

intermezzotropical

migraciones y utopías

intermezzo tropical

Año 5, número 5
Diciembre 2007

Directora:

Victoria Guerrero

Editores:

César Ángeles L.
Luis Fernando Chueca
Paolo de Lima
Martín Guerra Munte
Victoria Guerrero

Colaboraron en este número:

Enrique Bernales
Emilio Bustamante
Andrea Cabel
Harry Chávez
Pancho Guerra-García
José Güich Rodríguez
Patricia Guzmán
Siu Kam Wen
Alberto Medina
Pablo Paredes
Víctor Hugo Perales
Hildebrando Pérez G.
José Rosas Ribeyro
Juan Javier Salazar
Roger Santiváñez
José Carlos Yrigoyen
Carlos Torres Rotondo
Carlos Villacorta
Juan Zevallos Aguilar

Diseño y diagramación:

Aldo Ocaña

Diseño de carátula:

Jorge Miyagui sobre el cuadro *Carmen* de Christian Bendayán y la foto de la agresión a la joven ecuatoriana en el metro de Barcelona.

Contacto:

intermezzo_tropical@hotmail.com

Hecho el depósito legal en la Biblioteca
Nacional del Perú Nro 2003-3769
ISSN 1817-1559



Jorge Miyagui

Al este del paraíso (o el Anteparaíso) 5

1. Mi camisa de fuerza

Patricia Guzmán: La casa de los afligidos	9
Josemari Recalde. Amazonia (presentación de L. F. Chueca)	13
Guillermo Chirinos Cúneo. Cuaderno de California. Antología (presentación de J. C. Yrigoyen)	19
Pablo Paredes: Verano del 2005	22
Carlos Torres Rotondo: Lavapiés personal	23

2. Film de los paisajes / Migraciones y utopías

Juan Zevallos: Culturas de las periferias internas en la región andina. El grupo Orkopata (1926-1930)	29
Portafolio Arguedas	
Enrique Bernales: “¿Y cuándo no haya la terrible urgencia de ganar plata?”. Narrativas de la migración y la utopía en «los zorros» de José María Arguedas	37
José Güich Rodríguez: <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : el desmantelamiento de la utopía	38
César Ángeles L. Un mundo llamado Arguedas. Nuevo libro sobre la correspondencia con el múltiple escritor	46
C.A.L.: <i>Llora corazón</i> y los zorros tienen la palabra	57
Fernando Cueto: <i>Llora corazón</i> (Capítulo XXIV)	62
	63

Emilio Bustamante: Migraciones en el cine peruano	65
Siu Kam Wen: La Ciudad del Juego (presentación de Paolo de Lima)	72
Victoria Guerrero: Okupando Berlín. Casas-proyecto y migración	76
Víctor Hugo Perales: Néctar o espejismo. Migración peruana en Sudamérica	83

3. Intermezzo

Alberto Medina. Fábula de la cámara y el espejo: <i>Madeinusa</i> o el (des)encierro de la mirada	99
Martín Guerra Muelle: La velocidad de las cosas: una cartografía de la modernidad	108
Roger Santiváñez: CUARTETO. Nueva escritura migrante <i>españolatinamericana</i> : Fisher, Gómez Olivares, Canteli, De Cuba	119
José Rosas Ribeyro: María Emilia Cornejo: el lado oculto del mito	124
Hildebrando Pérez G.: María Emilia Cornejo y el Taller de Poesía de San Marcos	125

4. Las hojas de los árboles

Carlos Villacorta: <i>Lost city radio</i> de Daniel Alarcón	131
Luis Fernando Chueca: <i>Segunda Mano</i> de Héctor Hernández Montecinos	133
César Ángeles L.: <i>El narrador de historias</i> de Enrique Congrains Martin	135
Enrique Bernales: <i>Ciudad satélite</i> de Carlos Villacorta	140
Luis Fernando Chueca: <i>La soñada coherencia</i> de Luis Hernández	141
Andrea Cabel: <i>Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela</i> de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (editoras)	143
Paolo de Lima: <i>Poesía completa</i> de Rodolfo Hinostroza	145

Al este del Paraíso (o el Anteparaíso)

i Qué significa migrar? Para la mayoría de los editores de *Intermezzo* se trata de una pregunta personal. Sujetos migrantes, sujetos de su tiempo han (hemos) decidido explorar la intrincada senda del viaje político, económico y cultural.

Las respuestas que recorren estas páginas nos hablan de la terrible pobreza en un país que nos empuja fuera, y de cierta desilusión, sobre todo en estos últimos tiempos, al llegar a la gran urbe. El que migra es el sujeto que poco a poco va haciendo más borrosa su identidad, más ajena su pertenencia, y quizá, por ello, más amplio el espacio para la creatividad y el sueño, aunque la realidad de la metrópoli se le presente cada vez más dura y distante de aquella salvación económica que busca.

En el mundo de hoy, globalizado para los más ricos, colonizado para los otros, donde las fronteras ya no son problema para muchos, sí lo es para el peruano, que siempre será sospechoso, acostumbrado a la humillación en largas colas de espera en embajadas y consulados. “Ser elegible” y obtener una visa es nuestra triste carta de ciudadanía. ¿Siempre al este del *paraíso*?

Para los que nos ven desde el norte, países con alta población de migrantes latinoamericanos, resulta increíble

la ceguera que nos impulsa a reelecciones vergonzantes (Fujimori, García y todo lo que los sostiene). Esos países ricos, que devastan nuestro continente día a día, poseen un Estado fuerte y reproducen con suficiencia sus democracias representativas, pero en el Perú se persiste en lo contrario. El resultado sigue siendo el mismo: altos índices de pobreza económica y cultural, y grandes desigualdades e injusticia social, como lo ratificó el terremoto ocurrido en Pisco el 15 de agosto de este año, que puso de manifiesto, una vez más, que en el Perú no ha existido ni existe una clase dirigente, y menos un proyecto nacional.

Intermezzo Tropical ha querido recorrer algunas aristas de la migración tanto en el campo creativo, social y de investigación. Así, en este número se podrá revisar desde los poemas amazónicos de Josemári Recalde hasta el reencuentro con uno de nuestros más valiosos narradores, hoy en Hawaii: Siu Kam Wen, quien conversa sobre su triple condición de migrante y nos ofrece un adelanto de su nueva novela.

En cuanto a la investigación volvemos a una figura fundamental, José María Arguedas. De este modo, tanto José Güich como Enrique Bernal reflexionan sobre la novela póstuma del autor, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ofrecemos, también, una nota de César Ángeles L.

sobre José María, a propósito de un reciente libro acerca del escritor y su relación con las hermanas Bustamante, y una prosa inspirada en reminiscencias arguedianas de Fernando Cueto. Además, un panorama del cine peruano por Emilio Bustamante y un análisis polémico de *Madeinusa*, que nos ofrece Alberto Medina, cuya mirada extranjera lo mantiene a cierta distancia del debate “pasional” surgido en los predios nacionales. Asimismo, participan en este número Juan Zevallos, con un estudio sobre el grupo Orkopata, y Víctor Hugo Perales, con un texto sobre la migración peruana en países vecinos; además referencias acerca de proyectos okupa en Berlín y reseñas de poesía y novelas.

Sobre diversas dificultades y controversias, *Intermezzo Tropical* se afirma y convoca a quienes se sientan afines a nuestra fe para unirse al proyecto de expansión y construcción colectivas. En estos tiempos de (neo) liberalismo que usa todos sus medios, incluidas sus industrias de comunicación, para normalizar la injusticia y las catástrofes, *Intermezzo* continúa apostando por el cambio de la vida, por hacer realidad la urgente necesidad de una democracia auténtica y masiva. En esta gran empresa estamos seguros de que no nos hallamos solos, todavía existen jóvenes y frescos espíritus que no se callan. A todos ellos tiende la mano, sus páginas y su voz esta revista.

Asimismo, quiero agradecer la colaboración del talentoso Christian Bendayán, que nos permitió usar la imagen de *Carmen* para la carátula, y la siempre fraterna ayuda de Jorge Miyagui, artista comprometido con sus ideales. Y dar la bienvenida a nuestro nuevo editor y amigo entrañable Martín Guerra Munte, hoy en Madrid.

De manera particular deseo dedicar este número a Domingo de Ramos, poeta excepcional, amigo mayor y también símbolo del migrante de aquella Ica, hoy dolida. En él, en la figura de pueblos y ciudades que han sido avasallados, pero se levantan de sus escombros para recobrar sus memorias, dedico este *Intermezzo*.

(Nos) hostigan algunos ciudadanos de las llamadas metrópolis democráticas de la modernidad occidental, envalentonados por políticas y prácticas oficiales que criminalizan la inmigración. Nuestra respuesta a la agresión racista en Barcelona (7 de octubre) es esta carátula lúdica y de agitación, que tiene como protagonista a esta *Carmen* (que es *poesía*) desafiante. Su figura surge vital y triunfante sobre el vagón fascista y discriminador, que el *Intermezzo* combate desde todos los frentes. No pasarán.

Victoria Guerrero Peirano
Boston, 4 de diciembre de 2007



1

micamisadefuerza

Patricia Guzmán*

La casa de los afligidos (I)**

A la esperanza
de F. Hölderlin

Tú que no desdeñas la casa de los afligidos

¿Adónde me conduces?

Ya aletean en mí la noche y el jazmín

Privada ya de cánticos me ocupa el pecho el corazón

En la calma te busco

O cuando en alto viento arden los corazones traspasados

Y el brillo de la vida en la vida afebra los tulipanes

En la calma te busco

En la calma te busco

Sujétame el corazón

Ampárame

En la calma te busco

Privada ya de cánticos el alma se desplaza

* Caracas, 1960. Poeta, ensayista y periodista. Ha publicado *De mí, lo oscuro* (1987), *Canto de Oficio* (1997), *El Poema del Esposo* (1999 y 2000), *La Boda* (2001), *Con el Ala Alta / Obra poética reunida 1997-2003* (2004). Perteneció a la última etapa del grupo literario Calicanto. Ha dictado clases en la Universidad de Brown (Providence, Rhode Island).

** *La Casa de los Afligidos* (primer canto de tres). Poema-plaquette de próxima aparición en la colección *Pen Press* / New York.

El silencio arrastra el aire
En casa de los afligidos
Ingrima amanece la flor
En casa de los afligidos

El, que no desdeña
¿Adónde me conduce?

Los míos tienen limpio vestido

(He plantado una viña)
Los míos tienen limpio vestido
(He plantado jardines)

¿Adónde me arrastras tú que no desdeñas?

Privada ya de cánticos mi corazón habita la casa del duelo

Y me ha sido dado escuchar

«la pena del rostro es remedio del alma»

Y me ha sido señalado regresar a la iluminada cripta

Velar por estas dolencias de lo más que somos

Mientras van restándonos cavidades

todo

Excepto el temblor

Mientras insisto en darle vuelta a cada rosa

Mientras agradezco

Mientras agradezco a Emily Dickinson haberme confiado

«el cerebro -es más extenso que el cielo-

el cerebro es más profundo que el mar

el cerebro es sólo el peso de Dios-»

Cerebro y Cielo y Dios

Escucharon el roce del cuchillo sobre mí

Cerebro y Cielo y Dios

(Limpio todo lo que en mí necesita ser limpiado)

Cerebro y Cielo y Dios

Al acallarme

El
que me esclarece

El
amantísimo
rozó mi frente y oscureció mi nombre

Amazonia

Poemas de Josemári Recalde

Josemári Recalde (Lima, 1973-2000) quiso incluir en el *Libro del Sol* los tres poemas de «Amazonia» («Palo de lluvia», «Wámpach» y «Cushma shipiba») que se presentan en las páginas que siguen. Escritos en un cuadernillo de prácticas de Estudios Generales Ciencias de la Universidad Católica, los poemas no llegaron a publicarse, pues una mala pasada del destino los refundió entre otros papeles y nos impidió hallarlos en esos días de setiembre del 2000 en que preparábamos la edición del libro. Los textos no aparecieron sino hasta varios meses después de su muerte, ocurrida el 23 de diciembre de ese año, día inicial del solsticio de verano; los encontré a tiempo, eso sí, para ofrecer los manuscritos en el homenaje por el primer año cumplido desde la desaparición del poeta, en *Flecha en el azul* 16-17. En *odumodneurtse!* 6 quise publicar una versión transcrita de los poemas, que permitiera un mejor acercamiento a los lectores. Tampoco se pudo, pues ese número del *periódico de poesía* nunca llegó a publicarse. *Intermezzo Tropical* ofrece ahora, por fin, los manuscritos y sus transcripciones, además de otro poema, también correspondiente al ciclo de las exploraciones de Josemári en las ritualidades amazónicas.

Estas, bien lo saben quienes llegaron a conocerlo, supusieron para él, a su modo, viajes: peregrinaciones, desplazamientos, inmersiones. Emigraciones que acompañaron sus idas a la selva peruana, varias veces, en el transcurso de los años finales de su vida. Su interés por estos lugares, a la par que su intensa experiencia con la ayahuasca, no pueden verse, pues, como anécdotas triviales. Así como los viajes a España tras borrosas pero cruciales huellas familiares, así como su experiencia, allá, en el camino de Santiago, la vocación por estas diversas rutas estuvo signada por una desgarrada búsqueda de sentido y plenitud (de luz, de Dios o del Sol, si se prefiere), que halló -o creyó hacerlo- en el cruce de la fe cristiana con la fuerza ritual de la Amazonia (sin tilde, como a él le gustaba escribir esta palabra).

En el caso de los tres primeros textos que presentamos (el último está mecanografiado), algunas palabras se presentan entre corchetes, pues no estoy convencido de la fidelidad de mi lectura de la caligrafía del poeta. Los títulos de dos de los poemas tienen palabras en lenguas amazónicas: *cushma* es la túnica que se usa en varios pueblos amazónicos, y *wámpach*, una bolsa tejida, como la que Josemári solía utilizar. En «Wámpach», «aishman» puede entenderse como «hombre» en el sentido de «ser humano» y «chambira» refiere a una palmera cuyo fruto, la chonta, es comestible, y con cuyas fibras se confeccionan vestimentas, hamacas y bolsas. El *icaro*, mencionado en el último poema, es un canto mágico que los maestros entonan en los rituales de la ayahuasca. Agradezco la generosa ayuda de Nila Vigil, que me proporcionó buena parte de la información lingüística que aquí consigno, y a Harry Chávez, por permitirme reproducir su *Retrato del padre* que acompaña (en la página que sigue) bellamente estos poemas. (Luis Fernando Chueca)



Palo de lluvia

Deténte más, deténte
en el sonido del vuelo mágico de la lluvia
que tu palo activa,
estacionate en la plenitud del instante
cuando ha cobrado intensidad la ceremonia
y el rito se instala en lo sacro,
en el tiempo que a todo tiempo pertenece,
en la percepción umbilical del astro principal.
El arco iris provendrá del palo,
el palo provendrá del arco iris.
O en la claridad de la noche estrelladísima,
me anunciaré [lentamente] como testigo
y acompañante en esa diminuta música mágica
que tú conduces, diáfano palo.

Puedo sentir el minúsculo peso de tus piedrecitas
viajar de uno a otro de tus lados,
puedo mirar en ti los hechos [vagos],
puedo quizás palpar la eternidad,
palo de agua
que tanta agua proclamas en tus cantos,
acompaña a los niños en su caminata,
tú llegarás allá desde la maloca.

Al pernoctar en la hamaca
yo te buscaba,
tú me llevarías en tu río hacia los goces del tiempo presente,
un presente hecho de futuro
y de acciones innumerables como tus conjuntos de sonidos,
palo,
hilo de Ariadna plácido y sereno.

Palo de lluvia

Deténte más, deténte
en el sonido del vuelo mágico de la lluvia
que tu palo activa,
estacionate en la plenitud del instante
cuando ha cobrado intensidad la ceremonia
y el rito se instala en lo sacro,
en el tiempo que a todo tiempo pertenece,
en la percepción umbilical del astro principal.
El arco iris provendrá del palo,
el palo provendrá del arco iris.
O en la claridad de la noche estrelladísima,
me anunciaré [lentamente] como testigo
y acompañante en esa diminuta música mágica
que tú conduces, ^{diáfano} palo.

Puedo sentir el minúsculo peso de tus piedrecitas
viajar de uno a otro de tus lados,
puedo mirar en ti los hechos [vagos],
puedo quizás palpar la eternidad,
palo de agua
que tanta agua proclamas en tus cantos,
acompaña a los niños en su caminata,
tú llegarás allá desde la maloca.

Al pernoctar en la hamaca
yo ~~te~~ te buscaba,
tú me llevarías en tu río hacia los goces ~~del tiempo~~
~~presente~~
un presente hecho de futuro
y de acciones innumerables como tus conjuntos de sonidos,
palo,
hilo de Ariadna plácido y sereno.

Wámpach

El wámpach muy bien adécuese...
El wámpach muy bien adécuese
al granito de las bancas de los parques de Lima
ya de noche, ya de tarde,
cuando el Sol se [recoda] hacia mí.
Todo él se [pone] sobre la generosa aspereza de lo sólido;
Así la cosa es el instante
en que triunfa el circunstante
de ver tan caras señales
en lo que es de ser siendo.
En el momento de tomar el wámpach
una vez más me iré sintiendo aishman,
y vagaré las vías
saltando cada sentido de uno en otro ente;
es la hora de todas las horas...
wámpach...
es la hora alta, aquella que late de perdurabilidad pura,
aquella a que asomáramos saliendo de este tiempo,
hora de vitalidad y adultez:
wámpach...
la hora natural de las alegrías y ternuras,
la hora del abrazo sobre el prójimo, del ósculo,
en todo momento que
de nuestro pecho una luz irradiara
para volver serenamente sobre nosotros mismos...
wámpach,
para mirarnos...
Es entonces que tus fibras revibran de iluminadas,
es entonces que como a un hijo te porto,
portabebes-wámpach,
para la desnudez y
en la destreza de la vida,
para la naturalidad de la magia verde
y también para la de las lindas [ofrendas].
Wámpach,
autenticidad y chambira
envolvencia de música
que allá en la ladera escuchárase,

Wámpach

42

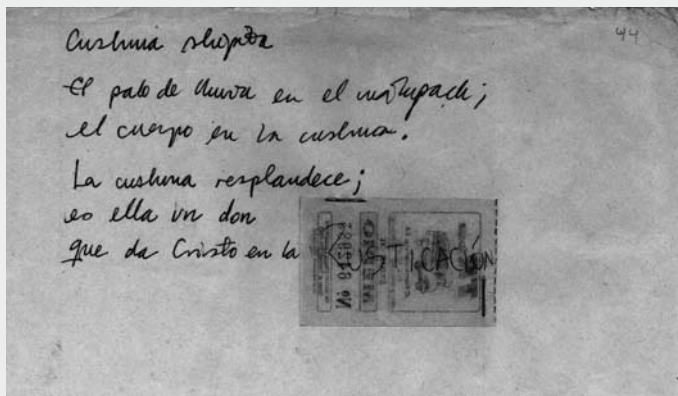
El wámpach muy bien adécuese...
el wámpach muy bien adécuese
al granito de las bancas de los parques de Lima
ya de noche, ya de tarde,
cuando el sol se recoda hacia mí.
Todo él se pone sobre la generosa aspereza de lo sólido,
Así la cosa es el instante
en que triunfa el circunstante
de ver tan caras señales
en lo que es de ser siendo.
En el momento de tomar el wámpach,
una vez más me iré sintiendo aishman,
y vagaré las vías
saltando cada sentido de uno en otro ente,
es la hora de todas las horas...
wámpach...
es la hora alta, aquella que late de perdurabilidad pura,
aquella a que asomáramos saliendo de este tiempo,
hora de vitalidad y adultez:
wámpach...
la hora natural de las alegrías y ternuras,
la hora del abrazo sobre el prójimo, del ósculo,
en todo momento que
de nuestro pecho una luz irradiara
para volver serenamente sobre nosotros mismos...
wámpach.)

para mirarnos...
es entonces que tus fibras revibran de iluminadas,
es entonces que como a un hijo te porto,
portabebes-wámpach,
para la desnudez y
en la destreza de la vida,
para la naturalidad de la magia verde
y también para la de las lindas ofrendas.
Wámpach,
autenticidad y chambira,
envolvencia de música
que allá en la ladera escuchárase,

al entredorsarse de tus hilos conductores,
transporte wámpach,
bienvenida siempre tersa a la vida,
convención absoluta de las formas,
wámpach,
historia y cacería,
wámpach,
tabaco y tristeza,
paciencia y simplicidad,
aniquilamiento: wámpach,
wámpach del día de siempre,
wámpach de la era,
viaje entero de la estrella,
azucena deseada de frescura.
Encuentro: wámpach,
amanecer: wámpach,
reconocimiento: wámpach,
wámpach transparentado de reciedumbre y blandura,
concebido en la matemática de la alegría forestal,
wámpach,
aventura,
wámpach,
aventuranza y trama,
wámpach del rito,
wámpach del mito,
wámpach insólito de amor y de calma,
a tu calor dormito y voy mi tiempo,
ante tu luz me postro,
viejo trofeo y amigo,
sucesor de otras bolsas
naturales ya heridas,
cuando la tierra
es que se hace clara expresión
de la desnudez de lo perfecto.

encuentro: wámpach,
amanecer: wámpach,
reconocimiento: wámpach,
wámpach transparentado de reciedumbre y blandura,
concebido en la matemática de la alegría forestal,
wámpach,
aventura ~~y trama~~,
wámpach,
aventuranza y trama,
wámpach del rito,
wámpach del mito,
wámpach insólito de amor y de calma,
a tu calor dormito y voy mi tiempo,
ante tu luz me postro,
viejo trofeo y amigo,
sucesor de otras bolsas
naturales ya heridas,
cuando la tierra
es que se hace clara expresión
de la desnudez de lo perfecto.

al entredorsarse de tus hilos conductores,
transporte wámpach,
bienvenida siempre tersa a la vida,
[convención] absoluta de las formas,
wámpach,
historia y cacería,
wámpach,
tabaco y tristeza,
paciencia y simplicidad,
aniquilamiento: wámpach,
wámpach del día de siempre,
wámpach de la era,
viaje entero de la estrella,
azucena deseada de frescura.
Encuentro: wámpach,
amanecer: wámpach,
reconocimiento: wámpach,
wámpach transparentado de reciedumbre y blandura,
concebido en la matemática de la alegría forestal,
wámpach,
aventura,
wámpach,
aventuranza y trama,
wámpach del rito,
wámpach del mito,
wámpach insólito de amor y de calma,
a tu calor dormito y voy mi tiempo,
ante tu luz me postro,
viejo trofeo y amigo,
sucesor de otras bolsas
naturales ya heridas,
cuando la tierra
es que se hace clara expresión
de la desnudez de lo perfecto.



Cushma shipiba

El palo de lluvia en el wámpach;
el cuerpo en la cushma.
La cushma resplandece;
es ella un don
que da Cristo en la RUSTICACIÓN.

[sin título]

Es ahora que llegan con sus cantos liberadores
los espíritus del hilo del icaro,
los dadores de la armonía,
el diagrama de la existencia en una envoltura palpable;
es el tiempo;
¡es ahora! ¡es acá!
el instante
proliferadora como una iluminación;
los movimientos; los silenciamientos;
pura luz energética se aplica: ayahuasca;
¿cómo llegamos a ti?
tú estuviste en nosotros;
tú, perfecto médico: Cristo,
el Cristo de la ayahuasca
por la luz de la rusticación iluminado.
Diagrama sensible en lo interior y profundo;
hogar que alienta en nos,
benefactor
de los que fuimos desterrados;
el amor.

Guillermo Chirinos Cúneo

Cuaderno de California Antología

Entre la aparición del único libro que publicó, *Idiota del Apocalipsis* (1967) y su muerte, acaecida a finales de los años noventa, Ángel Guillermo Chirinos Cúneo (1946-1999) escribió varios conjuntos de poemas que hasta hoy se mantienen inéditos. La gran razón de este silencio editorial es que el poeta no tenía suficiente dinero para publicarlos. De esas tres décadas quedan colecciones corregidas y acabadas como *Crepúsculo de los ídolos* y *Eneas XX*, así como otras que no pasaron de ser manuscritos muchas veces confeccionados en la reclusión de una clínica psiquiátrica en San Isidro, donde pasó largas temporadas. Ese es el caso del llamado *Cuaderno de California*, uno de los últimos libros escritos por Chirinos Cúneo entre finales de los ochenta y principios de los noventa. El manuscrito original consta de una treintena de páginas membretadas con el sello de la United Medical Associates (UMA), una asociación psiquiátrica californiana. Incluye una veintena de poemas cortos, algunos fragmentos en prosa y apuntes seguramente copiados de enciclopedias o tratados de medicina. En el *Cuaderno de California* nos encontramos frente a algunos de los poemas más singulares de Chirinos Cúneo, varios de ellos marcados por su experiencia de residente en el sanatorio, poblados por personajes que pueden ser interjecciones (o viceversa). Contienen además reiteradas menciones a las principales influencias del *Idiota del Apocalipsis* -Lautréamont o Baudelaire- y homenajes a sus compañeros de generación, como Antonio Cisneros, César Calvo o Lucho Hernández, cuya impronta es evidente en más de uno de estos textos. Sirva esta breve antología como anticipo de la obra poética completa que desde hace tiempo reclaman los admiradores del poeta. (José Carlos Yrigoyen)

Cesaré

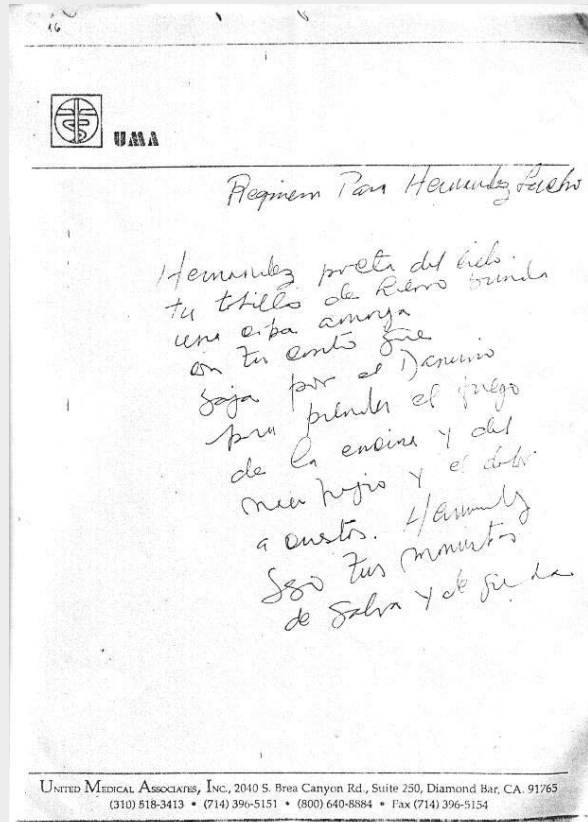
Para Antonio Cisneros

Acabada la batalla...
César Vallejo

Después de los años
recuerdo mis tres amores
el primero ocurrió
en el tranvía, cuando
lleno de espanto pensé
el segundo ocurrió
cuando lleno de alegría
lloré y tuve amor
por una primavera
ulterior y el tercero
es hoy cuando dos cruces
en tu sueño puedes pensar
en mí, en Violeta y en mí.

