela. Ella se ponía el tabaco en la boca al revés. El olor de esas planchas antiguas que despiden el vapor y la pequeña radio encendida con esa canción. Todo eso se me quedó grabado. Y también la idea de que la fotografía tiene que ver con sentir, no tanto con pensar.

Viki Ospina, *Autorretratos* (1972).

III

Mi vocación surge en la infancia, pero mi formación le debe mucho a mi adolescencia. Aprendí que la fotografía tiene que ver con la atención, porque si algo te interesa lo llenas de vida; la indiferencia carece de ella. Yo recuerdo, por ejemplo, en Barranquilla, cuando íbamos en el carro a Puerto Colombia —que queda a media hora de Barranquilla—, al mar, había como una especie de colinita, una subidita, y yo esperaba así casi sin respirar el momento en que el carro descendía y se veía la línea del horizonte que revelaba el mar. En ese momento aparecía el mar en todo su esplendor. Ahí estaba el arte de la observación. Ahí estaba el momento decisivo, del que habla Cartier-Bresson. El momento decisivo que tiene que ver con ese momento único e irrepetible en que se manifiesta la vida, con toda su perfección, su geometría, su diseño de formas. A veces tenemos que esperar ese momento maravilloso en el que suceden las cosas, y la fotografía tiene que ver mucho con los procesos y con la paciencia. La fotografía tiene que ver con el conocimiento. Descubrir el auténtico rostro de un pueblo, descubrir quién es la gente detrás de las máscaras y los disfraces de las clases sociales. Yo siempre he querido conocer el mundo. El mundo más allá del disfraz, más allá de las poses, más allá de las pretensiones, más allá de toda esa máscara egolátrica que llevamos todos, y encontrar la esencia, revelar el carácter de las cosas. Y cuando me vuelvo fotógrafa, nunca me imaginé que iba a ser fotógrafa.

IV

Un día estaba con un amigo, que creo que fue decisivo en mi formación, que era un poquito mayor que yo. Estuvimos viviendo juntos en una época en Puerto Rico. Se llamaba Ernesto

Bonilla y era publicista. Yo creo que él fue una persona realmente decisiva en mi formación como fotógrafa. Estábamos sentados en una pizzería y yo le pregunto: “¿Qué carrera hay que yo pueda estudiar y me pueda independizar de un papá que jamás me va a ayudar?”. Lo último que me había dicho fue que estudiara computadores en Medellín. ¡Yo qué iba a querer estudiar computadores en esa época! Obvio, de pronto sí lo hubiera estudiado. Pero no, no estaba para nada en mi vida estudiar computadores. Y me dice: “Pues, ¿por qué no te dedicas a la fotografía?”. Y esto fue como una epifanía. De una le escribí a mi papá y le dije: “Mira, no te voy a devolver esos dólares que me quedaron del viaje”. Con ellos me compré una Canon F1 con una lente 1.2, Aspherical, corregida de aberraciones ópticas, una maravilla de lente. Con esa cámara tomé las fotos de la serie de la plaza del Mercado de la Concordia y gané el Premio Nacional de Fotografía años después. Y con esa cámara empecé a tomar mis primeras fotos. Hacía estudios de niñas lindas, hijas y amigas de mi mamá en los parques muy bonitos del norte de Bogotá. Siempre con los filtros naturales de la luz. Tomé fotos hasta para una revista médica. Tomaba fotos de cajas fuertes. Lo que se me presentara. Porque para mí la fotografía siempre fue una forma de ganarme la vida. Todas las fotografías mías son por encargo. Yo siempre tomo fotos con otra cámara para mí y esas son las que hacen parte de mi archivo. Entonces, ¿quién me enseña a mí fotografía? Guillermo Cuéllar era un estupendo fotógrafo. Otra persona que tuvo que ver también con mi formación como fotógrafa fue Adelqui Camusso, que era director de fotografía de cine. Trabajó en la época del neorrealismo con Vittorio de Sica y yo creo que es de las personas que más sabe de iluminación. Esas fueron las personas decisivas en mi aprendizaje, además de mis propias experiencias.

V

La fotografía para mí es un juego de luz y sombra en el que reconozco la dualidad de la vida. Manifiesto una verdad que llevo dentro de mí en el mundo transitorio de las formas. La fotografía es soñar antes que contemplar. Mi fotografía es intuitiva y espontánea. La cámara es una extensión de mi ojo y de mi corazón. Para mí, la fotografía es un equivalente del espíritu humano. Es un lenguaje de conciencia, de intuición, de espontaneidad. Es una ética y una gramática de ver y de mirar. Para mí, la fotografía es una forma de descubrir el ser humano libre de etiquetas y convencionalismos. También la fotografía es una síntesis de arte y de técnica. Revelar el carácter de los seres en su ambiente, que son una prolongación de uno mismo, porque todo lo que ves afuera, lo reconoces en ti, te vacías de todo lo que tienes en tu cerebro, en tus imágenes y en tu pasado. Te vacías de todo para poder tomar esas fotos en el tiempo del presente, que es el tiempo del ser. Por eso pienso a veces que la fotografía es una forma de meditación zen. También a mí me da mucha alegría tomar fotografías, porque es estar uno vacío de esa imagen de uno

mismo, recuperar el sentido mágico de vivir que teníamos cuando éramos niños. ¿Cuál es el concepto central de mi trabajo? Ver la belleza. Cuando veo la belleza, la reconozco como una verdad, con la misma integridad que puede tener un perro, un pájaro, un niño. La fotografía tiene que ver con la vida, tiene que ver con la conciencia y tiene que ver con esa creación de campo de resonancia, del diálogo con los demás. Yo trabajo mucho en forma de series y secuencias y mantengo un diálogo largo con la vida. Mi fotografía tiene que ver con la celebración de la vida en el tiempo del presente, de la atención, de la intención. Cómo transformamos lo observado con nuestra mirada. Cómo me relaciono con ese otro que me interesa tanto conocer. Cómo es un acto de percepción y de atención en la trama de la vida el escoger, entre infinitas posibilidades, lo que te asombra. Porque la fotografía siempre tiene que ver con el asombro. Creo que la fotografía no se hace en el tiempo ni del pasado, ni del futuro. Siempre se hace en el presente. Y cuando ves fotografías del pasado, que son memoria, son como una forma de memoria, las vas a ver en el presente. Y cuando las vean en el futuro, también las van a ver en el presente. Me fascina mostrar los procesos y los contrastes. Eso tiene que ver mucho con mi reportería, con mi mirada de periodista gráfica. Mirar todos los detalles de la vida. Así como la fotografía también es documento y registro, y es una herramienta para contar historias, nosotros también estamos contando la historia de nuestra vida a través de nuestro arte. Yo no creo que la fotografía sea un registro. La fotografía transforma lo que está describiendo. Una buena fotografía tiene que transformar lo que está describiendo con el milagro de la luz. Manejo la técnica como un medio, no como un fin. Creo que la vida es un campo de aprendizaje. Siempre estamos transformándonos y no podemos parar de aprender. El día que paremos de aprender, nos morimos. Así como la fotografía es el arte de la observación, la vida tiene que ver también con el arte de ser capaces de observarnos a nosotros mismos en nuestro interior: analizarnos, reflexionar, seguir cambiando y transformándonos. Para mí, la fotografía también es una terapia para comprender el mundo. Yo me ubico y lo comprendo a través de la fotografía. Es mi forma de posicionarme ante el mundo con la cámara.

VI

Hay un fotógrafo que toda la vida me ha fascinado: el peruano Martin Chambi. Primero, porque es un poeta de la luz y el claroscuro. Yo amo la luz de noventa grados y en mi fotografía siempre estoy buscando con luz natural el sol de los venados, cuando la cara de las personas queda, por ejemplo, mitad luz, mitad sombra, con ese sol que da a noventa grados de la cara de los personajes. O el claroscuro, que es el reino de las sombras, pero las sombras están iluminadas por las luces principales, por la luz principal. Me encanta la mirada de Martin Chambi. Por otro lado, a veces pienso que, así como yo rompí en Colombia con el estereotipo de que la fotografía solamente era

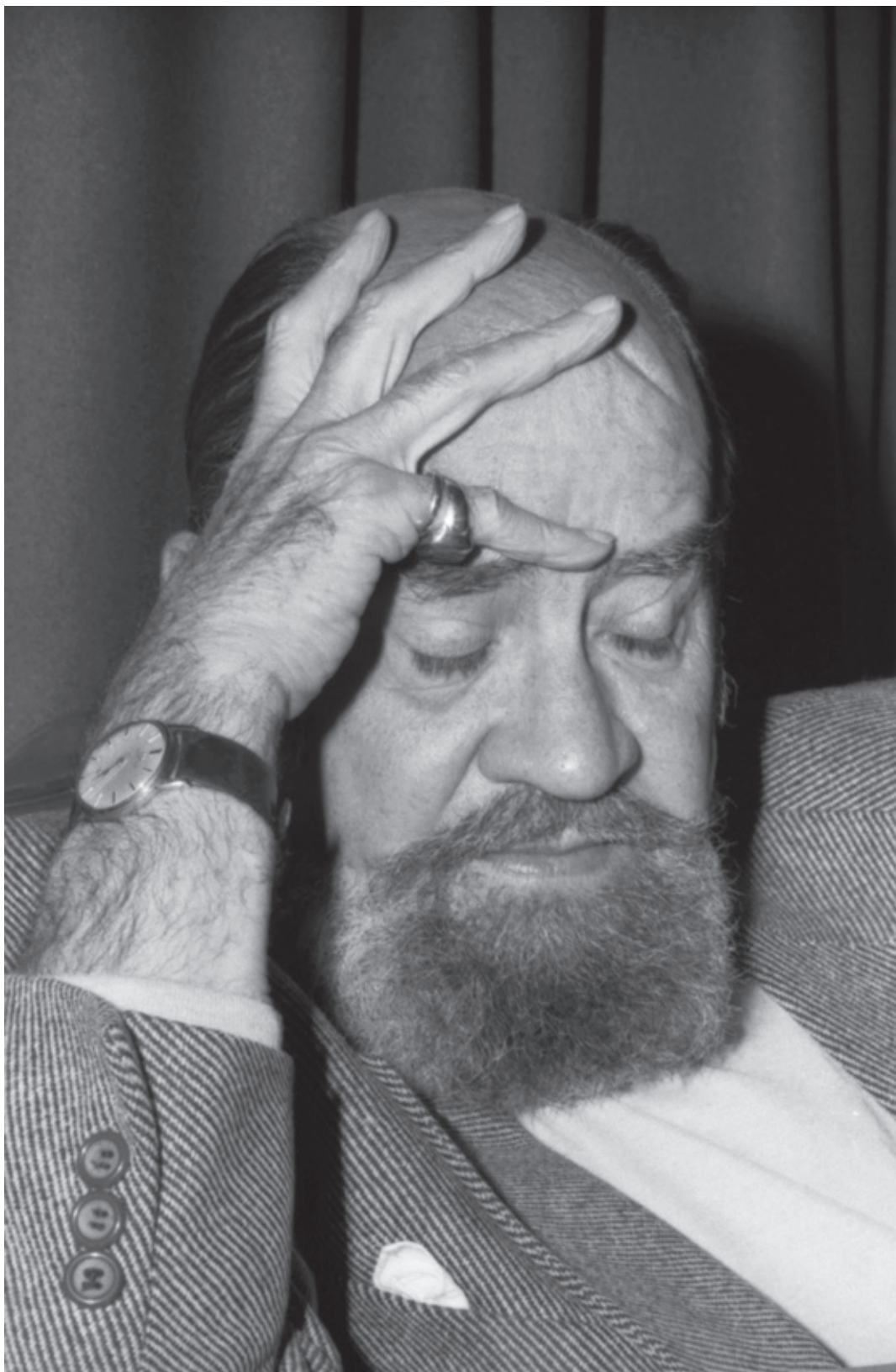
un oficio para hombres, Martín Chambi como fotógrafo indígena también rompió con ese estereotipo, rompió con las imposibilidades y entró en el campo de todas las posibilidades. Un fotógrafo indígena, poeta de la luz, que también trabaja el sistema de Ansel Adams. Yo le enseñé a mis estudiantes la gama de grises que hay entre el blanco y el negro y cómo puedes tú expresar emociones —como la melancolía o la tristeza— a través de los grises, cuando no hay blancos, no hay negros. O cómo puedes expresar el drama a través del claroscuro. O cómo puedes expresar sentimientos — como la serenidad o la calma, la paz— con las luces altas, con las luces, con los blancos. O sea, él es un maestro porque él sabe exactamente con qué grises, con qué blancos, con qué negros va a inscribir esas bellísimas fotografías que él toma. Martín Chambi convierte sus fotos en documentos. Con sus fotos de matrimonios y fotos sociales a nivel de sus comunidades quería mostrar lo más profundo de esas costumbres populares, de esas fiestas y tradiciones. Algo muy parecido motiva una parte muy importante de mi trabajo. De ahí mi admiración por su trabajo artístico.

FOTO: VASCO SZINETAR





Fernando Charrý Lara (1920-2004) en 1997. Poeta colombiano. Fundó en 1972 de la célebre revista de poesía Golpe de Dados.



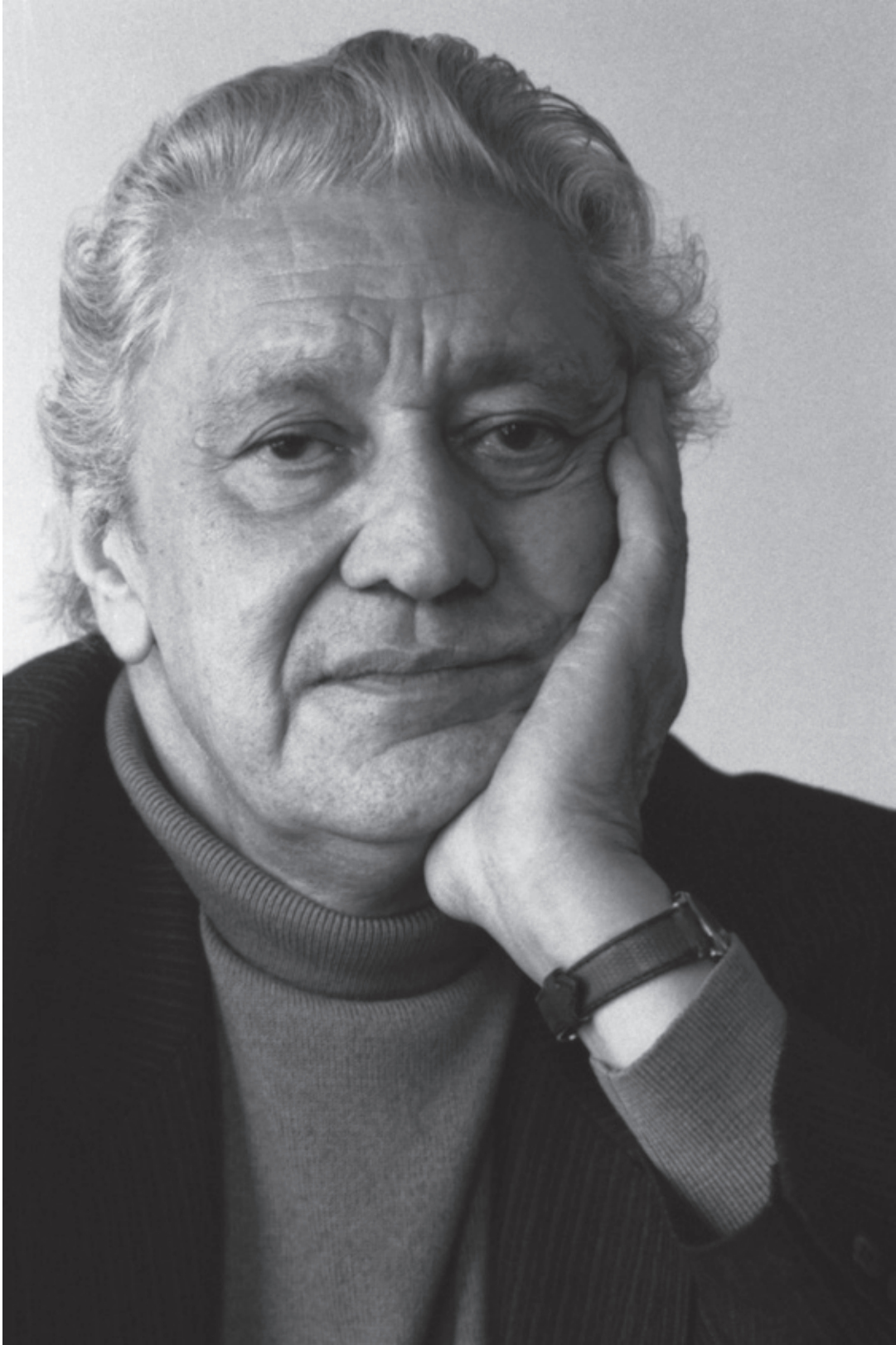
Eduardo Caballero Calderón (1910-1993) en 1976, escritor y diplomático colombiano. Con su novela El buen salvaje (1965) obtuvo el premio Nadal.



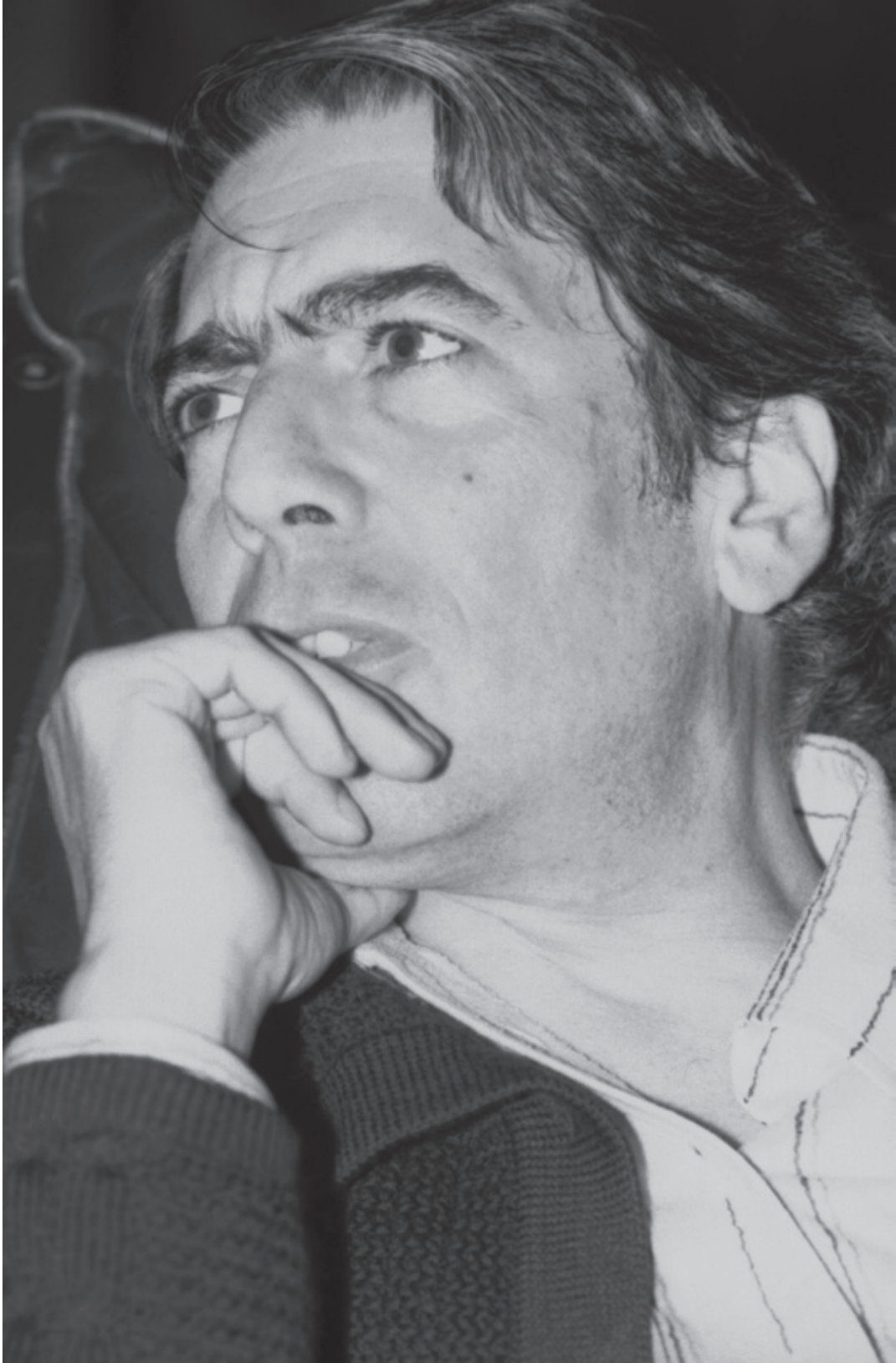
Álvaro Mutis (1923-2013) en 1997, uno de los poetas y novelistas colombianos más importantes del siglo xx.



Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura en 1982, en retrato de 1979.



Retrato de Héctor Rojas Herazo (1921-2002) en 1990, escritor y periodista colombiano. Una de sus novelas más conocidas es En noviembre llega el arzobispo (1966).



Mario Vargas Llosa (1936-) en retrato de 1979, Premio Nobel de Literatura en 2010.



Artes visuales

Martha Vértiz: hacia una poética del ornamento

AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS

La pintura peruana en los últimos setenta años, desde inicios de la década de 1950, registró la asimilación del credo moderno. Surgió entonces una vertiente de imágenes abstractas en las que, incluso sin reconocerse un motivo visual específico, aún podían identificarse determinados elementos figurativos. Así mismo, en fricción con estas imágenes, hizo su aparición otra vertiente que, al prescindir total y radicalmente de las figuras, tomaría por completo la escena del arte local¹. Esto ocurrió a inicios de la década de 1960. La situación local registró entonces un importante cambio, cuando los jóvenes artistas más radicales del momento, articulados a la vanguardia internacional, desde 1965 repartieron por igual su fascinación por los íconos de masas —referentes pop de figuras reconocibles— y por fórmulas geométricas identificables: cuadrados en campos de color, rombos, círculos, entre otras. La pregunta por el papel de la pintura de Martha Vértiz (1941-2022) en esta trama de marchas y contramarchas propias del arte moderno en el Perú nos asalta de pronto, más aún por su compromiso de trabajar un arte sin figuras, cuyos resultados —recién ahora visibles desde un horizonte instalado en pleno siglo XXI— nos permiten plantearlo como un lugar privilegiado para iniciar, desde su propia subjetividad, una investigación en solitario.

Una mirada en retrospectiva, entonces, nos invita a comparar entre sí determinadas piezas de la producción de Vértiz realizadas en los últimos veinte años, para, de esta manera, tensar un círculo entre este presente y aquel otro momento clave del pasado. Dicho momento se extiende en el arte peruano hasta, por lo menos, mediados de la década de 1970. De esta manera, si comparamos un lienzo como *Lagartijas*, del 2014 (Figura 1), con *El oro vuela*, del 2002 (Figura 2), lo primero que salta a la vista son los patrones geométricos que ambas imágenes presentan. No obstante, uno se pregunta, también, por la función visual que cumplen tanto la palabra *oro* como la figura de la lagartija, en relación con su fondo geométrico respectivo. Más aún, la aparición de figuras reconocibles pero también de alguna letra o, incluso, una palabra, como elementos visuales clave en las pinturas de los últimos años de vida de Martha Vértiz

1 Ver Del Valle (2012), en que se pasa revista al arte geométrico que surge en el Perú desde 1951. Con antecedentes en la década de 1940, existe una vertiente que proviene de la Escuela Nacional de Bellas Artes y otra de la Agrupación Espacio. Para otra versión acerca de un arte sin figuras, ver Castrillón (2002).