MUCHO; MUCHO más delicada
que una vasija de cristal
era mi amada, Charly Blond,
en la que mis esperanzas
viven reconciliándonos mucho
más que la inmensa soledad
Ella es parecida a mis sueños
y es delicada y muere como
nadie ha soñado, Charly.

DRAKE, Drak, Draga
Durante empero
la dárseña. Ahora
los juguetes eran
para armas y telecomunicaciones
y unos dos pasos
hacia delante
algunos desvelados
otorgábamos para
nuevos juguetes
y Drake, Drak
y Draga patean
latas mientras
juega mi hija



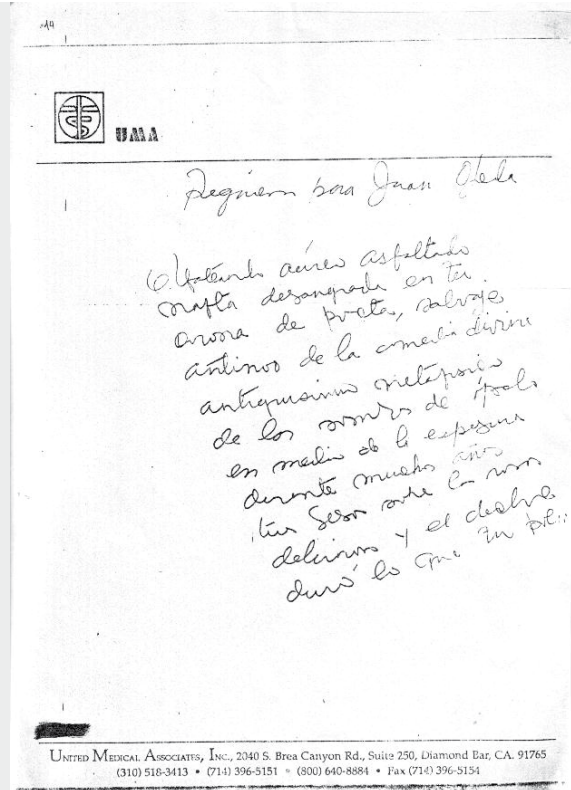
Cherry

I
Dulcemente dormida aquí
sobre mi casa, hay una
casa donde sueña mi
mujer y mi hija.
Hay un rato de atraso
en la mitad de la
avenida, un negro
que las quiere y
como yo sueña conmigo.
Lunas siempre soñadas
que se pudren
en el subconsciente
en medio de la calle.

DUCASSE Isidore
 Arthur Rimbaud
 Charles Baudelaire
 son mis nombres
 que quiero leer
 en las estampas
 de residente, porque
 como cuando el
 noble, Emile Zola
 aparece en la
 única estampilla
 de residente.

Cantos

I
 He visto enrojecer el cielo
 delirar el mar, perderse
 en azul la arena; también
 cohibido, atormentado he
 venido después de descubrir
 unos bares, en lancha
 antigua pensar blancamente
 sobre una realidad, que
 relumbradoramente
 he descuidado y sin
 decepción ninguna
 desdoblado como
 si encima de una
 máquina de escribir
 hubiera un juguete
 antes que las estaciones
 década tras década
 me hubieran señalado
 como un ciego apresado
 por una loca tentación
 que solo el amor
 supo comprender.



SOBRE LA MESA hay frutas
 y un ambiente familiar
 Está la niña sonriente
 y su madre rebotante

En el comedor hay sillas
 de cedro y un perfume
 de lilas muy perfecto
 Hay un cuadro de Jesús.

Conversaron de poetas
 de quién versó mejor
 si Milton o Byron
 si Ducasse o Baudelaire.

Es una tertulia encomiable
 pues la niña toca piano
 mientras la madre cose
 unas prendas azules

HAZ PUÑADO de encaje
 cuando te observen desnuda
 Repite la amada canción.
 Cuando atrozmente te acaricie
 los senos y nadie, sino
 yo, descansa mi arruinada
 existencia en tu mansión
 y todos lloren de amor
 «Haz de levitar con un
 pito en la brea y de
 este mundo no sentirás
 abstrusas sensaciones»
 Me dijo la psicóloga
 mientras desbotonaba
 el corselete empeñado.

Pablo Paredes*

Verano del 2005**

Anoche me llamó una periodista de la revista Paula para preguntarme si era verdad que yo junto al innumerable de mi corazón le habíamos dado pastillas, fantasías, oralidades, piscos, inyecciones y desprecios políticos a Felipe Ruiz para luego dejarlo abandonado como una palomita que han de comerse no los gatos sino los hombres en la mitad de Lima cuando caía el sol de ese 3 de febrero y caía rabioso como un pelotazo de los incas muertos.

Anoche me llamó la prensa de Chile porque la prensa de Perú decía que habíamos destruido el departamento en Miraflores de la magnánima Roxana Crisólogo.

Anoche me llamó una periodista para saber si mis amigos y yo éramos unos poetas malditos y yo le dije que se fuera a la chucha y le di el teléfono de Ruiz.

Anoche me llamó y tenía puesta la grabadora en el teléfono y me preguntó si éramos pedófilos, drogadictos, cleptómanos y neo marxistas y yo le dije que sí, que el marxismo ama a los niños por eso se los roba y les enciende las cabecitas como si fueran de una marihuana con cogollos blancos. Yo le dije que se fuera a la misma chucha, entonces se acordó de no sé qué y me preguntó si mis amigos y yo éramos satánicos y yo le dije que todos mis amigos se llamaban Rodrigo Orias Gómez y que se fuera a la chucha y le di el teléfono de Héctor Hernández y le dije que ese fue el que le puso nombre a este huerfanito.

Anoche me llamó mi madre y me preguntó si yo era marica y yo le dije que si fuera marica no querría acostarme con ella. Me preguntó que qué había pasado en Lima el verano del 2005 y yo le dije que se fuera a la chucha y nos llevara a todos nosotros, que seríamos como mongolitos durmiendo en el zoológico de Santiago.

* Santiago de Chile, 1982. Ha publicado *Frío en la Noche Latina* (2004), *El final de la fiesta* (2005) y *El Niño Dios* (2006). El 2004 fue becario de la Fundación Neruda. Licenciado en Comunicación por la Universidad de Santiago de Chile, en donde actualmente enseña. Es organizador del Festival Internacional de Poesía Actual «Poquita Fe».

** Del poemario inédito *Confesiones de una Estrella del Rock de la Poesía*.

Lavapiés personal

Mi segunda novela se llama Crónica Sudaca y es un intento de respuesta a los cronistas de indias desde la experiencia contemporánea de la inmigración a España, todo desde una perspectiva que le debe tanto al humor de la novela negra como a los espejos deformantes del esperpento. De todos los libros en los que estoy trabajando, la Crónica es la más autobiográfica y testimonial. De la aventura completa, mi experiencia en Lavapiés ha sido una de las más intensas: barrio de Babel erigido sobre la Castilla profunda, frontera global incrustada en el centro de Madrid, zona plural del exilio, el barrio ha sido mi centro de operaciones durante gran parte de mi temporada en esta ciudad. Este fragmento, espero, es una breve introducción a la mitología forjada en sus calles tortuosas y caleidoscópicas.

Marroquíes adolescentes adictos al pegamento, frente estrecha y corte de pelo militar, recostados en las tiendas de alimentación y frutos secos de los chinos y de los bangladesíes, ofreciendo costo a las últimas marejadas de las vísperas alcohólicas, dejaban sus puestos de venta rápidamente... Españolas pálidas y severamente angelicales, cabello ala de cuervo con greñas o flequillo, pantalones caídos sostenidos por cadenas, caminando junto a punks, autónomos, enrollados y diseñadores gráficos, se olvidaban por un momento de la revolución y de proclamar a voz en grito sus buenas intenciones... Tres esquizofrénicas permanentemente a punto de explotar, -y nunca llegando a explotar, verdaderamente-, consolándose en la última banca de esta calle terminal, dejaban de lado sus penas y su locura, abandonaban su sahara

mental y descendían temporalmente por la calle, hacia la plaza, siguiendo la marea... Dos policías secretas caminando sin mirarse, camisetas finas, recién bañados, mochilas informales, subrepticamente observaban, tomaban nota, se quedaban en la orilla, no la cruzaban nunca, querían que su castigo acabara esta tarde porque el peor destino para un madero es este barrio, el mágico y terrible Lavapiés... Hugo y Paco los dos hermanitos chilenos, pinochetistas, católicos y proletarios maquinaban estrategias para esterilizar a los moros mediante ondas de alta frecuencia, pero camino a su trabajo se detuvieron para contemplar el espectáculo... Una nigeriana gorda, envuelta en orondas túnicas de colores, llevando de la mano a su hijo al colegio encendió un puro para celebrar el acontecimiento... El otavaleño cargando su paquete lleno de

* Ha publicado la novela *Nuestros años salvajes* (2001, Alaguara Perú). Actualmente tiene concluida una novela sobre la inmigración latinoamericana en España y una historia del rock en el Perú. Ha publicado crítica de cine, literatura y música en diferentes revistas y periódicos.

artesanías hacia una tienda dirigida por su familia se desvió de su camino y dejó de pensar en su destino, abandonando al resto de su comunidad... Un orate hindú, que creía ser refugiado político, se olvidó por un momento de las luchas políticas de su país y de la negación de su derecho de asilo... Aquel argentino encorvado cargando una guitarra y aún mejores intenciones con cierta hippie -que nunca hablaba, pero se reía- olvidaba su posible sexo matinal... Chinos descendiendo por la calle Lavapiés en sus furgonetas llenas de productos mayoristas, sumando precios en la mente, se detenían y creaban un embotellamiento, sacaban sus cabezas por la ventana y lanzaban exclamaciones... El fotógrafo de guerra afgano

completamente ebrio, bonete en la cabeza pelirroja -pero por poco tiempo-, desenfundaba su instrumento de trabajo y lo enfocaba hacia el cielo... Los senegaleses abriendo sus locutorios con fuerte olor a frontera y a almizcle se quedaban pasmados, observando... Y al llegar a la plaza de Lavapiés, solo recrear la mirada, volverla a crear, una y otra vez... Lo cotidiano, la basura, los secretos saliendo de los contenedores... La lengua pastosa y la sed al iniciarse el verano... La visión de los árboles, el mar y los campos floridos que uno contempla al llegar al corazón

del barrio, aquí abajo, donde habitamos los que perdimos la primera oportunidad y estamos buscando las siguientes... Al final de la calle Lavapiés se encuentra la frontera imposible y esta mañana estival ha desembarcado la nave de los locos... Pero nadie ha caído tan bajo como los borrachos que usan la plaza como refugio para su vejez, como cementerio para su muerte en vida... Los alcohólicos de la plaza de Lavapiés cargan las ruinas de su alma y algunos kilos de más, haciendo campamentos permanentes en los respiraderos del metro, armando tiendas de campaña perdidas en un agujero negro, exigiendo tabaco a gritos, saboreando el tocar fondo... Uno a uno, los borrachos se



están despidiendo por goteo... Este invierno uno murió por congelamiento en la puerta del cajero automático... A otro le reventó el hígado cierta madrugada, y un obrero lo encontró en la cama de sus propios excrementos en aquel agujero de las obras del metro... Pero sin embargo, persisten... Siempre que bajo a comprar provisiones en la mañana me los encuentro abriendo sus cajas de vino peleón pidiendo dinero o tabaco; mendicidad soberbia... Pero esta mañana han dado el gran espectáculo, han compuesto su obra maestra, su *Satisfaction* dipsómano... Por eso, toda la fauna del barrio se dirige a la plaza, al fin... Han llegado los revolucionarios, los doctores, los policías, los incendiarios... Los bomberos han puesto una escalera en el árbol más alto:

Alguien ha despertado en la copa de un árbol...

Aquel mediodía extraños acontecimientos ocurrían en el corazón de la plaza Lavapiés. Los borrachos españoles, colorados y harapientos, ya alzaban sus cajas de vino barato. Los adolescentes marroquíes bien elevados por el pegamento ya estaban bien colocados en sus esquinas ofreciendo costo a los caminantes. Un grupo de delincuentes peruanos se encontraban sentados en un portal con un equipo de música en el que escuchaban a todo volumen cumbias clásicas de Chacalón, Los Mirlos y Pintura Roja mientras recordaban antiguos golpes en Barcelona. Los senegaleses, los rumanos, los marroquíes abrían las puertas de sus locutorios. Desde las cocinas de los restaurantes bangladesíes ya empezaba a sentirse el olor de las especias y las finas hierbas. Los encargados del Donner Kebab iraquí levantaban las rejas de su negocio y ponían la carne a calentar. Las ancianas iban a la farmacia a comprar medicamentos y a quejarse largamente de sus dolencias y del estado del barrio. Los hippies se sentaban en círculos y cantaban canciones comprometidas acompañados por guitarras y acordeones. Se escuchaba a lo largo del espacio comentarios proferidos en todos los idiomas de Babel, acompañados por risas, codazos, nuevas bromas cómplices. Todas las conversaciones giraban alrededor de la anécdota de la mañana, ya que un borracho -en esos momentos levantando su caja de vino junto a sus

compinches- se había despertado en la copa de un árbol, llamando la atención de policías, encargados de primeros auxilios, bomberos y vecinos. Un grupo de policías secretas empezó a patrullar la zona y a preparar una redada. Una furgoneta de la Policía Nacional aparcó en la Plaza y empezó a pedirle papeles a los marroquíes que vendían hachís. Algunos intentaron huir, pero otros coches policiales les cerraron todas las salidas posibles. Para los maderos era un día ideal para limpiar Lavapiés de vendedores de droga. Justo el día en el que se preparaba una manifestación que terminaba en ese mismo lugar.

Desde la calle Lavapiés han bajado más furgones y coches patrulla... Se produce una estampida de gente hacia la calle Olivar... La policía golpea y dispersa a la multitud... Algunos van corriendo hacia Argumosa, buscando perderse en una manifestación que se acerca cada vez más... Los policías evitan perseguirlos, se acaban de dar cuenta de la situación real, tienen miedo, hacen llamadas de auxilio por sus radios y sus teléfonos móviles... El poder clasifica y encajona, crea casilleros, traza líneas horizontales y verticales para dividirnos y controlarnos, pero nosotros pateamos el tablero de ajedrez, inventamos nuevas reglas del juego, somos una diagonal que lo cruza todo, que integra, que abraza el caos sin temor... Me seco el sudor de la frente y veo un tropel de gente -uniformada o no, pero caleidoscópica igual-, huyendo a menos de cien metros, en la Plaza Lavapiés... Ha empezado un torbellino alrededor, una fuerza que me empuja, da un rodeo, vuelve una y otra vez... Una sensación que no es de ascenso o de caída, sino de velocidad... Surge un abrumador coro de insultos proferidos en todas las lenguas de Babel... El sol parece acercarse, romper los vidrios de mis lentes oscuros y calcinarme... ¿Dónde protegernos? Somos un torbellino de gente a la deriva... Hemos regresado para abrir los mares y la tierra... Vamos a incendiar el cielo o al menos incendiarnos nosotros mismos... La multitud se mueve sin cesar como un conjunto de conexiones neurálgicas reestableciendo contacto... Hemos destruido todas las fronteras, trazamos garabatos en la geografía... Caemos en picado sobre Madrid.

CONVOCATORIA

NUESTRA AMÉRICA

intermezzo tropical anuncia que el dossier de su sexto número abordará el tema de América, su historia y sus manifestaciones culturales y artísticas.

Invitamos a quienes tengan interés en contribuir con ensayos, entrevistas y artículos críticos sobre este tópico a enviar sus textos a: intermezzo_tropical@hotmail.com

Temas propuestos:

- Paradigmas culturales y políticos en el continente.
- Formas de hegemonía y dominio político-cultural en América.
- ¿Dónde está la izquierda en América?
- Relaciones Norte/Sur: tensiones en las Américas.
- Nacionalismos y regionalismos. Los nuevos protagonistas.
- El nuevo mundo según sus cronistas.
- Los nuevos viajeros intelectuales: De América a España. Los premios literarios y la cultura de lo banal.
- Miradas desde el Norte: conflictos y convergencias desde la academia norteamericana.
- Tendencias contemporáneas en la literatura latinoamericana.
- La nueva crítica. Diálogos/rupturas.
- ¿Hacia dónde va Latinoamérica?

Los textos deberán ser enviados en Word, fuente Times New Roman de 12 puntos. La extensión máxima será de 15 páginas a espacio y medio, incluidas bibliografía y notas. Los textos podrán ser enviados hasta el 15 de mayo de 2008 y serán revisados por el comité editorial para su evaluación.



2

filmdelospaisajes

Culturas de las periferias internas en la región andina

El grupo Orkopata (1926-1930)

Juan Zevallos Aguilar*

La investigación de las culturas regionales de las repúblicas andinas ha tenido muchos obstáculos. Junto con la concentración del poder económico y político en las capitales de las repúblicas, las instituciones culturales y los medios masivos han construido el canon cultural y literario. Como resultado, dicho canon está constituido por obras artísticas y literarias producidas por capitalinos e inmigrantes de provincias que representan la cultura nacional y gozan de la atención de críticos y comentaristas. Si bien no se puede negar que se tiene que inmigrar a las capitales para aprovechar las mejores oportunidades de consagración que ofrecen, esto ocurre porque se ha naturalizado un sentido común formado por el centralismo, cosmopolitismo y racismo. Este sentido común, que pocos critican, considera a la capital la cuna del progreso y la civilización y concibe a sus provincias como atrasadas y salvajes. En este artículo voy a proponer

el concepto de periferias internas como un esfuerzo deconstrutivo de ese sentido común que permea el campo artístico y cultural peruano. La obra artística y cultural del grupo Orkopata será el estudio de caso que sustentará mi propuesta.

Proponer la categoría de periferias internas en tiempos de globalización es problemático. Las teorías de la globalización consideran esquemático y obsoleto las categorías que la originan: centro y periferia. Cuando se reflexiona sobre su consistencia epistemológica se tiene que hacer un esfuerzo de abstracción para diferenciarla de las aplicaciones del modelo centro-periferia que las críticas e historia culturales han utilizado para abordar diversos momentos de las culturas latinoamericanas. También, se tiene que establecer distancia con una aplicación mecánica del modelo centro-periferia que, desde una perspectiva difusionista radical, ha considerado a la cultura del centro totalmente dominante y que destruye las culturas de las periferias; o con aquella investigación donde se hace la historia del impacto del centro en la periferia en vez de hacer la historia de la periferia (Hannerz: 207). Por último, la reflexión sobre centros y periferias está contra la corriente de una prestigiosa crítica cultural y literaria poscolonial que prioriza el estudio de fenómenos de «la nueva economía

* Crítico literario. Profesor de literatura latinoamericana en Ohio State University. Autor de los libros *Indigenismo y nación* y *Movimiento Klokka: cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*, ambos del 2002. Actualmente está terminando un libro sobre gestiones culturales que modificaron la visión de la cultura y sociedad peruanas en el siglo XX.

cultural global que tiene que ser entendida como un orden complejo, cruzado y descoyuntado y ya no puede ser entendida más en términos de modelos de centro-periferia» (Appadurai: 296).

Sin embargo, las teorías de la globalización tienen sus propios problemas epistemológicos. Las aproximaciones que enfatizan el estudio de los fenómenos globales no son muy pertinentes si se quiere enfocar el estudio de lo local. Además, tal como Martín Lienhard señala, la crítica y teoría poscoloniales de moda no prestan atención en sus análisis a dos grandes hechos contemporáneos. 1) La neocolonización de los países periféricos emprendida por países metropolitanos y 2) el reforzamiento del colonialismo interno en los países periféricos (290). Por estas razones, considero que todavía es pertinente utilizar la categoría espacial de periferias internas cuando se desea indagar la producción cultural y artística de espacios socioculturales dominados y sojuzgados al interior de Estados-nación andinos, donde todavía persiste una relación asimétrica entre un centro capitalino y sus periferias provincianas.

Aunque esta reflexión está contra la corriente de los estudios literarios y culturales de moda, el interés de estudiar la producción de conocimiento y arte de las periferias internas se articula con varias corrientes de la teoría feminista y la geografía. A grandes rasgos, mi exploración tiene intereses comunes con aquella teoría feminista preocupada por reflexionar sobre «el empleo del lenguaje espacial como una herramienta epistemológica vigorizante para desafiar estructuras de conocimiento y poder» (Price-Chalita, 236) y con una rama de la geografía humana que defiende la pertinencia de la investigación de localidades (Cooke), en un interesante debate con un grupo de geógrafos que declaran lo contrario (Duncan, Savage). Pero hay que aclarar que la investigación de lo local no busca limitar ni demostrar la producción de conocimiento solo en términos regionales o provinciales. Y es que todo conocimiento, aun partiendo desde un territorio específico, cuando profundiza cuestiones esenciales suele ser universal y alcanza para aplicarse en otros ámbitos. Su carácter ecuménico no depende de sus características particulares,

sino de su vinculación con dinámicas de poder. Ello es, a fin de cuentas, la condición esencial de los clásicos.

El concepto de periferias internas se puede aplicar a las literaturas de los Andes Centrales (Bolivia, Ecuador, Perú). Pero mi reflexión sobre la pertinencia del uso de este concepto se circunscribe al trabajo que estoy realizando sobre grupos de intelectuales y artistas de la región del Sur andino peruano (Arequipa, Cuzco y Puno). Desde mi punto de vista, se constituyó un dinámico campo intelectual y artístico alternativo, en relación con otras metrópolis y periferias, a principios del siglo XX, que hasta la actualidad sigue en funcionamiento. Es alternativo en cuanto ha superado una situación de colonialismo interno en la que los grupos hegemónicos centralistas situados en Lima, junto con sus aliados en provincias, constituyen un sistema de desigualdad y dominación entre connacionales. Si bien ha estado activo durante todo el siglo XX, los momentos de mayor dinamismo son los que corresponden a las acciones del Grupo Cultural Orkopata de Puno, liderado por el escritor Gamaliel Churata, que editó el *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930); el grupo Tradición del Perú, organizado por el antropólogo Efraín Morote Best en el Cuzco, y cuyo vocero fue la revista *Tradicción* (Cuzco, 1950-1955); la «Escuela del cine Cuzco» (1955-1966) que integraba a los cineastas y fotógrafos Luis Figueroa, Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama, y las iniciativas de intelectuales y artistas para consolidar un polo cultural alternativo que se puede percibir en la revista *Sieteculebras* (Cuzco, 1991-) dirigida por el escritor Mario Guevara Paredes. Asimismo, la elaboración de este concepto está modulada por la identificación que tengo con intelectuales y sectores sociales que optaron por permanecer y hacer una vida artística e intelectual prolífica en lugares que no ofrecen las mejores condiciones de trabajo ni de existencia.

Reconozco que el tema de mi artículo es bastante complejo por los innumerables factores que hay que tomar en consideración. Además, un siglo es un marco temporal bastante amplio. Por ello, voy a abordar el asunto de las periferias internas tomando en cuenta las relaciones que

se establecen entre intelectuales provincianos, indígenas y los grupos de poder hegemónicos durante el proceso de modernización capitalista emprendido por los dos gobiernos de Augusto B. Leguía (1919-1930). Este proceso que fue llamado «Patria Nueva» tuvo como principal objetivo consolidar al Estado-nación peruano. Si bien el proyecto de modernización «Patria Nueva», que fue llevado a cabo desde las instituciones de gobierno, es el más visible, no hay que olvidar que tanto intelectuales provincianos como indígenas tuvieron sus propias maneras y propuestas de modernización que son estudiadas en este artículo.

Si se toma en cuenta el marco nacional en la región surandina, los agentes de los procesos de modernización capitalista parten de la premisa de que en el territorio del Estado-nación existe un centro, que es la capital de Lima, y las periferias (provincias del interior), que deben ser integradas. Sin embargo, si se considera el escenario mundial del sistema capitalista, fácilmente se percibe que la República del Perú, como cualquier otra república latinoamericana con regiones andinas, era la periferia con respecto al centro europeo o norteamericano que las integraba, como abastecedoras de materias primas, a un sistema mundial capitalista. Por ello, para diferenciar las periferias del centro europeo o norteamericano de las periferias de las capitales de las repúblicas andinas se utiliza la categoría de «periferias internas».

Luego de hacer la definición de las periferias internas, hay que revelar cómo el centro capitalino concibe sus periferias internas. La crítica feminista y la geografía señalan que el espacio, en el plano abstracto o material, es una construcción social más que una realidad preexistente e inmutable. En este sentido, los grupos hegemónicos del poder peruano utilizaron un discurso para legitimar sus denominados «proyectos nacionales» de modernización de la nación. Este discurso está constituido por una ideología universalista que se complementa con una ideología racista y sexista (Wallerstein: 276-277). La primera es universalista porque sostiene que la modernización del Estado-nación llevará a formar parte del mundo occidental y cristiano en tanto se alcance «lo nuevo», «el cambio», «el desarrollo»



Foto: Martín Chambi

y «el progreso». La ideología racista y sexista funciona por lo menos en dos formas. Los promotores de la modernización la utilizan para considerar que las poblaciones

blancas del centro son superiores intelectualmente y tienen cualidades masculinas, mientras los indígenas y mestizos de las periferias son de razas inferiores, tontos y poseen cualidades femeninas. De esta manera, el grupo hegemónico blanco se considera más racional, autocontrolado, independiente y disciplinado mientras al grupo dominado, integrado por indígenas y mestizos, se le concibe como más emocional, autoindulgente, ocioso y dependiente. Esta ideología racista sexista sustenta las políticas de blanqueamiento para alcanzar el desarrollo. Aparte del genocidio disimulado, se promovió las inmigraciones de poblaciones caucásicas y se propuso la denominada «solución bovina», que consistía en inseminación masiva de mestizas e indias con sementales blancos. En términos espaciales, se concibe la existencia de un centro capitalino moderno, agente de cambio frente a unas regiones o trastierras atrasadas a las que el estado llevará el progreso y el desarrollo. En resumen, las periferias internas entendidas como un espacio político, social y cultural están retóricamente construidas como una suerte de espacio negativo o negado a la modernidad si no interviene un agente blanco.

Sin embargo, en el momento de llevar a cabo sus proyectos de modernización los agentes del Estado-nación encuentran una resistencia muy particular de intelectuales y poblaciones indígenas en las periferias internas. Una resistencia que no está forjada en cuanto un apego unilateral a los espacios locales, sino que utiliza las instituciones y valores de la modernidad que quieren introducir los Estados-nación. El concepto más importante que activa las

relaciones entre Estado-nación y periferias internas es el de la ciudadanía y los derechos que éste otorga. El funcionamiento de estas relaciones empieza con el reconocimiento por parte del Estado de la ciudadanía de una persona por el lugar de nacimiento o residencia. Así, en las periferias de la región andina los aymaras y quechuas fueron conscientes de que la ciudadanía otorgada por las constituciones liberales del siglo XX, en especial la promulgada por el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), les confería los derechos a la educación, defensa, libertad de movimiento, libertad de acceso al trabajo y salud. De este modo se enfrentaron contra los poderes locales y sus instituciones como el gamonalismo, buscaron la eliminación de los mecanismos de explotación (mita, pongaje, yanaconaje) que se utilizaban en las haciendas y latifundios y reclamaron sus derechos ciudadanos frente a las instituciones del Estado. Al mismo tiempo el Estado-nación, junto al reconocimiento de los derechos ciudadanos de los indígenas con leyes paternalistas, se irrogaba el derecho de llamarlos para servir a la nación. Por ejemplo, como se vivían tiempos de paz, junto al servicio militar obligatorio, el Estado-nación exigió a los indígenas el servir a la modernización de la nación con la Ley de Circunscripción vial (1921). Esta ley exigía trabajar a los indígenas, sin salario alguno, en la construcción de la red de carreteras que empezó a conectar pueblos y ciudades del Perú.