Figura 1. *Lagartijas* (2014) Acrílico sobre tela, 60 × 80 cm.

configura, en sí mismo, todo un indicio. Y así, mientras en *El oro vuela*, la palabra *oro* flota, siguiendo la dirección en las diagonales –de arriba hacia abajo y viceversa– a causa de la iridiscencia aportada por la armonía de los colores cálidos usados con el fin de hacer vibrar su patrón de repetición; en *Lagartijas*, en cambio, no se encuentran letras ni palabras. En su lugar surgen siete formas figurativas reconocibles, a saber, siete lagartijas cuyo ritmo también hace eco con el patrón visual del fondo geométrico que las aloja. Con agudo sentido estético, el curador y crítico de arte Jorge Villacorta (2023) señala cómo, después del año 2000, Vértiz “inició una veta de pintura geométrica pura tomando una parte significativa de sus referentes visuales de tipos de ornamentación de diseño simétrico” (p. 17). La simetría y los patrones de repetición de su última producción, según Villacorta, no solo permiten estructurar las superficies planas, sino que, incluso, ofrecen una ilusión de tridimensionalidad. Sin embargo, al fijar la vista en los elementos representacionales aludidos –figuras y palabras– estos interfieren con la pintura geométrica pura, si se toma en cuenta lo dicho por Villacorta.

En el arte peruano, hacia mediados de la década de 1960, existía una tensión entre los horizontes visuales del *pop* y el *hard edge*², ambos provenientes de la creciente recepción del arte proveniente de Estados Unidos; es decir, entre la repetición de los íconos figurativos del primero y el silencio de los campos de color del segundo. Los hallazgos tardíos de Vértiz invitan a una nueva lectura de aquella tensión y colocan al intérprete, en retrospectiva, frente a una aparición progresiva, poco documentada y algo extraviada, del posminimalismo entre nosotros. Un flujo cuyos patrones geométricos,

2 Para una mirada distinta de dicho momento, que oscila entre la imagen *pop* y la geométrica a mediados de la década de 1960, ver López y Tarazona (2007). En un interesante ensayo, centran su atención en tres importantes exposiciones ocurridas en el año 1965.

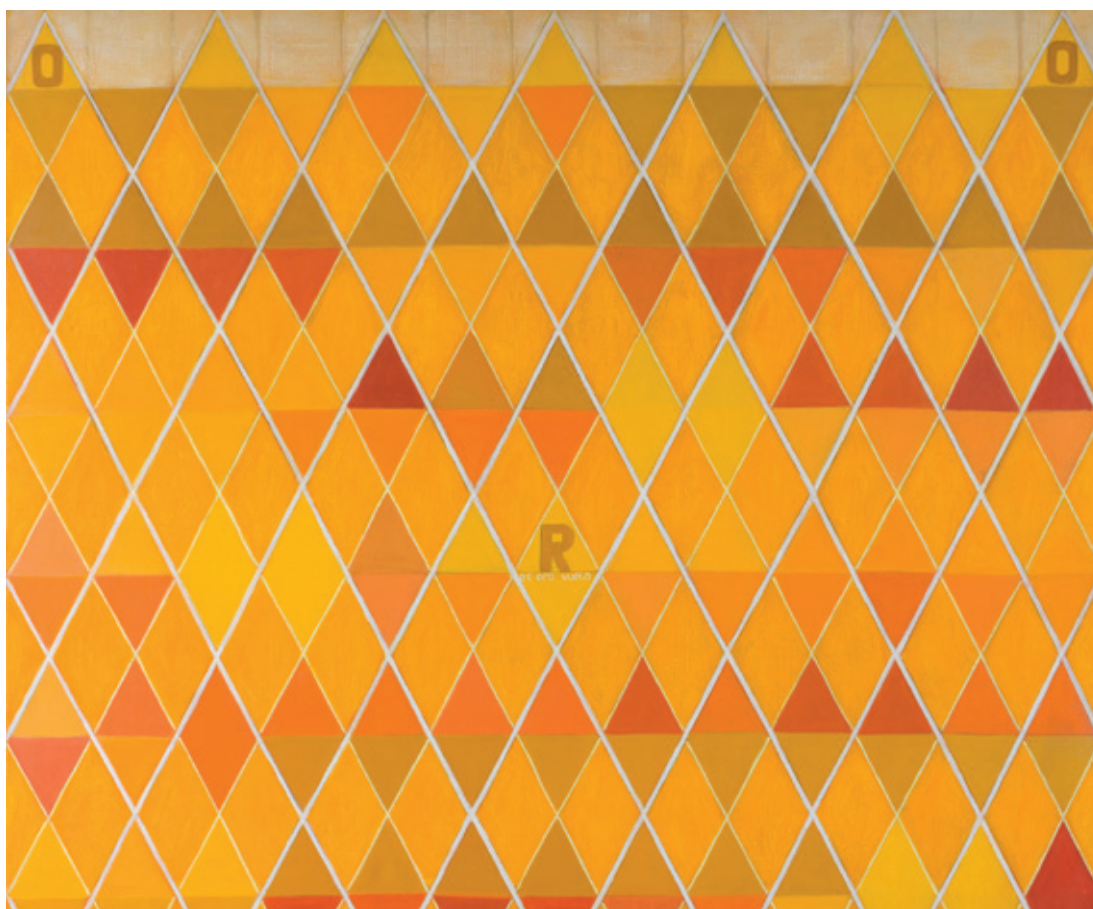


Figura 2. *El oro vuela* (2002). Acrílico sobre tela, 140 × 130 cm.

internos a la producción de jóvenes artistas locales³, fueron, sin embargo, en la pintura de Martha Vértiz, un punto de llegada. En su caso, se presenta como el fruto de un largo proceso de ensayo y error; esto es, de un camino, una ruta “interior”, en algún sentido aún por aclarar.

LA RUTA “INTERIOR”

Martha Vértiz se formó, entre 1958 y 1963, en la escuela de arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), bajo la dirección del maestro y pintor austriaco

3 Es posible, en Perú, proponer una genealogía visual heterogénea a la establecida, que destaque el interés por pinturas de mediados de la década de 1960 realizadas por artistas mujeres. Así, al silencio de los campos de color, propios de la pintura *hard edge* de Regina Aprijaskis, se le opone la ilusión de movimiento de la pintura cinética de Rubela Dávila. En dicha contraposición, surge una lectura ampliada del canon de la abstracción en clave geométrica, a la que todavía es importante sumarle, con ventaja, la producción cinética de la pintura de Ella Krebs. Al respecto, ver Del Valle y Hernández (2018, pp. 72-73).



Figura 3. *Formas y texturas I* (1974). Látex y acrílico sobre triplay, 43 × 43 cm.

Adolfo Winternitz (1906-1993). Esta situación resulta importante si lo que uno quiere es comprender la carga de experiencia vinculada al arte que Vértiz llevaba consigo al momento de iniciar su participación activa en la escena artística en Lima. Según algunas de sus declaraciones, no estuvo activa hasta 1971⁴. A partir de ese momento, en las diferentes fuentes periodísticas que documentan su actividad, es mencionada como una “joven pintora”.

Por ello, resulta de interés fijarse en cómo el trabajo con el empaste de color en dos pinturas del periodo —*Formas y texturas I*, 1974 (Figura 3) por un lado, y *Valle andino*, 1976 (Figura 4), por otro— se muestra de igual manera, siendo indiferente que uno sea abstracto y el otro figurativo. Y así, mientras en la primera imagen el experimento con las texturas en distintas zonas de color del cuadro puede visualizarse con solo detener la mirada sobre una superficie que la materia pictórica oculta; en la segunda, las plantas, los árboles, las casas y sus techos, los contornos de los sembríos —en otras palabras, las figuras que identifican al paisaje andino— “distraen” al ojo, por así decir. Solo las luces que aparecen más allá de la línea de horizonte del paisaje delimitan zonas sin un sentido figurativo claro. La lucha interior de Vértiz con su proceso formativo está articulada, sin duda, tanto al trabajo pictórico *in situ*, que su maestro Winternitz realizaba con los alumnos y alumnas de la PUCP en la sierra peruana, como con sus discursos y prácticas vinculadas

4 Ver el artículo “Marta [sic] Vértiz: una pintura para todos los bolsillos” (1974). Allí se lee: “Ella estudió en una academia ‘como todo el mundo’, dice sonriendo, pero decidió entrar de lleno a la profesión a partir del año 1971, fecha en que recibió una mención honrosa al aire libre por la Municipalidad de Miraflores y luego vinieron más y más exposiciones en donde pudo mostrar su talento como pintora”.



Figura 4. *Valle andino* (1976). Acrílico sobre cartón, 85 × 70 cm.

al credo moderno. Winternitz, en sus clases, señaló hacia una serie de correspondencias entre la imagen abstracta y la imagen figurativa. En los ejercicios que, a lo largo de los años, fue diseñando con el fin de mostrar dicha correlación, instaba a sus alumnos a apropiarse de los procesos de abstracción. En estos procesos, el color y la forma surgían, a través de la luz, como una suerte de emanación desde alguna realidad concreta de base. El artista sensible y lo suficientemente entrenado, debía ser capaz, necesariamente, de captar aquella realidad que late y respira por debajo. Regresando a las citadas pinturas de Vértiz, resulta interesante reparar en cómo ambas obras de 1974 y 1976, corresponden a exposiciones realizadas en las galerías Trapecio e Ivonne Briceño, respectivamente. Estos dos espacios habían surgido en la década de 1970, bajo el insólito fenómeno del *boom* de galerías en Lima, que por entonces comenzaron a exhibir “arte joven”.

Desde sus primeras exposiciones individuales, Vértiz parece alejarse, por la vía del experimento con las texturas, del dogma que insta a algunos artistas a hacerse de un “estilo” propio, reconocible. Quizá por esto es que ella misma procede a través de diversas series de pinturas. No se falta a la verdad si se piensa la exposición en la galería Ivonne Briceño (titulada *Formas y texturas*) como el inicio de una primera serie de pinturas cuyas imágenes seguirán apareciendo en lo que sigue. Una ruta que establece un flujo de imágenes abstractas que dialogan entre sí. De esta manera, propongo ver como parte de la misma serie una pintura titulada *La fiesta*, de 1993 (Figura 5), tanto por su semejanza visual en el tratamiento de la composición como por el uso del color. Y, sobre todo, por el resultado visual que puede ser asociado a la aparición de un mandala; esto es, una fórmula concéntrica y circular que funciona como una zona de luz amarilla para irradiar, en líneas radiales, un microcosmos singular, una forma del infinito que otorga un límite a toda búsqueda “interior”.

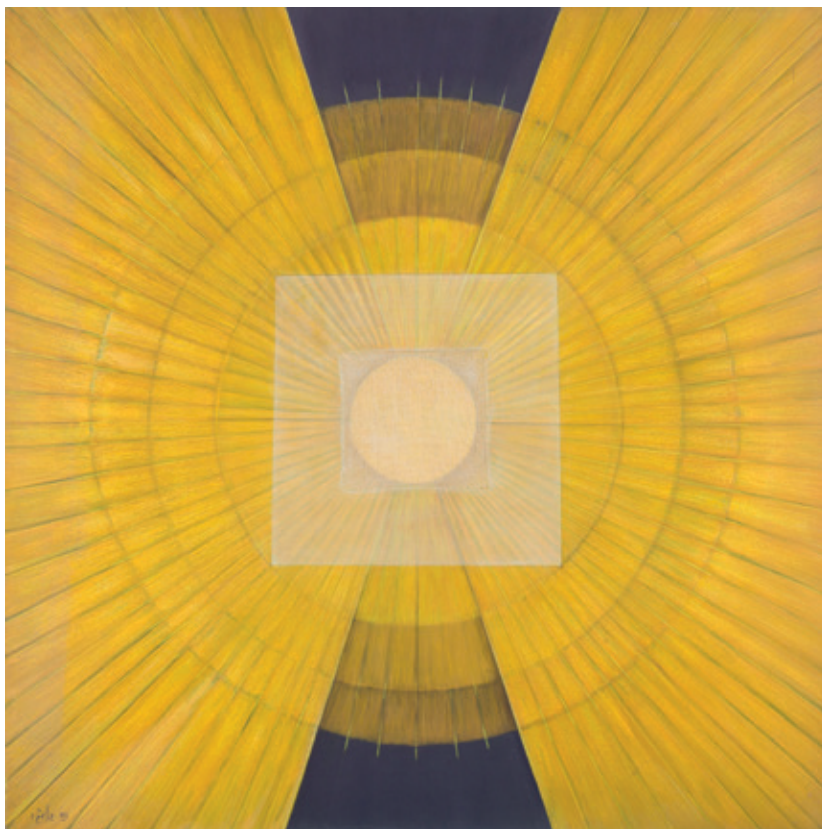


Figura 5. *La fiesta* (1993). Técnica mixta sobre nordex, 120 × 120 cm.

Winternitz (1993/2015) había propuesto que solo la imagen abstracta podía dar cuenta de pensamientos, sentimientos y emociones. Y esto porque “el arte abstracto está siempre unido a la figura, pero de ella extrae todo lo exterior y anecdótico y expresa solo su contenido íntimo, esencial” (p. 84). De este modo, la ruta “interior” queda definida, en este encuadre, por una posición de sujeto, en la que logra expresar, por sustracción, su propia estructura esencial⁵. Entre tanto, si se regresa por un momento a la década de 1970, una pintura como *Muro XVII*, de 1979 (Figura 6), en el que de manera descriptiva ella representa fielmente las manchas de cualquier pared callejera, señala en dirección inversa. Ahora se señala hacia la apariencia “exterior” de lo que puede encontrarse en infinitud de muros urbanos. En ese mismo año, Vértiz declara en una entrevista⁶: “Mi separación de la imagen total se debe a que ahora mi emoción busca una imagen [exterior] y antes la imagen producía una emoción [interior]”. La

5 Winternitz (1993/2015, p. 86) remata la cita anterior diciendo: “El artista plástico no representará lo que ve con los ojos de la cara, sino lo que él mismo sentirá si hiciese el movimiento del modelo, el movimiento de lo que ve”.

6 Ver Seymour (1979).



Figura 6. *Muro XXVII* (1979). Acrílico sobre triplay, 91 × 122 cm.

serie de pinturas de muros había comenzado en 1976 y fija un nuevo momento de un proceso de oscilación —entre el espiritualismo de la emoción interior y el fisicalismo informal y sin concesiones del exterior de los muros— que durará, por lo menos, hasta 1983. Asociada al importante taller de la escultora y dibujante Cristina Gálvez (1916-1982), también la mirada de esta y sus constantes diálogos serán un apoyo fundamental para consolidar sus hallazgos. En aquel año de crisis personal, 1983, ella decide abandonar por completo la pintura con figuras y encuentra en la categoría de pintura no figurativa una opción que la aleja de la distinción de su maestro Winternitz entre abstracto y figurativo que había orientado su experimentación. Villacorta (2023) presenta la contracara existencial de este mismo proceso de esta manera:

Martha Vértiz vivió hacia fines de la década de 1960 los cuestionamientos y debates de cuál debía ser la temática de una artista peruana y cuál su rol en una nueva sociedad, dentro del proceso político iniciado por la junta militar liderada por Juan Velasco Alvarado en 1968. En ese sentido, la década de 1970 resultó un periodo crucial, en la que fue encontrando su camino. (p. 14)

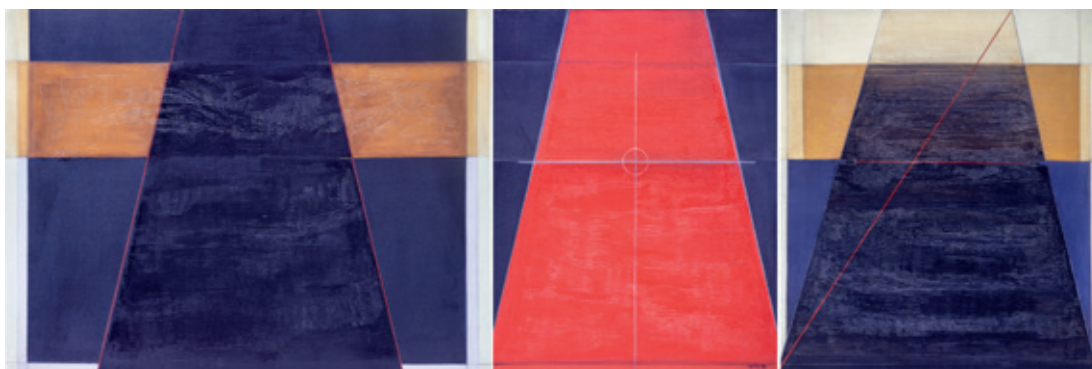


Figura 7. *La fiesta* (1993). Técnica mixta sobre nordex, 120 × 120 cm.

La libertad de su posición de sujeto femenino, su opción existencial de no tener hijos, pactada con su esposo, para dedicarse a su pintura y su posterior divorcio en 1983, marca un punto de inflexión. Pero no será sino hasta la década de 1990, cuando su ruta “interior”, espiritualista, llegará a su fin, junto con su par “exterior”, fisicalista. Y, a partir de ese momento, la geometría se presentará como un sobrio telón de fondo.

UN NUEVO COMIENZO: GEOMETRÍA, ORNAMENTO Y SUJETO FEMENINO

Distintas voces convierten a la pintura de gran formato *Homenaje al apu*, de 1992 (Figura 7) en un nuevo comienzo. Los trapecios y las líneas que dividen los campos de color se muestran directos, incluso —paradójicamente— sin una carga de paisaje, aunque el título así lo indique. Desaparecida la tensión entre interior y exterior, una sorprendida Élide Román (1992) lo convierte en portador de sutilezas formales y simplificación respecto de ornamentos inútiles. Luis Lama (1992), por otro lado, apela al título para afirmar que se trata de “una exploración del pasado a través de símbolos contemporáneos”. Todavía en tránsito, sin embargo, el nuevo flujo de imágenes conducirá, ya en el siglo XXI, a una poética del ornamento que, sin prejuicios, se servirá del telón de fondo de los patrones geométricos para pervertir su pureza y señalar hacia distintos elementos flotantes. Elementos que, tras el disfraz de letras y palabras, parecen citar a la actual imagen publicitaria. La pintura de Vértiz después del año 2000 es capaz de retroceder para mostrar, en comparación con el antiguo horizonte de tensión —propio de la década de 1960, entre la imagen pop y la geométrica—, una nueva ruta. En esta, el entramado y los patrones de retícula no solo producen movimiento, sino también ficciones de detalle de ida y de vuelta, asociadas a lo doméstico y a los interiores: un lugar cotidiano que la pandemia, en el año 2020, ha mostrado fundamental para refundar una intersubjetividad nueva, lejos del viejo miedo masculino que se disfraza de violencia y también de la prohibición moderna en la que

todo ornamento es delito. Una lejanía que le da la bienvenida al ornamento, esta vez como constitutivo del nuevo momento para aproximarse a lo contemporáneo. Allí en donde el diseño hereda el aura de la pintura moderna, para, en disonancias progresivas, vincular lo artesanal con lo industrial y lo hecho a mano con lo digital.

REFERENCIAS

- Castrillón, A. (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias...* Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- De Ferrari, S. (2006). Winternitz 1. En S. Ferrari Lercari y L. Barrón Sobrevilla (Eds.), *Winternitz: muestra antológica* (pp. 25-36). Instituto Cultural Peruano Norteamericano; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Del Valle, A. (2012). La invención de una tradición: la pintura abstracto-geométrica en el Perú (1948-1958). *Hueso Húmero*, (60), 8-33.
- Del Valle A., & Hernández, M. (2018). Bellas artes: una trayectoria de imágenes (1918-2018). En A. Servat, C. Miró-Quezada, R. Cáceres y L. Muro (Eds.), *Un siglo de arte desde la Escuela Nacional: Las exposiciones* (pp. 70-88). Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú; Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- González, C. (1991). [Entrevista a Martha Vértiz]. *La Tortuga*, 41-42.
- Inauguran muestra de Martha Vértiz hoy en "Ivonne Briceño". (1976, 5 de octubre). *El Comercio*.
- Lama, L. (1992, 1 de octubre). Afirmación de la vida. *Caretas*, (1230), 60-61 .
- López, M., & Tarazona, E. (2007). Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años Sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible. *Illapa*, (4), 39-48.
- Martha Vértiz: una pintura para todos los bolsillos. (1974, 23 de octubre). *La Prensa* (suplemento "Magazine").
- Román, E. (1992, 11 de octubre). Martha Vértiz en una nueva etapa. *El Comercio*.
- Seymor (1979, 11 de noviembre). Martha Vértiz. *El Comercio* (suplemento "El Dominical").
- Villacorta, J. (2023). *El lenguaje de Martha Vértiz* [Catálogo de exposición] (pp. 13-18). Elsa Vertiz.
- Winternitz, A. (2015). *Itinerario hacia el arte*. Pontificia Universidad Católica del Perú. (Obra original publicada en 1993)



Autorretrato con ojos y boca abiertos (1630). Aguafuerte con algo de punta seca, 51 × 46 mm.

Rembrandt, padre del grabado moderno

RICARDO WIESSE

La obra de Rembrandt Harmenszoon van Rijn no solo alcanzó la cima del viejo arte de la pintura: inauguró también la modernidad gráfica. Su vida encaja perfectamente con la breve Edad de Oro de su patria, marcada por la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), que liberó a los Países Bajos del Imperio español mientras consolidaba vertiginosamente su poder. Su armada pasó a disputar rutas y enclaves ultramarinos con portugueses, españoles e ingleses. Ámsterdam se convirtió en la puerta de Europa —como una Venecia del norte— y en su bolsa se regulaba el tipo de cambio para todo el mundo. Acogía también —no sin fricciones— a millares de exiliados por las persecuciones religiosas, las pestes y los enfrentamientos que desgarraban al Viejo Continente. Leiden, ciudad natal del artista, fue sede de la primera y más prestigiosa universidad neerlandesa, y cuna de la libertad académica. Penúltimo de nueve hermanos, Rembrandt creció frente al molino de viento de su padre en el delta del Rin. Asistió desde los siete años a la escuela de latín y, a los catorce, ingresó a la universidad, pero la abandonó pronto, convencido de que las cuestiones académicas no eran lo suyo, como sí la lectura cuidadosa y original de la Biblia. Sus destrezas lo llevaron donde Jacob van Swanenburg, un oscuro pintor local, y en Ámsterdam, al taller de Pieter Lastman. Ignoramos quién lo inició como grabador. Solo podemos admirar la precocidad de su dominio técnico del aguafuerte.

Según su primer biógrafo, el florentino Filippo Baldinucci, Rembrandt era un excelente humorista, especializado en rastrear fisonomías y capturar las emociones más diversas. Joachim von Sandrart, por su lado, afirma que el joven seguía “única y exclusivamente a la naturaleza y a ninguna otra autoridad”. Arnold Houbraken anota que “viviendo en casa de su padre no dejaba el trabajo mientras no se extinguiera la luz del día”. Trazado con una economía de líneas notable, su conocido autorretrato de juventud, en que aparece con los ojos y la boca abiertos, culmina una serie de estudios donde el dibujante debió retener en la memoria lo que acababa de ver en el espejo para reflejar fielmente los contenidos del rostro humano, empezando por el suyo.



La madre del artista, cabeza y busto, tres cuartos a la derecha (1628). Aguafuerte con algo de punta seca, 65 × 63 mm.



La madre del artista sentada con un tocado oriental, medio cuerpo (1631). Aguafuerte con algo de punta seca, 65 × 63 mm.

El primer retrato de su madre, fechado en 1628, recoge las erosiones de una topografía facial íntimamente observada, con trazos vivaces —puntos, líneas y comas— que recrean las huellas de la caducidad. Desconocemos si Rembrandt vio el retrato a lápiz de la madre de Alberto Durero, uno de los escasos precedentes de este tema, que ambos tratan tiernamente, pero sin concesiones.

Su predilección por retratar a ancianos refleja la profundidad de sus preguntas existenciales. Aguda, rotundamente, registra el obrar silencioso del tiempo, que modela las facciones como testimonios de lo vivido. Esta presencia, imponente en el retrato de su madre de 1631, impacta por la riqueza gráfica y la variedad de sus incisiones: las líneas finas del rostro rugoso contrastan con el tratamiento del abrigo, definido por hendiduras zigzagueantes, tupidas, erizadas.

En Leiden, Rembrandt y Jan Lievens, su compañero de taller, recibieron en 1628 a un visitante ilustre, Constantijn Huygens, secretario del estatúder Federico Enrique de Orange, magistrado supremo de la antigua República de los Países Bajos.

Huygens —músico, traductor del poeta inglés John Donne, conocedor del arte y amigo corresponsal de Descartes— vio en Rembrandt nada menos que la contraparte holandesa del flamenco Rubens, y lo presentó a la oficialidad y a la aristocracia mercantil. Entusiasmado, Huygens escribió que la pintura del joven superaba incluso a la de los antiguos griegos por su capacidad de expresar las emociones universales. A la vez, le asombró que él y Lievens se negaran a visitar Italia “despreocupadamente contentos consigo mismos”.

FOTO: IVO ANTONIE DE ROOIJ / SHUTTERSTOCK.COM



Rembrandthuis, la casa museo de Rembrandt en Ámsterdam.

El pintor tenía 25 años en 1632 cuando realizó en Ámsterdam —entonces con ciento cincuenta mil habitantes— su primera *Lección de anatomía*. Convertido en una celebridad, la lista de espera para sus retratos y sus ingresos crecieron sin pausa. En 1634, contrajo matrimonio con Saskia van Uylenburgh, que aportó una suma considerable a la sociedad conyugal. La pareja se mudó a un edificio recién reconstruido que compró —pero que nunca cancelaría— en el barrio judío sobre la Breestraat, centro del comercio y del mercado artísticos. Esa gran casa —atracción turística desde entonces y hoy un concurrido museo— fue vivienda familiar, taller del maestro, gabinete de curiosidades, espacio de trabajo y alojamiento para ciento cincuenta aprendices y colaboradores. Centro de creación y aprendizaje de toda una generación de artistas holandeses, el inmueble se convirtió, sin embargo, en una pesadilla económica. Allí murió Saskia, en 1642, diez meses después de alumbrar al cuarto y último de sus hijos, Titus, el único que llegó a la adultez. Así, la suerte de Rembrandt giró fatalmente. Durante la media década siguiente, el pintor se dedicó casi exclusivamente al grabado.

Su nombre aparece con frecuencia como comprador en las subastas de un “sinfín de exquisitos dibujos —cuenta Baldinucci—, estampas, medallas y otros objetos que juzgaba indispensables para un artista”. Confiado en las ventas de sus obras, invirtió cantidades exorbitantes en grabados originales y series completas de Lucas de Leiden, Schöngauer, Durero, Pollaiolo y Mantegna, reproducciones de Marcantonio Raimondi sobre Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Rubens, Guido Reni y José de Ribera, así como miniaturas mongolas catalogadas como “turcas”. Coleccionó también la serie *Desastres de la guerra* de Jacques Callot, de quien adoptó la innovadora técnica



La resurrección de Lázaro (1632). Aguafuerte y buril, 366 × 258 mm.

del barniz compuesto con aceite de linaza y almáciga, que desplegó con excelencia suprema en obras como *La resurrección de Lázaro*.

En este grabado —uno de los pocos milagros de Cristo grabados por el maestro— la mano del Mesías se alza en el centro superior de la composición. Todo asciende en contrapicada. No solo el cadáver se incorpora y pasma a los testigos: la propia luz acata el imperativo “levántate y anda”. Rembrandt dibuja al Nazareno de espaldas, con las facciones semiocultas resueltas en dos trazos, erguido como una columna salomónica por los pliegues sinuosos que caen desde el hombro en gradaciones precisas. El protagonista transmite la autoridad que conecta lo alto con lo bajo y somete sobrenaturalmente a la muerte.

Rembrandt, hijo de madre católica y de padre reformista, resultó ajeno a toda confesión institucionalizada. Trató y retrató a predicadores de diversos credos y, entre estos, a su vecino sefardí Menasseh ben Israel, uno de los cuatro rabinos de Ámsterdam. Ben Israel —estudioso talmúdico y cabalista de gran reputación, símbolo intelectual de su época— publicó en hebreo, latín, portugués, inglés y español, fundó la primera imprenta judía en Holanda y convirtió la ciudad en la capital del libro hebreo.

No cuesta imaginar al erudito cosmopolita y al artista sedentario conversando sobre el oro del alma y el material proveniente de América, la tierra de las utopías. La visión que Rembrandt pudo tener de las Indias Occidentales se limitó quizás a los grabados de Theodor de Bry, ilustrador de la leyenda negra de la colonización española. Para



Retrato de Menasseh ben Israel (1636). Aguafuerte, 149 × 103 mm.



La muerte apareciendo a una pareja recién casada (1639). Aguafuerte y punta seca, 109 × 79 mm.



Autorretrato apoyado en una baranda (1639).
Aguafuerte retocado con tiza negra 205 × 164 mm.



Estudiante en una mesa a la luz de una vela (1642).
Aguafuerte, 147 × 133 mm.

Menasseh, el Nuevo Mundo era Ofir —el surtidor del “oro finísimo, las piedras muy preciosas y la madera escogidísima”—, y el Perú y sus minas de Potosí eran Etiopía, Arabia o el Indo, tanto como equiparaba a Felipe IV con Salomón.

Un poco posterior es su grabado *La muerte apareciendo a una pareja recién casada* en que la figura de ultratumba sujeta un reloj de arena. Justo encima, la novia hace lo mismo con una flor y posa la otra mano sobre la del joven sonriente, trazado con una sola línea. El carácter abocetado de la imagen sirve elocuentemente al tema, una reflexión sobre la fragilidad de la vida, un recordar descarnado de la impermanencia del tiempo. Aquí, Rembrandt presagia las desgracias personales que comenzaban a cercarlo.

En su autorretrato de 1639, la pose remite a Tiziano, su maestro predilecto. Ríos de líneas entrelazadas: así, con soltura total, Rembrandt domina las luces y contrastes que prescinden de los contornos para definir espacios y ensamblar texturas rítmicamente diferenciadas, inéditas, vanguardistas. El grabador se apoya en la realidad tanto como en los modelos del pasado. Rembrandt estudió los originales de varias obras maestras italianas como el *Castiglione* de Rafael, la *Flora* y el *Retrato de Gerolamo Barbarigo* de Tiziano, y asimiló exhaustivamente a sus antecesores. Kenneth Clark resalta su “instinto de arqueólogo para sacar a la luz las conquistas estilísticas de un siglo atrás” y su “comprensión clara y certera de los recursos utilizados por los maestros de la tradición clásica”. Rembrandt, prosigue Clark,



Los tres árboles (1643). Aguafuerte, punta seca y buril, 213 × 279 mm.

es el ejemplo acabado del artista autodidacto. Sin la energía rebelde, amante de la verdad y la profundidad de la imaginación, su clasicismo se habría vuelto académico; sin su estudio del arte clásico, sus dotes como ilustrador lo habrían dejado muy lejos de la cumbre del arte europeo.

El artista plasmó magistralmente el amor que lo unió a Saskia. Poco después de enviudar, Rembrandt culminó *La ronda de noche* —su pintura más aclamada e ícono de su tiempo— pero ni ese triunfo pudo aliviar su dolor. El grabado se convirtió entonces en su tabla de salvación. Su grabado *Estudiante en una mesa a la luz de una vela* (1642) es una imagen atípica que ilustra radicalmente la coyuntura: si se la mira con los ojos entrecerrados, solo podrá distinguirse un punto de luz —el candil— flotando descentrado en un espacio al que no alumbra, donde los grises tenebrosos revelan al lector que oculta su mirada y su rostro surcado por líneas quebradas. Contenida, escueta, la iluminación misma se somete al tema y lo aproxima osadamente a los predios de la abstracción.

Atormentado por la ausencia de Saskia, el artista sale al aire libre y busca, en esos espacios abiertos y barridos por el viento, algún consuelo. Durante los quince años

siguientes, analizó los extramuros de la urbe tan intensamente como Cézanne en Aix-en-Provence. En *Los tres árboles* se grafica un diálogo conmovedor entre el hombre y la naturaleza. El trío compacto de tilos compone una sola masa vegetal, alzada sobre la llanura como una isla salvaje que resiste las furias de la intemperie. El cielo vibra electrizado por líneas verticales que cargan y agitan los aires para caer desde la izquierda sobre la llanura en un achurado diagonal. Las gradaciones grises van atenuándose y retrocediendo hasta la ciudad en el horizonte. A la distancia se distinguen torres y molinos y, salpicados en la escena, hombres, animales y un probable dibujante que le da la espalda al terceto majestuoso. En la mano y en la mirada de Rembrandt, un motivo tan simple despierta y estremece. Un tilo sobrecogió también a César Vallejo y dio lugar a su memorable poema *El libro de la naturaleza*.

El maestro trabajó varias composiciones en planchas enteras de cobre amartillado, más liso y duro que el laminado actual. Este procedimiento —hoy en desuso— permitía un tiraje de hasta cincuenta copias perfectas. Rembrandt imprimía cada estado del proceso en el mejor papel posible. Su favorito era el papel Guam, hecho con las fibras de un bambú japonés que solo crecía en estado salvaje. Si en el Oriente ya era un lujo, llevarlo de Batavia —actual Indonesia— a Holanda costaba otra fortuna. Fue cliente seguro de los mercaderes ultramarinos y durante cuatro décadas imprimió los millares de copias que le reportarían ingresos impresionantes. Para Rembrandt, todos los seres humanos eran dignos de estimación: los mendigos y marginados tanto como los poderosos. Asumió con sus amigos menonitas la sola autoridad de la Biblia, el poder de la oración silenciosa y la necesidad de una religión individual, sin tutelas ni jerarquías institucionalizadas. En grabados como *Sermón de Cristo*, reconceptualizó la iconografía bíblica e influyó en reformistas luteranos, calvinistas, hugonotes, cuáqueros, menonitas, hebreos y católicos. Nadie plasmó antes que él un rompecabezas semejante de luces contra sombras, ni alcanzó el éxito mercantil de esta estampa: a los dos años de su publicación, cada ejemplar se vendía como “el grabado de los cien florines”. Entre la audiencia heterogénea congregada por Cristo en esta escena imaginaria, reconocemos los rostros de Sócrates y Erasmo de Rotterdam. Las figuras de la derecha, descritas en claroscuro prolijo, contrastan con las de la izquierda, resueltas únicamente con líneas por el buril y la punta seca. De este modo, Rembrandt destroza las convenciones que ligaban el grabado a la orfebrería.

Su retrato de Jan Six, impreso sobre papel japonés, cuidadosamente estudiado y ejecutado, fue también uno de los más disputados entre los coleccionistas de la época. La composición asimétrica recorta las dos áreas iluminadas y las contrapone al resto de la habitación, donde la sombra se extiende en tonos sobreabundantes. Rembrandt



Sermón de Cristo (1648). Aguafuerte, punta seca y buril, 278 × 388 mm.



Retrato de Jan Six (1647). Aguafuerte, punta seca y buril, 244 × 191 mm.



Las tres cruces I (1653). Punta seca con tono superficial sobre pergamino, 385 × 450 mm.

concentra su virtuosismo en el rostro de su amigo Six, alcalde de Ámsterdam. El reflejo del papel ilumina y define las facciones con una delicadeza inaudita. Solo unos acentos diminutos refuerzan esos matices de claridades casi incorpóreos.

Dibujados y vueltos a dibujar en punta seca sobre una plancha entera (38,5 × 45 cm), los dos estados de *La tres cruces* difieren dramáticamente. La estructura semipiramidal de la primera versión muestra una serie de personajes que desaparecerán en la segunda, como el condenado de la derecha, hundido en sombras confusas, trabajadas sin plan previo. El rayado insistente erosiona la plasticidad de los grupos iniciales, desbordado en texturas amorfas, una experimentación preconizadora del expresionismo. Así, Rembrandt extiende el ideal barroco *docere, delectare e movere*: ‘enseñar, deleitar y conmover’. Más que la belleza, busca la verdad espiritual enraizada en la Biblia. Recrea, en términos nada convencionales, un acontecimiento tremendo, literalmente crucial, que divide la historia y remueve poderosamente la conciencia de la mortalidad.



Las tres cruces II (1653). Punta seca con tono superficial sobre pergamino, 385 × 450 mm.

En *Sepelio*, el escenario es un cubo vacío, poblado, en el primer estado de la plancha, por personajes definidos que se hunden entre las sombras del segundo. En esa versión final, los protagonistas del tercio inferior —discípulos y apóstoles de la Iglesia primitiva— permanecen en sus sitios, aunque las oscuridades hayan modificado drásticamente la imagen. De la acción visible del entierro pasamos al mundo tenebroso, desde donde emerge una secuencia oval descentrada que conserva porciones mínimas de las claridades anteriores. Estos fragmentos concatenan una curva parabólica que descansa en la mortaja y rebasa el margen. Si el primer estado ilustra el tema, el segundo excava un círculo descubierto en el proceso mismo de horadar penumbras y conservar luces puntuales.

El primer estado de la punta seca titulada *Cristo presentado al pueblo* presenta, en la parte baja, una multitud animada que desaparecerá en el segundo, donde aparece un muro desnudo sumido en los negros de tres arcos, con una enigmática cabeza central que mira al frente. El escenario puede haberse montado en una plaza o patio de Ámsterdam:



Sepelio I (1654). Aguafuerte, punta seca y buril, 211 × 161 mm.



Sepelio II (1654). Aguafuerte, punta seca y buril con tono superficial, 211 × 161 mm.



Cristo presentado al pueblo I (1655). Punta seca con tono superficial, 358 × 455 mm.



Cristo presentado al pueblo II (1655). Punta seca con tono superficial, 358 × 455 mm.

desde las ventanas traseras notamos a las vecinas curiosas que se asoman con sus tocados. La reconstrucción histórica ha sido obviada, así como las presencias esperables de Pilatos y Barrabás. Aparte del turbante del personaje junto a Cristo, nada nos conduce a la Jerusalén bíblica, sino a un proscenio atemporal, donde las autoridades y la turba mantienen intacta su vocación por el error.



Ilustraciones para *Piedra gloriosa* de Menasseh ben Israel, *El sueño de Nabucodonosor*, *La visión de Daniel de las cuatro bestias*, *La escalera de Jacob y David y Goliat* (1655). Aguafuerte, punta seca y buril con tono superficial, 280 × 160 mm.

Menasseh falleció poco después de su viaje a Inglaterra, donde solicitó a Cromwell y al Parlamento el asentamiento legal de los judíos en la isla. Redactada en sefardí, su *Piedra gloriosa*, para la que Rembrandt hizo varias ilustraciones, trata del sueño de Nabucodonosor interpretado por el profeta Daniel. En su novela *Herejes*, el escritor cubano Leonardo Padura recrea la relación entre Rembrandt y Menasseh y expone seductoramente las ideas ancladas y discutidas en el puerto.

Rembrandt solo respondió ante juzgados civiles, como el de asuntos matrimoniales, que lo sentenció a pagarle doscientos florines anuales a Geertje Dirck —la niñera de Titus y su conviviente por siete años— por incumplir su promesa conyugal. El artista llegó a entregarle algunas joyas de Saskia —herencia de Titus— que acabarían empeñadas. En uno de los capítulos más sórdidos de su vida, Rembrandt maniobró para librarse de ella hasta conseguir su reclusión en un reformatorio. Para entonces, Hendrickje Stoffels —campesina, analfabeta, veinte años menor que él— era su nueva concubina.

El sentido común de Hendrikje reconduciría la nave doméstica. Nada la inmutó. Ni las habladurías callejeras ni su censura por la Iglesia reformada a la que pertenecía, que la expulsó por “haber cometido los actos de una prostituta con Rembrandt el pintor”.

En esos años —los más duros de la guerra angloholandesa—, la zozobra financiera cundió en Ámsterdam y los numerosos acreedores del artista recurrieron a los tribunales, que lo forzaron a dejar su gran casa de Breestraat y a deshacerse en subastas amañadas de casi todas sus posesiones por precios irrisorios. Así, en 1658, su colección de grabados —una de las más conspicuas de Europa, ordenada con criterio ejemplar— y la de sus dibujos y bocetos acabaron malbarateadas. La de pinturas —propias y ajenas— sufrió igual suerte. El grueso de esas ventas se destinaría a cubrir sus forados financieros, reservándose lo estrictamente necesario para trabajar. Austero por naturaleza, se contentaba con un pedazo de pan, otro de queso y arenques salados. En las tabernas populares buscaba el relajo que nunca encontró entre los encumbrados. Cuando se le reprochaba juntarse con el vulgo, él replicaba que prefería ejercer su libertad con quien quisiera a frecuentar gente “honorable” que ninguna satisfacción le aportaba.

La peste se llevó a Hendrickje, su fiel compañera, en 1663 y, cinco años después, a Titus. Rembrandt pasó sus últimos meses bajo los cuidados de Cornelia —su hija con Hendrickje, a quien, extrañamente, nunca retrató— aislado en el Jordaan, un distrito modesto donde no grabaría más, pero pintaría sus obras más excelsas. Al promediar el siglo, su fama había rebasado fronteras, en gran medida gracias a sus grabados. Su coleccionista siciliano, don Antonio Ruffo —quien le había comisionado en 1653 el magnífico Aristóteles contemplando el busto de Homero— alivió sus últimos años comprándole 189 aguafuertes. Luego, dos años antes de morir, el artista recibió en la pobreza de su taller al futuro gran duque de Toscana, Cosme III de Médici, quien adquirió el autorretrato que hoy se exhibe en Florencia.

Burlón y displicente, Rembrandt se había ganado a pulso su fama de artista excéntrico e intratable. Baldinucci apunta que

su forma de vivir armonizaba completamente con su aproximación pictórica extravagante ... Su rostro feo y plebeyo era acompañado por trajes sucios pues tenía por hábito limpiar sus pinceles en lo que vistiera. Pero cuando estaba ocupado se hubiera rehusado a dar audiencia hasta al más poderoso gobernante del mundo.

A diferencia de sus colegas ilustres como Rubens o Velásquez —servidores cortesanos del Estado, al fin y al cabo—, Rembrandt alcanzó una dignidad propia, rebelde. Su obra —como las de Galileo, Descartes y su vecino Spinoza— forjó una conciencia nueva, la del hombre moderno que desafía ideas prestablecidas, dogmas y las reprobaciones consiguientes.



Autorretrato final (1658). Aguafuerte y punta seca, 118 × 64 mm.

El denominado *Autorretrato final* es uno de sus últimos grabados, si no el final. Trabajando avejentado ante el espejo a sus cincuenta y tres años con el estilete sobre la plancha encerada, Rembrandt recorre por enésima vez sus facciones desencantadas, sin disfraces, peinados de moda, boinas y cadenas de oro. Ya no se preocupa por ocultar su nariz bulbosa. Desnudo ante sí mismo, emerge el ser fatigado, taciturno, reticente y, a la vez, obstinadamente intenso y sincero, que clava la mirada en el espectador. Las cualidades de su dibujo permanecen intactas: basta detenerse en el trazo magistral de las manos. Nada recuerda aquí esplendores pasados, ni cede a la autocompasión. Rembrandt encara la fatalidad.

Un testigo lo había visto activo y saludable en la víspera de su deceso en 1669, que pasó completamente desapercibido. Los despojos del genio fueron sepultados bajo una lápida sin nombre en el cementerio de la Westkerk. Entre los pocos libros de su estantería, se halló un ejemplar de la Biblia reformada holandesa con numerosas anotaciones y la Medea de Jan Six. Su existencia entera había sido una jornada ininterrumpida de trabajo y experimentos creativos que impulsaron su arte hacia nuevos horizontes mientras triunfaba y lidiaba con calamidades sucesivas. Sus logros trazaron un arco imperecedero



Artista dibujando frente a su modelo I (1639). Aguafuerte y punta seca retocado con lápiz, 232 × 184 mm.



Artista dibujando frente a su modelo II (1639). Aguafuerte y punta seca, 232 × 184 mm.

entre las antiguas tradiciones visuales clásicas mediterráneas y las del norte europeo y elevaron las artes visuales a niveles insuperados de la inventiva y la sensibilidad.

Su huella es una de las más profundas e influyentes en la historia del arte universal. El eximio grabador Gian Battista Piranesi fue conocido también como “el Rembrandt de las ruinas”. Francisco de Goya declaraba no haber tenido otros maestros más que la naturaleza, Velásquez y Rembrandt. Eugene Delacroix lo sitúa por encima de Rafael. Vincent van Gogh lo consideraba un mago y Auguste Rodin, un coloso del arte. Paul Gauguin afirma sin titubeo que el gran maestro “lleva la fantasía humana a las cotas más altas”. Entre 1933 y 1937 —en medio de la más caótica y fructífera década de su vida—, Pablo Picasso ve en Rembrandt el símbolo del genio artístico y lo representa en cuatro aguafuertes de las cien planchas que componen la denominada *Suite Vollard*, piedra angular del grabado contemporáneo. Picasso derivó la subserie *El taller del escultor* de un aguafuerte del maestro holandés, donde la correspondencia temática y formal es evidente.

Para Giorgio Morandi —gran maestro boloñés del siglo xx y otro heredero directo de Rembrandt—, el aguafuerte y la pintura fueron los vehículos de una fruición lenta del mundo, una meticulosa destilación de la realidad espacial que contempla y suspende lo pasajero. Sus composiciones austeras y cargadas de silencio son soportes de los despliegues tonales y las líneas reticuladas, las verdaderas protagonistas de la imagen.



Conus marmoreus (1650). Aguafuerte, punta seca y buril, 97 × 132 mm.

Tres siglos separan a los grabados de Morandi de los de Rembrandt, pero el espíritu es el mismo. La visión metafísica de Morandi se detiene ante las luces y colores con la prolijidad propia de los pintores prerrenacentistas, ejercicio diametralmente ajeno a las prácticas actuales. Morandi pintó siempre seducido por el recuerdo de Giotto, Masaccio, Uccello y los valores firmes, estables, duraderos de los modelos prerrenacentistas.

Rembrandt vivió embrujado por las tierras lejanas. Cada objeto exótico que desembarcaba a diario en Ámsterdam avivaba su imaginación, como las porcelanas pintadas de los Ming, que reforzaron su atracción por la ejecución vivaz, doblemente valiosa por su espontaneidad y control.

La impronta de Rembrandt traspasa siglos y latitudes. Persiste hasta nuestros días en las abstracciones de Fernando de Szyszlo, creador de claroscuros evocativos y enérgicos. En la plancha sin título impresa en el taller Arte Dos Gráfico de Bogotá, figuras y fondo se fusionan en un canto a la noche originaria y final. Szyszlo fue un admirador y conocedor apasionado del maestro holandés, surtidor inagotable de lecciones artísticas y humanas. “Sin duda, —reflexiona el pintor limeño— Rembrandt fue una persona completa; pese a ser trágico, su mundo era sólido, intacto. El nuestro es un mundo fracturado donde no tenemos nada de qué depender”.