De otra parte, es importante enfocar el uso social de concepto de ciudadanía de los aymaras y quechuas. En vez de enfatizar el ejercicio individual de la ciudadanía, prefirieron actuar como comunidad. Así llevaron a cabo una práctica colectiva y solidaria de los derechos de su ciudadanía que les otorgaba el Estado-nación. Para ello, canalizaron elementos étnicos, culturales y de clase social como bases colectivas de identificación y movilización social violenta (rebeliones) y pacífica (litigaciones), con el propósito de plantear una serie de reclamos por el incumplimiento de las leyes. Definitivamente las leyes no se cumplían cuando continuaba la carencia de escuelas, el no reconocimiento de derechos de propiedad de sus tierras, la inexistencia de un salario por las actividades que realizaban en los proyectos de

modernización del Estado y haciendas. El incumplimiento de la ley tenía lugar debido a la fractura social y étnica existente entre los pobladores de la región andina. La sociedad estaba organizada en torno a las categorías indios, mestizos y señores. Esta fractura, en última instancia, provocó una situación conflictiva de violencia en la que el Estado-nación exigía el cumplimiento de deberes a los aymaras y quechuas, pero no respetaba ni hacía respetar sus derechos por los mestizos y señores que justificaban la explotación de los indígenas con el racismo. Al contrario, los aparatos represivos del estado reprimían a los aymaras y quechuas con violencia policial y militar en las llamadas campañas de «pacificación del campo».

Del mismo modo, el Estado-nación de la región andina encuentra a un grupo de intelectuales de clase media y mestizos en las periferias internas que fueron catalogados con términos espaciales negativos: «desplazado», «marginal», «periférico», «provinciano» y que está en un «afuera» para designar su carencia de poder político social y su escaso capital cultural occidental. Sin embargo, estos intelectuales crearon nuevos espacios, ocuparon los ya existentes y revalorizaron los negativamente etiquetados, en competencia con artes y ciencias sociales contemporáneas de los centros nacionales e internacionales. Los resultados de estas gestiones son el vanguardismo-indigenismo del grupo Orkopata, la antropología andina del grupo Tradición, la Escuela de cine del Cuzco y la nueva narrativa regional de Mario Guevara Paredes, Luis Nieto Degregori y Enrique Rosas Paravicino, que fue reconocida en la antología *Fuego del sur* (1990).

En las siguientes páginas se utilizará como un estudio de caso al Grupo Orkopata que tuvo como su vocero al *Boletín Titikaka* (1926-1930). El grupo fue liderado por Alejandro Peralta quien escribió el poemario vanguardista indigenista *Ande* (1926) y Gamaliel Churata, autor del inclasificable libro *El pez de oro* (1957). Lo que me interesa explorar son las estrategias que estos intelectuales y artistas de la periferia interna puneña realizan para consolidar y mantener un campo intelectual alternativo al que controlaba el grupo hegemónico capitalino¹.

Los intelectuales periféricos del Grupo Orkopata se apropiaron de lo espacial en el sentido de que canalizaron sus propuestas sociales y políticas utilizando un discurso regionalista que buscaba representar los intereses de los pobladores de la región. En la formulación de su propuesta regionalista, invirtieron la retórica universalista, sexista y racista de los grupos hegemónicos. En estas propuestas, los Andes pasaban a ser viriles mientras la costa era femenina, a la raza indígena le tocaba el turno de dominar y exigían una democracia y cambio social real como se hace en *Tempestad en los andes* (1927) de Luis E. Valcárcel. Cuando usaron el concepto de región del sur-andino no solo autorrepresentaban sus intereses propios de una clase media en ascenso, sino también estaban representando, con su discurso indigenista, los intereses de la población mayoritaria quechua y aymara que habitaba esa región. Tanto en su autorrepresentación como en la representación de los indígenas, estos intelectuales buscaron consolidar una posición intelectual y política intermediaria que les permitía establecer una relación entre el centro capitalino y la periferia provinciana. A manera de ejemplos, se encuentran las propuestas de educación rural de Emilio Vásquez y la «ortografía indoamericana» de Francisco Chuqiwanca Ayulo, que aseguran una integración de los indígenas al Estado nación peruano. También crearon nuevos espacios cuando establecieron relaciones con otros centros culturales e intelectuales en torno a una estructura de sentimiento común de artistas e intelectuales que les aseguraba pertenecer a una vanguardia artística y política que surgió en todo el mundo durante los años veinte.

Este grupo de intelectuales, como ya se dijo anteriormente, constituyó un campo intelectual alternativo con acciones concretas que sostenían una práctica escritural vanguardista indigenista. En la constitución de este campo se utilizaron los medios y mediaciones propios de la época. En ese sentido, establecieron un dinámico intercambio epistolar sacando provecho de un sistema de correos eficiente y barato. La correspondencia entre José Carlos Mariátegui y Gamaliel Churata o las cartas de César Vallejo a Emilio Armaza (Vallejo: 132) son muestras de ello. También publicaban colaboraciones

y reproducían artículos de su interés. En el *Boletín Titikaka* se encuentran textos de José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez, que residían en Lima, artículos de Luis E. Valcárcel y José Uriel García, residentes en Cuzco, y colaboraciones de Esteban Pavletich y Magda Portal, que las escribían desde su exilio en México. Hacían canjes de libros y revistas con intelectuales y artistas extranjeros. El *Boletín Titikaka* recibió de Lima *Amauta* y *La Sierra*; de Costa Rica, *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge; de Cuba, *Revista de Avance* de Alejo Carpentier, Jorge Mañach y Juan Marinello; de Argentina, *Martín Fierro* de Jorge Luis Borges, y de México, *Ulises* de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia y *El libertador* de Diego Rivera, y muchas más publicaciones vanguardistas. Publicaron libros de artistas e intelectuales vanguardistas afines. La Editorial Titikaka publicó *Ande* (1926) de Alejandro Peralta y *Falo* (1926) de Emilio Armaza. Organizaron conferencias de intelectuales y exposiciones de artistas peruanos y extranjeros que visitaban Puno.

Todas estas iniciativas se pueden ubicar espacialmente en dos círculos concéntricos que, en vez de tener el eje en Lima, este se estableció en Puno, una pequeña ciudad de las trastierras. El círculo más pequeño tiene una dimensión nacional y mantiene relaciones con la capital de Lima y las otras periferias (Arequipa, Cuzco, Huaraz) que se ubican en el territorio nacional, y un círculo de dimensión mundial que establece relaciones con grandes centros urbanos («Los contemporáneos» de México DF, el grupo «Martín Fierro» de Buenos Aires) y periferias de otros países («Los estridentistas» de Xalapa, México; Pablo y Winnett de Rokha de Concepción, Chile, y el grupo «Gesta Bárbara» de Potosí, Bolivia).

Los intelectuales del grupo Orkopata ocuparon espacios existentes cuando empezaron a migrar a Lima, el centro capitalino, para ocupar posiciones dentro de las instituciones del Estado y promovieron proyectos que consideraban los intereses de sus regiones. El geógrafo puneño Emilio Romero, que había sido miembro del grupo Orkopata, luego de una larga carrera burocrática en instituciones establecidas en Lima, llegó a ser Ministro de Economía en el gobierno de Manuel A. Odría (1948-1956).

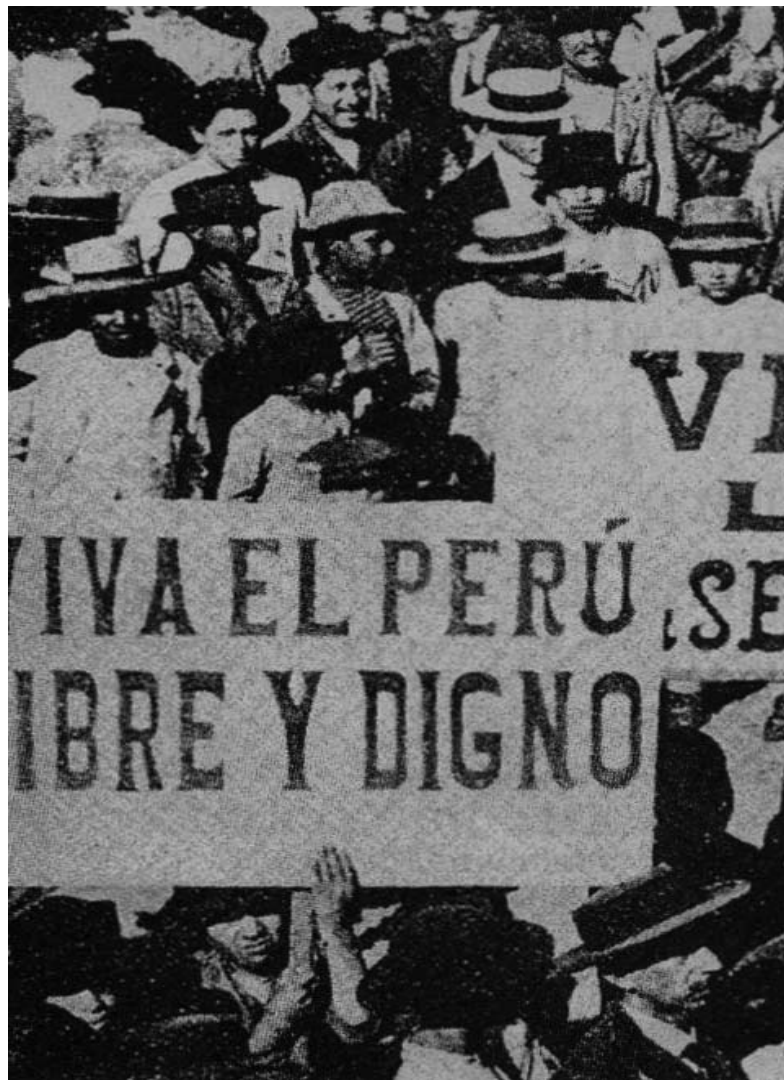
Los Orkopata también viajaron y emigraron al extranjero sin perder el contacto con los miembros de su grupo. En los años 20, el poeta Emilio Armaza hizo una gira artística por Bolivia y Argentina y el juliaqueño Luis A. Rodrigo se estableció temporalmente en San Francisco (Estados Unidos), desde donde le escribe a José Carlos Mariátegui y le da noticias sobre las actividades culturales organizadas por inmigrantes latinoamericanos y la población chicana (Mariátegui: 252).

Por último, aparte de proponer el proyecto estético político del vanguardismo indigenismo, que la crítica literaria considera su más grande logro, los integrantes del grupo Orkopata revalorizaron la cultura de la población indígena de los espacios locales y fueron precursores de José María Arguedas, quien en sus vetas antropológica y literaria se constituyó en defensor y promotor de la cultura quechua de 1940 a 1969, año de su muerte. Así, en el *Boletín Titikaka*, Pastor Ordóñez y Gamaliel Churata publicaron artículos donde encontraban aspectos valiosos de las culturas aymara y quechua, tales como la exploración de otra racionalidad y escala de valores, hicieron conocer la poesía y teatro quechuas de Inocencio Mamani y los poemas aymaras de Mateo Jaika. También emprendieron el rescate, estudio y defensa de la comunidad indígena (ayllu), de la educación y medicina quechuas y aymaras que, según ellos, podrían fortalecer, corregir o reemplazar aspectos de la cultura de occidente que era considerada decaída y obsoleta. Las culturas amerindias se constituyeron en una fuente de soluciones para resolver el «problema nacional» de no tener una nación moderna en el Perú. En este sentido, Julián Palacios propuso la «Pedagogía de Manco Capac y Mama Ocllo» para mejorar el sistema de educación pública. Gamaliel Churata defendió a la comunidad indígena y sostuvo que sus formas de organización económica y social eran modelos válidos para organizar el Estado-nación peruano. Del mismo modo, propuso las técnicas de la medicina aymara para resolver los problemas de un ineficiente sistema de salud occidentalizado que no tomaba en cuenta conceptos regionales de salud y enfermedad.

También, en las propuestas del grupo Orkopata se ve la existencia de una relación dinámica entre los

representantes de las instituciones del Estado-nación que se encuentran en Lima y los intelectuales y artistas de las periferias internas. Estas, al ser escritas en castellano y no en lenguas amerindias, buscaban como interlocutores a funcionarios del gobierno y a un público lector que se encontraban en las ciudades.

Para terminar, como se ha visto en el caso del Grupo Orkopata, los artistas e intelectuales de las periferias internas están equipados con los medios para hacerse



escuchar y representar sus intereses. Pueden superar todos los obstáculos creados por el centralismo y sus ideologías que lo justifican. Además, tienen la potencialidad de convertirse en movimientos sociales nacionales y promover modernidades alternativas que realmente signifiquen un avance para el Perú. Poseen a su favor una constitución territorial a la cual recurrir y un conocimiento de su problemática más inmediata. Así pueden hacer reconocer sus derechos e intereses específicos. Si no se observa la pertinencia de hacer estudios sobre fenómenos locales o periféricos, se perderán de vista con mucha facilidad propuestas factibles y se continuarán proyectos de modernización desde arriba que paradójicamente atrasan.

Columbus, julio 2007



Bibliografía

- Appadurai, Arjun** (1990) «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy». *Theory, Culture and Society*. Vol. 7: 295-310.
- Bosshard, Marco Thomas** (2002) *Ästhetik der andinen Avantgarde: Gamaliel Churata zwischen Indigenismus und Surrealismus*. Berlín: WVB, Wissenschaftlicher Verlag.
- Cooke, Philip** (1988) «Locality, Structure, and Agency: A Theoretical Analysis» Ponencia presentada en el encuentro anual de la Asociación Estadounidense de Geógrafos, Phoenix, Arizona; abril.
- (1989) «Locality-Theory and the Poverty of Spatial Variation». *Antipode* 21,3: 261-273.
- Duncan, Simon y Mike Savage** (1989) «Space, Scale and Locality» *Antipode* 21,3: 179-206.
- (1990) «Space, Scale and Locality: A Reply to Cooke and Warde» *Antipode* 22,1: 67-72.
- Guevara Paredes, Mario** (2003) *Matar al negro*. Cusco: Sieteculebras Editores.
- (1994) *Cazador de gringos & otros cuentos*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo.
- Hannerz, Ulf** (1989) «Culture Between Center and Periphery: Toward a Macroanthropology». *Ethnos* 54, 3-4: 200-216
- Lienhard, Martin** (1999) «Periferias Internas: La antropología cubana y las voces del Otro». En De Toro, Alfonso y Fernando de Toro (eds). *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, 289-301.
- Mariátegui, José Carlos** (1984) *Correspondencia 1915-1930* (2 vols.). Introducción, compilación y notas de Antonio Melis. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Nieto Degregori, Luis** (2007) *Asesinato en la gran ciudad del Cuzco*. Lima: Norma.
- (2003) *Cuzco después del amor*. Lima: Peisa.
- (1994) *Señores destos reynos. Cuentos*. Lima: Peisa.
- Price-Chalita, Patricia** (1994) «Spatial Metaphor and the Politics of Empowerment: Mapping a Place for Feminism and Postmodernism in Geography». *Antipode* 26,3: 236-254.
- Rosas Paravicino, Enrique** (2000) *El gran señor*. Lima: San Marcos.
- (1998) *Ciudad apocalíptica*. Lima: Libranco.
- (1988) *Al filo del rayo*. Cusco: Lluvia.

Rosas Paravicino, Enrique; Mario Guevara y Luis Nieto Degregori (1990) *Fuego del sur: tres narradores cusqueños*. [Lima]: Lluvia.

Vallejo, César (1982) *Epistolario general*. Valencia: Pre-textos.

Vich, Cynthia (2000) *Indigenismo y vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: PUCP.

Warde, Alan (1989) «Recipes for pudding: a comment on locality». *Antipode*, 21,3: 275-284.

Wallerstein, Immanuel (2000) «Culture as the Ideological Battleground of the Modern World System». En *The Essential Wallerstein*. New York: The New Press: 264-289.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2002) *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka*. Lima: IFEA & BCRP.

Artículos mencionados del *Boletín Titikaka*

Armaza, Emilio. «Entrevista». *B.T.* 1, agosto de 1926: 2.

Basadre, Jorge. «El mito de la Perricholi». *B.T.* XXVI, enero de 1929:1-2

Chuiwanka Ayulo, Francisqo. «Ortografía indoamericana». *B.T.* 17, diciembre de 1927: 1.

Churata, Gamaliel. «Tempestad en los andes». *B.T.* 18, enero de 1928: 1.

———. «El kamili». *B.T.* XXV, diciembre de 1928: 2-4.

García, Uriel. «El neoindianismo I». *B.T.*16, noviembre de 1927: 4.

———. «El neoindianismo II». *B.T.* 17, diciembre de 1927: 2-3.

———. «Neoindianismo III». *B.T.* 19, febrero de 1928: 2-3.

More, Ernesto. «El andinismo». *B.T.* 9, enero de 1927: 1.

Ordóñez, Pastor. «Marcelino Kanawiri». *B.T.* XXVII, febrero de 1928: 1.

Palacios, Julián. «La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu (Apuntes)». *B.T.* XXXII, Julio de 1929: 1-3.

Pavletich, Esteban. «Hacia nuestra propia estética». *B.T.* 14, setiembre de 1927: 3.

Portal, Magda. «El nuevo poema y su orientación hacia una estética-económica». *B.T.* XXVI, enero de 1929: 3-4.

Valcárcel, Luis E. «Sobre peruanidad» *B.T.* XXXII, julio de 1929: 4.

Vásquez, Emilio. «Plan programa de la escuela ambulante indígena de llave». *B.T.* XXXI, junio de 1929: 2-4.

Nota

¹ Si se quiere tener una visión exhaustiva sobre el grupo Orkopata y sus propuestas consúltese los trabajos Bosshard, Vich y de Zevallos Aguilar.



Portafolio Arguedas



Casi de manera natural, un dossier sobre la migración, preparado por una revista peruana como hace ahora *Intermezzo Tropical*, tenía que tener como referente al gran José María Arguedas. Y de modo central, a su obra póstuma, la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) que, como se sabe, se gesta a partir de la experiencia e investigación de Arguedas en Chimbote; aquella ciudad que durante los años 60 se convirtió en crisol y posibilidad del nuevo Perú, en medio de su caos, su dramática historia y las masivas migraciones desde la sierra al otrora «primer puerto pesquero del mundo». Mucho se ha escrito en torno a Arguedas, y específicamente sobre su última experiencia vital y creativa poco antes de su suicidio («suicidio de la sociedad», Artaud *dixit*) en 1969. Aquí ofrecemos, sin embargo, algunos trabajos que desde diversas aproximaciones buscan recuperar una vez más el verdadero espíritu de todo ello.

José Güich y Enrique Bernales colaboran con sendas investigaciones que van casi en paralelo. El primero centra su artículo sobre todo en el propio José María Arguedas: sus apuestas, avatares y drama creativo, en constante diálogo con su obra *El zorro...* Por su parte, Bernales ahonda en los personajes, propuestas políticas y poéticas operantes en el último proyecto literario del mismo Arguedas. También se da noticia de un nuevo volumen sobre la correspondencia arguediana, en un artículo de César Angeles L. que al mismo tiempo hurga en el carácter político de aquel autor y su muerte. Cierra este sector de la revista, una inesperada recreación de Arguedas y su universo narrativo en una reciente novela de Fernando Cueto, escritor chimbotano. Se verá, sin dificultad, que tanto José María Arguedas como su obra continúan proponiéndonos metas e interrogantes en la hora actual, quemantes en más de un sentido. La pasión con que se han escrito las siguientes colaboraciones -la cual no impide, sino más bien eleva el análisis, la imaginación y la crítica- es la mejor prueba de lo dicho, y de que en Arguedas confluyen varios fenómenos no exclusiva ni excluyentemente literarios o estéticos. Sea también nuestro homenaje y posición acerca del esencial autor de *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y *Katatay*.

“¿Y cuándo no haya la imprescindible urgencia de ganar plata?” Narrativas de la migración y la utopía en «los zorros» de José María Arguedas¹

Enrique Bernalés*

El narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* al formularse la pregunta «¿Y cuándo no haya la imprescindible urgencia de ganar plata?» está cuestionando una modernización que busca codificar y disciplinar al sujeto andino. A esa imprescindible urgencia de ganar plata se opone, entonces, un discurso mítico: el diálogo de los dos zorros, personajes de los mitos de Huarochiri, que actualizan este encuentro entre el mundo andino (de arriba) y el costeño (de abajo) dos mil quinientos años después en la urbe caótica de Chimbote². En este sentido, el presente ensayo examina las visiones utópicas del sujeto andino y las narrativas sobre la migración en la última novela de Arguedas.

Es importante señalar que el término *utopía*, nacido con la publicación de *Utopía* de Thomas More en 1516, ha estado asociado a la crítica social y a la resistencia política del estado de cosas actual: «debemos permitir la posibilidad

de algún potencial revolucionario en la literatura utópica (Jameson, *The Ideologies*: 76. Traducción nuestra)³.» Al mismo tiempo, la utopía que subyace en la subjetividad andina creada por Arguedas no está ni fuera de la historia ni en un ‘por hacer’ futuro: «La inconformidad ante el presente llevaba a un intelectual a construir una sociedad fuera de la historia» (Flores Galindo: 26). Más bien, la utopía está viva con todo su potencial político en las ciudades de la costa peruana, en este caso, el Chimbote retratado por Arguedas⁴.

Vale precisar que la dualidad andina organiza la novela desde su comienzo a fin, resaltando la oposición diarios autobiográficos / relato, y a su vez se manifiesta en los diálogos de personajes como Don Diego y Don Ángel, o Don Esteban de la Cruz y Moncada. En este sentido, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, como bien lo ha señalado Martin Lienhard, «representa un proyecto narrativo más radical: ahora se trata de subvertir la cultura dominante a partir de la dominada, en el campo, claro está, de lo ‘novelesco’» (16). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, al subvertir la cultura dominante, cuestiona *la fusión de culturas* y las tesis del proyecto transculturador arguediano tal y como las desarrolla Ángel Rama. La transculturación, finalmente, tal como la propuso el investigador uruguayo, es una defensa velada de la dominación occidental, aunque rescate el papel renovador y enriquecedor de las culturas sometidas:

* Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Formó parte del grupo poético Inmanencia. Recientemente editó la antología de poesía *Los relojes se han roto: poesía peruana de los noventas* (2005). Ha sido codirector de *Intermezzo Tropical* (1 y 2). Actualmente culmina un doctorado en Literatura Latinoamericana en Boston University.

Su literatura [de Arguedas] es toda mostración y comprobación de que es posible la fusión de las culturas, pero esas operaciones no solo se sitúan al nivel de los asuntos [...] ni solo al nivel de los programas explicativos [...] sino que funcionan en la literatura misma, en el arte literario, en la escritura, en el texto. Solo allí, en el cuerpo mismo de la creación, se podría dar prueba fehaciente de la transculturación. (203)

Asimismo, la poesía quechua de Arguedas, contemporánea al período de creación de su último proyecto literario, se presenta como un discurso liberador que reivindica colectivamente a una población humillada por siglos, convocada a una utopía de 'la ciudad feliz' heterogénea⁵, no subordinada a la modernidad occidental:

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba

como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblos de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz [...]. (*Temblar; El sueño del pongo*: 19)

De igual modo, en el caos deshumanizante de un Chimbote ficcionalizado, el músico migrante Antolín Crispín le

recuerda al hombre andino, al compás de su guitarra, el orden armonioso que estableció con la naturaleza. Antolín Crispín encarna con su música su heterogeneidad cultural⁶, negándose a una transculturación que trata de homogeneizar este orden mágico andino con el mundo moderno occidental. Sintetiza, así, la imagen utópica que desarrolla el narrador sobre el sujeto andino. La música de Antolín genera un flujo liberador contra la distopía⁷ creada por el culto occidental



Foto: José María Arguedas

al dinero encarnado en los turbios manejos del empresario Braschi, quien logra la aculturación de buen sector de los migrantes andinos.

Ahora bien, la ceguera de Antolín es simbólica. Significa no ver la degradación que ha operado el dinero en el hombre y la aculturación de tantos migrantes andinos

que han perdido su vínculo espiritual con el mundo de arriba. Antolín no quiere permanecer incontaminado en su matriz mítica. Todo lo contrario, el músico ha adaptado un instrumento occidental, como la guitarra que toca, a las necesidades expresivas de la cultura andina, dándole otra significación. Arguedas, a diferencia de los indigenistas de la década del veinte en el Perú, reconocía que el sujeto andino, desde la llegada de los españoles, ha negociado su cultura con el disfraz de la cultura de los dominadores, sin perder su identidad, su alma, afirmando su diferencia. En este sentido, la música de Antolín en Chimbote manifiesta un flujo de resistencia, un vínculo nostálgico con la tierra y las huacas míticas del mundo de arriba, en contra de la despiadada lógica capitalista que deshumaniza al migrante y que busca arrasar su cultura⁸. En la figura de Antolín Crispín, Arguedas sintetiza su imagen utópica del sujeto andino que negocia su propia vinculación con la modernización capitalista:

Ciego, flaco, jovencito, había bajado, cierto, nieves, cumbres, precipicios, desde su pueblo, tras de la Cordillera Blanca, hasta la línea del tren que corre por el endemoniado cañón del río Santa. Tocaba en los mercados y cerca de los muelles. Oía la luz de la isla, el zumbir de la tráquea humana de donde sale el hablar de cada quien, tal como es la vida. Así su guitarra templaba la corriente que va de los médanos y pantanos encrespados de barriadas al mar pestilente, [...] un círculo apretado de gente escuchaba siempre a Crispín; se quedaban, horas de horas algunos, esperando, junto a la guitarra, bajo el sol o el nublado. (78)

La música de Antolín Crispín fluye en los migrantes andinos como un gesto que disuelve momentáneamente el proceso de aculturación al que son sometidos en la urbe chimbotana. Se presenta así como un canal de resistencia que afirma la cultura andina y su raigambre mítica. De cierta manera, convoca en los migrantes la utopía de 'la ciudad feliz'.