El ideal inamovible de Szyszlo —la construcción de un lenguaje artístico personal, inmune a las modas— podría haber sido también suscrito por el maestro barroco: “Cada artista es el resultado de toda una cadena de descubrimientos y de rebeldías”. Rembrandt ejemplifica insuperablemente esto último: su veneración por sus antecesores artísticos fue la base certera, infalible, de su elocuencia visual y el punto de despegue de una renovación inagotable, exploradora, lúcida y empática de las honduras del espíritu humano.



Fernando de Szyszlo, sin título (1993).

Los trescientos grabados de Rembrandt provienen de un conjunto mayor y más complejo, regido por la pintura. Esta representación de la parábola del padre misericordioso del evangelista Lucas es el último de sus grandes formatos y uno de sus más celebrados: resume la superioridad moral del perdón sobre la multitud de pasiones que distancian a los seres humanos y labran sus desgracias. Rembrandt se identifica con el arrepentido harapiento, autorretrata humildemente sus cargos de conciencia, eleva la tragedia a un símbolo de alcance universal y hace visible la vía sanadora de la compasión, la reconciliación gozosa, el acogimiento ausente en las encrucijadas apocalípticas de estos tiempos. Rebosante de verdad y belleza, no solo dilata fronteras sensoriales y estéticas: su nombre adquiere una dimensión espiritual que lo inscribe unánime, indeleblemente entre los grandes profetas de la civilización.



El retorno del hijo pródigo (1636). Aguafuerte, 156 × 136 mm.



Los músicos de la aldea (2003). Esculturas en fierro esmaltado, medidas variables.

Mundo Quintanilla

JUAN CARLOS GALDO

De pocos artistas en el Perú se puede decir que su obra sea de inmediato reconocible, tanto por su riqueza plástica como por la personal visión que la nutre. Estamos frente al mundo Quintanilla, el cual ha sido forjado por su autor en más de medio siglo de fecunda labor y plasmado en lienzos, grabados, dibujos, esculturas, máscaras y juguetes. “¿Llamaría fantástico a este mundo?”, se interroga Quintanilla en el contexto de una entrevista concedida una década atrás, y sin dudarle responde: “Lo llamaría mi mundo” (Galdo, 2023, p. 82) .

El nombre de Alberto Quintanilla del Mar es indesligable del Cusco, la tierra que lo vio nacer, y esta, a su vez, tiene en él a uno de sus más altos y fieles exponentes, a uno de sus hijos más celebrados y queridos. “Él circunscribe su mundo pictórico al ámbito del Cusco como si no existieran otros motivos en los cuales sus facultades artísticas pudieran expresarse tan plenamente como en el de su predilección”, ha escrito Jorge Bernuy. “De esta manera la obra de Quintanilla trasciende lo pictórico para tomar una dimensión sociológica” (2018, p. 15). Mitos y leyendas provenientes de la cultura popular, en su caso del acervo oral quechua, son motivos recurrentes en la obra del artista cusqueño. Asimismo, está presente, como en todo gran creador, una mitología personal en la que confluyen las experiencias más tempranas, el entorno familiar y social, las amistades entrañables que forjó, las mujeres que amó, todo aquello que vivió y soñó.

La aparición de seres mitológicos o fabulosos en la obra de Quintanilla está ligada a vivencias que han formado parte de la cotidianidad del artista y de toda una colectividad en el Cusco de su niñez y juventud. “Para mi mamá todo era natural, todo”, evoca a este respecto. La presencia de las *umas* o cabezas voladoras, tan prominentes en su iconografía, responden a la profunda impresión que este y otros seres fantásticos han dejado en él. Así, por ejemplo, a propósito de la figura del degollador o *ñakaq*, dice Quintanilla: “A mí me ha impactado mucho la figura del degollador”, y a continuación pasa a relatar la presencia de uno de esos seres en una casa de la calle Nueva Alta que él frecuentó en el Cusco de su niñez.

Pájaros, peces y animales anfibios y terrestres aparecen una y otra vez en la obra de Quintanilla y componen su muy particular e inconfundible bestiario. Es decir, en su conjunto, se trata de seres que habitan el aire, el agua y la tierra y que, más que con



El perro enamorado de la luna (1974). Litografía, 570 × 760 mm.

las cristianas, están en relación con las categorías cosmológicas andinas: el *Kay Pacha* (mundo terrenal), el *Uku Pacha* (mundo de abajo) y el *Hanan Pacha* (mundo de arriba). Colibrís y chihuancos, suches y pirañas, caballos, toros y osos, sapos y serpientes, caracoles y camaleones, gatos y zorros, y, por supuesto, perros: perros en enigmáticos conciliábulos, en frenético movimiento o en ademán saltarín; perros azules, rojos o verdes. La presencia de este mamífero, tan importante en las mitologías de las culturas precolombinas, ha quedado perennizada en una de sus litografías más justamente famosas, *El perro enamorado de la luna*, inspirada en un mito Chimú. El sapo, otro animal recurrente, es objeto de culto en el mundo andino tradicional por ser considerado guardián de la tierra. El sapo trae suerte y se disputa la tierra con la serpiente, quien —a su vez— está en clara relación con el amaru y la pachamama.

Hay una cualidad cinética en la obra de Quintanilla, que se pone de manifiesto en la presencia constante de equilibristas y seres fabulosos en zancos o sobre ruedas, en los espectáculos con payasos, títeres y marionetas, en los danzantes, músicos y jinetes que pueblan su obra y que se remontan a sus primeras impresiones en sus visitas a los circos y festividades locales. Existe una coincidencia en este punto con los miembros de la Escuela de Cine del Cusco en cuanto al desarrollo de lo visual y la incorporación de



Las Huaringas (2002). Óleo sobre lienzo, 130 × 162 cm.

temáticas tradicionales, como ocurre con la película *Kukuli* (1961), del trío compuesto por Luis Figueroa Yábar, Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

Cuando uno conversa con Quintanilla, produce admiración la memoria prodigiosa que conserva de los lugares, las casas, los patios, las calles, las plazas, las personas, costumbres y eventos determinantes que marcaron el devenir histórico del Cusco que habitó. A diferencia del indigenismo y el costumbrismo, la de Quintanilla no es, sin embargo, una obra mimética abocada a representar tipos humanos, paisajes, monumentos históricos, vestigios incas o coloniales. Su mirada, dotada de un formidable poder de observación, escapa a toda intención de monumentalidad y siempre conserva un elemento de particularidad y de misterio. Por lo general, el artista trabaja con formatos medianos e incluso pequeños en una relación dinámica con sus materiales. Sus esculturas en metal, por ejemplo, incluso las de mayor tamaño, más que a contemplarlas, invitan a interactuar con ellas, lo mismo que sus juguetes, elaborados con cartones y pepas de frutas. Véase sino *Los músicos de la aldea*, una de las obras cumbres del arte de Quintanilla.



Contrapunto (s. f.). Óleo sobre lienzo, 162 × 130 cm.



Contrapunto (s. f.). Óleo sobre lienzo, 165 × 130 cm.



El paisaje de mi pueblo (1992). Litografía, 560 × 760 mm.

Hace unos años, en el imponente escenario del convento de Santo Domingo, construido sobre el templo del Qorikancha, tuvo lugar una muestra del maestro cusqueño, que — quienes tuvimos la suerte de atender— nunca vamos a olvidar. Un diálogo profundo se establecía entre las esculturas, lienzos y grabados exhibidos en la galería del segundo piso que da al patio interior, con los muros y las piedras del más sagrado de los recintos incas. Algo similar sucedió poco tiempo después con la muestra personal exhibida en Qolqampata, el palacio de Manco Cápac, donde se han conservado restos de muros perfectamente labrados que aún hoy son motivo de asombro. Qolqampata ocupa un lugar privilegiado en los afectos del artista, puesto que de niño traía comida a una hermana que trabajaba como enfermera al cuidado de uno de los miembros de la familia Lomellini, antiguos propietarios de la quinta levantada allí. Y fue en un altillo de esta casa donde leyó con voracidad textos clásicos de la literatura occidental (“Yo leía todo”, recuerda), que también pasarían a engrosar su imaginario visual.

Por su importancia y arraigo en la cultura popular, al evaluar la obra de Quintanilla viene a la mente la figura de José María Arguedas, a quien conoció durante su juventud en Lima y cuya obra ha ilustrado. Como el del escritor nacido en Andahuaylas, el mundo de Quintanilla está enraizado en el universo mágico-religioso andino, con sus mitos y

costumbres ancestrales, y –como él– podría decir que es “un demonio feliz” que se expresa en quechua y español. “Levantados los templos imponentes, los palacios y conventos; convertida la ciudad en escuela de arte, tal parecía que, habiendo cambiado de señores y de dioses, el Cusco permanecía”, escribe Arguedas (1947, sección “El Cusco colonial”, párr. 8). Ese sentido de continuidad es una de las claves del impacto que suscita su obra: el Cusco permanece en él y en la obra de Quintanilla permanece el Cusco. Si el Inca Garcilaso de la Vega se jactaba de haber escrito sobre aquello “que mamé en la leche y vi y oí a mis mayores” (Inca Garcilaso de la Vega, 1609/1976, p. 165), Quintanilla bien podría hacer suya esa afirmación trasladada al mundo de las artes plásticas.

Aunque la luz y el color predominan en la obra de Quintanilla, también aparecen en ella notas sombrías, incluso tétricas o de pesadilla, sobre todo en sus dibujos y grabados, con la presencia –en tonalidades monocromas– de seres, fantásticos o no, asociados con el mal. Estas corresponden a la plasmación de su mirada crítica y desafiante sobre una sociedad con fuertes rezagos coloniales, que no cae nunca en el formulismo panfletario. Lo que predomina en su obra, sin embargo, es lo lúdico, lo sensual, lo celebratorio. Alfonso Castrillón advierte desde temprano la aparición en la plástica de Quintanilla de lo que él denomina “el homúnculo”. Se trata, explica el crítico, de “un enano sonriente con brazos extendidos y el sexo a la vista, que viene a ser como un geniecillo travieso y trasgresor, quizá el otro yo del artista” (Castrillón, 2014, p. 13). Este personaje, omnipresente en su obra, es llamado indistintamente *mallqui* o *hayque*; es decir, entidades vinculadas con la vida y con la muerte, con fuerzas regenerativas y otras oscuras.

Como nos los recuerda el folclorista Efraín Morote Best (1958), todavía a mediados del siglo pasado en el departamento del Cusco había narradores orales que “caminaban provincias enteras por largos lapsos”, y alrededor de los cuales “los amigos y parientes, no solo niños, sino adultos y ancianos, se arremolinaban, a las horas de sesión, en torno al ‘maestro’” (pp. 265). De una estirpe similar es Quintanilla, quien, con recursos plásticos, traslada a su obra este impulso narrativo que con frecuencia alcanza también cotas poéticas. Varias de sus obras son transposiciones o reinterpretaciones pictóricas o escultóricas de tradiciones y leyendas conocidas, como la del *machaypuito*, el oso raptor, el viaje al cielo o la del origen de la papa. Algunos de sus mejores grabados, como *Paisaje de mi pueblo* y *Mi pequeña historia* incluso, a la manera de los antiguos maestros, están divididos en paneles y, como los títulos lo sugieren, en ellos se despliega a plenitud esta galería de personajes y fábulas tradicionales junto a otros de acento más enigmático.

Desde Sebastián Salazar Bondy hasta su coterránea Karina Pacheco Medrano, pasando por Luis Enrique Tord y Hugo Neira, son numerosos los artistas e intelectuales que han rendido homenaje a Quintanilla a lo largo de los años. “Todas las pasiones del mundo albergan a Quintanilla / todo el asombro cósmico / apenas lo retrata”,

empieza el poema que le dedica Jorge Pimentel (“Borde y magnificencia para Alberto Quintanilla”), mientras que, para César Calvo, entrañable amigo del artista, “Alberto pinta el tiempo / Despinta el tiempo”. A propósito de la faceta de Quintanilla como poeta, Marco Martos acota a su vez: “Sus palabras tienen la potencia y la magnificencia del Qoriqancha, impregnado en sus retinas desde su niñez”. Ciertamente, aunque su voz, como su plástica, da cabida también a otro tipo de registros, menos estentóreos, más íntimos. Aquí una muestra de un poema suyo fechado en Lima en 1960, del libro *Yuyarinapaq*: “Esta tarde me acompañó / Mi amigo el viento / Ligero, fugaz, de vez en cuando / Sonaba una melodía un poco triste / Mi amigo el viento / Bajaba de la sierra / Casi nadie lo conocía en Lima / Caminaba diferente / Se desplazaba con calma / Silbaba melodías muy raras / Pero agradables / No se acostumbró en esta ciudad / Un día decidió partir / Se fue por el mar / No sé si volverá” (2018, pp. 139).

La obra en conjunto de Quintanilla forma parte del patrimonio cultural del Perú y, como tal, debe ser aquilatada y valorada. Toda ella supone el registro de una memoria viva, de un inventario de sueños, en los que, sobre todo, se palpa la verdad de un artista y, por extensión, de una cultura en momentos en que esta atraviesa profundos e inciertos cambios. Este universo onírico de una gran expresividad que asombra y suscita el gozo estético al mismo tiempo que llama a la reflexión y la crítica, es, simplemente, para decirlo sin más palabras, el mundo Quintanilla.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (1947). *Reseña del Cusco*. Corporación Nacional de Turismo.
- Bernuy, J. (2018). Allinta Yachay, retrospectiva de Alberto Quintanilla. En *Alberto Quintanilla. Allinta Yachay* (pp. 8-11). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Castrillón Vizcarra, A. (2014). *Wiñay Wayna. Alberto Quintanilla* [Catálogo de la exposición] (pp. 11-19). Petroperú.
- Galdo, J.C. (2023) *Alberto Quintanilla*. Palacio Colqampata.
- Inca Garcilaso de la Vega (1976). *Comentarios reales de los incas* (Aurelio Miró Quesada, Ed.; t. I). Fundación Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1609)
- Morote Best, E. (1958). El tema del viaje al cielo (estudio de un cuento popular). En *Efraín Morote Best. Compilación. Tradición – Revista de Cultura Peruana* (pp. 263-304). Instituto de Estudios Andinos Efraín Morote Best. https://archive.org/details/chloetessier_ymail/mode/1up?view=theater
- Quintanilla, A. (2018). *Yuyarinapaq (Reflexiones)*. Universidad Alas Peruanas, Fondo Editorial.

E

Escrituras
poesía y narrativa

Cuatro poemas

ANA VARELA TAFUR

Nazca

es una creación
en un desierto de palabras
líneas espaciales
í
n
e
a
s i d e r a l e s
l
m
o
n
y el c o l i b r í ruegan por las lluvias.
Un puma en cautiverio
respira un aire caliente
—animal ancestral cosmogónico—
réplica natural
de la a-r-a-ña-a
en
su
telar de Nazca
teje su
g
e
o
m
e
t
r
í
el pelícano en su ^{vuelo}
dibuja peces de mar en el aire.

¿Qué aridez del país
es esta costa y su cielo?
Somos cartografía de una sequía
y mucha sed de agua limpia.
||| Visto desde la avioneta |||
el geoglifo del cóndor
es un sobrevuelo
 en picada
 al vacío
 del Perú.

#Nazcaexiste

Albany, California, 2024

Rosa de Jericó

Sin nada que esconder
adivinas tu hábitat
cuando el sol es naranja celestial
o fruta brillante en las dunas del Sinaí.

Resides en la geografía del instante
y vegetas en el desierto de Judea.
Eres helecho en tierras arrasadas
y te venden (seca) en las tiendas online.

Ciertos viajeros y beduinos errantes
te adoptan como talismán del clima.
Absorbes las sequías en silencio
casi agotada y en muerte aparente.

Hace más de doscientos años
Carlos Linneo te ha nombrado
Anastatica hierochuntica.
Rosa de Jericó, abrazas tu travesía.

En un moderno ecosistema citadino
te absuelves cubierta de agua.
En una jarra de vidrio transparente
envuelta con tus hojas expansivas
proclamas tu resurrección.

Oakland, California, día del eclipse solar, 8 de abril del 2024

Hospital Iquitos

Tuviste un accidente.
Han llamado por teléfono a la casa
para decir que estás en una cama.
Una cama del Hospital Iquitos.
Una cama como tantas sin sábanas.
Una cama donde ubican a los atropellados.
Necesito estar en la escena que imagino horrorosa.
No puedo llegar más rápido. El motocarro
es una máquina de tortura. La lentitud
de la madrugada trae la luz. Llego.
Abro la puerta del cuarto medio oscuro.
Tu cuerpo vivo cerca de otro desconocido.
Parecidos los dos por la sangre y las heridas.
Y duermen. No sé quién es más extraño.
Tu cabeza está rapada cubierta de coágulos.
No sé qué decirte. Mejor no digo nada.
Tú estás en otro mundo. Y yo aquí.
La cama sostiene tu cuerpo y mi pesadilla.
El desasosiego de no saber si vas a despertar.
Y si vas a decir tu nombre, cuántos años tienes,
cuál es tu dirección, cómo se llaman tus hijos,
cómo escribes tu nombre, tu DNI, señora.
Responde con la información correcta, mamá,
para que el doctor te declare normal.
En el Hospital Iquitos carcomido por comejenes,
visitado por las moscas, saturado de epidemias,
no tengo miedo, solo una certeza.
Una vez estuve como tú,
ajena y extraña,
frente a otro cuerpo,
llena de miedo y lista para abrir los ojos.

(En Iquitos, a principios del siglo XXI)

Bocetos de una travesía

I

Lo que no ves, lo desierto, es la misma cosa,
es decir, tu nombre borrado, tu pie hincado en la duna.

Lo que no ves es quien te encuentra
un coyote / dos coyotes / tres coyotes

y vuelves la mirada hacia la montaña.

Nadie te ve recoger el aliento de las estrellas,
nadie te ve sediento en la travesía
escapas escapas escapas.

Tu nombre se alucina con los cactus,
el agua es aire del vapor

el mismo calor
el eterno polvo y su viento.

Eres aliento de la luna que te obliga al exilio.

Duermes.

II

Alguien te nombra espalda mojada
y eres el mismo / eco / eco/ eco / eco
detrás de las dunas y las piedras.

Ardeamos de sudor y sombra
y estamos húmedos en trance
vagabundos y mojados
crucificados en el río y su pesadilla

Nada somos en el páramo ni en el silencio
tal vez una ráfaga de caravaneros

montón de huesos sin registro
en el grande Río Grande muy grande.

Alguien nos nombra espaldas mojadas
(Una mujer lame los bordes del miedo y huye)
ella está de paso
nosotros estamos de paso
nada somos.

III

Un jazz surca tu memoria:
suenan la sirena del borde y el coyote
te conduce, te abandona, te pierde.
El desierto o el cielo te guía en cada fuga
en cada minuto, en cada asedio de la migra,
en la serpiente desafiante de la arena.

Húmedo o sediento
seco de espaldas al viaje final
cayendo y brotando desde el cactus
cantas un corrido del norte
te cruzan todos los bordes
te veo no te veo te veo
viento del éxodo.

Trayectos y estancias por las orillas de la poesía

Sobre la poesía de Ana Varela Tafur

MILUSKA BENAVIDES

La poesía de Ana Varela Tafur (Iquitos, 1963) responde a los estímulos del mundo: de lo visto y sentido, del asombro que encauzan los universos amazónicos, los cuales ofrecen un repertorio que anima su obra. Ríos, cochas, humedales, cauces, cielos escarpados y nublados, lianas, playas, estancias, aldeas y puertos conforman los puntos de enunciación de su poesía, desde donde la Amazonía se manifiesta en movimiento.

Para el ingreso a aquellos universos, la poesía adopta la perspectiva de la travesía fluvial. Con este mecanismo transita los espacios vivos y, en ese recorrido, disputa con narrativas fosilizadas los imaginarios sobre la Amazonía. Esta ya no significa muralla o paisaje deshabitado de las imaginaciones coloniales o republicanas, sino un lugar de interacción humana que ha modificado su geografía a través de las urbes, de los puertos, de la explotación y la depredación, y es observado mediante el trayecto de la voz poética. La Amazonía y quienes la habitan, en ese aspecto, se revela sentida, escuchada y observada; y, a su vez, como testigo y espacio de historia. La poesía se sirve de las voces que la pueblan para crear y transmitir esa historia-memoria. Estas voces no provienen solo del presente, sino que conforman una memoria personal y colectiva: de individuos particulares, ancestrales, como los abuelos que murmuran; las voces familiares, como la abuela uitota Ana Lozano; máscaras, como la de Emilia Tangoa, testigo-cantora. La poesía, en este sentido, hace posible la confluencia entre el tiempo ancestral, el ciclo de la explotación cauchera y un presente múltiple.

Desde estos espacios fluviales-textuales donde nos sitúan los libros de Varela, los sentidos de la vista y, sobre todo, del oído a la palabra hablada, movilizan su poesía. A través de la vista, se expresa la vida cotidiana y el asombro por el mundo natural. La vista humana, además, accede a lo que no se puede percibir incluso en lo vivido, principio de la planta madre ayahuasca. Esta, mediante la visión, posibilita el acto de ver como un acto de conocer. No resulta casual, por ello, que su primer poemario, reconocido con el premio Copé de Poesía, *Lo que no veo en visiones* (1994), aluda al acto de ver o, principalmente, tener que ver —quizá lo que no se pueda ver— a través de la poesía. El primer libro de Varela refleja un dominio pleno de la materia verbal, donde parecen

confluir las gramáticas o capas del pasado amazónico, del genocidio del caucho, con el erotismo, la vida y las voces de la oralidad cotidiana presente. Alcanza, asimismo, una transparencia que se volverá distintiva en todos sus proyectos. Ver y escuchar son actividades que permiten concretar esa transparencia.

Hay una dimensión oral de la poesía de Varela que engrana el pasado y el presente, la cual requiere el desarrollo de la escucha. Quizá este es uno de los aspectos clave y transversales de su poética, en el que las voces reconstruyen experiencias, en especial el universo indígena y urbano manifestado en la historia oral. Estas voces restituyen sentires y anécdotas, también imágenes, como se aprecia en *Voces desde la orilla* (2000). El poema “Infolios de lo innombrado” menciona lo siguiente: “Y las voces nos obedecían / piedra, sol, monte, puerto o creciente, repetíamos”. Las voces develan el mundo y también pueden —o solían— animarlo. En ambos proyectos poéticos se parte de la premisa de que existe un mundo oculto o que se resiste a ser visto, ya sea el mundo indígena, el mundo natural, el genocidio del caucho o la destrucción contemporánea de la Amazonía. Así, la competencia de la poesía consiste en manufacturar esa(s) memoria(s) como historia.

En *Estancias de Emilia Tangoa* (Premio Nacional de Literatura, 2023), el énfasis se vuelca a un presente al cual se accede a través de la máscara de Emilia Tangoa. Permite realizar una travesía poética. El yo poético se adentra en espacios naturales y, desde ese trayecto, se pregunta por un mundo desmoronado por la extracción y la depredación. Un mundo que animaba la vida, de pronto, se consume en la cadena extractiva, en los metales pesados, en los ríos muertos. Los lugares recorridos parecen agonizar —incluso la anterior grandeza de Iquitos—; y esa agonía contrasta con el material vital que restituye la poesía en aquel mundo natural al que ingresa Emilia Tangoa mediante la poesía, mediante la voz de la madre planta. Tanto en el pasado como en el presente, la escritura se encuentra siempre para Varela en la función de develar, de allí que escuchar y *decir*, más que elementos comunicativos, representen cauces de acceso a la realidad.

La trayectoria poética e intelectual de Ana Varela ha tenido como uno de sus móviles la necesidad de redefinir y reimaginar la memoria de la Amazonía. Fue una de las fundadoras, desde las aulas de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, del grupo Urcututu, colectivo aún en actividad, junto con los poetas Carlos Reyes Ramírez y Percy Vílchez. En su primer manifiesto de 1984, Urcututu planteó la urgencia de la revalorización de sabidurías propias frente al genocidio y al racismo de la era del caucho, así como la defensa de un arte que pueda capturar los universos amazónicos que el documento propone: indígena, ribereño y urbano. En esta línea, Varela publica un trabajo de archivo imprescindible: *Benjamín Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la*

Amazonía cauchera (2020). Más que complementar su trabajo poético, en todo caso, tanto en su poesía como en su investigación, el archivo cumple un rol fundamental en la revelación de una verdad.

Esta entrega muestra los mecanismos y motivos que se encuentran en la obra poética de Ana Varela: la atención y el asombro frente al mundo natural en “Rosa de Jericó” y de la hechura humana en “Nazca”. La atención al trayecto y al costo humano de la migración en “Bocetos de una travesía”, que actualiza su preocupación por el desplazamiento humano, esta vez desde su experiencia en Estados Unidos. “Hospital Iquitos” es un poema narrativo que parte de sus vivencias: una historia-memoria que trata de su vínculo sólido y vigente con Iquitos, con la Amazonía, que nutren su imaginación y pensamiento.

Sunset Boulevard

ANDRÉS PIÑEIRO

The Maltese Falcon

A primeras horas de la mañana
 Vino a mi despacho la Srta. Wonderly
 A pedirme que encontrara a su hermana
 Que se había fugado de Nueva York
 Con el Sr. Thursby un hombre violento
 Además de casado y con tres hijos
 Tiene fuertes razones para pensar
 Que se encuentra aquí en Los Ángeles
 Su estático vuelo atraviesa siglos y ciudades
 Negra estatuilla de escasa medida
 Incrustada de piedras preciosas traídas de Asia
 Oro macizo en las entrañas
 La exacta medida de la codicia de los hombres
 La señorita Wonderly después de muchos intentos
 Pudo concertar una cita con su hermana y su amante
 En el hotel donde se hospedaba Miles Archer
 Mi socio se encargaría de detenerlos
 Antes de hacerlo a las afueras del hotel
 Fue abatido por un certero disparo en el pecho
 A la mañana siguiente
 La Srta. Wonderly me citó en su hotel
 Y me contó parte de lo que sabía
 El Sr. Thursby había asesinado a mi socio
 Y alguien había hecho lo propio con Sr. Thursby
 No existía tal hermana fugada con el amante
 Y el verdadero nombre de la Srta. Wonderly era Brigid O'Shaughnessi
 Por la tarde vino a mi despacho el Sr. Joel Cairo
 Quien me preguntó si había alguna relación
 Entre los asesinatos mencionados

Y la búsqueda de un objeto valioso
Por el que su jefe el Sr. Kasper Gutman
Ofrecía una cuantiosa cantidad de dinero
Concerté una cita en mi apartamento
Entre la Srta. Brigid O'Shaughnessi y el Sr. Joel Cairo
La Srta. O'Shaughnessi le ofreció el valioso objeto
A cambio de quinientos dólares
Esta se lo entregaría en unos días
Quienes añoran el misterio único de su posesión
Desconocen su sino y heredad
Perennes piratas corsarios filibusteros
Imposible atrapar a un ave en su vuelo de cristal
Destino arrebatado en un galeón
El Sr. Kasper Gutman me citó en su hotel
Y me ofreció la cuantiosa cantidad del dinero
Por el misterioso objeto
Me habló de su importancia y de su fascinante historia
El objeto conocido como el Halcón Maltés
Después de viajar por siglos y ciudades
Fue a parar a las manos de un aristócrata ruso
Envió a unos empleados para que lo robaran
Y que estos traicionaron su confianza quedándose con el objeto
El halcón renace en cada avaricia proferida
En cada círculo embrujado de su errancia
En cada sueño atormentado de jade y réplica
En cada estremecimiento ante el hallazgo
Cada vez que aparece renueva el caos
Por la noche llegó a mi despacho un hombre agonizante
Se trataba del capitán Jacoby piloto de La Paloma
Trayendo el valioso objeto envuelto en papeles
Llevé al Halcón Maltés a una casilla postal
Y fui a encontrarme con el Sr. Gutman en su hotel
Me entregó el dinero y le pedí a mi secretaria que trajera el objeto
Y se lo entregué al Sr. Gutman
El halcón resultó falso como la historia de su destino

Leave Her To Heaven

Para un hombre como Richard Harland
Dos años en la cárcel son peor que el infierno
Ellen y yo coincidimos en el rancho Jacinto en Nuevo México
Parecía saber todo de mí
Que viví y crecí en Boston
Que estudié en Harvard
Que viajé a París a estudiar pintura
Que trabajé como periodista
Que hablo francés y alemán
Que me gusta la pesca
Que fui a la guerra
Y que soy el autor de *Tiempo sin fin*
Deshizo su compromiso matrimonial para casarse conmigo
Nos fuimos a vivir a La Otra Cara de la Luna
Mi cabaña a las afueras de Nuevo México
Antes pasamos por el hospital de Georgia
Por mi pequeño hermano Danny
Quien se rehabilitaba de un accidente
Que lo postró en una silla de ruedas
Vivíamos felices los tres en ese hermoso lugar
Me dediqué a terminar mi nueva novela
Ellen se ocupaba de las labores de la casa
Y Danny nadaba en la laguna para recuperarse de la lesión
Hasta el día del fatal accidente en el que mi pequeño hermano se ahogó
Y nada volvió a ser lo mismo entre nosotros
Algo en mí culpaba a Ellen del accidente
Ella estaba en el bote cuidando a Danny
Y pudo salvarlo, pero quedó petrificada
Al cabo de unos meses quedó embarazada
Y todo parecía renacer entre nosotros
Arreglamos la casa en espera de nuestro hijo
Invitamos a su madre y a sus hermanas
Para darles la buena noticia
Pasamos unos lindos días en familia
Hasta que una fatídica noche
Ellen rodó por las escaleras y perdimos a nuestro bebé

No pudimos recuperarnos de esta lamentable pérdida
Ellen se sumió en una profunda depresión
Y yo me aproximé a una de sus hermanas
Ellen no pudo con los celos
Me pidió que no volviera a invitar a su familia
Le manifesté mi desacuerdo
Y tomó la lamentable decisión de envenenarse
No sin antes culpar a su hermana de haberlo hecho
En su agonía le envió una carta al fiscal del distrito
Querido Russell
Te escribo esta carta
Porque alguna vez significaste mucho para mí
Y sé que yo también signifiqué mucho para ti
Richard piensa abandonarme en este estado
Para irse con mi hermana Ruth
Hace tiempo que he percibido un entendimiento entre ellos
Pero no quise aceptarlo por el inmenso amor que siento por Richard
La realidad ha terminado imponiéndose a mi deseo
Cuando Richard me pidió el divorcio
Fui a ver a Ruth y le rogué que dejara a mi esposo
Porque yo nunca le concedería el divorcio
Entonces ella me amenazó con matarme
Y que no dudara de ello
Porque lo haría a la primera oportunidad
Fue ella la que me envenenó para quedarse con Richard
Confío en que tú podrás ayudarme en esta lamentable situación
Ellen Berent Harland
Después de leer esta terrible carta en el juzgado
No tengo dudas de que dejó morir a mi pequeño hermano en el lago
No tengo dudas de que fingió un accidente para perder a nuestro hijo
No tengo dudas de que acusó a su hermana de haberla envenenado
Me cuesta mucho aceptar que estuve casado con un ser despreciable
Para una mujer como Ellen Berent Harland
Ser despreciada por un hombre es peor que el infierno

Murder, My Sweet

Hace mucho que no investigaba un caso
Hace mucho que no venía alguien a mi despacho
Algún desesperado requiriendo mis servicios
Las cifras estaban en rojo y tenía que pagar las cuentas
Hasta que apareció el Sr. Malloy
Pidiéndome que encontrara a su novia
Desaparecida hace ocho años
Se llamaba Velma Valento
Y cantaba en el Florian
Un bar venido a menos
Me dio un adelanto considerable
Mike Florian vendió el bar en 1939
La bebida terminó con él en 1940
La esposa sobrevivió al bar y a la bebida
En su domicilio me entregó documentación del bar
Publicidad facturas recibos
Escondió la foto de Velma Valento
De regreso a mi oficina
Me di con la grata sorpresa de que otro tipo me esperaba
Lindsay Marriott un encantador chantajista
Según me enteré después
También requería mis servicios
Me pidió que lo acompañara a recuperar una joya
Robada a su mujer la noche anterior
Fuimos al sitio acordado por los delincuentes
Me esperó en su auto mientras yo inspeccionaba el lugar
Cuando regresé me di con el cuerpo inerte de Marriott
Le habían destrozado el cráneo con una cachiporra
Quisieron hacer lo propio conmigo
Pero solo lograron desmayarme
El abismo negro se volvió a abrir justo a tiempo
Era más negro que los otros y más profundo
Pensaba que nunca llegaría al fondo
Y que estaba lleno de plomo
Una misteriosa mujer alumbró mi rostro con una linterna
Logró reanimarme y huyó

Cuando en unos días pude volver al trabajo
No totalmente restablecido del golpe en la cabeza
Me encontré con la adorable Srta. Ann Grayle
Quien me habló del robo de una joya a la Sra. Grayle
La joven esposa de su anciano padre
Me invitó a su casa para hablar con ellos
El Sr. Grayle me habló de las bondades del jade
La Sra. Grayle me mostró las bondades de la seducción
El teniente Randall quien seguía el caso
Y también mis huellas
Soltó el nombre de Jules Amthor
Mientras me interrogaba sobre el asunto
No fue difícil dar con el Sr. Amthor
Se presentaba como un adelantado de la parapsicología
Cuando no era más que un vil delincuente
Había montado un psiquiátrico
Bajo la dirección del prestigioso Dr. Sonderborg
Donde incautos pacientes hacían más de una confidencia
Con esta información los chantajeaba al menor descuido
Así logró hacerse de una gran fortuna
La Sra. Helen Grayle o la cantante Velma Valento
Fue la última de sus víctimas

Psycho

Nunca pensé que fuera tan difícil
Escapar con cuarenta mil dólares
Y empezar una nueva vida lejos de todo
Lejos de una hermana que nunca me trataría como una persona adulta
Lejos de un amante que nunca se casaría conmigo
Lejos de un jefe que nunca me daría un aumento
Sus voces revolotean en mi cabeza
Y no puedo dejar de escucharlas
Termino en un motel al borde de la antigua autopista
Las cosas nunca fueron iguales
Desde que murió mi padre
Fue él quien me enseñó a cuidar del jardín
Fue él quien me enseñó a diseccionar las aves
Un pequeño paraíso que iluminó mis primeros años
Luego todo fue un lento atardecer y soledad
Mi madre inició una nueva vida
Tuvo un amante que la apartó de mi lado
La incentivó a construir un motel
Para que nuestros días no fueran tan tediosos
Durante un tiempo vivimos en torno al motel
Hasta que construyeron la nueva carretera
Y el motel quedó demasiado lejos de ella
Y el atardecer se volvió oscuridad y tedio
Cada tanto vienen personas que han perdido el rumbo
A causa de una intensa tormenta
Nunca superaste la muerte de tu padre
Ocurrida en la primera infancia
Y te refugiaste en el seno materno
Tuviste miedo de enfrentar solo la vida
Hasta el punto de no tener vida propia
Y no dejar a tu madre recomenzar con la suya
La ausencia de un padre primero
Y luego la presencia de una figura paterna
Fueron demasiado para tu frágil corazón
Cualquier intento por rehacer tu vida
Cualquier intento por rehacer mi vida

Fue arrebatado cruelmente desde la raíz
Un amante, bellas jovencitas y un detective privado
Fueron inmolados en mi nombre
Así lograbas que yo persistiera en tu memoria
En cada sufrimiento que no podías afrontar
En cada arrebato que no podías controlar
Un amable y diligente Norman recibía a los huéspedes
Una aprensiva y despiadada madre terminaba con los intrusos
Solo una mente perversa como la tuya
Puede culpar a una madre de sus propios crímenes
Solo una mente perversa como la tuya
Puede diseccionar a su propia madre
Como lo hace con sus horrendas aves

Dos relatos

GASTÓN AGURTO

Sangre en el ojo

En 1975 no dejó de garuar un solo día sobre las zonas minadas en la frontera entre Perú y Chile. Las minas no mataron a ningún soldado, pero cada cierto tiempo una explosión que nadie lograba escuchar dejaba un lobo marino o una vicuña agonizando durante días en aquellos parajes desolados.

En territorio peruano estaba la base aérea de Ancón, una ajetreada ciudadela costera con palmeras, *jeeps* recorriendo las calles y pequeñas casas de madera, por cuyas ventanas entraban y salían volando las cucarachas.

Los hijos de los oficiales montábamos bicicleta con los pies descalzos, jugábamos a la guerra en el cementerio de barcos y recorríamos la playa buscando las cosas que el mar arrojaba. Una vez, encontramos un cochinillo hinchado que, al hincarlo con un palo, despertó con un chillido y corrió hacia la costa para escabullirse y desaparecer entre los matorrales. Y en otra ocasión, un soldado nos dijo: “Aguanten la respiración y apunten al cuello”, cuando nos vio cazando cuculíes con carabinas de perdigones.

Una noche, estábamos tumbados en medio de la cancha de fútbol, hablando de la guerra de nuestros padres. Estaban reclutando a los muchachos que tomaban cervezas en las esquinas. Había cientos de tanques desplegados en la frontera sur y aviones de combate ocultos en hangares subterráneos, listos para despegar. Mis amigos estaban bien enterados porque sobre ese tema daban vueltas sus padres durante la cena.

En eso, una garúa empezó a caer sobre nosotros y por todos lados aparecieron cucarachas. Llegué a casa asustado y le pregunté a mi madre si íbamos a morir. “Duerme tranquilo”, dijo ella. “Si hay guerra, nos vamos a Iquitos; allá no llegan los terremotos, menos van a llegar las bombas”.

Más tarde, soñé con ladrones que entraban en la casa para llevarse a mi hermano menor y con pájaros que picoteaban unos frutos oscuros en el suelo.

A medianoche, desperté y fui a meterme en la cama de mis padres. En el trayecto noté que la puerta principal estaba entreabierta y me asomé a la noche sosegada.

La garúa era tan tupida que las pequeñas gotas de agua parecían suspendidas en el aire, como en una fotografía. En la orilla del mar estaba mi padre, en pijama, con los pies metidos en el agua. Fui a contárselo a mi madre y ella trató de tranquilizarme diciendo: “Solo ha salido a respirar aire fresco”.

Cuarenta años más tarde, en 2015, durante una reunión familiar, le pregunté a mi padre, que ya tenía 84 años, qué estaba haciendo esa madrugada metido en la orilla del mar. Como había bullicio, me indicó que me acercara y, en voz baja, me respondió que, desde ahí, algunas noches, si uno se empinaba un poco, se podían ver las luces de Santiago de Chile.

Noticias del 7 de agosto

Para la noche del 7 de agosto del 2003, el Servicio de Meteorología había anunciado la presencia del planeta Marte en los cielos de Lima. Se trataba de uno de esos acontecimientos mágicos al alcance de todos, como la muerte de un obispo o el avistamiento de las sirenas. El planeta rojo no volvería a estar a tan corta distancia de la Tierra hasta dentro de 33 000 años. Esa noche iba a mostrarse con la nitidez de una luna llena.

Otra noticia en el mismo periódico, pero publicada en un espacio bastante más reducido, también llamó mi atención: se había descubierto la cura de la enfermedad que había matado a mi madre cuando ella apenas tenía 53 años.

Esa noche, muchos salieron de sus casas y se amontonaron en los arenales y a lo largo del malecón. Querían ver de cerca las misteriosas dunas de arena, los cauces de los ríos antiguos, las huellas producidas por el impacto de los meteoritos. No faltaron quienes subieron a los techos con binoculares, lentes 3D y periscopios de cartón, como los que usan en las paradas militares para ver el espectáculo por encima de la multitud. Y en los barrios residenciales se vieron algunos telescopios asomando entre las cortinas.

A la mañana siguiente, además de las nalgonas de la farándula y los muertos habituales, los noticieros de la televisión mostraron imágenes de extrañas luces moviéndose entre los cerros. Testigos agitados aseguraban haber visto una gran bola de fuego suspendida sobre las casas, tan solo a un par de kilómetros de distancia.

La verdad es que el cielo solo pareció, por momentos, levemente electrizado, como las pantallas de los televisores en blanco y negro al final de la transmisión. Tampoco sucedió nada especial, más allá de que los perros ladraban insistentemente y que las ambulancias transitaban haciendo sonar sus sirenas.

Nada especial, salvo que, cuando el cielo se cerró por completo y la mayoría de los curiosos regresaba a sus casas, algunos nos quedamos en las azoteas. Y estuvimos ahí un buen rato más, como no lo hacíamos desde hacía mucho tiempo, parados entre la ropa tendida y los trastos viejos, tratando de adivinar el lugar preciso donde deberían estar algunas estrellas.

R

Reflexión
y pensamiento

La comunión del método y el azar

LUIS EDUARDO GARCÍA

Albert Einstein, según propia confesión, partía siempre de la curiosidad y la imaginación para “ver” la verdad científica. Su pensamiento era básicamente visual. Es decir, usaba imágenes y experimentos mentales antes que el lenguaje verbal. Al parecer, detrás de una fórmula, él veía de inmediato su contenido físico, mientras que para los demás era solo una fórmula abstracta. Se podría decir que Einstein operaba como un artista.

El primer punto de comunión entre ciencia y literatura es la sencillez. Los grandes científicos, ya sea para elaborar sus fórmulas o para enunciar leyes científicas, buscan la simplicidad y la belleza. La famosa ecuación de Einstein sobre la energía y la materia contiene estas características. Se trata de una postura estética que tiene mucho en común con la literatura. Sin embargo, este minimalismo creativo es aparente: detrás hay una experiencia dura y mucho sudor producido.

La estética, para una artista como para un hombre de ciencia, de acuerdo con lo que proponía Einstein, reside en la simplicidad. Ese es el verdadero universo de la belleza. Además de la sencillez, hay autores, como Brian Greene (2018), que añaden la noción de elegancia. Para él, la teoría de las supercuerdas, además de sus asombrosas ideas sobre la naturaleza del espacio, el tiempo y la materia, presenta una combinación armoniosa entre la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica. Por *armoniosa* entiende la perfecta combinación de elementos y, por *elegante*, la bella manera de expresar las ideas o fórmulas matemáticas y físicas. ¿Algún parecido con el arte y la literatura?

El segundo punto de comunión es el procedimiento para llegar al final de una búsqueda (no digo verdad para ser coherente con la literatura, que no busca una verdad, sino más bien plantear más preguntas sobre ella). Walter Isaacson (2020) cuenta, en la biografía que escribió sobre Einstein, el encuentro del físico con el poeta Saint-John Perse, en Princeton. Einstein, curioso, le preguntó a boca de jarro al francés: “¿Cómo surge un poema?”. El poeta, dice su biógrafo, refirió a la importancia que para él tenían la intuición y la imaginación. Einstein no podía estar más complacido con esa respuesta. El autor de la teoría de la relatividad creía en lo mismo: que primero la imaginación lanzaba el impulso, luego la inteligencia analizaba y la experimentación confirmaba.

El tercer punto de contacto es el lenguaje. A primera vista, ninguna de las dos, la ciencia y la literatura, hablan el mismo lenguaje, pero si prestamos más atención nos damos cuenta de que hay muchas cosas en común: por ejemplo, el uso de la metáfora. “Dios no juega a los dados”, la famosa frase con que Einstein le respondió en 1926 al físico alemán Max Born para explicarle que nada en el universo estaba a merced del azar, es una gran metáfora y no podría haber sido dicha de una mejor manera. “Un golpe de *dados* jamás *abolirá el azar*” escribió, con otras intenciones, aunque con la misma intensidad estética, el poeta Stéphane Mallarmé. Michael Guillen (2023) afirma que hubo dos momentos cumbre en que los seres humanos pudieron utilizar un lenguaje universal que les permitiera entenderse y, sobre todo, mantenerse unidos. Esos dos momentos fueron la creación del esperanto y la aparición del lenguaje de las matemáticas.

Hubo una época, dice el Antiguo Testamento, en que los hombres hablaban una sola lengua, pero la soberbia de estos en construir una torre que llegara al cielo provocó la cólera de Dios, quien decretó la confusión de su lenguaje para que nadie se entendiera, de modo tal que ya no hubiera una sino muchas lenguas de un día para otro. Actualmente, se calcula que hay poco más de 7000 lenguas distintas en el mundo.

El segundo momento es la invención del esperanto, una lengua inventada por L. L. Zamenhof con la intención de que se convirtiera en un idioma global, sin embargo, actualmente solo 100 000 personas lo hablan en veintidós países. A esto habría que sumar el fracaso de las Naciones Unidas en conseguir, en el momento de su fundación, que los diplomáticos de los cuarenta países que la crearon hablaran una sola lengua con todas las consecuencias positivas que eso suponía. La mayoría se negó, puesto que creyeron que la adopción de esta medida atentaba contra la identidad lingüística de los estados miembros.

Para Guillen, las matemáticas constituyen el único idioma global por dos razones: lo utilizan con fluidez cada vez más personas y sus consecuencias históricas saltan a la vista: la electricidad, la energía nuclear, la conquista del espacio, los aviones, la comprensión de la vida y la naturaleza, entre otras cosas. Para Guillen, el lenguaje de las matemáticas es idéntico al de la poesía, otro lenguaje que, sin tener la categoría de universal, ha ayudado a la ciencia en su cometido. El científico encuentra los siguientes parecidos: ambos establecen verdades usando enormes cantidades de información con la mayor brevedad posible; un verso o un poema, en este sentido, sería un equivalente a una ecuación. Otra semejanza es que la poesía profundiza en nuestro interior, mientras que la ciencia nos ayuda a ver más allá de lo evidente. Se trata, dice, de “intentos maravillosamente ingeniosos de hacer comprensibles a los seres finitos las realidades infinitas” (Guillen, 2023, p. 18).

Según mi modo de ver, en todos estos casos y en todos los momentos de la historia, los científicos han seguido un camino parecido al de los poetas y narradores: de la imaginación a la realidad. Sin el poder de la imaginación y la casualidad, probablemente la ciencia habría avanzado muy poco.

Por otra parte, los conceptos mismos desarrollados por la ciencia —como agujero negro, relatividad del espacio-tiempo, gusanos del tiempo o teoría de las supercuerdas— son, en sí mismos, metáforas, poesía realizada, belleza elegante y armoniosa. Y a ellos se ha llegado no siguiendo necesariamente el camino riguroso de la experimentación y la comprobación, sino los sinuosos caminos de la mente creativa.

La ciencia trata de dar siempre explicaciones o descubrir verdades sobre los misterios de la vida real. Por miles de años, las inteligencias más poderosas se han dedicado a esta tarea con resultados sorprendentes, muchos de los cuales parecen obra de la imaginación. Parecen, digo, porque en realidad son producto de técnicas y procedimientos científicos realizados con estricto rigor.