Por su parte, también el narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es consciente de que hay un gran conflicto en torno a la sobrevivencia de la cultura andina

en las ciudades porque la experiencia de la migración no sólo se presenta como esa ciudad feliz *por venir*, sino que los mismos migrantes caen en la inevitable tentación del dinero y abusan de sus paisanos. Adicionalmente, aquel narrador nos manifiesta los peligros de una modernización que puede llevar a la disolución cultural y a la decadencia moral del hombre andino. Así, el capital, representado por el empresario Braschi, poder omnipresente a lo largo del texto, impide las luchas políticas, el desarrollo y la independencia económica de las masas trabajadoras:

Oiga, los invadieron en orden, mejor que en Lima, militarmente, diría yo; con disciplina castrense trazaron sus calles y plazas, se repartieron sus lotes, aparecieron barrios que ni la conciencia de Dios habría imaginado. Los defendieron con maña y sangre [...] –Sí, ahora se quitan lotes. Se roban unos a otros. [...] Lo que puedo decirle es que los que entraron a la pesca se embravecieron con la plata que ganaban. Oiga, de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos y quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos [...] aplaudían la prendida del cigarro con billetes de a diez, de a quinientos, a regar el piso de las cantinas con cerveza y hasta con güisqui. (94)

Por otro lado, dentro de los diferentes rostros andinos que nos presenta Arguedas destaca, sin duda, la contradictoria figura del dirigente sindical y empresario Gregorio Bazalar. Este personaje ha huido de la pobreza de la región andina, el mundo de arriba, con el sueño de crear «su ciudad feliz» en el mundo de abajo, que se le presenta como un espacio de lucha y con muchas posibilidades tanto para él como para la barriada que dirige. Tiene ciertas metas claramente capitalistas como el desarrollo de su propio negocio, que se conjugan con metas colectivistas, de clara raigambre andina, como el progreso de su barrio. Bazalar hace uso de una máscara cínica que se actualiza continuamente cuando reproduce «las palabras señoriales», simple repertorio formulaico que ha sido aprendido porque aporta prestigio social y autoridad. De esta manera, se va perdiendo con él

esos vínculos espirituales integradores con el mundo andino, que en un tono nostálgico Arguedas nos lo ha recreado a lo largo de su literatura. Bazalar ha aprovechado las oportunidades de educación que presentaban las ciudades costeñas y para lograr sus objetivos comunitarios no ha dudado en cambiar de bandera política, finalmente, descreo de las religiones nuevas que invaden las barriadas chimbotanas. Bazalar, dentro de sus propias contradicciones, está representando a ese diferente sujeto migrante que haciendo uso de su capacidad de agencia va perdiendo el miedo al ambiente hostil de la ciudad, pero que inevitablemente se despoja de esa furia que tanto destaca el narrador en don Esteban de la Cruz y el Loco Moncada:

Ahora veía más claro «el senda» para realizar su «magnánimo» ambición. Estaba cargado [...] de convicciones «precisos» en cuanto a las conveniencias del barrio y de las suyas propias que dependían de que él pudiera realizar las primeras, encabezando a esa ‘comunidad desganado’. El no se había dejado «capturar» por ningún partido político ni secta religiosa protestante [...] (173-75)

La figura de Bazalar representa un desafío para la imagen utópica del sujeto andino creada por Arguedas. Es individualista y ha perdido su furia; sin embargo, reproduce sus prácticas colectivas andinas⁹. Bazalar enfatiza que sólo luchando por el beneficio de todos puede lograr que sus metas personales se concreten. Del mismo modo, no se deja capturar por el flujo desintegrador de la modernización. Su «magnánimo ambición» no es otra cosa que la creación de «la ciudad feliz». Así, Bazalar se presenta como una imagen híbrida entre el libre mercado y el mundo andino.

A diferencia de Bazalar, el patrón de lancha, Hilario Caullama refuerza la arguediana imagen del sujeto andino, pues este personaje no ha perdido sus vínculos con el pensamiento mítico, más bien, los radicaliza en su desempeño como patrón de varias lanchas pesqueras. De esta manera adquiere su propia independencia económica del capital, representado en la red mafiosa de Braschi. Del mismo modo, no es visto nunca en los bares ni en los burdeles

creados por los empresarios pesqueros para controlar a sus trabajadores. Por último, sobrevive a las especulaciones económicas de Braschi que arruinan a tantos en Chimbote. Don Hilario Caullama actualiza la existencia en Chimbote del mito del Inkarrí y la fe de que el capitalismo será asimilado por otra modernización, esta vez, de cuño andina. En la novela, Caullama se presenta como una figura ejemplar y de gran respeto para los migrantes andinos. Braschi incluso lo llama «El Inca». Más que un personaje es un arquetipo de héroe vindicador con una moral ascética. Como dice don Hilario:

—A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Atahualpa nu’está muerto, dices al Tinocucha, o al Teódulo, a cualquier que como a sonso, pero como vivo, garrapata del capital, ti’a mandado. El Inca a mi lado, mas cuando en mi frente siento el bulla profundo del anchoveta. ¡Ahistá el Inca, a mi lado, tranquilo, como bulto, altazo, sen color! Hey ido a Cajamarca a ver donde dicen lo habían matado. Baños del Inca que dicen, ahí mey bañado. En todo valle Cajamarca cuerpo-alma del Inca está, en el barranco cerro El Dorado también al mar resondra. El capital se va rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito. ¡Anda, vete!¹⁰ (190)

En este fragmento, el empresario don Hilario Caullama expresa con tono profético el retorno del Inca y la caída del capitalismo. Asimismo solicita que este mensaje, *la buena nueva*, sea divulgada entre personajes andinos, ya aculturados, como Tinoco o Teódulo, los cuales se han sometido al capital explotador. El Inca no solo no ha muerto sino que está con su gente, los migrantes andinos, ha viajado con ellos hasta el escenario modernizador de la costa peruana. El mar de Chimbote ahora vehiculiza el mito del Inkarrí y la amenaza del mundo de arriba contra el capital.

En la novela, también, encontramos personajes como don Esteban y Jesusa, su mujer, que representan dos rostros de la migración andina en constante contraposición y movimiento. Don Esteban preserva su pensamiento mítico y se enfrenta con furia a la injusticia de la modernización. Por el contrario, Jesusa prefiere

Foto: José María Arguedas



crecer y prosperar económicamente, olvidando la rabia frente al abuso sufrido. También ella, ya convertida al culto evangélico, piensa que su marido sólo podrá sanar de su afección pulmonar convirtiéndose a la nueva fe que inunda las barriadas chimbotanas. La irrupción de la religión evangélica en la novela es de suma importancia. En el texto, la religión evangélica es percibida como un instrumento que asimila al sujeto andino a una pacífica aculturación y desarraigo mítico.

Don Esteban renuncia insistentemente a convertirse al evangelismo porque no quiere perder la

furia en su lucha contra la explotación en el mundo. Los compadres, don Esteban y el loco Moncada, piensan que el culto evangélico apenas sirve de bálsamo para la ira de los oprimidos. La religión de los hermanos les despierta sospechas porque se concentra en el hervidero de las barriadas y busca enajenarlos de las causas reales de la explotación que padecen. Más bien lo que postulan los compadres es un discurso furioso sin conciliar con el sistema, una lucha contra el envilecimiento del ser humano con su propio testimonio de resistencia para no sentirse forasteros en su propia tierra sometidos al orden del *extranjero mandón*.

En la figura de don Esteban nuevamente se sintetiza la imagen del sujeto andino, no aculturado, que busca crecer económicamente sin olvidarse del abuso cometido por la cultura de los explotadores. En cambio la cultura del olvido de Jesusa, esta «homildad» como la denomina el narrador, va a ser objeto de crítica y de burla constante, porque socava la lucha de clases entre los oprimidos y los opresores, y al mismo tiempo degrada la imagen utópica que sobre el sujeto andino crea Arguedas: «—Y todos nos convertiremos—le interrumpió el negro a doña Juliana— en pendejos cantores, pa'que el hermano se reconcilie de puro aburrido. ¡Ya compadre, Esteban de la Cruz! Arriba la salvación. Mundo sin Moncada y sin su compadre. ¡Nadita de pimienta! Pura huevadez 'homilde'» (141). A diferencia de la música vivificante del guitarrista Antolín Crispín, la música y el canto de los evangélicos, más bien, adormece y difiere las luchas colectivas de los pobres contra el capital para apaciguarlos en una 'homilde' individualidad.

Posteriormente en la narración, los esposos don Esteban y doña Jesusa, logran conseguir un puesto formal en un mercado moderno de Chimbote. Doña Jesusa, a través de su comadre Juliana, pudo abrir su propio camino hacia el progreso económico. El tipo de acuerdo económico entre ambas mujeres no se puede entender dentro de una lógica de libre mercado, sino a través de otras prácticas tradicionales, sin fines de lucro, fuera del círculo vicioso de la imprescindible urgencia de ganar plata que caracteriza a la población migrante andina retratada por Arguedas mediante su narrativa:

[...] su mujer había conseguido, «de milagro» y con la ayuda de doña Juliana, de Liriobamba, un puesto de primera en el mercado municipal de Bolívar Alto. Mercado triste, piso de cemento rojo, [...] los edificios de cemento y los avisos luminosos habían empezado a limeñizarlo, yankizándolo a toda desesperación. Pero su plaza de mercado era municipal, verdadera; cada puesto tenía un mostrador y una estantería de cemento. [...] Doña Jesusa [...] estaba muy afanosa, sudando de felicidad. Ya había limpiado el estante; había acomodado en el mostrador las mejores cebollas y papas y en los pisos bajos del estante, el resto. [...] —Buena papa, linda

cebolla, Esteban —dijo—. Toavía hay campito para verdurita, frutita y maicito, arroz; todo, todo.[...] Hey empeñado to máquina de coser en mil quinientos. Doña Juliana mi'ha dado plazo dos meses pa'entregar. No ha llevado máquina toavía. Ahistá. Si no pago en dos meses, va llevar. (137-138)

No obstante, el mercado, al cual se muda Jesusa, es descrito como carente de vida, triste. Esta tristeza está asociada a la confirmación en el discurso del narrador de la pérdida del espíritu andino entre los migrantes; ese lazo estrecho con la naturaleza del mundo de arriba, al contrario, ahora van adquiriendo ciertas características híbridas, se vuelven más mestizos y esto corresponde a la imitación que ejecutan de ciertos modelos de modernidad arquitectónica. Ahora bien, Jesusa tiene muchos planes con su puesto, por fin formal. Extiende la oferta de productos con la seguridad de que no va a ser desalojada, «sudando de felicidad» y planeando cómo hacer crecer su negocio de la manera como cualquier competidor lo haría en una sociedad de libre mercado. Es evidente que hay claras razones por las que el narrador no debe hablar tanto a la mujer de Don Esteban durante la novela, porque ella pone en cuestionamiento su modelo de migrante andino en las ciudades costeñas. Ella no expresa rabia como su marido frente a la explotación a la que fueron sometidos; prefiere olvidar, solamente busca mejorar su negocio y tener una estabilidad económica y una vida digna. Ella pertenece a otra visión utópica del hombre migrante, el del pequeño empresario despolitizado que ya dentro del mundo formal se desarrolla a plenitud como pez en el agua.

A lo largo de este ensayo hemos presentado y discutido las narrativas que, sobre la migración de los Andes a las ciudades de la costa, se hallan en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El último aporte literario de Arguedas propone una visión utópica sobre este sujeto popular que está intrínsecamente asociada a la acción política: «La utopía ha sido siempre un asunto político» (Jameson, *Arqueologies*, XI)¹¹. De esta forma, la invasión en la novela de elementos mágicos y míticos de la cultura andina expresa una ética de la resistencia y, a su vez, de diferente posicionamiento frente a la cultura moderna y occidental¹².

Bibliografía

- Arguedas, José María (1990) *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Nanterre: ALLCA XX.
- (1976) *Temblar; El sueño del pongo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Flores Galindo, Alberto (1987) *Buscando un inca: identidad y utopía en los andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Forgues, Roland (1989) *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima: Horizonte.
- Jameson, Fredric (1988) *The Ideologies of Theory Essays 1971-1986. Volume 2: The Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2005) *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso.
- Lienhard, Martin (1981) *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana.
- Rama, Ángel (1987) *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rivera, Fernando (2006) «El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico.» En Franco, Sergio R. (editor). *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 177-196.
- Vargas Llosa, Mario (1996) *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: FCE.
- Vich, Víctor «El subalterno no narrado: un apunte sobre la obra de José María Arguedas.» 4 de septiembre de 2006 <http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/victor%20Vich%20Florez.doc>

Notas

- ¹ El presente texto ha sido preparado especialmente para el dossier sobre migración del presente número de *Intermezzo Tropical* y forma parte de una investigación mayor, mi tesis de doctorado: *De Rizomas y heterogeneidades: Utopías y Patrias en el Perú del siglo XX*.
- ² EL ZORRO DE ABAJO: [...] Este es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochiri; hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri [...] tu revelaste allí los secretos que permitieron vencer el reto que le hizo el yerno de Tamtanamca, dios incierto, vanidoso y enfermo. [...] EL ZORRO DE ARRIBA: Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote [...] El individuo que pretendió quitarse la vida escribe este libro era de arriba [...] Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante. Después hablemos digamos como sea preciso y cuanto sea preciso. (49-50)

- ³ «We must at least allow for the possibility of some revolutionary potential in Utopian works.»
- ⁴ Nuestro sentido sobre la utopía se aparta, así, de cierta percepción negativa con la que se ha asociado el término, rescatando así su potencial revolucionario de cambio social.
- ⁵ Cabe precisar que ‘la heterogeneidad’ es uno de los hallazgos teóricos fundamentales del desaparecido crítico literario Antonio Cornejo Polar. ‘La heterogeneidad’ no sólo se limita a ser una herramienta más del análisis hermenéutico, sino que se origina a partir de una motivación política, el proyecto de «Nación» que el propio Cornejo defiende; es decir, un país donde se recupere la diversidad cultural en contra del círculo vicioso de la desigualdad y la explotación.
- ⁶ En este sentido, afirma Víctor Vich: «la categoría de heterogeneidad se refiere a aquellos elementos que se resisten a ser transculturados dentro del paradigma cultural dominante. Se entiende, por ella un momento de imposibilidad de asimilación cultural y de inusitada resistencia de lo contingente». (5)
- ⁷ Como afirma Martin Lienhard: «La necesidad de alojarse cuando no hay alojamiento, de trabajar en la pesca, la siderurgia o alguna ocupación marginal cuando se es campesino, de hablar español cuando se está acostumbrado a hablar el quechua o el aymara: en una palabra, la necesidad de sobrevivir en un ambiente ajeno y hostil, genera en los inmigrantes serranos una serie de comportamientos políticos y culturales que dificultan o favorecen la lucha común contra los patrones y el imperialismo. La mafia de los empresarios y el papel nefasto desempeñado por el partido populista reaccionario APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) se oponen a los proyectos de unificación de los trabajadores que propugnan los militantes de izquierda» (14).
- ⁸ Como acota Roland Forgues: «Si la gente del puerto se reúne, horas de horas, alrededor de él, es porque su música le permite encontrar de nuevo, por un momento, un orden natural armonioso, que se ha roto con la agitación intensa de la ciudad y la alienación social y cultural de sus habitantes, oriundos, en su mayoría, de las regiones andinas» (371).
- ⁹ Sobre las prácticas colectivas andinas Fernando Rivera dice lo siguiente: «Tanto el bienestar como el consuelo que ofrecen o dan los objetos o seres a los indios producen una demanda de afectividad, que provoca una respuesta que se traduce en gratitud, ternura y amor. Es indudable que estas relaciones de afectividad comparten la misma estructura de las relaciones de reciprocidad, base del sistema tradicional socio-económico de las comunidades andinas, que sobrevive con variadas modificaciones desde épocas prehispánicas. Los estudios sobre estos temas son abundantes y se refieren a modalidades diversas de reciprocidad que se practican en todas las esferas de la vida comunal andina: alimentación, vestido, protección, cosechas, mano de obra, servicios, rituales, fiestas» (180).
- ¹⁰ Esta idea de la caída del orden actual de las cosas establece imbricaciones con la utopía andina que tan bien ha estudiado Flores Galindo: «Para las gentes sin esperanza, la utopía andina es el cuestionamiento de esa historia que los ha condenado a la marginación. La utopía niega la modernidad y el progreso, la ilusión del desarrollo entendida como la occidentalización del país» (363-364).
- ¹¹ «Utopia has always been a political issue».
- ¹² De una manera diametralmente opuesta, Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica* llega a la conclusión de que la exaltación de la inmutabilidad de la cultura andina ante el contacto con el mundo moderno es el motor fundamental de la utopía arguediana, a la que finalmente denomina como ‘arcaica’, lo cual está muy alejado de la verdad. Al contrario, la visión de Arguedas sobre la cultura andina va transformándose a lo largo de su literatura, hasta llegar a la compleja realidad que experimenta el migrante de las serranías en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde, a diferencia de lo planteado por nuestro laureado escritor, no solo existe un escenario infernal de catástrofe, sino también, mucha rabia, esperanza y creatividad del migrante de la sierra para enfrentarse y, en todo caso, posicionarse frente a la cultura moderna y occidental.

***El zorro de arriba y el zorro de abajo:* el desmantelamiento de la utopía**

José Güich Rodríguez*

José María Arguedas continúa generando, a treinta y ocho años de su muerte, una copiosa bibliografía y no pocos problemas de carácter metodológico. Las trágicas circunstancias que rodearon su desaparición física lo han elevado, además, a ese panteón de escritores signados por el «malditismo», como sugiere Mario Vargas Llosa en *La utopía arcaica*, sin duda, el texto de mayor resonancia sobre el gran escritor publicado en años recientes. El ensayo de Vargas Llosa, que data de 1996, supone un exhaustivo sondeo en la producción arguediana, al que suma sus penetrantes y, en muchas ocasiones, cuestionables juicios críticos. Su propuesta está hollada por una serie de sesgos y prejuicios, la mayoría de ellos relacionados con su fanática conversión al liberalismo globalizante y adverso a las diferencias culturales, lo que le impide una comprensión cabal del mundo arguediano.

Sus conclusiones marchan, por lo general, a contracorriente de planteamientos como los de Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar o Martín Lienhard¹ y Miguel Gutiérrez, cuyos aportes, junto al ensayo de Vargas Llosa, ya forman parte sustancial del canon crítico en torno al autor de *Los ríos profundos*.

Nuestro propósito, en las líneas que siguen, es delinear una aproximación al concepto de utopía inherente a la escritura de Arguedas, esencialmente a partir del texto que mayores problemas teóricos y exegéticos ha planteado a los especialistas, y sus conexiones escriturales con los procesos migratorios articulados desde la región andina con dirección a la costa del Perú. Me refiero al *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), novela póstuma que saliera a la luz dos años después del suicidio del escritor en la Universidad Nacional Agraria de La Molina, el 28 de noviembre de 1969. Para ello, centraremos nuestra atención en aspectos relacionados con la construcción del texto narrativo, cuyo andamiaje, recordemos, supuso una ruptura en lo que hasta ese instante caracterizaba a la praxis novelística del autor.

* Nació en Lima en 1963. Narrador y crítico literario. Autor de los libros de relatos *Año sabático* (2000) y *El mascarón de proa* (2006). Coautor (con Luis F. Chueca y Carlos López Degregori) de *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2005) y (con Alejandro Sust) de *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno* (2006). Es profesor de la U. del Pacífico y de la U. de Lima.

El *zorro de arriba y el zorro de abajo* fue escrita entre 1968 y 1969, periodo clave en el desarrollo de movimientos sociales, culturales y políticos que marcarían, con huella indeleble, la futura configuración del país y, en general, del mundo. Por primera vez, el Arguedas de los primeros relatos y novelas asimilables, en su estrategia, a las poéticas decimonónicas, afronta el problema de la escritura novelística desde un punto de vista autotélico, de ficción que «reflexiona sobre sí misma».

Son muchas las razones que desplazarán al creador -un migrante desarraigado- hasta esos fueros, que habían sido ajenos para él y hasta causales de honda desconfianza, como lo deja entrever en la sección de la novela titulada «Diarios». Una de ellas -casi un consenso entre los estudiosos- apunta hasta el estado psicológico por que atravesaba Arguedas desde 1966, año en que había efectuado su primer intento de suicidio.

Este hecho es el punto de partida: Arguedas escribe por una suerte de necesidad terapéutica, como una forma de recuperar el equilibrio perdido luego de una terrible crisis. Quiere volver a transmitir, mediante la palabra, «la materia de las cosas» (Arguedas: 14). Pero a medida que el lector avanza a través del «Primer Diario», con que se inicia la novela, descubre que nuevas obsesiones se enlazan con las alusiones a la muerte y a la urgencia de combatirla merced a los fuegos de la literatura. Una de ellas es, sin duda, el «resentimiento» del escritor con el *establishment* literario de la época. En este sentido, un pasaje de *El zorro...* resulta esclarecedor:

...En cambio ese Carlos Fuentes no entendería bien, creo. Perdónenme los amigos de Fuentes, entre ellos Mario (Vargas Llosa) y este Cortázar que agujonea con su «genialidad», con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipa Maywa, metido en el oqlo (pecho) mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera «supraindia» de donde había descendido entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica. No hablaría así ese García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Marangani, Cuzco. Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. (Arguedas 1971: 18-19)

Arguedas mantenía con la élite literaria latinoamericana una relación conflictiva, cuya expresión álgida fue el intercambio de artillería entre él y Julio Cortázar, iniciado en una carta escrita por el argentino al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, y que fuera publicada en 1967 por la revista *Casa de las Américas*. Parece que Arguedas se sintió aludido por ciertos comentarios acerca del «telurismo» y el «patriotismo de escarapela y banderita» -palabras de Cortázar- presentes en las obras de ciertos escritores latinoamericanos, opuestos al cosmopolitismo y a la sofisticación de quienes se sentían ciudadanos del mundo. En sentido estricto, la polémica se inició en abril de 1969, cuando el novelista publicó avances de *El zorro...* en una edición de la revista *Amaru*, que dirigía Emilio Adolfo Westphalen.

El anticipo incluye, naturalmente, el fragmento que hemos citado líneas arriba y otros que, en un tono de reproche y desafío, fustigan con aspereza a los integrantes del llamado *boom* latinoamericano. En ese sentido, uno de sus blancos preferidos es el mexicano Carlos Fuentes, a quien critica por escribir obras a destajo o por sus maneras «profesionales» (Arguedas 1971: 24). Cortázar, sobre quien Arguedas había emitido un comentario sarcástico («Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*»), contestó con inusitada agresividad en una entrevista concedida, el mismo año, a la famosa revista *Life*. Como sugiere Vargas Llosa, las declaraciones del argentino «debieron hacerle [a Arguedas] el efecto de alcohol sobre una llaga» (Vargas Llosa: 40); ello lo indujo a continuar lanzando ataques contra Cortázar tanto en la revista uruguaya *Marcha* como en otras publicaciones prestigiosas.

De lo anterior, es posible colegir que Arguedas no solo inicia el proyecto de *Los zorros...* por una razón terapéutica, sino como un reto contundente a aquellos intelectuales y profesionales de la narrativa que lo critican por su actitud ante la literatura, anclada -según ellos- en usos folklóricos o ya obsoletos para el convulsionado tiempo que atravesaban las sociedades tercermundistas. Intentará demostrar que él también es capaz de acometer, desde su propia experiencia, la escritura de obras que subvierten los patrones impuestos por la cultura burguesa; es decir, emprenderá una tarea revolucionaria, como se solía preconizar en los cánones literarios de la época.

En aquellos años, la novelística del continente ya había dado pruebas contundentes de su originalidad y madurez. A las obras de los escritores mencionados, se añadían una serie de textos innovadores, caracterizados tanto por la complejidad estructural como por los experimentos en el plano del lenguaje. Para algunos, a quienes conociera y tratar en congresos y encuentros de escritores, Arguedas reservaría frases afectuosas (son los casos de Rulfo, Lezama Lima, Carpentier, Guimaraes Rosa y García Márquez), que también quedaron registradas en los «Diarios». Pero es al gran Rulfo a quien manifestará un cariño y una admiración que se nutren de vivencias análogas: «¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrirse violenta por parir y cantar, como tú?» (Arguedas 1971: 14-15).

Incluso en la ambiciosa novela *Todas las sangres* (1964), de visible impulso totalizador, Arguedas permanecería adscrito a una arquitectura convencional, para lo cual el mayor problema técnico se orientaba a la edificación de un lenguaje literario que recrease con propiedad y verosimilitud el universo de los comuneros bilingües cuya lengua materna era el quechua. Esta preocupación ya se había exteriorizado en los primeros libros del escritor, publicados durante la década de 1930 y a inicios de la década de 1940: *Agua y Yawar Fiesta*.

Para 1968 y 1969, años de la escritura de *El zorro...*, la tendencia experimental en la narrativa de Latinoamérica había su alcanzado su apogeo. Los escritores del continente absorbieron y reciclaron las grandes corrientes literarias occidentales, y luego las reclamaron como suyas desde una visión particular que permitía vincular Hispanoamérica con los ejes culturales de mayor relevancia. Varios fragmentos del «Primer Diario» dan cuenta de la vacilante postura de Arguedas ante estas prácticas artísticas, recusadoras de lo establecido. Desconfiaba de estos alardes de virtuosismo, pero, al mismo tiempo, parece sentirse atraído por ellos.

No obstante, la urgencia de curación y el interés de Arguedas por las nuevas técnicas narrativas no resultan del todo suficientes para explicar con objetividad los orígenes de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, así como el valor de posición en su búsqueda de la utopía. Existe un tercer elemento que, conjugado con los primeros, hará factible la aparición de un texto insólito, inclasificable e, incluso hoy, difícil en grado sumo tanto para el lector curtido como para el novato. Ese factor concomitante es la fascinación que envolvió a Arguedas después de conocer el puerto de Chimbote, en la costa del departamento de Áncash. En el «Segundo Diario», menciona que lo ha visitado por lo menos en cinco ocasiones.

Transformado por la explosión de la actividad pesquera y la industria derivada de ella, Chimbote deviene hervidero cultural y étnico, donde coexisten pobladores costeños -criollos, mestizos, negros y asiáticos- y migrantes andinos, quienes, huyendo de la miseria y de la crisis del agro, han descendido desde las alturas atraídos por las oportunidades laborales y las astronómicas remuneraciones. La mayoría de los hombres se incorporará a las tripulaciones de las chalanas y bolicheras, así como a las fábricas, mientras que un significativo número de mujeres recalará en los prostíbulos. Proliferan, además, los

locales orientados al esparcimiento y al ocio, como bares y salones de baile. Estos no son más que lucrativos negocios de los dueños de la industria, que los promueven con astucia para recuperar el dinero invertido en el pago a los trabajadores de las lanchas. De este modo, viejas expresiones de dominación económica -propias del gamonalismo, tan familiar a Arguedas desde su infancia- se perpetúan en el puerto, ocultas por las apariencias de la modernidad capitalista y el progreso.

Para expresar semejante universo, la construcción de la obra también debe adoptar una naturaleza «migrante», es decir, de desplazamiento de una zona narrativa a otra, absolutamente insólita dentro de la poética de alguien que también es un migrante cultural, alguien que ha traspasado su experiencia al interior del universo andino hacia el mundo occidental. Arguedas, nacido en Apurímac, vivió sus primeros años de vida entre los más humildes servidores de una hacienda, propiedad de su madrastra. El padre, abogado itinerante, pasaba mucho tiempo en viajes por el país.

Esta primera experiencia de «migración» hacia una cultura en principio ajena es relevante para señalar la especificidad de un sujeto que transita desde lo occidental o criollo -por circunstancias particulares- hacia el mundo quechua-hablante. Asume esta lengua como propia. Esto desencadena una situación de gran intensidad emocional; por otro lado, es sometido a continuas vejaciones físicas y psicológicas por su nueva familia. En más de una ocasión, el escritor evocó aquellos duros años. El padre, luego de su vagabundeo, decide alejarlo de la hacienda. La recreación de ese episodio aparece al inicio de *Los ríos profundos*, cuando Ernesto y su padre llegan de noche a la ciudad del Cuzco.