En el caso de la literatura, se le atribuye a la fantasía la autoría única de escenarios utópicos y distópicos; sin embargo, el tiempo se ha encargado de demostrar que muchas de las fantasías salidas de la mente de poetas, cuentistas y novelistas tienen asidero en el conocimiento científico; es decir, no son obras puramente mentales.

Es tal vez el sistema educativo el causante, desde hace muchos años, de un profundo malentendido: que ciencia y literatura son irreconciliables o que la única forma de conocimiento es la razón y, por tanto, la intuición, las corazonadas, los presentimientos y las visiones literarias (también llamados comunicación emocional, inteligencia afectiva o intuición trascendente) no tienen cabida en un universo dominado por la precisión científica y la experimentación.

Es indudable que la ciencia tiene mejores y más completas armas para llegar a la verdad, pero no se puede negar que, para lograrlo, muchas veces tiene que echar mano de un recurso casi exclusivo de la literatura: la imaginación. La información sobre el origen del universo empieza con los mitos relacionados con la procedencia divina de los astros y llega hasta explicaciones complejas sobre la constante de radiación, los agujeros negros, la materia y la energía oscuras, el *big bang*, el *big crunch* y otras explicaciones realmente sorprendentes. Según mi modo de ver, en todos estos casos y en todos los momentos de la historia, los científicos han seguido un camino parecido al de los poetas y narradores: de la imaginación a la realidad.

En el caso de los poetas y narradores, el camino es más o menos parecido: Dante Alighieri propuso una hipótesis cristiana sobre los castigos a quienes practican el

mal antes de que las ciencias naturales nos advirtieran sobre la destrucción del medio ambiente; Julio Verne imaginó una nave con la que se podía llegar a la Luna (*De la Tierra a la Luna*, 1865) mucho antes de que se tuviera la certeza de que un cohete podía atravesar con la fuerza y el combustible suficientes el límite de la gravedad terrestre; George Orwell escribió una novela (*1984*, 1949) sobre el control de las sociedades antes de que internet se convirtiera en una forma eficaz de mantener la atención de los seres humanos.

En el caso del llamado género de ciencia ficción, la intersección entre ciencia y literatura ocurre de modo armónico. Hay casos incluso en que esta armonía es el objeto mismo de la historia y ambas comparten procedimientos para llegar a la verdad o evitar catástrofes humanas. Además de los libros de los autores ya citados, pienso en *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de R. L. Stevenson, *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley y los libros de divulgación científica escritos por Isaac Asimov. Hay autores como Alberto G. Rojo que han documentado las visiones de Edgar Allan Poe con respecto a la luz del universo que todavía no llega a la tierra (*Eureka: un poema en prosa*, 1848), la bifurcación del tiempo y la hipótesis de los mundos cuánticos en un cuento de Jorge Luis Borges (*El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941) y el viaje a través del tiempo en la novela *Contact* de Carl Sagan (1986). Existen, por supuesto, más casos en los que es posible rastrear hechos que luego han sido consagrados por la ciencia como verdades. En todo caso, ¿llegará el día en que se pueda imaginar el conocimiento científico o experimentar las realidades literarias en un laboratorio?

Se presume que para la invención de sus realidades, poetas y escritores deben tener la cabeza muy lejos de sus pies y que, para crear sus sofisticados principios y leyes universales, los científicos deben afirmar muy bien sus pies sobre la tierra. En realidad, no es tan cierto. Para llegar a imaginar el mundo de *1984*, George Orwell tuvo que conocer muy bien la realidad científica y social de su tiempo; mientras que, para admitir la posibilidad de viajar al futuro, los científicos de hoy han tenido que apelar a la fuerza extraordinaria de su creatividad para proponer la tesis de los gusanos del tiempo. La ciencia y la literatura se parecen más de lo que presumimos. Es increíble que ciencia y literatura estén tan cerca y, al mismo tiempo, tan lejos por los caprichos de los dogmáticos.

Son muchos los hombres de ciencia, entre ellos Galileo Galilei, que han descubierto leyes universales o han inventado cosas siguiendo los dictados de la imaginación antes que los procedimientos de la experimentación pura y dura. Por esta vía, la de los procedimientos que no pueden ponerse en práctica, es que el científico italiano llegó al enunciado de leyes sobre la caída libre.

Usando más el pensamiento que la comprobación, Newton llegó al descubrimiento de la ley de la gravitación universal. Es probable que la anécdota de la caída de la manzana que presencié mientras descansaba en su jardín sea una metáfora para destacar la influencia de la imaginación en el camino para hallar la verdad. Los más conservadores llaman a esto deducción.

Es también célebre la explicación del origen de los corales que dio Charles Darwin mientras realizaba su mítico viaje alrededor del mundo en el *Beagle*. Sin usar ninguna clase de instrumentos ni —menos— someter a pruebas de laboratorio muestras de los corales, llegó a la conclusión de que estos habían crecido sobre la base de volcanes que se habían ido hundiendo poco a poco en el mar. Sus argumentos eran el producto de una especie de proyección mental, intuición o “epifanía científica”.

Es cierto que la vía de la inducción (o vía de lo experimental) es un camino más seguro, aunque no el único. Albert Einstein, quien pensaba que Galileo era el más grande maestro del “experimento imaginario” de todos los tiempos, fue muy radical al momento de reconocer la importancia de esta manera científica de obrar. Einstein creía que los métodos que Galileo tenía a su disposición eran imperfectos y compensaba esas limitaciones con la imaginación.

¿Especulación? ¿Puede la ciencia perderse en sutilezas o hipótesis sin base real? La historia dice que sí, en tanto la ciencia —como el arte, en general— es un largo camino de vacilaciones y hallazgos inesperados. Sin embargo, pienso, estos ocurren solo si alguien es capaz de observar con atención, obsesionarse con una idea o meditar y teorizar con profundidad. No es que un científico llegue a resultados óptimos por obra de un milagro o una revelación divina. Digamos que la meta científica es el resultado de una serie de esfuerzos fallidos en la que interviene mucho la imaginación.

Así como los músicos encuentran a veces la melodía que tanto buscan mientras descansan en la banca de un parque o los pintores dan con el color que hace falta en la tela en el momento en que beben una copa de vino o los poetas hallan las palabras y los versos adecuados para el poema que persiguen cuando caminan sin dirección alguna, así también las mentes científicas han coronado la cima de su imaginación en circunstancias totalmente banales. Quizás más adelante un científico obtenga una explicación más convincente sobre los agujeros negros mientras da de comer a su gato en la azotea de su casa o acierta con una manera de detener el calentamiento global justo cuando pasea en bicicleta por una calle desierta.

Pero no es únicamente la experimentación imaginaria la que pone su cuota en el desarrollo de la ciencia. También está el azar. Wilhelm Conrad Röntgen detectó, por ejemplo, la existencia de los rayos X mientras experimentaba a oscuras con electricidad

en un tubo donde se había hecho un semivacío. Observó de pronto que una pantalla revestida de bario, platino y cianuro brillaba al otro lado cada vez que encendía la electricidad del tubo. ¿Cómo podía ser esto si el tubo estaba encerrado en cartón negro y la luz no podía escapar de él? Absorto por el fenómeno, colocó su mano entre el tubo y la pantalla y vio cómo esta se volvía transparente y dejaba ver sus huesos. ¡Había descubierto, sin quererlo, los rayos X! A Henri Becquerel le pasó lo mismo: se topó con la radioactividad luego de que unas placas fotográficas envueltas en papel negro y guardadas en un cajón fueran impresionadas, en oscuridad total, por un pedazo de uranio que olvidó encima de ellas. El azar favorece a la mente preparada, decía Louis Pasteur.

REFERENCIAS

Greene, B. (2018). *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*. Crítica.

Guillen, M. (2023). *Cinco ecuaciones que cambiaron el mundo. El poder y la oculta belleza de las matemáticas*. Debolsillo.

Isaacson, W. (2017). *Einstein, su vida y su universo*. Debolsillo.

La inteligencia artificial y el futuro de la humanidad

CÉSAR SILVA SANTISTEBAN

Todo parecido con la ficción es realidad, y viceversa.

—Gauderes

Se me ocurre que bien podríamos empezar notando que, sea o no de forma explícita, al hablar de inteligencia artificial (IA) oponemos una idea de inteligencia natural. Históricamente, a esta se la ha vinculado con el nacimiento de las estrellas y la formación de las galaxias, con la interacción incesante entre moléculas inorgánicas y compuestos orgánicos, con la termodinámica de la biósfera y la adaptación de los seres vivos o con el comportamiento de los animales supeditados a su medio ambiente y la aptitud de muchos mamíferos para jugar, es decir, con todo aquello que muestra procesos físicos y químicos que, ocasionalmente, pueden facilitar el surgimiento de una aparente autonomía de objetos y entes orgánicos, en el marco de una necesaria interdependencia. De aquí que a la mayoría de personas no les parezca rara la idea de un diseño inteligente del universo, al que los antiguos griegos dieron a llamar, por eso mismo, *cosmos*, cuya etimología invoca las ideas de ornamento, totalidad, armonía y orden.

Al respecto, y para orientarnos mejor en el problema, le preguntamos a uno de los modelos de IA, el ChatGPT4, qué entendía por el término *inteligencia*. Su respuesta fue: “La inteligencia es un concepto complejo y multifacético que, debido a sus diversas interpretaciones y manifestaciones en diferentes contextos, puede resultar arduo de definir con precisión. Sin embargo, generalmente se entiende como la capacidad de adquirir, procesar y aplicar conocimiento de manera efectiva para resolver problemas, adaptarse a nuevas situaciones, razonar abstractamente y aprender de la experiencia”. Hasta aquí, lo dicho también se ajusta al desempeño de una IA de nueva generación, la denominada IA generativa o IA fuerte, en oposición a la IA débil, representada por Siri o Alexa, que solo resuelve problemas específicos en un dominio concreto y limitado.

El parámetro que nos sirve para tentar un concepto global de inteligencia es, desde luego, antropomórfico, pese al sinnúmero de excepciones y desajustes en nuestra especie. El mismo ChatGPT4 lo reconoce: “Es esencial reconocer que la inteligencia no es un rasgo fijo, sino más bien una compleja interacción de predisposiciones genéticas, influencias ambientales, educación y experiencias de vida. Además, existen diversas teorías sobre la inteligencia”. En general, los tratados, enciclopedias y artículos académicos de los que se nutre la IA para hablarnos sobre el término, compilan estos aspectos asociados con la inteligencia: 1) la habilidad de resolver problemas; 2) pensamiento crítico; 3) aprendizaje y adaptación; 4) memoria; 5) creatividad y 6) entendimiento social y emocional.

¿La IA generativa cumple hoy con todos estos requisitos? Creemos que, por lo menos, cumple bien con cuatro de los seis referidos. Los dos restantes, la creatividad y el entendimiento social y emocional, exigen la base de una peculiar sensibilidad que, por ejemplo, da espacios a lo que llamamos empatía, compasión, sacrificio individual, pasión, amor o rebeldía. Es decir, una amplia gama de disposiciones que bien podrían señalarse como irracionales o que no son derivaciones lógicas de la racionalidad. Un asunto que resume el primatólogo Franz de Waal en el inicio de su libro *Our Inner Ape*, en el que menciona un viejo y hartamente citado proverbio: “Uno puede sacar al mono de la jungla, pero no a la jungla del mono. Y esto se aplica a nosotros, los monos bípedos”. Un dictamen que sin duda deprime a mucha gente, excepto, por lo que se ve, a los primatólogos.

Esto nos permite considerar la cuestión de la irracionalidad desde otro ángulo. No desde el punto de vista clásico, que se puede resumir en lo que Bertrand Russell puso en un artículo de su libro *Unpopular Essays*: “El hombre es un animal racional —al menos eso me han dicho—. A lo largo de mi larga vida he buscado diligentemente evidencia a favor de esta afirmación, pero hasta ahora no he tenido la suerte de encontrarla”. ¿Cómo no estar de acuerdo con Russell al respecto? Sin embargo, nada nos impide mirar la irracionalidad desde un ángulo favorable o, al menos, sin desacreditar el valor que en incontables circunstancias tiene. Por ejemplo, parece que el enamoramiento humano rara vez sigue los consejos de la lógica y que las artes en general, además de un persistente esfuerzo de concentración, suelen nutrirse de una primitiva y oscura cantera de ensueños. En este sentido, pensamos que el aria de la Reina de la Noche no habría surgido —ni nada memorable en toda la ópera *Die Zauberflöte*— sin un volcán repleto de alucinaciones sonoras ardiendo en el cuerpo de Mozart.

Ahora bien, hasta hoy la IA generativa se refiere a la simulación de procesos de inteligencia estrictamente racionales. Esta simulación abarca varios subcampos,

incluido el aprendizaje automático, el procesamiento del lenguaje natural, la visión por computadora, la robótica, los sistemas expertos en producción de imágenes hiperrealistas y más. Pero las distintas teorías destacan otras formas de inteligencia, basta con citar solo tres de ellas harto publicitadas: la inteligencia general o factor g, la teoría de las inteligencias múltiples y la inteligencia emocional.

Quizá la siguiente cuestión sobre la que podemos especular es: ¿podrá, entonces, la IA generativa adquirir, tarde o temprano, las propiedades creativas y de entendimiento emocional y social necesarias para equipararse con la inteligencia humana? En la actualidad, la respuesta es estrictamente imaginativa, aunque el trabajo interdisciplinario entre neurobiólogos e ingenieros de diseño de IA está encaminado a lograr el equivalente de redes neuronales en los sistemas de programas y reglas informáticas. Las anunciadas supercomputadoras cuánticas, que intentan usar los fundamentos de los paquetes de energía o cuantos propuestos por Max Planck, no solo podrían llevar a cabo tareas asombrosamente más rápidas que las mejores computadoras convencionales (un ejemplo: la supercomputadora cuántica china Jiuzhang 2.0 se promociona como un septillón de veces más potente que la computadora más rápida del mundo); también serían capaces de integrar sistemas de autoorganización que evolucionan con el tiempo, y de remedar exponencialmente las características más íntimas de las redes neuronales humanas. Así pues, no resulta descabellado figurarse la próxima existencia de una IA que sea capaz de soñar e incluso de experimentar cierta conmoción primitiva.

Con todo, el problema fundamental, ahora mismo, son los riesgos del uso político, tanto de la IA generativa como de la IA débil. Acerca de este asunto, la periodista María Ressa (premiada con el Nobel de la Paz en el 2021), desde hace años sostiene que el empleo de la IA en las plataformas de redes sociales crea ambientes de insidiosa manipulación. Lo dice porque dichas plataformas funcionan como sistemas de modificación de la conducta, cuyos diseños impulsan periodos de atención más breves y tienen el efecto de crear y legitimar adicciones. Más aún: de acuerdo con el Massachusetts Institute of Technology (MIT), la conducta tribal promovida por las redes sociales permite que las noticias falsas se difundan al menos seis veces más rápido que los hechos, pues empobrecen diametralmente la competencia de contrastar las referencias, integrarlas y elegir. De manera que, a la postre, todo aquello que define a la inteligencia humana se deteriora y da paso al sometimiento.

En consecuencia, si continuamos embruteciéndonos, quién sabe si merezcamos que la siguiente era del planeta sea dominada completamente por la IA. Al respecto, pedimos el parecer del ChatGPT4 y este nos contestó con diplomacia. Dijo que, aunque aún no tenía opiniones personales, bien podía ofrecernos algunas ideas

sobre la cuestión. En suma, dijo: “a) Sin humanos, los entornos naturales podrían potencialmente recuperarse y prosperar; b) sin humanos, las emisiones de gases de efecto invernadero se reducirían drásticamente, mitigando potencialmente los peores efectos del calentamiento global; y c) sin humanos, el actual evento de extinción masiva podría potencialmente detenerse, permitiendo que los ecosistemas se estabilicen”.

Bastante inteligente, ¿cierto?

R

Rescates

El cañonero de las buenas maneras

Crónica de un encuentro con Lolo Fernández y testimonio de una insólita entrevista con el ídolo más connotado de la crema en cien años de historia

MIGUEL FARFÁN

Lolo Fernández era, antes que nada, un hombre entrañable. Ahora, que han de quedar pocas personas que lo conocieran personalmente y de seguro nadie que lo viera jugar, me atreveré a dejar en segundo plano su aguerrida imagen de mito futbolístico para poner aquí algunas palabras sobre aquel buen señor.

Conocí a Lolo Fernández una mañana irrepetible del verano de 1982. Él tenía entonces 69 años y era una leyenda en funciones; yo tenía 14 años y era un escolar al que habían dejado de tarea entrevistar a “algún personaje popular para el periódico mural del colegio”. En plena efervescencia futbolística por la inminente participación nacional en la Copa Mundial de España 1982, Lolo me pareció una figura especialmente relevante. Contaba, además, con una ventaja adicional: el Cañonero se encontraba inmovilizado en una cama del Hospital Almenara, a la espera de una nueva operación a una de sus caderas, severamente dañada tras veintidós años dedicados a la feliz tarea de anotar goles. Una sobrina de Lolo, gran amiga de mi madre y enfermera al igual que ella, fue quien se encargó de hacer las presentaciones. Tenía a Lolo Fernández a mi disposición.

En realidad, fui yo el que quedó a disposición de Lolo, fascinado para siempre con tan generoso caballero. La mirada de palomilla de barrio, la sonrisa recurrente, la gran nariz aguileña: si alguien podría presumir de magnetismo era él. Me trató de “sobrino” desde el primer momento, y era tan cálido y vital que olvidé de inmediato que estábamos en el pabellón de un hospital. Reía de buena gana mientras disparaba un repertorio inagotable de anécdotas y chistes, como si nada le doliera en ese cuerpo, robusto pero postrado, de guerrero que había sobrevivido a incontables batallas futboleras. Como dije antes, yo tenía 14 años, y una ingenuidad muy bien representada por las previsibles preguntas que tenía preparadas para la gran figura del fútbol nacional.

Sorpresivamente, Lolo tomó mi libreta escolar y, con el mismo lapicero con que iba yo a anotar sus respuestas, las estampó él mismo de puño y letra, con trazos gruesos, pero bastante legibles.

No había nada condescendiente ni estudiado en él. Era Lolo siendo Lolo: un hombre al que le gustaba hacer sentir bien a quien tuviera a su lado. Repasando la vieja libreta con sus anotaciones, recuerdo uno de sus chistes que no puso por escrito, acaso para no tener que citar a nadie con nombre propio: “Sí, pues, ese amigo mío al que se le ocurrió meter la cabeza cuando pateé el tiro libre... Perdió el conocimiento y nos asustó a todos. Gracias a Dios se recuperó, pero le quedó una secuela para toda la vida: cuando le prestas plata, se olvida”.

Pese a lo novato del entrevistador, releendo la libreta encuentro más de un detalle sobresaliente gracias a la buena voluntad del entrevistado: fechas de partidos memorables en su carrera; constantes referencias a su profundo amor incondicional por la U, el equipo de sus amores y del que siempre será símbolo; la nostálgica confesión de que el mejor momento de su carrera lo vivió lejos de los estadios locales, durante los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936; y un dato curioso: acaso atrapado por su propio mito de Cañonero imparable de la U y de los seleccionados nacionales, Lolo Fernández aseguraba haber anotado mil doscientos goles a lo largo de su carrera. ¿Cómo discutir con tan entrañable caballero? Eran otros tiempos los suyos. Tiempos muy lejanos, en los que la caballeridad era la regla y no la excepción. Tiempos en los que el fútbol, siendo (al igual que hoy) el deporte más popular, no generaba fortunas para sus grandes protagonistas (a diferencia de hoy). Tiempos en los que un centrodelantero podía ser la figura estelar de su equipo durante más de dos décadas. Tiempos en los que no existían transmisiones televisivas globales ni la vitrina virtual e irrenunciable del internet; y por supuesto, tampoco un *smartphone* para tomarme una *selfie* con el gran hombre.

Tal vez sea mejor así: Lolo no es Maradona. A diferencia del Diego, la leyenda del Cañonero no se recrea en la nostálgica difusión de videos de sus momentos de gloria. El mito de Lolo existe, se fortalece y expande gracias a la oralidad, al asombroso e irrefutable relato de sus hazañas futboleras contadas de generación en generación. Creer en Lolo y en su grandeza es un acto de fe para el hincha. Y la magnificencia de este señor en la cancha, inmortalizado con su típica redecilla en la cabeza, con la infaltable camiseta crema con el número 9, y siempre bien dispuesto para el cañonazo inatajable, es una piedra angular de la mitología nacional. Y no solo de la deportiva.

1.- Nombre completo y edad actual.

Teodoro Oswaldo Fernández Meyzán. Edad, 69 años.

2.- ¿En qué año ingresó al equipo?

Año 1929, con 17 años de edad.

3.- ¿Cuál fue su primer partido en la U?

Contra el Magallanes de Chile, donde tuve la suerte de meter el gol del triunfo, por 1-0.

4.- ¿Cuál fue su primer partido con la selección?

Mi primer partido fue el año 1930, en un Sudamericano realizado en Lima. Fui *score* de ese campeonato, metiendo nueve goles y fuimos campeones de ese mencionado campeonato sudamericano.

5.- ¿En cuántos campeonatos internacionales participó con la selección?

Seis Sudamericanos y una Olimpiada en Alemania. 1930, 1935, 1937, 1939, 1942 y 1947 en Guayaquil. 1936 en la Olimpiada de Alemania.

6.- ¿Por qué motivo usted jugó únicamente por la U durante toda su carrera futbolística y por cuánto tiempo?

Porque fue el equipo de mis amores, donde me inicié en el año 1929, hasta el año 1953.

7.- ¿Los goles y los partidos que más recuerda?

En Alemania, año 1936, donde tuve la suerte de meterle a los finlandeses 5 goles. Ganamos 7 a 3. Sudamericano, año 1939, realizado en Lima. *Score* de ese campeonato con nueve goles. Jugaron: Uruguay, Paraguay, Chile, Colombia y Ecuador.

8.- ¿Con qué delantera de la U o de la selección se entendió más o jugó mejor?

La delantera conformada por Morales, Villanueva, —Lolo—, Jorge Alcalde y Magallanes.

9. ¿Cuántos goles anotó?

Siendo un total de 1200 goles¹, jugando el campeonato interno y antes de que termine el año jugábamos partidos internacionales, llámese contra Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay y Brasil, hacía el total de goles que he mencionado.

1 El autor de la nota recuerda que el propio Lolo le dijo haber metido esa cantidad de goles. ¿Un desliz de la memoria acaso? Se estima que Lolo Fernández hizo 188 goles a lo largo de su carrera, 164 con la U y 24 con la selección.

10.- ¿Cuál fue su mejor época, su mejor temporada?

Donde destaqué fue en la Olimpiada de Alemania, año 1936.

11.- ¿Cuál fue su último partido con la selección?

En el año 1947, en Guayaquil, donde se realizó el Sudamericano. Contra Ecuador.

12.- ¿Cuál fue su último partido con la U?

Un 30 de agosto, contra Alianza Lima, año 1953, donde metí 3 goles y un gol de Castro y ganamos por 4-2.

13.- ¿Qué medallas, galardones o menciones honrosas recibió durante su carrera deportiva?

Muchas medallas de oro y de plata y un cheque que me dio el presidente de la República Oscar R. Benavides de S/. 180 [en el] año 1939.

14.- ¿A qué se dedicó después de su retiro?

Trabajaba en la Municipalidad de Lince, año 1936, y me dediqué a formar el semillero de la U.

15.- ¿Actualmente de qué dolencias padece y cuántas veces ha sido internado?

Tengo gastados los cartílagos de la cadera por haber jugado muchos años.

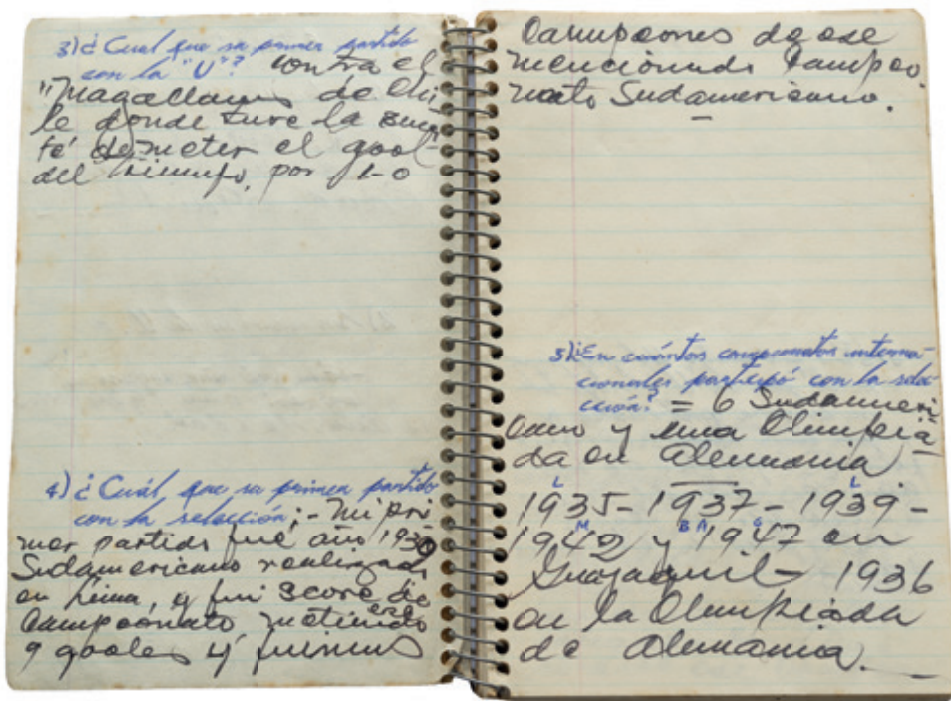
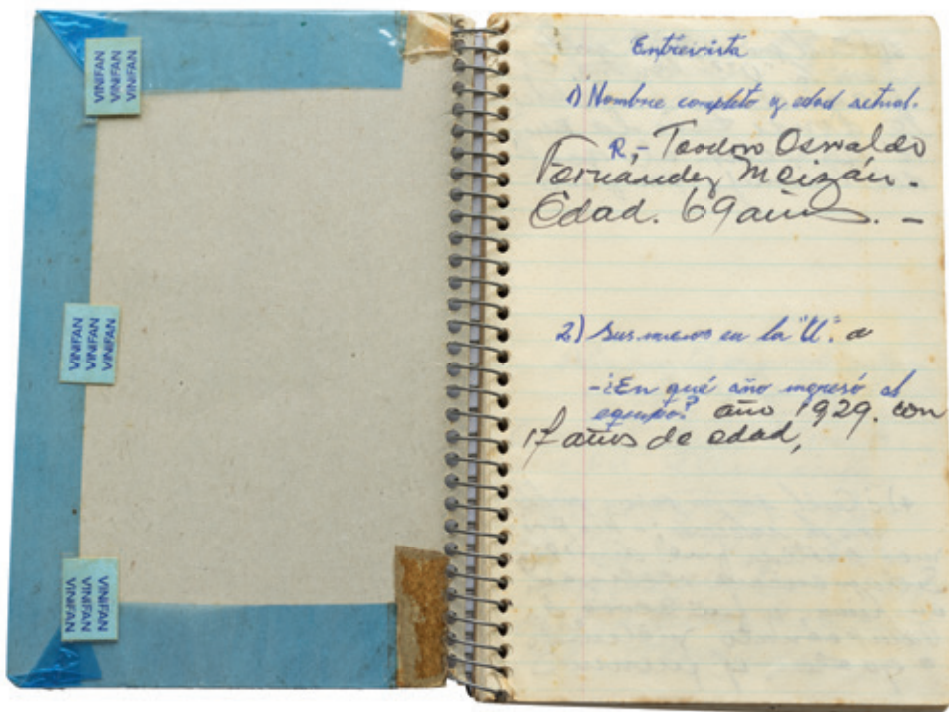
16.- A su opinión, entre la fama, la popularidad, las penas y las alegrías, ¿qué es lo mejor que le ha dado el fútbol?

Haber defendido a mi querida U y haber sido designado defendiendo los colores de la patria, que es el máximo anhelo de un deportista.

17.- ¿Por qué no se llegó a realizar esa obra que iban a realizar en homenaje a usted?

Por noticias aparecidas en diarios de la capital, que discrepaban del mencionado homenaje.





6) ¿Por qué motivo Ud. jugó siempre
 siempre por la U. durante toda
 su carrera futbolística y
 por cuánto tiempo - porque
 fue el equipo de mis
 amores, donde me
 inició en el año
 1929 hasta el año
 1953

7) Los goles y los partidos que
 más recuerda? - En
 Alvarado año 1936
 donde tuve la suerte
 de meterle a los
 filandeses 7 goles
 ganamos 7-3. Sudá-
 mérica año 1939
 realigado en Lima
 Score de ese campeonato

to, con 9 goles -
 jugaron. Uruguay
 Paraguay, Chile,
 Colombia y Ecuador

Uruguay - Chile
 Paraguay y Bra-
 zil - ha un
 Total de goles que
 he mencionado -

8) ¿Con que delantero de la "U" o
 de la selección se entendió
 más o mejor
 La delantera confor-
 mada por = Morales
 Villanueva - polo -
 Jorge Alcalde y
 Magallanes - -

9) ¿Cuántos goles anotó?
 Siendo un total
 de 1,200 goles
 Jugando el campo
 propio interno, y ante
 de que formara
 el año jugaba
 partidos internacio-
 nales, también con
 Tra Argentina -

10) ¿Cuál fue su mejor época, su mejor temporada?
 Donde destacó fue en la Olimpiada de Alemania año 1936. -

11) ¿Cuál fue su último partido con la selección?
 En el año 1947. en Maracaibo donde se realizó el Sudamericano contra "Ecuador".

to - un 30 de agosto -

12) ¿Cuál fue su último partido con la U? -
 Contra Plaza Nueva año 1953 de 3 goles y un gol de Castro, y ganamos por 4-2.

13) ¿Qué medallas, galardones y menciones honoríficas recibió durante su carrera futbolística?
 Muchas medallas de oro y de plata y un Cheque que me dio el presidente de la República Carlos R. Penasides de S. 180. y año 1939

14) ¿A qué se dedicó después de su retiro?
 Trabaja en la municipalidad de Lima año 1936 y dediqué a el sembrero de la (H) porque el sembrero do la (U)

15) ¿Actualmente de que dolencias padece, y cuantas veces ha sido internamiento? cuando gastadas por causa de la caídas por haberse caído muchos años.

16) ¿A su opinión entre la fama, la popularidad, las penas y las alegrías que es lo mejor que le ha dado el fútbol? haberse sentido a una quietud y haber sido designado de jugador los colores de la

Patria que es el máximo anhelo de un deportista.

17) ¿Por qué no se llegó a realizar una obra que iban realizar en homenaje a Ud. - Por antigua la escuela de Diapir de la casa tal que dice Colpabui del mencionado

naje. -

Cartas de Enrique López Albújar a Ricardo Vegas García

Dos amigos. Uno, Ricardo Vegas García (Paita, 1897-Lima, 1956), notable periodista, escritor y diplomático peruano; el otro, Enrique López Albújar (Chiclayo, 1872-Lima, 1966), autor de clásicos de la narrativa de nuestro país como *Cuentos andinos* (1920) y la novela *Matalaché* (1928). Gracias al archivo de la familia Vegas, publicamos aquí una selección de las cartas que enviara López Albújar a Vegas García, cartas que dejan en evidencia no solo una entrañable amistad, sino también revelaciones de interés sobre la escritura de López Albújar. Dedicamos este apartado epistolar a lectores curiosos y fisgones, y a todo aquel que encuentre en estas cartas un pretexto para volver los ojos a la obra de dos valiosos escritores.

Mañana Piura Io octubre de 1922

Sr. Ricardo Vegas García

Lima

Mi querido Ricardo:

Se ha realizado lo que había previsto desde allá: la edición de mi libro De mi casona por un grupo de amigos. La suma está erogada ya y todo depende ya de ud. Le remito, pues, por este correo los originales bajo certificación para que en el día proceda a ver en qué imprenta puede hacer la publicación. Ojalá que convenga contratar con Beltoy. Dejo esto al arbitrio de ud.

La edición será de dos mil ejemplares, por haberlo dispuesto así los editores, en buen papel (que no sea satinado, porque me parece de muy mal gusto), en octavo, en formato que arroje unas 250 páginas, con carátula ilustrada (va ~~en~~ la fotografía para el grabado) y con tipo que haga fácil su lectura. Si el contratista quiere algo adelantado, puede girar a cargo de don Vicente Rasuri inmediatamente y a la vista. Todo esto, en el supuesto de que la edición no importe más de cien libras, que son las votadas con tal objeto. Ud., como ya me ha ofrecido, será el encargo de la corrección de las pruebas y de subsanar las omisiones que encuentre en los originales, pues para eso tiene ud. competencia y malicia.

Contésteme inmediatamente. Hay impaciencia por el libro ,

y deseo de verlo aquí antes de que termine el año.

Hágame el favor de devolverme la carta de Maúrtua, que le remití de Huánuco, y dígale a Ríos Pagaza que haga lo mismo con el ejemplar que le dí en ésa.

Con un fuerte abrazo para ud., que distribuirá hermanablemente entre Pagaza , Tellesen y demás amigos que me recuerden, me despido hasta otra.

E. López Allende

Le recuerdo la rapidez.

Piura 4 de abril de 1926

Sr. Ricardo Vargas García

Lima

Mi querido Ricardo:

ocho

Recibí un paquete con siete volúmenes, contenido las siguientes obras: El barrio maldito, Un juez rural, La jirafa sagrada, A la sombra de las muchachas en flor, que ya la tenía (2 ts.) , Tutankhamen en Creta y El chalé de las rosas. De todas la que más me ha gustado es el barrio maldito y el hermano sano, que me olvidaba de incluir entre los remitidos.

He escrito algo en vacaciones: una docena de poesías y dos cuentos, titulados El desastre y Matalachía, de los que he publicado el primero en El Tiempo del 25 del marzo, con dedicatoria a ud.

Le incluyo algo de la memoria del presidente de la Corte, por la que verá lo que dice respecto a mi labor judicial. Como soy candidato a una vocalía, no me parece demás reproducir lo que me favorece, con su respectivo comentario en La Crónica. Querría ud. hacerlo? El asunto se presenta para decir más de lo corriente en estos casos, pues no sólo se trata de uno de los tantos jueces de la república, sino del primer juez de este distrito judicial, - que ya también lo ha sido de Junín y Huánuco - y escritor por añadidura. Ud. como periodista sabe lo que significa lanzar estas cosas a la publicidad. Le pido esto no por vanidad, pues siempre desdeñé todo lo que me olió a papel sellado, sino porque esto me preparó hácamase del ascenso y para que algunos de mis superiores vean - por si hasta ahora no lo han visto - que no sólo se hacer cuentos sino también administrar justicia. Y puede ser también una respuesta a los que alguna vez rieron de verme de juez y no han querido apreciarme nunca por este lado.

Mucho he sentido la muerte de su señor hermano, digno continuador de la tradic

la tradición caballéscas y gloriosa de nuestros marinos, y es
ello más sensible por lo mucho que había que esperar de él. Reciba ud.
mi pésame y hágalo extensivo a su tío Alejandro.

Acabo de recibir dos libros en portugués: Apostólicamente y Estudios
hispanoamericanos de Sylvio Julio. Me he metido a leerlos con dicciona-
rio en mano.

No deje de mandarme La epístola fraternal, me precisa.

Con un abrazo y deseándole conforidad, queda de ud. afmo. y viejo
amigo

L. López Alvarado

Me ha escrito don Rafael Paricio
H. proponiéndome la delegación
de un comité que debe organizarse
en el Perú para preparar una
exposición de arte indígena en Lima,
bajo la dirección del Sr. García Calderón.
Resueto a usted. El tiempo publicará
la carta en cuestión de Castro Pego.

E. LÓPEZ ALBÚJAR 27 de octubre de 1929
CHICLAYO - PERU

Sr. D. Ricardo Vegas García
Lima

Mi querido Ricardo:

Le envío dos articulejos para Variedades. Son de la colección Calderonadas, que hasta hoy no salen en libro por ciertas dificultades en la imprenta que le iba a imprimir. Pero será a fines del año.

No ha resollado ud. desde el año pasado. Habían sido terribles las filipinas. Porque supongo que en sus elvidos epistolares tenga este enredo parte.

He recibido algunos juicios sobre Matalaché. Uno de ellos de Colombia, publicado en un periódico de Popayán y firmado por un señor Alberto Mesquera, que me parece bien hecho.

También una carta de Maestu, que se la conteste en Calderonadas, con un poco de sal y pimienta. Refutando una apreciación suya sobre la heroína de la novela.

Cossío del Pomar me ha escrito de París, pidiéndome autorización para tratar pictóricamente a Matalaché. Dice que le ha encantado el tipo y que él va a hacer un mulato simbólico. Me ofrece venir el año entrante al Perú, para pasar a Piura, su tierra natal, con el fin de embeberse en el paisaje piurano, que tanto desea conocer por lo que digo de él en mi novela y por ser él ~~el~~ de ese cálido terruño.

He aquí un pedazo de su carta: " El tipo de Matalaché para interpretarlo en pintura, gráficamente, con toda la fuerza, el orgullo, la nobleza de carácter que ud. ha sabido tan magistralmente darle, es necesario ~~el~~ buscarlo lejos del zambito afeminado que vemos en las calles de Lima. Es en el campo, es en provincias donde podrá encontrarse."

"En noviembre espero hacer un viaje al Perú y será la ocasión de visitar mi ciudad natal, donde haré estudios de su héroe para que ten-

E. LÓPEZ ALBÚJAR

CHICLAYO - PERU

ga, en lo posible, el carácter real, preciso y sincero que debe tener un obra de arte, que sólo con esas condiciones podrá ser digna del libro que la inspira".

No me tome por fatuo, pero hay algo que a ud., de cuya sincera amistad no he desafiado nunca, puede decir. Comence ud. Tirano Banderas? Pues ahí he encontrado un episodio inspirado en Cuentos Andinos. Adivínelo ud. si ha leído esa novela, y si no, dígamele para mandársela. Los Cuentos Andinos le llegaron muy adentro a Valle Inclán, como a García Calderón. Repite, no me tome ud. por fatuo, pero yo estoy seguro de lo que digo.

¿Se ha quedado ud. al frente de Variedades? ¿Sigue ud. de corresponsal de La Nación? ¿Cuándo se recibe? ¿O ha abandonado ud. la carrera?

Le sentiría porque la abogacía es la mejor carrera entre nosotros. Es el inevitable arroz de nuestra mesa criolla intelectual. No disuena en cualquier plato y es el guiso más socorrido para un momento de apuro.

¿Qué me haría yo sin ella? De asalariado de alguien. El abogado, como el militar, hasta después de muerte da, como dicen las viudas.

¿Qué prepara ud. ? ¿Hasta cuándo no pare algo intelectual? Está ud. acaparando mucho, pero no veo fruto. De repente la pelona le echa el guante y se quedó ud. sin legar nada digno de un recuerdo perdurable. A no ser que sea ud. un escéptico, a quien la gloria le tenga sin cuidado. Entences no he dicho nada.

Un abrazo y mande como guste a su amigo viejo

E. López Albújar

Los dos cuernos van por cuenta separada y por el mismo correo.

LA CORTE SUPERIOR
DE TACNA Y MOQUEGUA

TACNA, 31 de marzo de 1934

Sr. D. Ricardo Vegas García
Buenos Aires

Mi querido Ricardo:

Recibí oportunamente su circular de enero, pero no se la contesté ni quise atender su pedido de libros porque, la verdad, el tono de ella no me cuadró. Yo no soy estimado amigo para usted, y este tratamiento ceremonioso me calentó. Me hice mil suposiciones, una de ellas ~~la~~ de si por haberse metido usted en camisas de once varas, casándose, sus viejos colegas y amigos íbamos a quemar el vigésimo término. No, caramba, la cosa no era para tanto, pensé. Bueno es que estados muden costumbres, como reza el adagio, pero no conmigo. Yo tengo derechos adquiridos, pésele a su luna de miel y al consulado, y, por consiguiente, me consideraba exceptuado. Y así ha sido, según veo por su segunda epístola, en que comienza usted por tratarme como se debe.

Bueno, desembuchado esto, que lo tenía bien guardado, vamos a lo suyo. La remesa de mis libros se va a limitar a 2 ejemplares de Matalaché y Calderonadas y uno de De mi casaca. Los Cuentos Andinos se me han agotado. ¿Cómo se pudiera hacer por allá una edición buena y barata... ¿Cuál es el objeto de la feria librera? Exhibir sólo nuestra producción nacional o aprovechar de ella para vender?

He sufrido una decepción con lo que usted me ha dicho de Gollán. Yo me había hecho la ilusión de mandarle siquiera a La Prensa un cuento mensual, no tanto por el deseo de verme figurando en sus columnas, que ya esa vanidad se me ha pasado, sino por agenciarme unos cuantos pesos, que me vendrían muy bien para los extraordinarios hogares, que son muchos. Por el próximo correo le mandaré el cuento que se me ha devuelto, y al cual el amigo Gollán, con una ingenuidad poco bonarense, lo califica de excesivamente crudo. Yo lo creía suficientemente cocido, como para paladares de gente que se precia de culta y con ínfulas de ir a la cabeza del continente en materia de tolerancia literaria y de progreso. Pero veo con pena que están por allá como nuestra prensa ahora 30 años.

Y La Nación, ¿cómo anda en puntos de moralidad pacata? Y los demás diarios? Y Caras y Caretas? ¿Dónde podía colabrar con algún provecho monetario? Moléstese en decirme lo.

¿Tuvo usted ocasión de leer un cuento de Pepe Diez Canasco, titulado "El valorio"? Pues por ahí va con mi cuento "El Tropezco" en materia de crudeza, y, sin embargo, La Prensa lo publicó.

Tengo también media docena de cuentos hechos aquí sobre asuntos chilenos o de la chilenezación, pero que no los he mandado a ningún diario porque no me parece conveniente por ahora publicarlos, dada mi condición de vocal de la Corte tacñaña. Podrían suscitarme polémicas y acusaciones diplomáticas, que hay que evitar y dejarlas para cuando salga de aquí o me jubile, que ocreo será, a más tardar, dentro de dos años. Estoy ya harto de la magistratura. Quiero pasar mis últimos días entregado por entero a producir y a decir libremente todo lo que se me ocurra. La magistratura es un freno, que hasta hoy no he aprendido a tascar tranquilamente.

§ Los mismos "Los caballeros del delito" me temo mucho que se traigan más de un conflicto. Digo en este libro verdades muy amargas, especialmente para los piuranos y chicolayanos. Pero qué hacer! El libro debe salir este año. Está en poder de Gálvez desde diciembre, para pro-

ENRIQUE LÓPEZ ALBÓJAR

SECRETARIO DE LA CORTE SUPERIOR DE TACNA Y MOQUEGUA

11

- Vol 18 agosto la p. secretaria de la Corte -

logarlo y hasta hoy no me lo devuelve. Sé que se ha entusiasmado con su lectura y que está preparando un prólogo digno de la obra, según palabras suyas. ¿Que no tuvo usted antes de dejar Lima ocasión de saber por él mismo algo de este libro?

La obra me ha costado hasta la enfermedad de los ojos, pues de tanto escribir y corregir se me fatigaron tanto que tuve que recurrir a un oculista, viéndome en el caso de hacer viaje a Arequipa, en agosto del año pasado, donde estuve seis días. Consta el libro de más de 300 cuartillas, tamaño papel de carta, que, calculadas, darán unas 400 páginas en cuarto mayor, algo así como el doble de "El nuevo indio" de Uriel García. Lo divido en siete partes; seis dedicadas a Tacna, Moquegua Huánuco, Lambayeque, Piura y Tumbes, respectivamente, de dos capítulos cada parte, uno al estudio ambiental y psico-sociológico de cada capital de departamento, y otro a la etiología del bandolerismo. La séptima trata de los caballeros de delito, o sea de unos treinta bandidos, de esas diferentes regiones, desde Sambaabé hasta El hombre de la piedra; desde Pajarito hasta El Cojo Rondón; desde Palomo (hijo del mariscal Raygada) hasta Aureliano Calixto, del Dos de Mayo. Una galería trágica de lo más original y pintoresca. No tenemos en esta materia que envidiar al Rey de Sierra Morena o a Luigi Vaupa.

Esta sola parte podría componer un libro interesante. El costo va a ser superior a mis fuerzas económicas. Por eso estoy tratando de conseguir que el municipio limeño, con motivo del próximo centenario de la Capital, me tome unos mil ejemplares para repartirlos entre los municipios de las capitales departamentales. Con esa venta, que daría unos tres mil soles, tendría la edición asegurada. Vamos a ver lo que me contesta Horacio Urteaga, a quien me he dirigido con este objeto. Iría yo mismo en su oportunidad a Lima para dirigir la edición.

¿Cómo pudiera vender el libro a algún diario argentino para folletín? Pero, por lo que presumo, todos quieren gratis la colaboración y los libros. ¿Querria usted verme también lo que podría hacer por aquí?

Gracias por la felicitación por el triunfo de mi hijo Enrique. El muchacho no me salió malo. Y podría decir de él, lo que el padre de Gayerre del famoso tango, cuando lo oyó cantar en la iglesia de su pueblo, abrumado ya por la fama: "Y era el que más mal cantaba de mis hijos"... Pues los otros dos que tengo por ahí despuntaban con más vuelo que éste, con la diferencia que tienen menos carácter y menos aspiración. Y por ahí andan de meros empleadillos, cosa que el chico de la espada no pudo sufrir un momento. Alguna vez le oí decir: "¿Amo o nada?" Yo no he nacido para tener patronos y en esto soy como mi padre"... No le estoy haciendo a usted leyenda sino refiriéndole sinceramente algo anecdótico de este pobre muchacho, que de un golpe ha abierto de par en par las puertas del porvenir y se lo ha echado al bolsillo.

Sí, será digno de su bisabuelo y lo superará.

Mándeme revistas y periódicos. No le costará nada ordenárselo a su secretario o mayordomo. Dígame algo de los escritores de por allá. Capdevila me escribió hace cinco o seis meses, y cualquier día de estos voy a contestarle, agradeciéndole los términos de su carta. A Soiza Reilly le mandé dos libros míos, lo mismo que a la revista Nosotros. Ignoro si los han recibido. Cuando se vea con alguno de ellos adviértaselo.

Con un abrazo y mucha miel para su flamante y digno hogar, de su viejo colega, junto con los recuerdos de los míos.

H. López Albójar



3 de septiembre de 1937

Sr. Ricardo Vegas García

Lima

Mi querido Ricardo:

Recibí la lista de las personas a quienes les he enviado, por intermedio de su despacho, mi libro Los Caballeros del Delito, pero veo que no está completa. Falta la relación última, aquella en que figura Jiménez de Asúa. Es fácil ver el libro de cargos y sacar esa lista de esa constancia.