A pesar de que el biografismo ya no constituye un elemento sustancial en el estudio de los textos literarios, es importante recalcar el hecho de que las vivencias del «migrante», protagonista de dos viajes (el de ida al mundo andino y el de retorno a la cultura de origen) transforma a Arguedas en un caso único de escritor que se instala a medio camino entre dos universos antagónicos. Sobreviene, sin duda, un desarraigo traumático. Pertenecer a los dos territorios y, al mismo tiempo, a ninguno. Este «sujeto migrante», término propuesto por Antonio Cornejo Polar, es una construcción sociocultural que describe la posición de Arguedas dentro de una colectividad². También explica la situación particular de millones de seres que han transitado de un espacio a otro, desde los Andes hasta el litoral. En este proceso, los parámetros que nutren la cosmovisión de los migrantes se transfieren al nuevo horizonte, el criollo, de corte occidental y escindido de la naturaleza. A partir de este impulso, la fundación de un lenguaje que expresara la complejidad cultural y psicológica del mundo andino, en oposición a los dominios del pensamiento occidental -y sus praxis literarias- devendrá el principal propósito del escritor. Es una escritura «migrante», que transfiere las estructuras lingüísticas de una lengua aborígen a otro sistema, el del castellano, la lengua dominante y de prestigio, impuesta por la invasión del imperialismo europeo. Este lenguaje desplazado queda profundamente signado por una visión «utópica», que en Arguedas es una búsqueda de conciliación redentorista entre elementos dramáticamente heterogéneos. Sin embargo, sus componentes no ofrecen, en principio, indicios de integración:

El discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. (Cornejo Polar 1996: 841)

Tomás Moro, en el siglo XVI, publicó una obra que llevaba precisamente el título *Utopía*, es decir, un «no lugar», «un lugar indeterminado». Establecería así uno de las bases del pensamiento político moderno. El libro es una tentativa de construir una república ideal sostenida en las aspiraciones renacentistas que lentamente extirpaban los lastres del pensamiento medieval. El ensayo de Moro señala el inicio de una tradición de obras destinadas a convertirse en los ejes de las Ciencias Políticas y la Filosofía del Derecho. El autor describe con profusión de detalles las condiciones imperantes en una sociedad

modélica que garantice el ejercicio creativo de la libertad individual y el bienestar colectivo. Desde ese instante, el término -designaba originalmente a la isla inventada por Moro- ingresa al lenguaje usual para aludir aquello que es irrealizable, quimérico o poco realista.

En el caso de Arguedas, más de un intérprete de su obra ha introducido el mismo vocablo como un instrumento de caracterización. Alberto Escobar atiende al aspecto de construcción de un vehículo lingüístico literario que permita expresar las honduras míticas de un universo sojuzgado por la invasión y conquista europeas. Trasvasando la significación de la antigua palabra a las motivaciones arguedianas, la lengua castellana, en un proceso inverso al de la colonización occidental será reelaborada a partir de las interferencias de la lengua quechua. De este modo, se construye una lengua inédita; por un lado, permite «traducir» la sintaxis propia del sistema subordinado y la estructuración del pensamiento y la afectividad de los hombres andinos; en un segundo nivel, la lengua creada por Arguedas revierte el largo camino de la subordinación cultural y le impone al sistema dominante la cosmovisión desplazada por cientos de años. Simultáneamente, conduce su escritura a un tercer nivel, que es de la integración de los contrarios, la anulación de los antagonismos históricos y la edificación de un mundo nuevo, en el que todas las sangres que componen el Perú discurren armónicamente. Al respecto, es sugerente lo expuesto por Northrop Frye:

La visión popular de la utopía, y la que en la práctica aceptan muchos, si no la mayoría de los escritores utópicos, es que una utopía es un Estado ideal o sin tacha, no solo lógicamente consecuente en su estructura, sino capaz de permitir a sus habitantes toda la libertad y la felicidad posibles en la vida humana (Frye: 62)

Aquello que había sido una constante desde *Agua* encuentra su máxima expresión en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; no obstante, también se enfrenta a límites inexpugnables dada la violenta expansión verbal que esa «Utopía» verbal manifiesta. Así, el texto parece derrumbarse sobre sí mismo, como si el acto de escritura se consumiera a sí mismo y en ese mismo instante, sacrificara al autor. La muerte de Arguedas, anunciada en diversos segmentos de la obra, es una cancelación de la utopía personal. Esta ha sido desarticulada mediante la insólita estrategia narrativa de su novela póstuma.

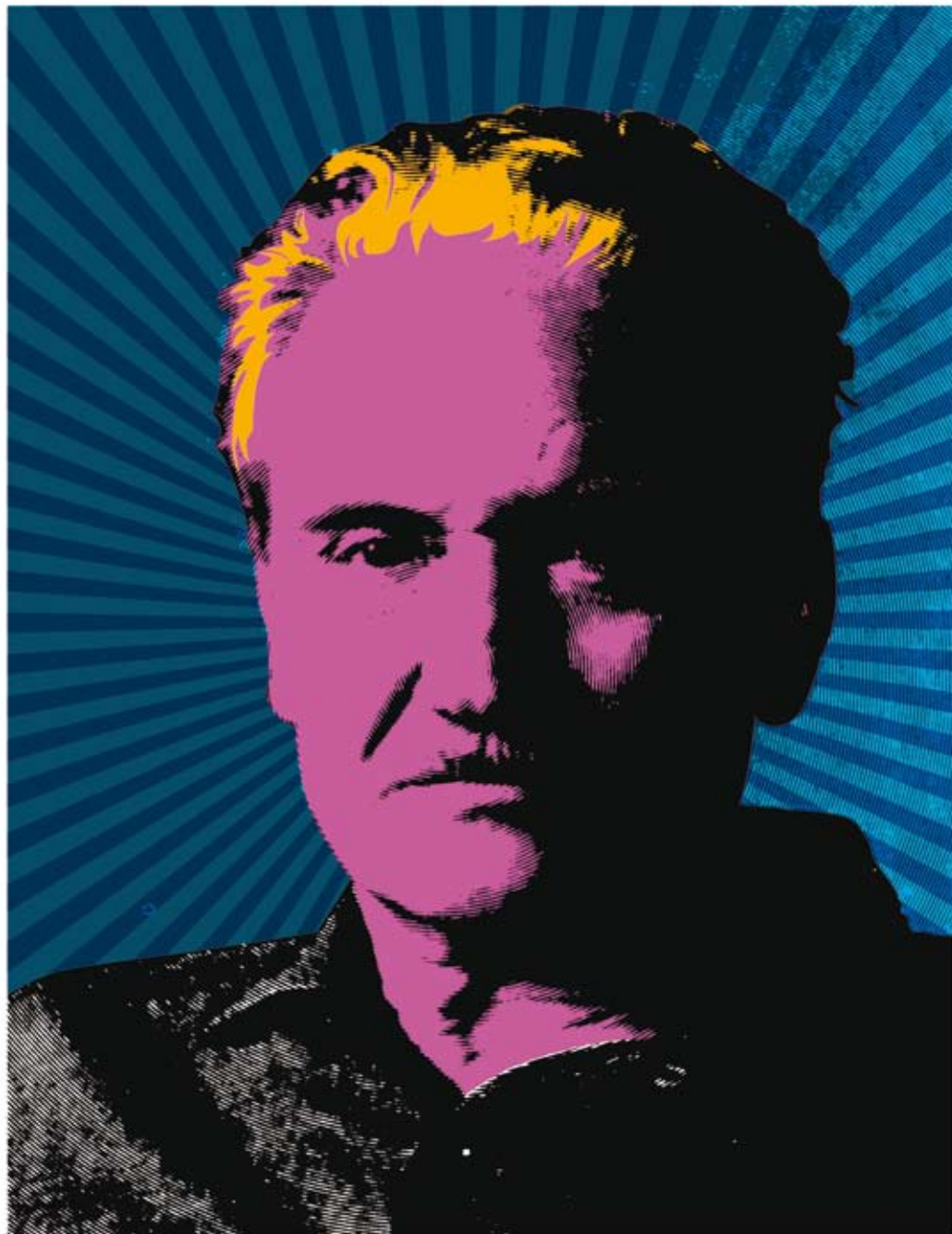
Arguedas presiente que un embrión lucha por asumir una forma en aquel caótico lugar, que hacía escasos años solo era una modesta población costera, sin atractivo económico o turístico. Frente a esa amalgama que se anunciaba, pero que nunca adquiriría perfiles económicos, el escritor reflexionará sobre el futuro. Varios signos exteriores y psicológicos le permiten avizorar que en ese caótico emporio se gestan los balbuceos de un nuevo mundo, el Perú del futuro, que él no conocerá, para el cual sus palabras resultan insuficientes.

La contemplación de esa masa de migrantes quechuahablantes, bilingües y monolingües, para quienes el encuentro con la modernidad occidental es el primer peldaño a un progresivo abandono de sus formas ancestrales de vida, suscitaría en Arguedas asociaciones de carácter analógico. Como antropólogo, había dedicado varios años de investigación al estudio del célebre manuscrito en quechua *Dioses y hombres de Huarochiri*, un testimonio excepcional de la mitología andina y de la visión de los vencidos en el proceso de conquista.

Este monumento de la literatura colonial fue escrito a fines del siglo XVI por un indígena que respondía al nombre cristiano de «Thomas», supuesto secretario y escriba del extirpador de idolatrías Francisco de Ávila. En 1958, Arguedas publicó una traducción del *Manuscrito*. Se trata de uno de los documentos imprescindibles para comprender la religiosidad de los naturales, sus expresiones rituales y la dinámica de la persecución de estas creencias que, en gran medida, los extirpadores no lograron silenciar.

Los cimientos de la novela se afirman, por lo tanto, en una reelaboración de personajes míticos y episodios referidos por «Thomas», que serán incorporados por Arguedas a la acción, no solo en los llamados *relatos* -en apariencia, la ficción propiamente dicha-, sino en los diarios. Dos de esos personajes son los zorros dialogantes y festivos, presencias entrañables y ubicuas en la tradición oral andina. En *Dioses y Hombres...*, estos seres -uno pertenece a las alturas; otro, a las tierras bajas- entablan un diálogo, que será reanudado por Arguedas dos mil quinientos años después, en un texto que tiene apariencia de novela y que, simultáneamente, no cumple con ciertos requisitos para recibir, sin objeciones, aquel rótulo.

La primera aparición de los zorros acontece al final del «Primer Diario». Irrumpen sin aviso, desde el tiempo y el espacio del mito, para comentar un acontecimiento real narrado por Arguedas respecto a una mujer que se aleja con rumbo errático para dar a luz un hijo de padre desconocido. Son, además, portavoces verbales, en clave poética, de los elementos que caracterizan ambos mundos, precisamente escindidos por la conquista europea y reunidos nuevamente por el «autor» de la ficción ante la cual ellos se constituirán en testigos y comentaristas supranarrativos, cuando no participantes.



JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
ANDAHUAYLAS-PERÚ, 1911. ESCRITOR Y ANTROPÓLOGO



El texto narrativo, en consecuencia, es articulado por la alternancia de cuatro diarios (tres en la primera parte; uno en la segunda) y del denominado *relato* (dos segmentos entre el primer y segundo diario; y dos, entre el segundo y el tercero). El quinto segmento ficcional, de mayor amplitud que los anteriores, ocupa casi la totalidad de la segunda parte; al final de esta, se incluye el inquietante «¿Último Diario?», que aparece así, entre signos de interrogación. Contra todas las opiniones que sostienen el carácter inacabado de la novela, la disposición simétrica de los capítulos -sobre todo en la primera parte- parece responder, por el contrario, a un plan mucho más elaborado de lo que dictan las apariencias.

En las secciones que por convención suelen denominarse *relato*, diversos personajes, casi arquetípicos en sus respectivas caracterizaciones, desarrollan, como en una obra teatral, los diversos conflictos que han brotado del encuentro entre los mundos, el de arriba y el de abajo; el costeño y el andino. Cada uno de ellos está definido por un registro sociolingüístico particular: Chaucato, patrón de lancha, con quien se inicia la acción, despliega un lenguaje coprolálico, sexual y violento; Asto, el indígena que pierde su identidad, se expresa en un castellano propio del bilingüe incipiente; Moncada, personaje de impronta mística, pulveriza la sintaxis para construir un discurso tan delirante como profético, entre otros. A través de registros particulares, Arguedas despliega un vasto panorama de voces que se entrecruzan, colisionan y se acosan. Como en un espejo hecho de palabras, la trama secreta de los «Hervores» (así llama en los Diarios, a estos episodios con halo de esbozo) se sostiene en la múltiples posibilidades de la lengua castellana sometida a procesos de transformación desde el instante en que se insertó, por vía de la Conquista, en este territorio.

Ese mar lingüístico, tan inabarcable como ese del que vive Chimbote, es un correlato simétrico del mar humano, que se agita como esos océanos fundacionales de las grandes cosmogonías, y de los cuales brotará el orden que sigue al caos. *El zorro...*, en su propuesta narrativa convulsa, descoyuntada, es un texto que tiende, tanto en el plano estructural como el lingüístico, a una destrucción de los modelos tradicionales del relato. Es fascinante que Arguedas, que se había mantenido en la marginalidad respecto a semejantes ejercicios de laboratorio -que pronto llegarían al agotamiento-, escribiera, por razones muy distantes del profesionalismo y de la vanidad intelectual, una obra cuya vigencia se incrementa a medida que transcurren los años. El curso de nuestra historia reciente corrobora muchas de sus anticipaciones sobre el país.

La utopía arguediana cobra, en su obra póstuma, ribetes que exceden largamente los límites previsibles, a juzgar por los textos que la precedieron. En novelas como *Los ríos profundos* o en los primeros cuentos -sin contar los innumerables trabajos etnográficos y antropológicos-, la aspiración indudable era representar el universo indígena desde una perspectiva auténtica. Contestataria del paternalismo y del prejuicio, ella debía avanzar en rumbo paralelo respecto a la creación de una lengua literaria capaz de transmitir, en toda su riqueza, los resquicios de otra forma de conocimiento, oculta y despreciada, que se había negado tercamente a desaparecer, pese a la violencia secular ejercida en forma sistemática contra los descendientes de quienes fueron conquistados.

Esa «utopía de la lengua» -parafraseamos el imprescindible título de Alberto Escobar- halló en las posibilidades del mito, asociado a la palabra, su mejor instrumento de articulación. En franco desafío a las marcas propias del pensamiento racionalista -la herencia de los vencedores-, Arguedas cincelaría un conjunto de obras que, a pesar de su aparente «conservadurismo» técnico y su poco vistoso despliegue de recursos, eran muy difíciles de encorsetar dentro de una tipología, o de las etiquetas impuestas por el juicio académico, incluso para lo que solía usarse el membrete de «novela indigenista».

De modo subrepticio, casi como los viejos ritos y creencias que sobreviven silenciosamente en los Andes, este escritor, miembro de los dos mundos en conflicto, utilizó parámetros artísticos engendrados por la cultura dominante para transformarlos y moldear así los contornos de una cosmovisión que no aislaba al hombre de su entorno, sino que lo integraba

plenamente a él, como un elemento o actor insustituible de los grandes ciclos cósmicos. Un célebre pasaje del «Tercer Diario», en el que se describe un pino, resulta toda una iluminación al respecto:

En Arequipa estuve doce días. Allí escribí quince páginas, las finales del capítulo III. Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer. Por primera vez no sentí temor a la mujer amada, sino, por el contrario, felicidad sólo a instantes espantada. El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Curioni, y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento; ese pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir. A dos metros de su tronco -es el único gigante de Arequipa-, a dos metros de su tronco poderoso, renegrido, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios. Como lo han podado hasta muy arriba, quizás hasta los ochenta metros, los cortos troncos de sus ramas, así escalonadas en la altura, lo hacen aparecer como un ser que palpa el aire del mundo con sus millones de cortes. Desde cerca, no se puede verle mucho a su altura, sino sólo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto. Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante en lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún «extranjero». ¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wwayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. (Arguedas 1971: 193-194)

En *El zorro...*, a pesar del conjunto de pasajes donde Arguedas reivindica una y otra vez el pensamiento mítico, la construcción de la utopía desembocará, inevitablemente, en un punto de no retorno, del cual nuestro novelista será víctima fatal. La búsqueda personal en torno del lenguaje se transforma en una lucha visceral con la palabra. Se produce un desmantelamiento: la forma novelística parece colapsar, contraerse sobre sí misma. Además del lenguaje dislocado de los personajes del relato -y de la atormentada voz que enhebra los diarios-, el mito, esa instancia inseparable de la poética arguediana, será subvertido, objeto de carnavalización, como brillantemente lo ha analizado Martín Lienhard.

La utopía, en consecuencia, ya no hundirá sus basamentos en ámbitos tumultuosos, pero aún comprensibles; por el contrario, el puerto de Chimbote -símbolo de los cambios que el Perú experimentaba durante esos años- se ha convertido para Arguedas en una entidad críptica, ante el cual el mundo que él conoció y trató de preservar pierde terreno, quizá para siempre. Será, por el contrario, deconstruida hasta sus componentes básicos.

El hombre que vivió su primera infancia entre los más humildes indígenas -los pongos-, que confiesa haber sido testigo de impresionantes cambios en la historia de su país, optará por la indeterminación, por la «no conclusión».

Los propios zorros, al final del primer relato, en tono de augurio, mezclarán episodios de *Dioses y Hombres* (por ejemplo, Tutaykire seducido por una virgen ramera, que en el relato se convierte en Asto, el pescador de anchoveta que visita el prostíbulo) con referencias directas a Arguedas y a su difícil trance emocional: «Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más de abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún ima sapra sacudiéndose bajo su pecho. ¿De dónde, de qué es ahora?» (Arguedas 1971: 58)

La interrogante formulada por uno de los zorros dialogantes coincide a plenitud con las preguntas que Arguedas intenta responder, a lo largo del libro, acerca de la naturaleza de la ficción y de los límites a los que queda constreñido quien las escribe. Basándose en varios pasajes del texto, muchos críticos han pretendido calificar de «inconclusa» o «inacabada»

El zorro..., con lo cual aquietaban sus conciencias, pero no resolvían las cuestiones derivadas del carácter innovador del texto. Quizá guiados por una interpretación demasiado literal de las confesiones de Arguedas en los diarios, no repararon en que estas se habían integrado a la estructura del libro, como un contrapunto metaficcional inseparable del relato:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea». (Arguedas 1971: 267)

A continuación, Arguedas consigna un inventario de los acontecimientos que ya no serán narrados, como la lucha entre los líderes izquierdistas, el discurso funerario de Moncada, o los destinos de Orfa, Tinoco y Maxwell. Todos estos datos parecen refrendar un sentimiento de fracaso, de impotencia ante fuerzas respecto a las cuales el mundo del que procede el escritor no tiene la menor oportunidad de competir con armas proporcionales en eficacia. Sin embargo, otros críticos, como Martin Lienhard, han interpretado desde una óptica más creativa la insistencia de Arguedas en el carácter «desigual» o «inacabable» de su obra, que cumpliría una función de vital importancia; implicaría un rechazo a una de las convenciones básicas de la novela occidental: la exigencia de un cierre, de un final de la historia (Lienhard: 20-21).

Es una lectura muy acertada, que se sustenta, más que en los presupuestos de una ideología, en las características inherentes al universo planteado por la novela: Chimbote, como una gran metáfora de lo que es el Perú, carece de una forma definida, es una ciudad «abierta», está haciéndose, es desarticulada; es algo que se anuncia pero, al mismo tiempo, no termina de definirse.

Pero la deconstrucción de la «utopía de la palabra» no se circunscribirá a los bordes del texto impreso. Arguedas afirma, con melancolía, que con él se cancela una etapa en la historia de la cultura andina:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres «alzamientos», del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin... (Arguedas 1971: 270)

Y, casi al final del «Último Diario», una declaración reconciliadora, pero que no puede dejar de estremecernos al confrontarla con el acto propiciatorio que el escritor llevaría a cabo pocas semanas después de escribirla:

Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias. (Arguedas 1971: 271).

La disolución de la utopía por la que Arguedas ha batallado denodadamente durante medio siglo se legitima mediante aquel conmovedor llamado a todas las sangres que corren, torrencialmente, por esa terrible pero entrañable entidad histórica llamada «el Perú». El tiempo del mito, ese ancestral instrumento de aprehensión del ser de las cosas, ha sido cancelado, para ceder su lugar a una unidad de los contrarios de inequívoca sustancia liberadora. Sobre las cenizas, Arguedas cree ver la epifanía del paraíso en la tierra, del reino de este mundo. Su autoinmolación será el capítulo final no solo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sino de una Era. Y, posiblemente, habrá cumplido uno de los más caros sueños que hayan cruzado por la mente de los creadores de todas las épocas: que palabra y vida se fusionen en una sola materia, en una sola carne.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1971) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1964) *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1958) *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio (1996) «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana* 176-177, julio-diciembre 1996: 837-844.
- _____ (1973) *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Escobar, Alberto (1984) *Arguedas o La utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Frye, Northrop (1982) «Diversidad de utopías literarias». En *Utopías y pensamiento utópico*. Frank E. Manuel (comp.) Madrid: Espasa Universitaria.
- Lienhard, Martin (1981) *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores/Tarea.
- Ortega, Julio (2006) «Itinerario de José María Arguedas. (Migración, peregrinaje y lenguaje en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*)». En *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, editor. Pittsburgh: Universidad de Pittsburg: 81-100.
- Vargas Llosa, Mario (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México DF: Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica.

Notas

- ¹ Se recomienda la consulta de *Los universos narrativos de José María Arguedas*, de Antonio Cornejo Polar, y *Arguedas o la utopía de la lengua*, de Alberto Escobar. Ambos textos son esenciales en la bibliografía en torno del escritor. Su vigencia es tal que nunca dejan de figurar en los listados de referencias.
- ² Son de consulta obligatoria, al respecto, los trabajos de Antonio Cornejo Polar, «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno», y el de Julio Ortega, «Itinerario de José María Arguedas. (Migración, peregrinaje y lenguaje en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*)».

— Revista de Literatura

Ajos & Zafiros

Ajos & Zafiros ediciones:

Revista de Literatura *Ajos & Zafiros* N° 1 / 2 / 3-4 / 5 / 6 / 7 / 8-9

Serie Coros de la Piedra: *La primera anunciación* (Cecilia Podestá)

Serie Fantasmas de Papel: *Perfil de frente* (1924) (Juan Luis Velázquez)

Coedición A&Z / Tranvías editores:

No nos hemos perdido. Antología poética de Raúl Zurita (Maurizio Medo)

<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe>

Correspondencia: Forain 155, San Borja. Lima 41. Perú

(51-1) 4358914 / (51-1) 98512801

ajosyzafiros@terra.com.pe

PTERODÁCTILO

Revista de arte, literatura y lingüística

Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin

www.pterodactilo.net



Un mundo llamado Arguedas

Nuevo libro sobre la correspondencia con el múltiple escritor

César Ángeles L.

La intensa obra de José María Arguedas (1911-1969), así como su agónica vida, continúan siendo un mismo universo abierto donde germinan investigaciones, antologías, aproximaciones diversas y, al parecer, inagotables hallazgos. Tal parece confirmar un nuevo volumen de Carmen María Pinilla: *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas* (Fondo editorial de la Universidad Católica del Perú; Lima, 2007: 380 páginas. Incluye fotografías de época). Está realizado con el mismo respeto y aprecio que sus otros trabajos sobre el estimable escritor andahuaylino; en este caso específico, sobre su entorno social, amical y familiar que lo cobijó mientras habitó entre nosotros. Pinilla continúa así su labor de rescate de la obra arguediana, iniciada diez años atrás y, desde el 2002, dirigiendo la «Colección José María Arguedas» de la Universidad Católica del Perú.

Se trata de un volumen que recopila nutrido material epistolar con José María Arguedas, desde diversas fuentes y perspectivas. Al mismo tiempo, hay algunos apuntes autobiográficos del propio escritor, breves borradores literarios y poemas inéditos; a lo cual se suma el emotivo testimonio de la relación con José María a cargo de tres miembros de la familia Bustamante. Este material y la mayor parte de la aludida correspondencia proviene del archivo Bustamante Vernal, ya que Arguedas estuvo casado con

Celia Bustamante por veinticinco años, y asimismo mantuvo fraterna amistad con su cuñada Alicia, la célebre pintora indigenista y promotora de arte popular. Con las inseparables hermanas Bustamante, Arguedas penetró aún más en el circuito letrado y artístico en la Lima de los años 40-50, ya que no sólo provenían ellas de una respetada familia limeña, con ascendencia entre intelectuales, políticos, militares y artistas del medio, sino que al fundar la recordada Peña Pancho Fierro tuvieron allí una suerte de punto de encuentro con la intelectualidad de aquellos años. Así también explayaron su vocación por integrar en Lima algunas de las diversas manifestaciones socio-culturales provenientes de otros pueblos y regiones del Perú, sobre todo de la sierra. Se entenderá, pues, la hermandad que casi de modo natural debe haber habido entre ellas y José María, quien así se consolidó en la desértica capital peruana. Al decir de la propia Pinilla, en su «Introducción», compartían «un proyecto político común, cuya dimensión utópica los moviliza desde que se conocen. Ese proyecto fue el socialismo tal y como lo entendió [José Carlos] Mariátegui, dentro del cual el mundo andino tiene una importancia fundamental» (31).

En estas nuevas páginas de archivo arguediano, cautiva y conmueve el tránsito de la relación entre José María y Celia Bustamante, durante el período en el que creó la mayor parte

de su obra; así como los altibajos por causas emocionales del propio escritor o de la propia relación sentimental, hasta culminar en una desgarradora separación (Ver 327-329, y 346-357). Todo lo cual coincide con su nueva y difícil relación con Sybila Arredondo, en Chile, y su trunco tratamiento terapéutico con Lola Hoffmann (de quien llama la atención el trato de «madre» e «hijo» que se daban).

Entre todo ello, se recupera a Arguedas en su faceta de activista y promotor, siempre alentando variados proyectos de investigación -que lo han de llevar a viajar por tantos lugares del país y de América Latina, incluso Europa-, desde los diversos trabajos y roles que desempeñó. Sólo sus periódicas crisis depresivas interrumpían esa febril actividad (al respecto, qué conmovedora resulta la carta en la que prácticamente se desnuda espiritualmente ante Celia: «una parte de mi espíritu no ha podido crecer, se quedó como cuando yo era niño; y creo que tú no has logrado amoldar tu carácter a actos que brotan de esa parte de mí ser»: 122-125). Asimismo, todo lo anterior, sumado a su propio talento y compromiso sincero con las heridas y la sanación de este país, vía el arte, la literatura, la docencia o incluso la política -Arguedas vivió cárcel, en El Sexto, donde trabó amistad con las hermanas Bustamante quienes visitaban a los presos políticos al ser parte de Socorro Rojo: organismo de apoyo del PC-, le granjeó el aprecio de muchos personajes destacados de la época (como Manuel Moreno Jimeno, Efraín Morote Best, Carlos Cueto, Walter Peñaloza, Jorge Basadre y el editor argentino Gonzalo Losada, entre otros). También obtuvo el afecto y admiración de muchos jóvenes universitarios y de la gente más sencilla, la misma que llenó su entierro en 1969 entre estrofas de La Internacional, banderas rojas, violines, charangos, danzantes de tijeras y versos en quechua.