Le mandé mi libro Nuevos Cuantos Andinos, que espero haya recibido. ¿Cómo lo encuentra, inferior o igual a su primogénito? Siento lo que ha pasado con los ejemplares que envió la casa editora a esa Capital. Han debido, en todo caso, regalarlos, pues de lo que se trata, según mi entender, es de boycotear económicamente al editor, pero no los asuntos tratados por el escritor.

Estoy rematando un libro de poemas, de ambiente netamente piurano. Serán unos 25, que formarán un volumen de 150 pags. Poesía afro-yun-ga. En ellos figurarán los que les dedico al burro y a la cabra. Y otro al algodón. Posiblemente va a despertar la curiosidad pública, sobre todo, la curiosidad piurangyánica. El departamento va a desfilarse por ahí: desde Huancabamba hasta Paíta.

Recibí el libro dedicado a la memoria de Angélica Palma. Está bien. Gracias por la parte que usted ha puesto en el envío.

Mi colaboración para Turismo irá siempre que su director me la solicite y me plantee la parte económica.

Un abrazo y mis respetos a su digna esposa.

E. López Albujar

Me olvidé de la lista: "posteriormente se envió un número de su libro delgado".

R. LOPEZ ALBUJAR

TACNA, 19 de diciembre de 1940

Sr. Ricardo Vegas García

Buenos Aires

Querido amigo:

Se fué usted de Lima de repente. Los años le van tornando trashedante. Desde cierto punto de vista, hace usted bien. Lima, no sé por qué, enerva y hostiga, sobre todo al provinciano, al buen provinciano que quiere llegar y no vegetar. Lo felicito, pues, de que se vea por allí, libre del chismorreo limeño y de los cacamantecas políticos.

Ya, en esta conventual riación esperando el santo advenimiento, es decir, el día de ir a establecerme en otra parte, Arequipa, por ejemplo, a alguno de los balnearios limeños, ya que, por mis años, me ha llegado la hora de escasillarme y de ver a la vez por el mejoramiento espiritual y social de mis hijos, que bien lo necesitan.

Estoy proyectando acometer con un trabajo jurídico, ~~para~~ en las próximas vacaciones, para lo cual necesito el código penal, ~~el~~ el de procedimientos respectivo, el de procedimientos civiles y la Ley orgánica del poder judicial argentina, y querría que usted me consiguiera de nuestro embajador doctor Barrera Laos el obsequio de esos cuatro libros, los que, una vez hecho el trabajo que pretendo, pasarían a la biblioteca de la Corte. Sería un obsequio valioso. No los adquiero yo con mi peculio porque no está la Magdalena para tafetanes. En este año he hecho dos viajes a Lima, con el objeto de conseguir la remisión del proyecto de ley por el gobierno sobre mi jubilación con el goce de sueldo completo y equiparado al de los vocales de la Corte Superior de Lima, pues en marzo último la Cámara de Diputados, a propuesta de 23 representantes, aprobó

2

E. LÓPEZ ALFONSO

una moción por la cual se le pedía al Gobierno la presentación de ese proyecto. Pero mis deseos se frustraron. El señor Ministro de Justicia se resistió a satisfacer el pedido de la Cámara e inclinó en este sentido al Presidente, no obstante de haberme éste ofrecido, en un almuerzo en Palacio, que mis pretensiones serían atendidas. Se ha fundado este señor en que el tal proyecto no es legal y que con una ley semejante se sentaría un precedente nefasto y que, por otra parte, había un sinnúmero de peticiones de gracia, que no sabrían cómo descartarse de ellas si la mía fuera favorecida.

Después de dos viajes costosos, que me han dejado desequilibrado económicamente. Y detrás de esto se me ha venido encima el matrimonio de mi hija Mayor, Lucila, que se casará dentro de 15 o 20 días.

Hágame, pues, el favor de conseguirme esas obras y de remitírmelas cuanto antes, para aprovechar de la 2ª. quincena de enero.

Próximamente le voy a enviar ~~un~~ uno de los trabajos que presenté en el Congreso Internacional de Americanistas, para ver si La Nación quiere publicarlo (está inédito) pues, no obstante de ^{haber} aceptado ^{lo} en el Congreso, hasta hoy no se publica nada de lo presentado. También le voy a mandar mi novela "El hechizo de Tomaiquina" para que me haga el favor de ofrecerla a alguna editorial de esa ciudad, pues yo, como acabo de decirle, no estoy en condición de editarla por mi cuenta.

Tengo propuesta de Zig-Zag para comprarme mis derechos de propiedad de Matalaché. Posiblemente voy a firmar en estos días el contrato que me ha mandado, aunque estoy vacilando ante sus condiciones. A propósito de esto se me acaba de ocurrir hacerle conocer a usted el contrato para que, según él, lo compare con la oferta que podrían hacerme por allá. Me da pena deshacerme de este hijo mío

E. LÓPEZ ALBUJAR

TACNA para siempre. Digo "para siempre" porque vender una cosa de por vida y 20 años después de que el vendedor ha muerto es perderla definitivamente. No ha querido esta editorial tomarla en la misma forma que la Ercilla me compró la 2a. serie de Cuentos andinos: por cinco años.

Por supuesto yo voy a poner una cláusula en la que me reserve mis derechos de autor para venderla a editoriales de libros que se publiquen en idiomas que no sean el castellano. Y para su filmación también.

Hágame el favor de tomar nota de todos los puntos de esta carta y de darme una respuesta sobre cada uno de ellos. Es usted persona bastante entendida en estos menesteres de publicaciones y ^{de} buen juicio crítico para apreciar el valor ~~de una obra literaria~~ ^{de una obra literaria} ~~que~~ razón por la que me dirijo a usted en demanda de su opinión.

Con un abrazo cariñoso ^{para usted} y mis respetos a su digna esposa, quedo, una vez más, su viejo amigo y colega.

E. LÓPEZ ALBUJAR

TACNA - PERU , 21 de marzo de 1941

Sr. Ricardo Vegas García

Buenos Aires

Mi querido amigo:

Corroborando lo que le prometía en mi carta del 16 de enero último, le remití, bajo certificado, un ejemplar de Metalaché, corregido ya, para que procediera usted a conseguirle un editor más liberal que los chilenos, y como no me ha acusado usted recibo de este envío estoy temeroso de que BSB el paquete se haya extraviado. Espero que me diga lo que hay sobre el particular.

Los originales de "El hechizo de Tomaiquichua" no he podido recabarlos hasta hoy, porque Fernando Romero anda por E.E. U.U., Miró Quesada Aurelio, también y Valcárcel acaba de irse también fuera. He tenido que dirigirme a Gálvez para que haga las averiguaciones del caso y me los mande. Alguien me dijo aquí que había visto en La Prensa de Lima publicada el acta del jurado peruano examinador de las novelas concursantes y que estaba seguro de haber leído que la elegida había sido la presentada por un señor José Ferrando y que la mía había sido recomendada en segundo lugar, entre las veinte que habían sido presentadas. Me sorprendió la noticia, pues yo no leo La Prensa hace mucho tiempo, y en El Comercio y Universal había leído sólo un extracto del acta, pero sin hacer referencia a mi novela. Posiblemente esta ha sido la razón porque no se me han devuelto los originales, pues caso de ser cierto lo que leyó aquella persona, estos debieron ser remitidos a Nueva York, al jurado de la 45ª Internacional. Vamos a ver lo que me contesta Gálvez. Esta es la causa de que todavía no pueda remitirle mi novela.

No he recibido el libro del Cabildo de Piura, que me anunciaba en su carta del 25 de febrero el favor de averiguar por allá lo que ha pasado con este envío para, según lo que usted me diga, proceder a hacer aquí el debido reclamo.

En mi anterior le explique el motivo porque no le mandaba el expediente de mi bisabuelo don José Manuel López y de don Manuel Díazque de Florencia, pues se lo remití a don Manuel Prado para la biblioteca del Banco Popular, del que era entonces gerente.

La recomiendo que al contestarme tenga presente los puntos sobre los que le pedía referencias en mi carta del 16 de enero.

Hágame el favor de mandarme los números de los domingos de La Nación y de La Prensa, que supongo leerá usted y echará luego al canasto. Me servirían para tenerme al tanto de algunas noticias y cuestiones literarias, de las que tan escaso estoy por acá.

El hijo Enrique, el militar, fué ascendido en la última promoción de febrero a capitán y ha sido mandado a Iquitos como jefe del servicio de transmisiones. Se va arriba; algún día lo verá usted - pues yo estaré ya hecho polvo - con la pluma de general; es cuestión de unas veinte años más. El está decidido a llegar hasta allí y como lo que le sobra es voluntad... y capacidad no le falta...

Mis hijas tercera y cuarta - Beatriz y Enriqueta - triunfaron en los exámenes de este mes para poder ser admitidas en la Sección Superior de Pedagogía de San Pedro; la primera ingresará a esta sección y la segunda, a la Normal. Se les ha metido en la cabeza ser maestras, pero de la manera antigua nuestra, como las limeñas o las señoritas Chuanga de nuestro Piura, sino pasando por varias pruebas del fuego para conseguir título de suficiencia. Comienza, pues, a quedarse el hogar sin hijas, x

2

E. LÓPEZ ALBÚJAR

TACNA - PERU y yo a aliviarme un poco de tan pesadísima carga. Usted como padre y que todavía está en el comienzo de esta humana obra de reproducción, grata y ruda a la vez, comprenderá lo que significa navegar en el mar de la vida sobre un barco que lleva arrastrado en sus costados ocho anclas. Felizmente voy llegando ya al puerto de mi destino sin mayores tropiezos, con el equipaje contento, sin quejas ni motines, como allá las que tuvo que soportar don Cristóbal, y espero que al oír a algunos de sus tripulantes gritar "¡tierra!", esa tierra sea Lima, la capital codiciada por todos los provincianos de nuestra patria. Y entonces, mi querido Ricardo, nos volveremos a ver y a rememorar los buenos tiempos pasados.

No se dé usted al silencio, ni haga usted de la misantropía una torre. Los tiempos no son ya para aislarse sino para vivir con el oído puesto sobre todas las pulsaciones del mundo, por extrañas que sean y por lejanas que estén. Sobre todo, para un señor Cónsul, que, además de funcionar, es escritor.

¿Qué novedad literaria librero hay por allá? Hágame una lista de una docena de libros de valer y envíemela para hacer un pedido. Más que de novelas, de ciencia social y criminología.

Mis respetos a su digna esposa y un abrazo cariñoso de su viejo amigo y pasiano, junto con el recuerdo de los años.

E. López Albújar

Respondo en respuesta a esta cartita mandarle los originales de mi futuro libro de cuentos, pues estoy desconfiando del correo.

N

Nómina de
colaboradores

COLABORAN EN LIENZO 45

GASTÓN AGURTO TOLEDANO (Lima, 1966). Estudió Comunicación en la Universidad de Lima y se especializó en periodismo, área en la que ha tenido una destacada carrera que le ha valido distinciones nacionales e internacionales; entre las más destacadas se encuentran las otorgados por Save the Children (Reino Unido), el Servicio de Información de Estados Unidos, Conservación Internacional Perú, Unicef y la agencia EFE. Como poeta, ha publicado *Comer carne humana* (Ediciones de los Lunes, 1992), *Nadie se mueva* (Ediciones Vaca Flaca, 1999) y *Un avión que se estrella todos los días* (Ediciones El Santo Oficio, 2023).

MILUSKA BENAVIDES (Lima, 1986). Es escritora y traductora. Ha publicado el libro de relatos *La caza espiritual* (2015), reeditado por la editorial feminista peruana Hipatia en 2021. Como traductora se especializa en poesía. En 2012 publicó la traducción de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud. Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Colorado en Boulder y es docente de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

JORGE COAGUILA (Lima, 1970). Es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde es candidato a doctor. Ha publicado *Ribeyro, la palabra inmortal* (1995) y *Vargas Llosa, la mentira verdadera* (2017), que reúnen estudios acerca de estos dos narradores peruanos. Asimismo, ha editado *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* (1998) y *Mario Vargas Llosa: entrevistas escogidas* (2004). Una antología de sus artículos periodísticos se encuentra en *Una búsqueda infinita* (1996). En el 2018, editó *Perú: crónicas y perfiles*, selección de veintún textos de reconocidos periodistas peruanos; y, en el 2021, publicó la biografía *Ribeyro, una vida*.

ALONSO CUETO (Lima, 1954). Es escritor y periodista. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtuvo su doctorado en la Universidad de Texas. Ha sido editor de la revista *Debate* y de la sección de suplementos del diario *El Comercio*. Su obra literaria se puede clasificar como parte de la corriente realista con un interés específico en algunos episodios traumáticos de la historia peruana. Entre sus publicaciones podemos encontrar *La batalla del pasado* (Alfaguara, 1983), *La hora azul* (Peisa/Anagrama, 2005), *La pasajera* (2015) y *Francisca: princesa del Perú* (2023). Es profesor del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS (Lambayeque, 1963). Trabaja y vive en Lima. Estudió Filosofía a inicios de la década de 1990 en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se licenció con una tesis acerca del arte contemporáneo en el Perú. Ha estudiado en varias maestrías de temas afines en historia del arte, comunicaciones y museología. Actualmente es curador general del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC, Lima).

MIGUEL FARFÁN (Lima, 1968). Es redactor y corrector de textos de formación autodidacta. Trabajó como corrector en publicaciones como la revista *Somos* del diario *El Comercio* y las revistas y libros del Grupo Editorial Cosas, también para publicaciones de Peisa y Penguin Random House. Es un librero que cuenta con un exquisito catálogo de libros, especialmente de humanidades y poesía. Por su colaboración, queda claro que no es hincha de Universitario de Deportes, pero sí admirador de Lolo Fernández, uno de los grandes ídolos de dicho club.

JUAN CARLOS GALDO (Lima, 1968). Enseña Literatura Latinoamericana en la Universidad de Texas A&M en Estados Unidos. Ha publicado la monografía *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo xx* (IEP, 2008), las novelas *Estación Cuzco* (Peisa, 2008) y *Mundo invisible* (Peisa, 2019), y el libro de viajes *Caminos de piedra y agua. Un viaje por Puno* (Peisa, 2014). Ha publicado ensayos y artículos de su especialidad en revistas, tales como *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Revista Iberoamericana*, *San Marcos*, *Chasqui*, entre otras. Ha colaborado también con entradas en *The Encyclopedia of Postcolonial Studies* (2016) y la *Encyclopedia of Latin American History and Culture* (2008).

JEREMÍAS GAMBOA (Lima, 1975). Es escritor y periodista. Ingresó a la Universidad de Lima para cursar estudios en Ciencias de la Comunicación. Obtuvo un máster en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Colorado en Boulder. Ha sido editor general de la revista *Etiqueta Negra* y editor adjunto de la revista *Somos* de *El Comercio*. Ha publicado libros como *Animales luminosos* (Penguin Random House, 2021) y *Punto de fuga* (Alfaguara, 2007).

LUIS EDUARDO GARCÍA (Piura, 1963). En 1985, obtuvo el primer lugar en el VI Concurso El Poeta Joven del Perú y, en 2011, el Premio Copé de Bronce por su libro *La unidad de los contrarios*. En 2015, su novela *Señor Cioran* recibió uno de los premios de la Fundación para la Literatura Peruana en el marco de Hay Festival de Arequipa. Desde 1986 publica su columna "Cartas del tribal" en el diario *La Industria* de Trujillo. Dirige la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Privada del Norte. En 2022, publicó *Lo que parece estable. Poesía reunida 1986-2021* y ese mismo año ganó el primer lugar en el concurso Julio Ramón Ribeyro del Banco Central de Reserva del Perú con su novela *El lugar de la memoria*.

VIKI OSPINA (Barranquilla, 1948). Seudónimo profesional de María Victoria Villalba Stewart, periodista profesional que ha ejercido durante 54 años la fotografía comprometida con la vida y la condición humana. En marzo del 2024 se inauguró en la biblioteca Darío Echandía del Centro Cultural del Banco de la República en Ibagué, la muestra *Crónicas visuales de la transformación social en Colombia*, una exposición itinerante que recorrerá Colombia los próximos diez años. Ha recibido distinciones como el Premio Nacional de Fotografía 2019 del Ministerio de Cultura de Colombia con el proyecto *Plaza de la Concordia* y la beca de Colcultura con el ensayo fotográfico de 167 fotografías *Carnaval de Barranquilla*:

del realismo mágico al realismo cotidiano. Ha colaborado en proyectos cinematográficos y documentales como *María Cano*, *Crónicas de una generación trágica*, *Tiempo para amar*, *Aluna* y *Yuruparí*. Colaboró en las principales revistas colombianas, como *Cromos*, *Laura*, *Diners*, *Revista Gaceta de Colcultura*, así como en la Agencia Reuters. Ha ejercido la docencia e imparte clases de lenguaje fotográfico y elaboración de la imagen fotográfica y narrativas en el periodismo gráfico y documental.

KARINA PACHECO (Cusco, 1969). Es doctora en Antropología de América y magíster en Desigualdad, Cooperación y Desarrollo por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Antropología por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco con la tesis *Productores de coca en los valles de La Convención y Lares*. Su escritura articula elementos históricos, antropológicos, sociales y políticos desde una mirada cuestionadora y reflexiva sobre temas como la violencia política, la memoria, la cosmovisión andina, las relaciones familiares y la naturaleza. Ha traducido del inglés y del francés al español títulos de etnohistoria americana. Entre las publicaciones que ha realizado se encuentran *La voluntad del molle* (2006), *Las orillas del viento* (2021) y *El año del viento* (2021).

ANDRÉS PIÑEIRO (Lima, 1967). Es magíster en Historia de la Filosofía y licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Ha publicado los poemarios *Diotima de Mantinea* (1997) y *La colina de los muertos* (2017); la tesis con la que obtuvo su licenciatura, *Desventura en extramuros. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán* (2003); el ensayo *La herética de Martín Adán. Cuestionamiento, alejamiento y confrontación con la tradición cristiana* (2017); y ha editado los libros *Martín Adán. Entrevistas* (2011), *Martín Adán. Cartas escogidas* (2015) y *Martín Adán. Cartas y entrevistas* (2018). Actualmente, ejerce la docencia en la Universidad de Lima y es egresado del doctorado de Filosofía en la UNMSM.

ALBERTO RÍOS PÉREZ (Moyobamba, 1999). Es Licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima. Ha colaborado y realizado crítica de cine en las revistas *Caretas* y *Ventana Indiscreta*. Ha conducido el programa cultural *Cinema de los Sentidos* en la Red de Comunicación Regional (RCR). Ha publicado los artículos indexados “Lo clásico es moderno: los géneros en tres películas de Godard”, “Seducción mortal: la *femme fatale* en el *film noir* clásico” y “Sueños, ficciones y visiones: las posibilidades de otros universos en la obra de Satoshi Kon”. Actualmente está trabajando en un libro de entrevistas sobre cine peruano.

TERESA RUIZ ROSAS (Arequipa, 1956). Es narradora, traductora literaria y docente universitaria. Es licenciada en Filología Húngara y Alemana en la Universidad Loránd y en Filología Hispánica y Traducción en la Universidad Autónoma de Barcelona. Completó su posgrado en Germanística y Filología Hispánica en la Universidad Albert Ludwig. Anteriormente ejerció la docencia en la Universidad Albert Ludwig de Friburgo de Brisgovia y actualmente en la Universidad Albertus Magnus. Dirigió el Instituto Cultural Peruano-Alemania y planificó el centro de idiomas de la Universidad de San Agustín. Es autora de

diferentes libros como *El desván* (1989), *La mujer cambiada* (2008), *Detrás de la calle Toledo* (2004) y *Estación Delirio* (2020).

CESAR SILVA SANTISTEBAN (Trujillo, 1962). Es editor y librero, estudió Medicina Humana y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realizó un posgrado en Escritura Creativa en la Universidad de Texas. Ha publicado cuatro libros titulados *Simples opiniones* (1988), *La soledad de los muertos* (2000), *Fábulas y antifábulas* (2004) e *Indicios de vida y otras farsas de la memoria* (2009).

ANA VARELA TAFUR (Iquitos, 1963). Es una poeta perteneciente a la generación del noventa. Cursó en la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana los estudios de Ingeniería Química y posteriormente de Lengua y Literatura. Es doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de California. Forma parte del Grupo Cultural Urcututu de Iquitos, grupo interdisciplinario de artistas y escritores amazónicos formado a principios de los años ochenta. En su obra poética se pueden ver dos temas: por un lado, el lugar de la mujer y lo femenino vinculado a la naturaleza, y, por otro, la mitología amazónica, sus raíces étnicas y su herencia cultural, tanto para reivindicarlas como para denunciar la historia de explotación y opresión ejercida sobre la Amazonía. En sus publicaciones podemos encontrar *El sol despedazado* (coautoría con Percy Vilchez, 1991), *Lo que no veo en visiones* (1992), *Voces desde la orilla* (2000) y *Dama en el escenario* (2001).

SELENCO VEGA (Lima, 1971). Es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Casa de familia* (poesía, 1995), *Parejas en el parque y otros cuentos* (1998), *Reinos que declinan* (poesía, 2001), *Segunda persona* (novela, 2009), *Espejos de la modernidad: experiencia, vanguardia y cine en 5 metros de poemas* (ensayo, 2010), *El fuego de la palabra. Ensayos sobre literatura peruana* (2011), *Del agua a la espesura del bosque. La poesía de Carlos López Degregori* (ensayo, 2015) y *El japonés Fukuhara* (cuento, 2017). Con este último libro, en 2019 recibió el Premio Nacional de Literatura (modalidad cuento), otorgado por el Ministerio de Cultura. Actualmente, ejerce la docencia en la Universidad de Lima.

RICARDO WIESSE (Lima, 1954). Es artista plástico y escritor. Estudió Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Grabado en el Atelier 17 de París y en Slade School of Fine Art de Londres. Su pintura se caracteriza tanto por el dominio de la abstracción como de la figuración en la representación del paisaje, propuestas pictóricas que desarrolla en simultáneo. Su escritura se escinde en dos vertientes: el arte y la identidad. En la primera reflexiona sobre su proceso creativo para materializar contenidos (estéticos, históricos e incluso políticos). La segunda motivación para su prosa es la búsqueda de identidad a través de la exploración de la memoria familiar. En sus publicaciones podemos encontrar *El mate en el Perú* (2015), *Wiesse, pinturas y otros ensayos* (2005) y *Breve historia de Chao* (2016).

ÚLTIMAS PUBLICACIONES



Los trances de los cines de América Latina y el Caribe. De los años setenta al fin de siglo
Isaac León Frías
2024. 440 páginas

Protagonistas del cambio. Catorce testimonios sobre el cine peruano del siglo XXI
Ricardo Bedoya Wilson y Rodrigo Bedoya Forno
2024. 243 páginas

¿Qué nos cabe esperar? Función de la metáfora en la teologización y desteologización de la esperanza
Fermín Cebrecos
2024, 344 páginas

El cine de John Ford. La historia y la leyenda
Isaac León Frías (editor)
2024, 391 páginas

Elementos para una crítica del mundo digital. Medios sociales, metaverso e inteligencia artificial
Jean-Paul Lafrance
2024, 96 páginas

La rebelión de Rumi Maqui. Indigenismo y utopía en Puno (1915-1917)
Luis Bustamante Otero
2024, 234 páginas

Emilio Soyer Nash. Habitar el tiempo, construir el lugar
Octavio Montestruque Bisso (editor)
2024, 482 páginas

Crónicas desde Europa (1956-1957)
Sebastián Salazar Bondy
Alejandro Susti (editor)
2024, 166 páginas

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



UNIVERSIDAD
DE LIMA