Además de la nutrida correspondencia entre Arguedas, Celia y Alicia Bustamante, hay testimonios



memorables de la amistad entre el autor de *Yawar Fiesta* y el poeta vanguardista Emilio Adolfo Westphalen, uno de los vínculos más poderosos y fértiles que tuvo Arguedas en vida. En contra de quienes pueden imaginar a un Westphalen cosmopolita y ajeno a las visciditudes del Perú, está esa espléndida carta cuando Westphalen, en la senda de su aliado César Moro, zahiere a una Lima que expresa antiguos males del Perú (187). Al poeta le interesaba vivamente la obra peruanista de Arguedas, y es por todo ello, de seguro, que le dedica su novela final *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Asimismo, es de antología la correspondencia entre éste y un joven Enrique Congrains, debatiendo poéticas narrativas, abordando el emergente

tema de las barriadas, el centralismo limeño, y es claro el propio respeto que ambos se profesaban por encima de las discrepancias.

Sin duda, fue su obra *Los ríos profundos* (1958) la que, de la mano de la efervescencia e interés por América Latina en los años 60, le abrió más las puertas en Europa y en los círculos latinoamericanistas de Estados Unidos. Ello se aprecia en la nutrida correspondencia con diversas editoriales europeas para traducir *Los ríos profundos*, así como también otros libros y artículos suyos. En este campo, destaca la amistad y cooperación con Francois Bourricaud, Gonzalo Losada y John Murra.

Es decir, este libro es una singular entrada para quienes mantengan especial interés no sólo en los avatares personales y duras batallas libradas por el propio José María Arguedas, para sacar adelante su heterogénea labor como antropólogo, como educador o, sobre todo, como narrador comprometido con la historia peruana; sino que al mismo tiempo ofrece el retrato de personajes, ambientes, costumbres y problemáticas de un país como éste, que entre

los años 30 y 60 (el lapso de la labor creativa de Arguedas) tuvo más regímenes políticos antidemocráticos que lo contrario.

Por otra parte, cabe decir que es difícil imaginar un libro de esta naturaleza con los autores que surgen hoy en día. La correspondencia ya no se suele hacer con tinta sobre papel, sino que se prefiere el correo electrónico y las variadas ofertas del mundo de la informática. Así, ¿cuáles documentos impresos podrían quedar con la fugacidad de la comunicación electrónica? Por eso, también, este libro de Pinilla testimonia una época en la que viajar, por ejemplo, era exponerse a una falta de información sobre los lugares que uno iba dejando literalmente atrás; aún más si se viajaba al extranjero. Era una época donde la comunicación, diferida, hacía quizás más intensos el envío y la recepción de intercambio epistolar entre amigos y familiares.

Hay que destacar, por otra parte, la meticulosidad de la edición, ya que las 406 notas informativas, además de una acertada «Introducción», van situando mejor al lector acerca de los hechos y personajes mencionados durante el vértigo de las cartas, así como sobre ciertas características de las mismas, no siempre legibles o completas (como cuando en la nota 158, a propósito de una bio-bibliografía preparada por el propio Arguedas, en 1958, la editora señala: «Sigue un largo párrafo tachado en el cual, sin embargo, es posible distinguir con nitidez lo siguiente: 'Otro libro que me conmovió casi tanto como *Los Miserables* fue *El Estado y la revolución* de Lenin, desde entonces creí que mi vida tomaba un objetivo digno»: 170). Todo lo cual es otra evidencia de la seriedad profesional con que se ha abordado esta obra, con el objetivo principal de permitir el mejor conocimiento de Arguedas, su proceso personal, poético e ideológico, así como su tiempo y su escena vital. No estamos, pues, frente a exégetas literarios que piensan que aquello que no aparece en los libros de un autor no interesa. Felizmente. Aquí la idea es otra, ya que es indudable que un autor es alguien de carne y hueso que interactúa, para bien o mal, con su época, y que ello ha de reflejarse mediante la inevitable transposición poética en su labor literaria. Más aún en autores

como Arguedas, quien vivió el acto creativo románticamente, no diferenciando demasiado entre lo que su imaginación le dictase y la propia realidad donde se situaba y operaba. Tal como queda patente en líneas como éstas que dirige a Celia, ¿en 1944?: «Tu carta me ha llegado como el contenido del poema de [Walt] Whitman. (...) bien podemos vencer a la muerte, y atajarla hasta cuando hayamos rendido a la vida todo nuestro fuego!» (136).

Cabe agregar, por otro lado, que si José María partió desde un inicial anticapitalismo romántico fue acercándose cada vez más a una posición de mayor consistencia y radicalidad ideológicas, como reafirmó hacia el final de su vida con la adhesión al proyecto socialista que encarnan dos autores peruanos revolucionarios como César Vallejo y José Carlos Mariátegui (Ver «No soy un aculturado»: discurso al recibir el premio «Inca Garcilaso de la Vega», 1968). Este proceso fue de la mano de su propia y cada vez más desgarrada conciencia -adquirida en sus diversos cargos públicos así como en la propia docencia escolar y universitaria- de que el Estado, sus funcionarios, sus agencias y su amplia red de clientelaje en el Perú no eran (no son) parte de la solución sino del gran problema que pesa sobre los hombros de los actores más empobrecidos de este país.

Aquí puede hallarse una más adecuada explicación al suicidio de José María Arguedas. De seguro que en una sociedad y un mundo donde sus múltiples iniciativas democratizadoras y populares hubiesen tenido mejores terrenos para fructificar, sensibilidades como las de Arguedas habrían alcanzado otros desenlaces. Ya aclaró el poeta Antonin Artaud, en su ensayo sobre Vincent Van Gogh certeramente titulado *El suicidado de la sociedad*: «Nadie se suicida completamente solo. Nunca nadie está solo al nacer. Tampoco nadie está solo al morir. Pero en el caso del suicidio, se precisa de un ejército de seres maléficos para que el cuerpo se decida al acto contra natura de privarse de su propia vida».

Como en toda arqueología literaria, no puede evitarse construir y circular una imagen del autor elegido. En este sentido, el riesgo de las exégesis literarias es congelar

a ciertos célebres escritores en tanto mitos y ocultar así el grado de contradicción que muchos establecen con la realidad concreta. Tal parece suceder a veces con la movilidad subvertora de alguien como José María Arguedas, cuya personalidad y obra desordenan lo establecido, lo canónico, y por ello quiero discutir aquí algunos puntos a propósito de una anterior recopilación llevada a cabo por Carmen María Pinilla, y que forma parte de su ya mencionada labor. Específicamente, acerca de la línea que subyace en algunos apologistas arguedianos, que más bien refuerza un sentido ecuménico sobre este autor, como se desprende, por ejemplo, de los textos que introducen la antología *José María Arguedas. Kachkaniraqmi! Sigo siendo!* (Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004). Me refiero a las presentaciones, en el citado volumen, de Henry Pease y Gonzalo Portocarrero, así como a pasajes de la misma «Introducción» de Pinilla, donde se aprecia una imagen más bien estetizante o de tolerancia multiculturalista del legado arguediano, en la línea de una interpretación que tiene vasos comunicantes con ser expresión de «todas las patrias», según la crítica de Antonio Cornejo Polar en su libro *Escribir en el aire*. Ciertamente que el propio Arguedas es autor de esta última frase («en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias»: en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), pero si desde ella se deduce sólo una apuesta del autor por lo múltiple, se corre el riesgo de no discriminar «las patrias» a que aludía Arguedas donde no caben ni el grillete ni el egoísmo; es decir, la explotación. Y se suele no prestar oído atento a lo que también escribió el novelista en el mismo pasaje del mismo libro, como veremos en otra cita, más adelante.

La labor de Arguedas en diversos frentes tuvo la impronta política de contribuir al cambio real de esta historia peruana y sus múltiples secuelas de discriminación y maltrato contra las mayorías. Obviamente, en un país andino como el Perú esto se imbricó, en su caso, con reivindicaciones étnicas, culturales y lingüísticas, pero sería un error limitar la recepción de Arguedas y su obra a este plano. Tampoco cabe diluir su capacidad de confrontar no sólo las conciencias de los lectores más sensibles y atentos, sino de remecer

algunos de los pilares más antiguos que soportan el orden imperante en el Perú. Su solidaridad práctica y labor creativa a favor de causas y batallas democráticas aquí y en todo el mundo otorgan mayor relevancia, proyección y coherencia a lo dicho.

Por ello, cuando Carmen María Pinilla concluye que la muerte de Arguedas se debería a que se hallaba «atenazado por la angustia radical y atormentado por la desaparición de elementos culturales del pueblo andino» (*Kachkaniraqmi!*: 34), aunque tiene un fondo de verdad no ofrece todo el drama arguediano. No creo en verdad que en su corazón José María estuviese tan seguro de esa «desaparición de elementos culturales del pueblo andino» como remarca Pinilla. Más bien era un convencido de la fuerza y capacidad para recrearse de la cultura quechua, y Chimbote le da un escenario caótico pero mestizo y moderno (de una modernidad herida, periférica y abigarrada, pero modernidad al fin), donde la migración quechua adquiriría un nuevo rostro, masivo y urbano, cuya violencia se expresaría en toda su dimensión durante los años siguientes. El propio Arguedas anticipó ello, como aparece al final de su artículo «El Ejército Peruano» (en *Oiga*, 5 de dic., 1969) a propósito de los comienzos del velascatismo y las ilusiones que abrió en algunos. Retomando las citadas palabras de Artaud, su muerte tuvo un carácter personal y sobre todo político, y en su crisis como individuo y escritor no halló más para sí un papel activo que cumplir en los nuevos y beligerantes tiempos por venir, como se lee en las páginas de su estremecedor diario que intercala en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969, póstuma), en especial en el «¿Último diario?». Y, sin embargo, vive y nos ayuda a mover los vulnerables cimientos de este mundo y este país tan viejos:

«...conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres 'alzamientos', del temor a ese Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios

liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin». (De «¿Último diario?»).

Es decir, que si el sujeto literario que la poética arguediana ha diseñado expresa mejor nuestra heterogeneidad cultural

hirviendo» que expresa el Ernesto de *Los ríos profundos*. Digamos más: piedra de sangre hirviendo, y arrojada.

Volviendo a la reciente entrega de Carmen María Pinilla, merecen mención aparte todos aquellos (en especial,



y social (en relación, por ejemplo, con el indigenismo primigenio, maniqueísta aun en su afán reivindicador), ello se hace desde una posición popular cuya utopía política no acepta al menos una patria: la de los de arriba y sus allegados, quienes llevan a cabo el dominio y exclusión de las mayorías. Heterogeneidad no implica necesariamente conciliación, menos cuando el ideal se frustra entre la realidad concreta. La indignación y la cólera en una obra intensa como la de Arguedas no deben ser soslayadas, so pretexto de que él habría imaginado a priori nuestra nación en términos de convivencia pacífica entre lo diverso. Sería convertir su obra en un café descafeinado y callar que es esa «piedra de sangre

por cierto, la familia Bustamante Vernal y, asimismo, Sybila Arredondo, propietaria de los derechos de autor de Arguedas y que desde hace años viene publicando su obra completa en la editorial Horizonte) que han autorizado sacar a luz parte de su archivo epistolar con el novelista. Ello es sin duda una prueba de valentía, pero también de su amor por el recordado escritor y de su honesta voluntad para contribuir al mejor conocimiento de alguien que, como pocos artistas, encarna la problemática más profunda de un país como el Perú.

Todo lo cual queda patente en este apreciable volumen y lo convierte en una muy recomendable lectura.

Llora corazón y los zorros tienen la palabra

Fernando Cueto (Chimbote, 1964), abogado de profesión, publicó el año pasado su segunda novela, luego de *Lancha varada*. Es un escritor de la última promoción de autores peruanos, específicamente de Chimbote, donde hay cierto auge novelístico (ver al respecto el tercer número de esta revista).

Llora corazón (Río Santa Editores: Chimbote, noviembre de 2006) tiene como escenario el puerto de Chimbote durante la fugaz bonanza pesquera. Primeros amores, iniciáticas experiencias sexuales, deporte y veladas nocturnas constituyen el múltiple universo de esta obra, la cual cobra vida mediante un grupo de amigos que, cual fauna urbana, crece y se nutre de la calle y sus ofertas. Muchas escenas se tiñen de la música entre melancólica y agresiva de los boleros y baladas (“*Llora corazón*”, entre otras) interpretados, a ritmo de salsa, por el emblemático grupo *Los Rumbaney` s* liderado por Lucho Oliva.

En este “Portafolio Arguedas” y dentro del dossier sobre la migración, hemos traído a este escritor y esta obra en particular porque, en sus páginas finales, Fernando Cueto acomete una tarea narrativa que se fue dejando pasar desde que Arguedas muriese y así cancelase su última obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Como es sabido, en el “¿Último diario?” este dejó tan solo mencionadas algunas historias -“hervores” los llamó- que podrían haber continuado y cerrado su novela. Ello quedó como una novela virtual que nadie tomó de material narrativo (aunque tal empresa volase siempre en la imaginación de algunos de quienes apreciamos la literatura arguediana).

En su libro, Cueto crea el personaje de Bea, la sobrina de José María e hija de Arístides Arguedas, quien cuenta diversas anécdotas familiares cuando con aquel recorrían juntos Chimbote documentándose para escribir *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Y es ella quien, en la ficción novelesca, da cuerda a las historias que su célebre tío dejó a la vez anotadas y pendientes; como dice la misma Bea, invitándonos quizás a una escritura infinita.

En esta ocasión, para complementar esta suerte de revisita a Arguedas, y desde un escritor peruano de hoy, transcribimos parte del último capítulo de *Llora Corazón*, cuando el recordado y cáustico loco Moncada cumple con dar el discurso funerario a su compadre Esteban y su último sermón “ante decenas de pescadores”, donde enjuicia “al mar y la tierra”, “a los animales y a los hombres”. Así culmina la, a todas luces, interesante y original segunda novela de Fernando Cueto. (C.A.L.)

XXIV

“Tremenda y deslumbrante es la aurora, me mataría, si no tuviera, ahora y para siempre, otra aurora dentro de mí”

“Frente a la chucha paridora más grande del mundo, yo, tataranietao del general Orbegoso y Moncada, te despido comparito Esteban de la Cruz, yo escupo por ti ahora todo ese polvo negro que taconeaba tus pulmones, pulmoniao frente a las aguas negras azuladas que me escuchan desde la punta de este muelle. A todas las ratas les digo, a ti, Braschi, a ti, Belaunde, Víctor Raúl, Kennedy, rata gringa, cura Cardozo, monseñor ilustrísimo obispo yanqui, Cuerpos de Paz, Eberto Solano y Teódulo Sauri, Sindicato de Pescadores, Hotel de Turistas, Club Social, a todos ustedes, ratas más ratas que las miles de ratas que correteaban por debajo de estos mataderos, les digo que ya murió mi compare Esteban. Ojos de carbón fuego chispeante tenía y pesaba menos que el escupitajo negro sangrientao que dejaba en papel periódico. Como a plumita reseca por la fiebre lo he cargao, envuelto en su poncho colorao que abrigaba sus tembladeras, lo he cargao. Ya murió mi compare, seco y pulmoniao pero no pestífero como las ratas, porque mi compare no ha muerto de peste sino de atracao de polvo negro de carbón mina. Y ahora que ya se ha ido, ya no quedan cristianos buenos en la tierra, ahora más bien va a venir el engendro de la angurria de Braschi con una orca asesina, va a venir con sus miles de colmillos a tragarse todo, a dejar seca la bahía, y ya no podrá Braschi ni sus socios tragar pescao y más después cagar oro. Temprano he tapado con tierra los huesos secos de mi compare Esteban, he plantado mi cruz y he dejado para siempre de cargar en mis redes las penas que se amontonan en el mundo desde que el mundo es mundo. Me alejo para siempre de este pueblo maldecido porque ya está escrito, después de mi compare vendrán las siete plagas de Egipto y van a seguir muriendo, en la india, Braschi y todos los que se llenaron la

panza de anchoveta. ¡Ay, ay, ay! ¡Buaaaaaa! ¡Ja, ja, ja!, soy una mala madre, una perra llorona que abandoné a mi hijito recién nacido, a mi criaturita Anacleto Pérez Albertis, me fui tras los billetes de un patrón de lancha putañero. ¡Ja, ja, ja!, mi marido se ha quedado triste en lujoso barrio de Cuernavaca, por las noches llora abrazado a mi hijito, pero todititos los días madruga a trabajar en la planta de los cachudos, madruga a refundir en el horno de Sogesa los mil cachos que le pongo, ¡Ja, ja, ja! ¡Buaaaaaa! Miren, miren cómo se mueve este pericotito que tengo de la cola, cómo me mira y me suplica con sus ojitos asustados, “no me comas, Ciriaquito”, me dice. Pericotito, hijo de rata grande, ¿dónde está tu madre? ¿por qué te puso en mis manos? ¿acaso no sabe que yo, el bisnietao de un Presidente de la República, soy ahora el hijo del hijo del hijo de la gran puta que va a comerse todo lo que se mueve?, y si te como ahora es porque hasta las ratas del muelle vana ser comidas. Está escrito pero la gente es descreída, y recién va a creer cuando me vea masticarte y escupir tus pelos pulgientos. ¿Ven la sangre de rata que hay en mis manos, que se escurre por mi boca?, con estas manos, con estos dientes, he cavado la tumba de mi compare Esteban de la Cruz, le he abierto un campito en la tierra, en cementerio de pobres,

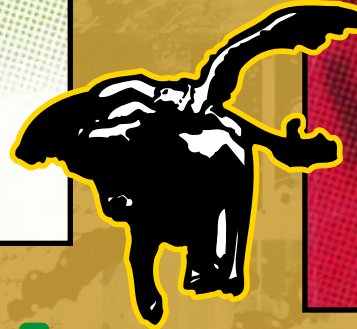
entre costillas asoleadas, esqueletos abandonados, calaveras amarillas, le he hecho un huequito para que duerma y no esté despierto cuando venga la bestia y se coma los víveres que su mujer vende en el mercado Bolívar. Yo, hijo negro desnegao de hacendado blanco Orbegoso, he dejado plantada mi cruz en la tierra de Chimbote, sobre el pecho de mi compare, y también dejo tiradas mis redes en la punta de este muelle, y me voy para siempre de este pueblo maldecido”.



Loco Moncada
Foto: J. M. Arguedas

intermezzo_tropical@hotmail.com

intermezzo 1 / La vanguardia y Oquendo de Amat - 2003



intermezzo 2 / El grupo Narración - 2004

Intermezzo tropical

intermezzo 3 / Violencia y manifestaciones culturales -2005



intermezzo 4 / Los febriles años 70 - 2006

De venta en las librerías El Virrey y La Casa Verde
Distribuidora V&D

(461-8027 / 462-4752 / gladysd@vyd.libros)

Migraciones en el cine peruano

Emilio Bustamante*

Los relatos de migración son probablemente tan antiguos como la humanidad. No es difícil asociarlos con lo que Balló y Pérez¹ llaman el mito de «la fundación de la nueva patria». Cineastas de todos los continentes los han elaborado a lo largo del siglo pasado y el actual, aunque pocos con el talento del norteamericano John Ford (*Las viñas de la ira*, *Qué verde era mi valle*) y el griego Theo Angelopoulos (*El viaje de los comediantes*, *Paisaje en la niebla*, *El paso suspendido de la cigüeña*). La migración ha sido también tema recurrente en el cine peruano. En este artículo repasaremos su tratamiento en largometrajes de ficción a fin de regirnos por cierta homogeneidad de formato y género; nos limitaremos, asimismo, a filmes sonoros de los años sesenta en adelante, que aún pueden hallarse, pues la mayoría de las películas peruanas de décadas anteriores se han perdido.

Comedia y melodramas

El tema de la emigración, especialmente de la sierra a la costa, fue contemplado a fines de los sesenta y comienzos de

los setenta en comedias como *Nemesio* (Óscar Kantor, 1969), y melodramas como *Simplemente María* (Enzo Bellomo, 1970), *Natacha* (Tito Davison, 1971), y *De nuevo a la vida* (Leonidas Zegarra, 1973). Para entonces había tenido lugar una importante ola migratoria que durante los años cincuenta había dado origen a la formación de los primeros pueblos jóvenes en la periferia de Lima.

En *Natacha* (versión fílmica de una telenovela escrita por el argentino Abel Santa Cruz), la emigrante provinciana se realiza como persona en la capital, guiada por su virtud, y a través del matrimonio con el joven apuesto y capitalino que ha sido su patrón. En *De nuevo a la vida*, la familia que emigra a Lima conoce la desintegración y el vicio. Si bien, en *Natacha* hay una visión optimista sobre la suerte de los inmigrantes en la ciudad, y en *De nuevo a la vida*, una más bien pesimista que culmina con una invocación al retorno y a acogerse a los beneficios de la reciente reforma agraria, en ambos se mantienen tópicos tradicionales, ampliamente transitados por el folletín, la novela rosa y el melodrama.

En cambio, en *Nemesio* (interpretada por el popular actor Tulio Loza) y *Simplemente María* (realizada también sobre la base de una telenovela de gran audiencia escrita por la argentina Celia Alcántara) hay un asomo de modernidad,

* Lima, 1960. Es crítico de cine y profesor en la Universidad de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú.

pues no se pretende en ellas alentar la vuelta al terruño sino la conquista (esforzada y honesta) de la urbe; el éxito de los personajes es profesional y económico, sin embargo cuesta desengaños amorosos y rudo aprendizaje de los modos ciudadanos de la competencia. En ese proceso la cultura del inmigrante es olvidada o reducida a pintoresquismo. El tono sigue siendo aleccionador, pero la lección se adecua a los tiempos.

Natacha (1971)



Robles Godoy: Espejismo y libertad

Desde su primera película, *Ganarás el pan*, Armando Robles Godoy (quien nació en Nueva York de padres peruanos y participó, ya adulto, de una aventura colonizadora en la selva) mostró interés en la figura de un hombre errante que andaba tras alguna esencia perdida, pero no fue sino hasta *Espejismo* (1973), que elaboró un discurso sobre la migración de pretensiones cósmicas.

En *Espejismo*, Robles cuenta paralelamente la historia de Hernán, un niño provinciano cuya familia se prepara para emigrar de Ica a Lima con la ayuda de un maestro y un cura, y la de Juan José, otro niño, que habita una casa hacienda en ruinas, herencia de sus padres, protagonistas, a la vez, de una trágica subtrama que se relata en *flashbacks*.

Robles registra algunas imágenes típicas de los relatos de migración, como el desierto (con sus connotaciones bíblicas) y el camión viejo y precario cargado de enseres, para sugerir, finalmente, que la tierra prometida es tan solo una ilusión, un *espejismo*, si no se es realmente libre. Más que en las imágenes, sin embargo, el director parece confiar en los parlamentos expositivos y sentenciosos de sus

personajes para la producción de significados. Muchos personajes hablan sobre la migración, pero el parlamento más explícito, sale de la boca del maestro, durante el último almuerzo con la familia que se dispone a partir:

Los nómadas, sin saberlo, eran esclavos de su ganado. Nada era permanente ni importante para ellos, salvo el encontrar dónde alimentar a su ganado. Si encontraban una ciudad o un pueblo, no importaba lo hermoso que fuera, lo destruían para que pudiese crecer el pasto. No se puede vivir así. El hombre tiene derecho a decir: 'aquí voy a vivir, aquí me quedo'. No comprendo por qué lo llevan de un lado a otro porque no hay trabajo, porque no hay tierra [...] La tierra no es para el trabajo sino para el hombre. Ustedes no se van porque son libres de irse, porque se les ha ocurrido hacerlo, sino porque no tienen más remedio. Uno tiene el derecho de crear algo, de construir algo que después pueda amar y proteger. Eso necesita una cierta permanencia en la tierra. Por eso fue que Caín mató a Abel

[...] Caín representa al agricultor, al que ama a la tierra y su permanencia. En cambio Abel representa al pastor, al nómada, el esclavo de los carneros.

En *Espejismo*, el trabajo alienado y la religión (representados en una secuencia de montaje paralelo por el pisado de uvas y la procesión del Señor de Luren, respectivamente) someten al ser humano; pero la solución no está en la huida a otro lugar, donde el hombre también será esclavo, sino en la rebelión que lo conduzca a la verdadera libertad; no en la errancia, que implica el servicio al ganado o al nuevo patrón, sino en el asentamiento en un espacio donde se pueda crear la riqueza propia, material y simbólica.

Pese al tono de revelación empleado en el parlamento citado, el maestro de *Espejismo* no decía nada nuevo. Ese lugar utópico donde quedarse y crear en libertad es el sueño de todo migrante. Es la patria nueva de Eneas y los troyanos, de Moisés y los hebreos.

***Ciudad dorada*: El papel de la mujer y la épica de la migración**

Más concretas que las reflexiones altisonantes de los personajes de Robles son las imágenes de algunas películas de los ochenta. Ellas incorporaron al cine peruano nuevos iconos de la migración interna que ya habían aparecido en diarios, revistas y noticieros de televisión, así como la representación de ciertas organizaciones y actividades comunales que empezaban a formar parte de la historia, pero también de la épica y el mito.

En 1988 Edgardo Guerra dirigió *Ciudad dorada*, con el auspicio de UNICEF. La cinta nunca se estrenó comercialmente por un *impasse* surgido entre el director y el mencionado organismo internacional, pero pudo verse en un circuito alternativo.

Ciudad dorada cuenta la historia de una mujer de origen provinciano, madre de dos hijos menores, que participa en una invasión de terreno y trata de reconstruir su vida en un pueblo joven luego de ser abandonada por su marido y despedir a una segunda pareja desleal. El relato privilegia el punto de vista de la protagonista, desde donde se descubre la deslealtad masculina, la corrupción de algunos dirigentes y el tráfico de lotes; pero también la solidaridad, la justicia vecinal y la posibilidad de independencia de la mujer. El filme pone énfasis en la figura femenina como símbolo de lo asentado, de lo permanente, en oposición a las figuras masculinas transitorias, inconstantes y dadas a la errancia que se vinculan sentimentalmente a la protagonista. En la línea de *Las viñas de la ira* de Ford, la mujer-madre es vista como la base sobre la cual se ha de construir la nueva patria.

Ciudad dorada relata, además, el trayecto hacia la madurez del hijo mayor de la heroína, que evoluciona de un individualismo estimulado por las tentaciones urbanas a la identificación con los ideales comunitarios, inspirado por su progenitora.

Al final de *Ciudad dorada*, la mujer, enarbolando una bandera, encabezaba la resistencia del pueblo joven, enfrentándose a la policía que pretendía desalojar a los invasores. Los encuadres recordaban a *La Madre* de Pudovkin, y, sumados a los de las casas de esteras, las ollas comunes, las asambleas vecinales, y las banderas peruanas ondeantes en el arenal, esparcidos a lo largo del filme, aparecían como iconos de la épica del migrante peruano.

***Gregorio y Juliana*: ausencia del padre, desprotección del Estado**

Si *Ciudad dorada* enfatizaba el rol de la mujer migrante en la construcción de la nueva patria, *Gregorio* (1985), del Grupo Chaski, alertaba implícitamente sobre la ausencia del padre.

En la primera escena del filme, un anciano aconseja al padre de Gregorio no dejar la tierra. Lo trata de persuadir con el argumento de que ya no hay patrón (el relato se ubica en una época posterior a la Reforma Agraria), pero el padre emigra porque cierta estructura familiar le impide ser propietario. Como en *Ciudad dorada*, el padre desaparece al poco tiempo de llegar a Lima, esta vez por muerte, y la madre adquiere «un nuevo compromiso». El hijo, celoso, se junta con chicos de la calle, y corre el riesgo de *perderse*, tanto moral como socialmente, es decir, cayendo en el vicio (motivo muy apreciado por el melodrama) y dejando de ser útil a la familia en crisis y a la comunidad en formación.

En *Gregorio*, sin embargo, la comunidad no sule al padre; ni la madre se muestra capaz de recuperar al hijo como en *Ciudad dorada*. La falta del referente paterno se hace sentir como ausencia de ley y orden. Esta carencia puede vincularse a la de un Estado, que no vela por sus vástagos y a quien no se le reconoce legitimidad o autoridad.

En *Juliana* (1989), una producción posterior del Grupo Chaski, se aprecia una situación similar: el padre auténtico desaparece (la antigua ley, la del campo), y lo reemplaza un padrastro al que no se le debe obediencia por abusivo; surge luego un padre fallido e informal (el ladrón que acoge a los niños de la calle, a quienes instruye en fechorías y relata historias de prisión como si se tratará de cuentos de hadas), y se sueña con un padre ideal: el conductor de un resplandeciente ómnibus imaginado por Juliana en la última secuencia del filme.

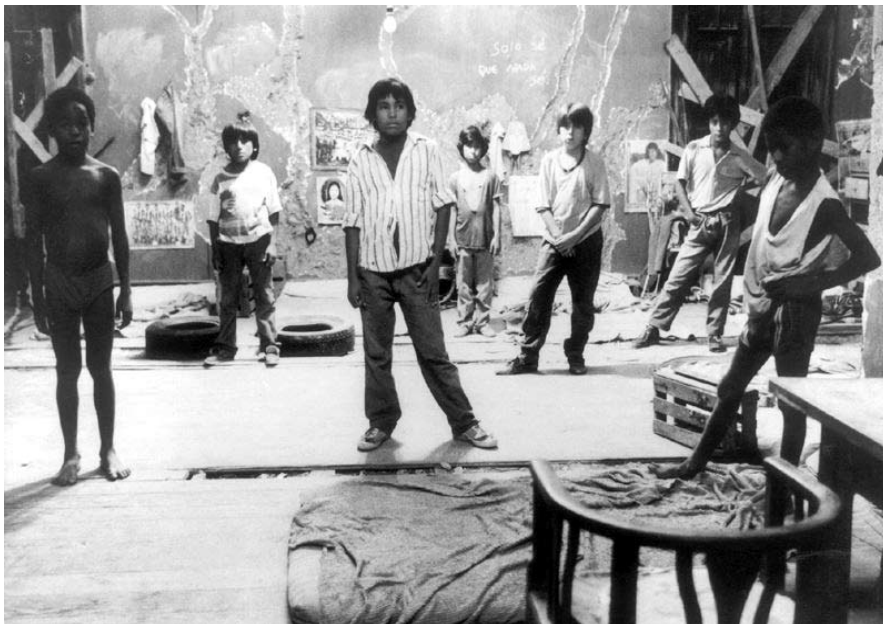
En *Gregorio* y *Juliana* se adopta el punto de vista de los hijos menores de los migrantes, y se sugiere la dificultad de crecer y desenvolverse en un medio nuevo donde no rigen ya las normas del pasado, y donde la ley imperante (si la hay) no protege a los recién llegados ni contempla sus necesidades.

Antuca: Desarraigo, memoria e identidad

Antuca (María Barea, 1991) está lejos de ser una película lograda: tiene una débil estructura dramática y una puesta en escena defectuosa; pero reviste interés porque pretende describir, como pocos filmes realizados en el Perú, el tránsito externo e interno de una migrante.

La protagonista, Antuca, es separada de su familia cajamarquina siendo niña y traída a Lima como empleada del hogar. Aquí crece y trabaja para varios patrones, se vincula a un grupo de colegas, y aprende a hacer respetar sus derechos. Realizado en colaboración con una entidad gremial de empleadas del hogar, el filme alude a la existencia de leyes que protegen a las trabajadoras como la que

Juliana (1989)



representaba Antuca, y a la necesidad de su conocimiento y defensa por las directas interesadas.

Sin embargo, el relato va más allá. Antuca decide regresar a su pueblo. El viaje de retorno es también un viaje en la memoria: la protagonista recuerda las distintas estaciones de su tránsito del campo a la ciudad, y de niña a adulta. Cuando llega a su tierra experimenta la felicidad del reencuentro, pero también constata que ya no pertenece a ese lugar, sus ritmos vitales, costumbres y necesidades son ajenos a los de la gente del campo: es una ciudadina, aunque distinta, también, a sus patronas; y vuelve a Lima. La última toma la muestra en una casa de esteras que ha edificado, conversando con sus amigas (migrantes como ella) y soñando con su futuro en ese ámbito nuevo, que la cámara revela como un pueblo joven lleno de construcciones semejantes a la suya.

Antuca tenía, pues, un final alentador: las numerosas casas de esteras representaban la edificación de una nueva urbe, con nuevos ciudadanos. La protagonista pasaba en el filme por el desarraigo, la nostalgia y el retorno, para arribar finalmente a la toma de conciencia de su identidad. Sin embargo, por la misma época del filme de Barea, había visiones menos optimistas sobre lo que aguardaba en Lima a quienes venían de la sierra.

Ni con Dios ni con el diablo: Migración en tiempos de guerra

En 1990 era ya muy alto el número de habitantes de los Andes que huían de sus comunidades a Lima a consecuencia de la guerra interna². *Ni con Dios ni con el diablo* (Nilo Pereira del Mar, 1990) se acercaba al tema a partir de una novela publicada en 1950: *El retoño*, de Julián Huanay³.

La acción del filme se ubica en 1983, muestra a una comunidad entre dos fuegos y a un joven, Jeremías, que tras ser reclutado a la fuerza por Sendero Luminoso, huye a



Ni con Dios ni con el diablo (1990)

Lima. En la capital, Jeremías se dirige en busca de empleo a la casa de su padrino, un próspero ingeniero que años atrás ha contribuido a la electrificación de su pueblo. El padrino lo emplea como guardia de seguridad de una construcción, donde el joven es víctima de bromas racistas y un asalto. A causa de este, es despedido del trabajo. Luego se emplea como mozo en una fiesta en casa de un policía que, por coincidencia, tiene una lista de sospechosos de terrorismo en la que figura su nombre. Jeremías, al final, encuentra una muerte violenta.

El filme capta, aunque toscamente (tampoco se trata de una película lograda), el repliegue individualista de cierta clase media limeña durante la guerra interna. El padrino de Jeremías, quien en los setenta era un profesional progresista preocupado porque «todos los peruanos puedan vivir mejor», en los ochenta no quiere escuchar las noticias sobre la matanza de Uchuraccay porque, según dice, ya tiene bastante con sus propios problemas. Más adelante, desconfía de su ahijado (piensa que ha sido cómplice en el robo de la construcción), y lo despide. De la desconfianza hacia el otro se da un paso hacia la paranoia: durante la fiesta en la que Jeremías trabaja como mozo, hay un apagón, las señoras que se encuentran como invitadas refieren, de inmediato, la

anécdota (auténtica leyenda urbana de los ochenta) de cómo una amiga suya descubrió que su empleada del hogar era una terrorista, y preguntan a la dueña de la casa, susceptibles, dónde ha conseguido al nuevo sirviente. Ser joven, pobre y andino era peligroso en la Lima de los ochenta.

En la última parte de la película, Jeremías comprueba que se ha hecho realidad el presagio de un hechicero que al comienzo del filme le auguró que se metería en un infierno. «Lima es un infierno», le dice, poco antes del final, la joven empleada Victoria, confirmando la profecía.

Alias La Gringa: Sálvese quien pueda

Alias La Gringa de Alberto Chicho Durant mostraba también a la ciudad de Lima como un ámbito infernal del que era preciso huir; en este caso, al extranjero.

En el filme, Jorge Venegas Peña, apodado «La Gringa», es un delincuente especializado en escapar de las cárceles donde es recluido. Luego de una de sus tantas fugas, es apresado y enviado a una isla penal. La trama incluye una matanza ocurrida en esa prisión que remite a la que tuvo lugar en El Frontón en 1986. Además, hay en el filme representaciones más o menos explícitas de los presos de Sendero Luminoso, sus actividades y entorno (pabellones con pinturas murales, asambleas, etc.). A través de un personaje secundario (el profesor Montes) se alude a los presos injustamente procesados por terrorismo; y mediante el personaje del alcaide se plantea la existencia de autoridades corruptas. Fuera del ámbito de la prisión, se toca el tema de los jóvenes universitarios acosados por las fuerzas del orden como sospechosos de subversión, y se proyecta la imagen de una ciudad capturada por la inestabilidad económica y el terror político, donde el cambio de un dólar está a millones de intis y una bomba puede estallar en cualquier momento y lugar.

El personaje de La Gringa huye de la cárcel, más de una vez, con pasmosa facilidad; pero solo para encontrar en

la ciudad, como en una pesadilla, el mismo clima carcelario que acaba de dejar, la misma violencia y falta de libertad. Lima, y el Perú todo, en *Alias La Gringa*, conforman una inmensa prisión. La fuga final, la definitiva y realmente liberadora, es, entonces, hacia fuera del país. La Gringa y su novia, Julia, terminan huyendo a Guayaquil.

Es de destacar que las características físicas del actor Germán González, que interpreta a La Gringa, no congenian con las de un experimentado delincuente, y los rasgos psicológicos y sociológicos de su personaje, aún menos. La Gringa tiene un cuidado vocabulario en el que la replana y la coprolalia están casi ausentes, y se define a sí mismo, con timidez e ironía, como «escritor». La impresión que deja es la de un sujeto de clase media (probablemente un intelectual) y sus reacciones ante la ciudad carcelaria y violenta no son diferentes a las de muchos peruanos de la mesocracia que entonces optaron por vivir fuera del país.

Practicante del «sálvese quien pueda», La Gringa frena sus impulsos de huida del país (alentados por su novia) debido a una deuda de honor contraída con el profesor Montes, y regresa al penal de El Frontón en plena matanza, para intentar rescatar a su amigo; pero al no ser esto posible, espeta a los senderistas: «¡Locos de mierda, sigan matándose!», y se salva a sí mismo. Al no estar con Sendero ni con un Estado que no lo representa, su respuesta es básicamente individualista.

El plano final de la película muestra un paisaje marino (obvia metáfora de la libertad) sobre el que se escucha, en voces *over* (es decir, voces sin cuerpos), el diálogo de La Gringa y Julia, su novia. Ella le pide ir al cine, él se niega arguyendo que no puede andar exhibiéndose por las calles; ella ríe y le hace notar que en Guayaquil nadie lo conoce. Varias escenas antes, Julia, tratando de convencerlo de huir del país, le ha dicho que a lo que teme él, en verdad, es a dejar ser «La Gringa». El precio de la libertad es, pues, la pérdida de la identidad.

Madeinusa: Civilización o barbarie

En *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006), se retoman tópicos antiguos sobre la migración interna en el Perú, aunque con un barniz nuevo.

La protagonista, bautizada con el nombre de Madeinusa, aspira a salir del pueblo de Manayacuna en dirección a Lima, que es a donde ha partido su madre poco tiempo atrás. La llegada de un forastero de la capital, de nombre simbólico (Salvador), y la circunstancia de una festividad de Viernes Santo en la que todo está permitido, pues Dios ha muerto, permiten a Madeinusa llevar a cabo su objetivo.

Aunque nunca se ven imágenes de la capital, la representación del pueblo andino como recinto de lo vetusto y la barbarie hace deseable la partida de la protagonista hacia un lugar que, por oposición, se supone moderno, civilizado y racional. Manayacuna, además, opera para Madeinusa como una prisión donde la ley del padre ha perdido legitimidad. La liberación de la protagonista pasa por su empoderamiento, la muerte del padre y el sacrificio del extranjero.

Se ha escrito que *Madeinusa* contradice a una tradición del cine peruano en la que la representación de los Andes es lírica o épica. No obstante ser esto cierto, el filme se enmarca en otra tradición, si bien no cinematográfica, sí literaria de representación de los Andes como recinto de lo atávico y lo siniestro (*Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, algunos cuentos de *La venganza del cóndor*

de Ventura García Calderón, o de Juana Manuela Gorriti). A nivel de argumento, *Madeinusa* guarda, además, semejanza con la novela decimonónica *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, otro texto donde la huida de la sierra hacia Lima supone el tránsito de la barbarie a la civilización, y la salvación posible de un personaje femenino singular, que por distinto merece redención.

Conclusión

El cine peruano ha abordado el tema de la migración de manera constante en los últimos cuarenta años. Los discursos no han sido ajenos al contexto en que fueron producidos, y a la ubicación de una instancia narrativa notablemente capitalina. En los años sesenta y setenta, si bien se puede encontrar un filme (*De nuevo a la vida*) que invoca, tradicionalmente, el retorno al terruño, otros (*Nemesio*, *Simplemente María*) pretenden aleccionar a los inmigrantes en la dura lucha de conquista de la urbe, y los nuevos valores y normas que han de adoptar. En los ochenta y noventa, el cine apuntala cierta épica de la migración (*Ciudad dorada*), pero también hace notar el desamparo por parte del Estado (*Gregorio*, *Juliana*) y las amenazas vinculadas a la violencia política que se yerguen sobre el migrante (*Ni con Dios ni con el diablo*), así como los motivos de la migración hacia el extranjero (*Alias La Gringa*). En la presente década, renace con *Madeinusa* una antigua visión sobre el problema, donde parece alentarse el desplazamiento hacia la capital, pero solo como salvación de los más aptos y con la condición del abandono de una cultura que se considera arcaica.

Notas

- ¹ Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 42-54.
- ² Según el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se puede suponer que alrededor de medio millón de personas abandonaron sus localidades por temor a ser víctimas directas de la violencia durante todo el proceso (tomo VI, p. 627). <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- ³ Huanay, Julián. *El retoño*. Lima: Ediciones Siglo, 1950.



La Ciudad del Juego

Siu Kam Wen

“Siu Kam Wen nació en 1951 en la provincia de Guangdong, China, y se mudó al Perú cuando tenía nueve años. En 1985, Siu emigró a los Estados Unidos con su familia porque después de vivir 25 años en el Perú no podía conseguir ciudadanía peruana por las leyes de inmigración restrictivas de ese país”, apunta la investigadora Maan Lin. A dichas leyes, el autor sumó la ironía de

ver elogios a sus primeros cuentos relativizados con relación a su persona. La propia Maan Lin lo cuenta: “Cuando Siu Kam Wen publicó sus primeros cuentos en los años ochenta y de esta forma se dio a conocer en el mundo de las letras en Lima, algunos periodistas y críticos literarios dudaron de la propia existencia de este autor, y pensaron que se trataba de un escritor famoso que escondía su verdadera identidad bajo un seudónimo chino”.

En Lima, el autor publicó los libros de cuentos *El tramo final* (1985) y *La primera espada del Imperio* (1988), reunidos posteriormente el 2004 en sus *Cuentos completos*, el cual incluye a su vez la colección *Ilusionismo* (1998). Es autor de las novelas *La estatua en el jardín* y *Viaje a Itaca*, publicados al igual que sus *Cuentos* el 2004 por Ediciones Diana, en Morrisville, North Carolina.

A propósito de nuestro dossier, solicitamos al escritor un texto inédito. Es así que ofrecemos un capítulo de su nueva novela *La vida no es una tombola*, que será publicada a inicios del próximo año. En este adelanto, Las Vegas es el destino de Maggie Lo, personaje cuya belleza angelical trae el recuerdo de Audrey Hepburn. Asimismo, Siu Kam Wen responde gentilmente un cuestionario que le propuso la revista con el fin de indagar sobre su condición de inmigrante, así como los retos, compromisos y transformaciones que esta historia suele suponer en la mayoría de casos.

(Paolo de Lima)

La ausencia de su sobrino durante la noche permitió a Elías disponer de más tiempo para sí mismo: ya no tenía que acostarse exactamente a las once. Después de terminar su hermano de ver el noticiario y largarse a dormir, Elías volvía a encender el aparato y seguía viendo la televisión hasta que los canales dejaban de transmitir. Aunque tomaba el cuidado de bajar el volumen, los diálogos y las carcajadas provenientes del televisor llegaban hasta el cuarto de don Augusto y no dejaban a éste dormir bien. Don Augusto, que no le tenía mayor afecto ni respeto a su hermano menor, le llamó la atención en los términos más rudos y provocativos posibles. Elías, sin chistar, hizo el esfuerzo de no ver la televisión por una semana, pero al fin más pudieron el aburrimiento y la soledad, y pronto volvió a reincidir en su recién adquirida adicción. Bajando el volumen hasta que el sonido terminó por ser casi inaudible y ubicándose muy cerca del aparato, Elías pensó que de ese modo no molestaría a nadie. Pero don Augusto ya no se preocupaba ahora por el ruido del televisor sino por un ligero aumento que había observado en el recibo de la luz. Como no estaba dispuesto a comprar un armario nuevo nada más para guardar el televisor durante la noche, don Augusto, a quien no le faltaban ni la ingenuidad ni la destreza manual de un buen carpintero, construyó una caja especial de madera que le permitió desde entonces encerrar el *enchufe* del televisor. Cada noche, después de su favorito programa de noticias, don Augusto desconectaba el cable eléctrico del televisor y guardaba el enchufe bajo llave en su pequeño receptáculo.

La humillación que sintió Elías fue tan inmediata y ruda, que hizo asomar lágrimas de indignación a sus ojos. Creyó entender mejor ahora los motivos de su sobrino para odiar al padre. Don Augusto era un hombre sin tacto e insensible a los defectos o padecimientos de otros. Su relativo éxito en la vida le había hecho sentirse infalible en sus opiniones y decisiones. Una vez que había formado una opinión sobre cualquier cosa, era imposible para él aceptar que otros pudieran estar en lo correcto y él equivocado. Su falta de tacto era proporcional al tamaño de su amor propio, y eso lo mantenía completamente ignorante de los daños que sus acciones eran a veces capaces de infligir a otros.

Elías había estado demasiado ensimismado en los retos de su nueva vida como para tener tiempo de hacer planes para

el futuro. Pero ahora comenzó a pasar mucho de su tiempo libre pensando en los días en que finalmente estuviera en condiciones de poner su propio negocio. Era la primera vez que vivía bajo el techo de otra persona, aun cuando esa persona fuera su propio hermano. Hasta entonces no había dependido nunca de nadie, había siempre hecho lo que quiso, y fue difícil para él acostumbrarse a este cambio tan radical y tan contrario a su personalidad. Para no volverse loco, tuvo que repetirse que él no era el único que se encontraba en semejante situación, que era el destino común de todos los recién llegados.

Sus relaciones con Maggie habían entrado en una etapa que era al mismo tiempo estable y curiosamente insatisfactoria. Visitaba ahora a los Lo todas las semanas. Después de las partidas de *mah-jong* de la tarde, Elías y Maggie salían juntos para una función de vermouth en uno de los tantos cines que había en los alrededores. A veces iban a

¿Qué te decidió a elegir el lugar dónde vives, y cuáles razones te han hecho radicar allí?

No elegí ir a Hawaii, que es donde vivo desde hace veinte años; fui allí porque era donde radicaban entonces mis padres y todos mis parientes. Después, me gustaron el clima soleado y acogedor de las islas y la bondad y sencillez de la gente y ya no quise dejarlas. Otra razón que me ha motivado a permanecer en Hawaii es que durante todo el tiempo que he vivido allí nunca he sentido un momento de depresión, algo que sufría constantemente mientras viví en la grisácea Lima.

¿De qué manera interactúas con el medio donde has elegido vivir? ¿Cómo te sientes al respecto?

Hawaii es un lugar donde casi todo el mundo tiene un poco de sangre asiática o polinesia y los de descendencia europea están en la minoría. No se puede decir que no exista allí también racismo, pero incluso si existe, no es nunca tan abierta como el que experimenté en el Perú. En Hawaii uno puede hablar en chino o en tagalog en un ómnibus sin que eso lo convierta en objeto de burlas o atraiga miradas poco amistosas. Una legislación muy estricta impide también que a los inmigrantes se les discrimine en cuestiones de trabajo o de beneficios sociales. Si hubiera querido o tenido el talento para serlo, habría podido ser el gobernador de estas islas. De resultas de todo esto, me siento muy cómodo viviendo en Hawaii.

Para interactuar con tu nuevo espacio social ¿tuviste que dejar atrás o cambiar algunas prácticas, ideas, hábitos o costumbres de ti en el Perú? ¿Dirías que hay una continuidad con tu ser peruano en el Perú?

No tuve que dejar las prácticas, ideas, hábitos y costumbres que tenía en el Perú pero sí adquirir otras nuevas. En Hawaii seguí hablando y escribiendo en castellano, pero tuve que aprender otro lenguaje: el inglés; y con creciente frecuencia encuentro que me es más fácil expresarme en este lenguaje. No he dejado de ser lo que fui, pero soy ahora más de lo que he sido (espero que eso redunde en provecho).

¿Qué te une vital e intensamente al Perú a pesar del tiempo y la distancia (física e interior)? ¿Ello determinaría o no que vuelvas a radicar en el Perú?

Pasé mi adolescencia y juventud en Perú y la memoria de eso no se me borrará nunca, porque ésas fueron las épocas de los primeros amores y de los primeros goces. Además de eso, a mí me une al Perú otro cordón umbilical que es la escritura. Aunque puedo escribir tan bien en inglés como en castellano, es este último el que prefiero usar como medio de expresión literaria. En temas, vuelvo insistente y nostálgicamente a los tiempos tumultuosos (la época de Velasco) que me tocaron vivir en el Perú, como un disco rayado. Sin embargo, probablemente no volveré a radicarme en el Perú a menos que mi futura pensión de jubilado no me alcance para vivir cómodamente en Hawaii.

una función de la noche o a algún *chifa*. Las relaciones entre los dos permanecían fundamentalmente platónicas. Maggie parecía sentir una repugnancia natural hacia todo tipo de contacto físico de carácter más o menos íntimo, y a Elías se le negaban incluso los besos y las caricias ocasionales. Elías había tenido pocas relaciones amorosas en su vida, y su inexperiencia no le permitía saber si la aparente aversión al contacto físico de ella provenía de un profundo sentido del pudor o de algo mucho menos halagador para él.

Una noche, después de terminada la función de *vermouth*, y mientras ambos paseaban por los alrededores de la Plaza San Martín, Maggie le informó que viajaría a Las Vegas muy pronto.

—¿Cuándo? —A Elías el corazón le dio un vuelco.

—El próximo viernes —dijo Maggie.

—¿Tan pronto? —dijo Elías, ahora menos sorprendido que ofendido, pues era evidente que Maggie había estado planeando el viaje desde hacía mucho tiempo, sin nunca informarle—. ¿Para siempre o sólo como un viaje de placer?

—Como un viaje de estudio, más bien.

—¿Y qué vas a estudiar allí?

—Las condiciones de vida y de trabajo de allá.

Eso era un eufemismo, por supuesto, que todo el mundo que buscaba un modo de salir del país usaba mucho en esos días. Elías guardó silencio. Cuando volvió a hablar, hizo lo que pudo para no delatar el desasosiego y el desencanto que lo embargaban.

—¿Vas a estar en Las Vegas por mucho tiempo?

—Tengo una visa de tres meses —sonrió Maggie—. Pero mi parienta, en cuya casa me hospedaré, probablemente querrá deshacerse de mí antes de que caduque mi visa.

El viernes en la noche Felipe la llevó en su escarabajo negro al aeropuerto Jorge Chávez y la vio embarcarse sola en un aeroplano de Pan Am. Maggie se veía animada y más bella que nunca en la minifalda que había aprendido a usar a regañadientes. No había estado nunca antes fuera del país, y su mente estaba ocupada en las bien promocionadas atracciones del lugar que los chinos llaman la Ciudad del Juego.

Cuando Maggie se refirió a su anfitriona como su parienta, en realidad estaba exagerando un poco el vínculo que había entre las dos. Mrs. Wu era simplemente la hermana mayor de su cuñada, y una completa desconocida para Maggie. Pero la otra, después de ver una foto que Felipe y su mujer le habían mandado por la época de la Navidad y constatar en ella la singular belleza de la hermana, tenía sus motivos propios para insistir que Maggie se hospedara en su casa: uno de sus hermanos seguía sin casarse y el viaje fue planeado —aunque Maggie era completamente ignorante de ello— para arreglar un encuentro inicial entre Maggie y el hermano soltero, que se llamaba Darryl Hee.

Los Wu vivían en una urbanización nueva a quince minutos del Strip, donde están concentrados todos los grandes

hotel-casinos. La casa era una construcción de dos plantas del tipo de las misiones californianas, con tejados de dos aguas y atravesada verticalmente por una sala-comedor espaciosa y alta; tenía aire acondicionado central y una piscina de buen tamaño en su parte trasera para mitigar el calor constante del desierto. Aunque tanto el aire acondicionado como la piscina eran elementos infaltables en todas las construcciones del lugar, a Maggie le parecieron lujos que sólo había podido disfrutar en sus sueños.

Darryl Hee era un hombre bajito de unos treinta y cinco años que trabajaba de cocinero en el restaurante que su cuñado tenía en el barrio chino de la ciudad. Había comenzado su vida con una lujuriosa mata de pelo, pero para cuando alcanzó los treinta su calva era ya terminal. Su timidez era casi dolorosa, y aunque era un hombre honesto y trabajador, había tenido poca suerte con las mujeres toda su vida. Cuando su hermana mayor le mostró la foto de Maggie, su reacción fue al mismo tiempo de excitación y de inquietud. Maggie era demasiado bonita para alguien como él, protestó.

—Este tipo de mujeres están acostumbradas a tener una idea muy elevada de sí mismas —señaló—. Probablemente no se conforman con alguien menos que un millonario.

Mrs. Wu tenía sus ideas propias.

—No si necesitan salir del Perú a toda costa —dijo con convicción—. Entonces tendrían cosas más serias que preocuparse que la solvencia o la apariencia de sus futuros maridos.

Darryl se dejó convencer y fue así como acabó pagando, en secreto, por el boleto de avión de ida de Maggie, mientras Felipe pagaría el del viaje de vuelta si el asunto no prosperaba como estaba previsto. Maggie era aparentemente ignorante de todo este arreglo, y si había sospechado algo, se cuidó de no dar un tratamiento especial al hombrecillo calvo que, en su modesto pero nuevo carro de fabricación norteamericana, fue al aeropuerto a recogerla.

Darryl la encontró exactamente como en la foto de la Navidad recién transcurrida, aunque el largo viaje y la imposibilidad de dormir en un avión habían hecho aparecer unas bolsas bajo sus ojos lípidos. Con su pelo atado en una cola de caballo y su belleza angelical, Maggie le recordaba

a la actriz Audrey Hepburn, y eso sólo agravó su convicción íntima de que ella no estaba hecha para él.

Cuando estaba ayudándola a subir el equipaje al maletero de su auto, Darryl notó que llevaba en la mano un chiste de *Archie & Veronica*: Maggie había gastado sus primeros dólares comprándolo y había hecho el esfuerzo de leerlo durante el viaje para mejorar su conocimiento del inglés hablado. Darryl tuvo una idea todavía mejor de lo que planeaba hacer durante su estadía cuando, yendo por una avenida paralela al Strip y dirigiéndose a las afueras de la ciudad, pasaron por delante de un edificio público.

—¿Hay aquí alguna biblioteca pública que pueda usar alguien como yo? —quiso saber Maggie.

Darryl no había estado nunca en una biblioteca pública y no supo responder. Pero se preguntó para qué habría querido ir a una biblioteca pública en su primer día en Las Vegas, una ciudad que no era conocida especialmente por sus atractivos culturales o académicos. El misterio fue resuelto, sin embargo, unos días más tarde, cuando Maggie usó su creciente influencia para convencer a Darryl a llevarla a la biblioteca central que había en Motor Drive. Después de registrarse y pagar unos cinco dólares por un carnet de lector, Maggie sacó un manual de instrucciones para obtener visas en los Estados Unidos y para nacionalizarse. Darryl pensó que había entendido el mensaje y se sintió justificado en hacer ilusiones.

La encontró más complicada de lo que ella estaba dispuesta a revelar. Un día, mientras la llevaba al Strip para mostrarle los famosos casinos, y con Mrs. Wu y su hija acompañándolos, Darryl miró en el espejo retrovisor a las tres mujeres sentadas en el asiento de atrás y sorprendió a Maggie hacer una mueca. Mrs. Wu era una mujer extremadamente locuaz y desde que se pusieron en camino había estado hablando sin parar. Maggie había pretendido escuchar a su anfitriona con atención e incluso hizo, con una voz animada, el esfuerzo de hacer uno o dos comentarios casuales, pero cuando creyó que nadie la estaba observando, su hermoso rostro oval se desmoronó en una expresión de hastío inconmensurable y de desdén no simulado. Era en momentos como ese que parecía envejecer diez años en pocos segundos.

Okupando Berlín¹

Casas-proyecto y migración

Victoria Guerrero

Cuando se llega a Berlín lo primero que a uno le llama la atención es ver a todos esos *punks* y sus perros vagando por la Alexander Platz, plaza mitológica para mí después de haber visto *Berlin, Alexander Platz* de Fassbinder. Aunque su estética «socialista»², encajonada y gris, puede espantar a más de uno, fue hasta hace no mucho el centro del Berlín oriental. La fauna callejera es diversa, turistas venidos de diferentes lugares hacen cola para subir a la torre de televisión (Fernsehturm), el mirador más alto de Berlín; más adentro están todas esas paredes repletas de graffitis y afiches anunciando conciertos, fiestas y manifestaciones políticas contra el capitalismo. Completan esa vida callejera los inmigrantes turcos de los barrios de Kreuzberg y Neukölln. Así, mujeres turcas cubiertas de pies a cabeza caminan al lado de *punks* con cabellos multicolores, poetas, agitadores y turistas.

Quizá ese sea el encanto de Berlín, su extraña convivencia y ese intento de permanecer rebelde y joven a pesar de ser una ciudad cargada de memorias trágicas: El tercer Reich, la segunda guerra mundial, la división de Alemania y la guerra fría, que terminaría con la caída del muro el 9 noviembre de 1989³. Desde ese histórico momento, que cambió la cartografía alemana y que es un símbolo mayor a favor de una Europa más agresivamente neoliberal, es que se afianza el movimiento de las casas-proyecto (*squats*

u *okupas*) hacia la zona oriental. Así, la gente del este empieza su travesía hacia occidente en busca de «libertad» y un nuevo proyecto de vida, de la misma forma muchos jóvenes de Alemania occidental comienzan a ocupar las casas abandonadas y viejas, sobre todo en distritos cercanos al muro (Prenzlauer Berg, Mitte, Friedrichshain). Pero habría que decir que el movimiento *okupa* ya tenía sus raíces en la Alemania occidental desde los años ochenta. Ahora muchos de esos espacios no solo funcionan como casas-proyecto, varios se han acondicionado como talleres de artistas, espacios culturales, discotecas y bares.

Casas-proyecto (*Hausprojekt*)

De la caída del muro a hoy han pasado 18 años durante los cuales el movimiento de las casas-proyecto ha sobrevivido. Sin embargo, a lo largo de este tiempo muchas cosas han cambiado. Algunas viviendas fueron negociadas y cedidas mediante contratos con los ocupantes porque pertenecían al Estado o, en otros casos, porque el dueño de las mismas no las reclamaba.

El problema surgió cuando empezaron a aparecer más propietarios y exigir derechos sobre sus abandonadas

reactualización de la ideología nazi es de larga data. Así, con la construcción del muro, que dividió a la ciudad en dos bloques, muchos militantes y aliados nazis se reciclaron, ya sea en la RFA o en la propia RDA. De este modo, la ideología nazi se invisibilizó hallando nuevos modos de acción y de reproducirse hasta hoy.

La Köpi, vagando por la Rigaerstrasse y el Morgenrot

Una de las primeras casas proyecto berlinesas fue la Köpi en Mitte (centro). Esta casa fue ocupada en su mayoría por gente venida del oeste. El tiempo de la ocupación de muchos de estos espacios de la zona este se realizó desde la caída del muro hasta la anexión definitiva de la Alemania oriental en octubre de 1990. Es el momento de los reacomodos en el que muchos alemanes del este perdieron sus trabajos en las universidades y en puestos relacionados al régimen anterior.

Sin embargo, luego de la reunificación comienzan los primeros desalojos y las luchas violentas. La casa de Köpi, entre otras, logró encontrar una solución pacífica, pero como muchas, a lo largo de estos años ha debido batallar contra diferentes dueños para mantenerse. Se trata de un espacio urbano bastante considerable y por ello codiciado, que incluye la antigua central de correos, y que ahora se ha convertido en un patio habitado por gente que vive en carromatos⁴. En el frontis están colgados numerosos carteles y banderolas que aluden a un posible desalojo, pero afirman que resistirán, y piden la ayuda de otros activistas y de la comunidad en general mediante manifestaciones y dinero. Allí, como en otras casas, se puede leer el siguiente aviso:

Achtung: Sie verlassen jetzt den kapitalistischen Sektor

Atención, en este momento usted está abandonando el sector capitalista

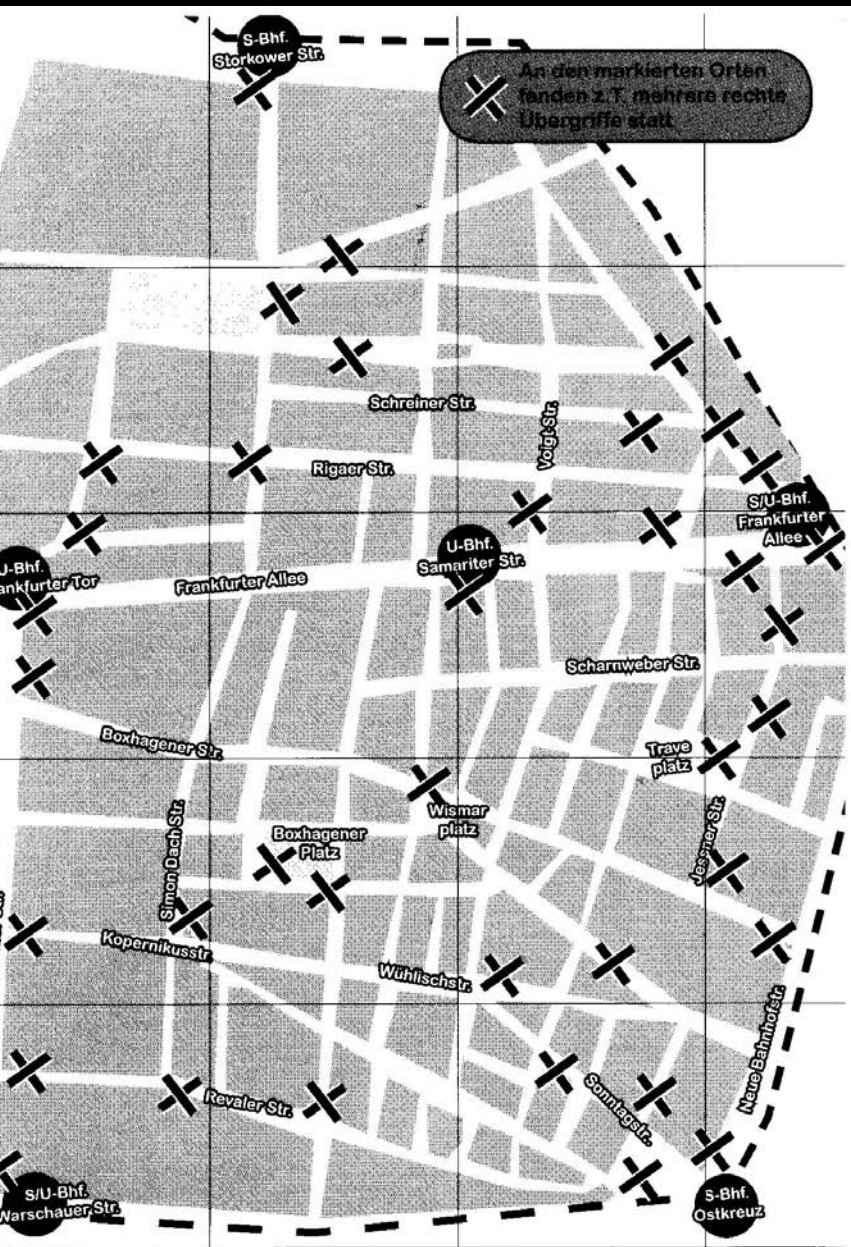
Y es que el reciclaje es también su filosofía. Así, cuando uno ingresa a sus patios, se puede ver ropa usada, muebles e

incluso comida a punto de vencer o ya vencida que recogen de la calle o de los supermercados, y que puede ser tomada por cualquiera de forma gratuita.

En la Rigaerstrasse, en el barrio de Friedrichshain, se puede ver huellas de enfrentamientos entre «antifas» y fascistas, vidrios rotos y pintas. Esta calle es famosa por la cantidad de casas okupa que albergó hasta hace un tiempo. Muchas de ellas se han convertido en organizaciones alternativas, al lograr acuerdos con los dueños. Con el tiempo esta zona se ha vuelto un tanto mixta, los cafés bien diseñados y limpios se mezclan con los graffittis y bares como el Fischladen, cuya decoración está basada en la estética del reciclaje. Igual diseño tiene el Morgenrot, un bar en el barrio de Prenzlauer Berg, que fuera el distrito bohemio de la Alemania Federal. A finales de los años noventa se pensó que este distrito (Prenzlauer) tomaría la posta de la vida intelectual del barrio de Kreuzberg (poblado masivamente por inmigrantes turcos, sobre todo, y un considerable sector de la izquierda berlinesa), pero con el tiempo se ha convertido en un lugar algo aburguesado y aburrido, que parece devorar día a día los espacios alternativos. Así el bar de la Kastanienalle 85/ 86, autogestionario de la casa *squat*, cada vez es más frecuentado por turistas que visitan la zona, y ya no por sus antiguos bebedores, *punks* y militantes que acudían todos los fines de semana a este lugar.

Okupando Berlín: esos seres latinos

Obviamente en estas casas no viven solo alemanes. Con el tiempo, y el cosmopolitismo del Berlín oriental, las casas han recibido a gente de muy diversos países, ya sea por cuestiones políticas o humanitarias. Es decir, han intentado en la praxis cumplir un ideal solidario. Me interesó indagar cómo ve un latinoamericano esta experiencia, a su vez nueva, y al mismo tiempo cómo se ve siendo reinterpretado por la otra cultura (en este caso la alemana), que contendría valores opuestos a la imagen que nos representa: democracia y bonanza versus dictadura y pobreza.



Paulina León⁵ es una artista ecuatoriana que vive en Alemania hace cinco años y hace tres en Bödickerstrasse (Bödicker Straße, las casas toman los nombres de sus calles). Sobre la historia de la casa nos comenta que «La ‘Bödi’ existe desde hace como nueve años. Vivimos en ella ventidós personas, la menor tiene un año, el mayor como 45. Hay gente de diferentes países como México, Chile, Argentina, Ecuador, Alemania, Francia, Dinamarca, Israel, España e Italia». Aclara también que «no es una casa okupa, es una casa proyecto. Es decir, pagamos un arriendo por ella y lo que se intenta es que sea un proyecto de vida en comunidad».

Paulina tuvo la gentileza de responder un cuestionario que Intermezzo le propuso para conocer más sobre el movimiento y su experiencia como migrante en Alemania.

¿Cómo se ingresa a una casa-proyecto? ¿Existen requisitos o cualquiera puede pedir asilo/ alojamiento en ellas? En todo caso, ¿cuáles son estos requisitos?

Si hay alguna habitación libre, uno se presenta como aspirante para vivir ahí; cada aspirante intenta contactar a la gente de la casa, hablar con ellos, en definitiva tomar contacto para que la gente lo conozca. En una plenaria se vota por la persona que será escogida para vivir en la casa. Existe también el veto. Cualquiera puede ser aspirante, no es un asilo, se paga por ella así sea poco y se tienen ciertas obligaciones también. Se elige a la persona con la que más empatía exista, tomando en cuenta su personalidad, disposición a vivir en comunidad, su actividad cotidiana, sus necesidades, sus posibilidades económicas, su posición política, entre otros elementos.

¿Cómo es tu vida allí? ¿Tienes que participar de las reuniones? ¿Qué temas se tratan?

Vivo aquí hace 3 años. Durante este periodo han habido mucho cambio de gente y, por tanto, de

ambiente en la casa y en su funcionamiento. Ha sido una experiencia muy interesante, en la que he aprendido mucho sobre la mentalidad alemana, he conocido gente y he fortalecido mi posicionamiento político. En cuanto a las reuniones, pues hay que participar en ellas. Allí se tratan todos los problemas y propuestas concernientes a la casa como ingreso de gente nueva, pagos de servicios, proyectos comunes -como las noches de cine y la cocina popular que realizamos una vez a la semana-, autogestión, apoyo a otros grupos e intercambio, mejoras en la casa, invitados, o problemas de comunicación entre nosotros.

¿Cuáles son los objetivos de la casa?

Es una casa de izquierda que intenta crear una vida en comunidad en la que los espacios y los bienes sean de todos. La única propiedad privada es la habitación de cada quien, el resto, cocina, baños, comida, patio, es de uso común. Las compras se hacen para todos los integrantes de la casa y se programan actividades culturales.

Como latinoamericana, ¿cuáles son las coincidencias y/o las diferencias que observas entre tu experiencia persona y la ideología que propone la comunidad?

Para mí es una forma de intentar vivir de manera consecuente con los ideales y de no alimentar un sistema capitalista e individualista. Además es una manera de protegerse y respaldarse en un grupo, ya que ser migrante en un país como Alemania no es fácil. En cuanto a las diferencias hay muchas empezando por el mismo concepto de comunidad. Tal vez lo que se entiende en Alemania bajo este término no es lo mismo que en el Ecuador, que tiene una herencia de la comunidad indígena. A su vez, me llama la atención la repetición inconsciente de un sistema social en pequeño, sistema al que justamente se intenta combatir, y también está el problema de los conflictos culturales. Por un lado, creo que la izquierda en Alemania, en general, y la gente de izquierda con la que vivo maneja mucho y muy

buen discurso, pero en la práctica se ve la inconsecuencia. Lastimosamente creo que en la casa, en varias situaciones, hemos reproducido el sistema operante, de clasificación de la gente por su estrato social, procedencia cultural o étnica, nivel de educación, entre otros factores. Y estas diferenciaciones, e incluso discriminaciones, se han visto en la cotidianidad de la casa, como en el hacer compras, en la repartición de las obligaciones o en el manejo de espacios comunes. Para que saques tus propias conclusiones te puedo comentar que en la casa se ha dado una «división natural»



Volante de apertura del nuevo café "antifa"

de los espacios, en el sentido de que una de las cocinas es utilizada prácticamente solo por los alemanes y la otra por los extranjeros.

En tu experiencia, ¿qué tipo de jóvenes latinos viven aquí? ¿Muchos lo hacen por una cuestión económica o porque creen verdaderamente que un mundo diferente al capitalismo es posible?

No me gusta poner membretes a las personas, somos diversos, un par de estudiantes, un carpintero, un desempleado, gente que viaja mucho, gente que busca. La mayoría se une al grupo

por la posibilidad de vivir con otros, de compartir y conocer, además del precio barato de la vivienda y de la seguridad frente a la policía en el caso de los ilegales. Me gusta la familia que hemos creado en esta casa los migrantes que vivimos aquí, basada en la generosidad y el desapego.

Por momentos me ha parecido que la experiencia de las casas-proyecto actuales recrean un mundo «paradisiaco» desde el primer mundo, porque se tiene la oportunidad de vivir la experiencia de la autogestión en un país rico como Alemania. En ese sentido y a la distancia, ¿cómo ves la experiencia de las casas-proyecto? ¿Qué respetas/ admiras del movimiento? ¿Qué no te gusta o qué te parece ingenuo o inocente para alguien como tú que viene de una realidad tan difícil como es Latinoamérica o, en tu caso, Ecuador?

Me es difícil ver a la distancia porque sigo siendo parte de una de ellas. Pero la casa en la que vivo, como muchas otras, ya no es okupa, en el sentido en que se ha llegado a acuerdos legales de arriendos simbólicos. Las casas okupas son muy variadas también, hay las que son para punks, o solamente para mujeres o antifascistas, entre otras. No se puede generalizar. Sin embargo, todas son un intento de combatir el sistema y de demostrar que otros modos de vida son posibles.

Respeto del movimiento, su decisión de sacarlo adelante, la valentía, la generosidad, la tolerancia, la conciencia política, la crítica al sistema y la práctica del discurso.

Nazis im Parlament

Eine kritische Dokumentation.



Seit den Kommunalwahlen und Landtagswahlen im Sommer 2004 sind auf allen parlamentarischen Ebenen im Freistaat Sachsen neonazistische Personen, Bündnisse und Parteien vertreten.

Ihre geschichtsrevisionistische, rassistische und antisemitische Propaganda können die sächsischen Neonazis nun auch in parlamentarischen Sitzungen in Stadträten, Kreistagen und im Landtag öffentlichkeitswirksam verbreiten.

Das Internetprojekt „NIP“ (Nazis im Parlament) berichtet in den nächsten Jahren ausführlich und kritisch über die Aktivitäten der Neonazis in den sächsischen Parlamenten.

Wir werden die Anwesenheit von Nazis nicht zur Normalität werden lassen!

<http://nip.systemli.org>

Volante y página web del proyecto colectivo que documenta y denuncia a representantes neo-nazis en el Parlamento alemán

Me disgustan las contradicciones entre discurso y práctica, la ignorancia frente a experiencias de comunidad mucho más antiguas y fructíferas, la inconsecuencia, la comodidad y la arrogancia de creer que tienen la razón en todo. No lo veo como un mundo paradisiaco. En el movimiento de ocupación ha habido gente que se ha jugado mucho por sus ideales, y muchos otros que solo se han acomodado también. Pienso que en estos países sí es más fácil desarrollar una experiencia así en el sentido de que todos los ciudadanos alemanes están respaldados económicamente por su Estado, pero aunque con mayores dificultades creo que es una experiencia posible en países no europeos. La vida en comunidad y la ocupación no son una propuesta del primer mundo, se viene haciendo en muchas

otras sociedades impulsadas por la necesidad y la ideología.

Finalmente, en el tiempo que has vivido aquí en Berlín, ¿cómo observas la reactualización de la ideología nazi la Alemania contemporánea? ¿Has tenido alguna mala experiencia en este sentido?

Existe a nivel cotidiano y a nivel legal, gubernamental. Pienso que todo migrante del llamado tercer mundo ha sentido alguna vez algún tipo de discriminación. El nazismo en Alemania es un fenómeno latente, que tiene sus consecuencias en los distintos estratos de la vida. Por ejemplo, Alemania es, creo, el único país que tiene la Ley de Residencia Obligatoria

(*Residenzpflicht*), que obliga a los aspirantes a asilo a vivir en lugares aislados de las ciudades, donde no pueden comunicarse con el exterior, ni estudiar, ni trabajar, ni aprender la lengua, donde no reciben dinero sino solo bonos para cambiarlos por cierto tipo de comida (lo que les priva de adquirir libros, música o ropa). No pueden salir de la jurisdicción asignada porque infringen la ley y pueden ser enjuiciados y multados. Así pueden estar por un tiempo indeterminado, que muchas veces se transforma en varios años. Estas condiciones me

parecen una herencia del nacional-socialismo. O, por ejemplo, el caso jurídico de Oury Jalloh, asilado africano, que fue quemado vivo dentro de una de las celdas de la policía alemana en Dessau. Estos son un par de ejemplos de las grandes injusticias. En la vida cotidiana también hay muchos casos de discriminación étnica. Pero con esto no quiero decir que todos los alemanes sean nazis; por el contrario, hay mucha gente que trabaja en contra de esta espantosa herencia, por un presente más justo e igualitario.

Notas

- ¹ Quisiera agradecer por su ayuda y apoyo para este informe a Ena Matienzo, que me llevó de paseo por las casas de Berlín, a Niels Feiler, por su pasión por la historia, y a Guillermo Ruiz y César Ángeles por sus sugerencias a mi texto.
- ² El «Alex», como también se le llama a este emblemático espacio urbano, fue representativo de una época de postguerra. Mucho de lo que se considera «arquitectura socialista» se encuentra en diversas ciudades de la Europa occidental durante los años 50 y 60. Este tipo de arquitectura es también el resultado de la pobreza económica de la Europa de postguerra. En Berlín, por ejemplo, se pagaba por romper las decoraciones de los techos en los apartamentos, con la intención de modernizar las construcciones. Es decir, expresó una suerte de protesta contra el ornamento tradicional y fue señal de los nuevos vientos.
- ³ Al final de la segunda guerra, Alemania fue dividida en dos países con modelos económicos, políticos y culturales diferentes: Alemania occidental (RFA, capitalista) y Alemania oriental (RDA, socialista). A su vez, Berlín fue dividida en cuatro sectores, cada uno bajo administración de las potencias que derrotaron al régimen nazi: Francia, Inglaterra, EE.UU. y la Unión Soviética. Esta suerte de «tierra de nadie» (o de todos) hizo que mucha juventud alemana migrara a Berlín escapando del servicio militar obligatorio. Ello le otorgó una población joven, universitaria y rebelde, en general progresista, que dio a esta ciudad un carácter diferente en el escenario alemán y europeo. Aún hoy conserva esta característica, aunque cada vez menos politizada.
- ⁴ Para más información se puede visitar la página: www.koeppi.squat.net
- ⁵ <http://www.ob-art.com/artists/17-paulina-leon>

Néctar o espejismo: migración peruana en Sudamérica

Víctor Hugo Perales*

En el centenario del nacimiento de Gamaliel Churata, fundador del movimiento literario Gesta Bárbara en Bolivia.

En memoria de Juan Carlos Marchán «Calín»¹ y de todo el grupo Néctar, quienes pese a sus tempranas partidas siguen cantando y haciendo bailar, desde el más allá, a mucha gente de cuerpos moldeados por el trabajo, de rostros morenos y manos callosas en las bailantas² de Sudamérica, en el descanso de los fines de semana.

Introducción

Este trabajo es producto del diálogo entre investigación, ensayo y el testimonio personal de un viajero reciente por diversas ciudades de Sudamérica. La cercanía con ciudadanos peruanos fue permanente en cada uno de los viajes realizados, incluso en aquellas oportunidades en las que desconocía a mis interlocutores. Podría decirse que este ensayo se funda en una observación de parte, por mi propia condición de migrante en Bolivia, país del que mis datos son mayores a los que tengo de las ciudades argentinas, uruguayas y chilenas que también se mencionan aquí.

Al inicio, explicaré las motivaciones de la diáspora peruana en tiempos recientes, para luego narrar la forma y escenarios en los que se ha desenvuelto esta peculiar migración. Con dicho objetivo, he incluido reflexiones sobre algunas muestras de «peruanofobia», así como una explicación del estigma que recae sobre la nacionalidad peruana, que frecuentemente es asociada con la delincuencia en los países donde se realizó esta investigación. También, doy cuenta de la acogida a ciertas expresiones culturales populares, como la gastronomía y la música chicha en Sudamérica. Estos fenómenos de intercambio cultural se asocian con otros de más larga data relacionados con la trayectoria política y literaria de Sudamérica.

* Sociólogo peruano. Estudió también Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Breve marco de la migración peruana a países de Sudamérica

El fracaso del modelo de la CEPAL³, así como la aplicación de las medidas de *industrialización y sustitución de importaciones* en el Perú, no lograron rebasar la creación de pequeñas islas o enclaves industriales en el país. Sus estertores y agonía se prolongaron hasta finales de la década de 1980. Lo que se logró fue atraer cada vez más población campesina hacia las ciudades (véase Driant, 1991); las urbes se colmaron de mano de obra disponible sin poder adaptarla al estrecho aparato productivo industrial, que jamás pudo romper el predominio de la lógica primario-exportadora. En parte, el paliativo fue una frondosa burocracia estatal, que cobijaba a altos funcionarios allegados a los entornos gubernamentales. Esta situación trajo como resultado un gran número de burócratas mal pagados y sin mayores alternativas, pues



Zona Huyustus, La Paz

la falta de empleo hizo que el Estado cumpliera el rol de principal empleador en el territorio peruano.

Hacia la segunda mitad de los 80, el ocaso del modelo estatista en todo el mundo, la ineptitud y la voraz corrupción de la militancia del partido de gobierno (Partido Aprista Peruano-PAP), aunados al proceso de guerra interna, fueron elementos que impulsaron a un éxodo masivo. En un primer momento, la migración fue del campo a la ciudad; pero ante la evidente falta de empleo y oportunidades en las principales ciudades costeñas del Perú, ésta se orientó también hacia el exterior. Los países de destino preferidos para la creciente población migrante peruana fueron Estados Unidos, los países europeos y Japón, en ese orden. La década de 1980 estuvo fuertemente matizada por innumerables y continuas partidas. En estas épocas se fueron incubando prósperos negocios de agencias de viajes, servicios de envío de remesas y hasta una novedosa profesión en aquel entonces: «asesores de viaje». Así, aparecieron oficinas donde se informaba qué pasos seguir para obtener la visa, cómo llenar las famosas y complicadas «aplicaciones»⁴, y que incluso operaban como prestamistas de la «bolsa de viaje» que permitía simular la condición de turista. La migración laboral hacia los países altamente industrializados fue encareciéndose; la cadena intermediaria entre los migrantes y los países de destino fue engrosándose por una infinidad de traficantes de personas. Pese a ello, la migración laboral hacia el exterior no dejó de ser una cara ambición que continúa hasta nuestros días.

En el Perú, estos migrantes eran en su mayoría *población supernumeraria*. Es decir, el llamado «ejército de reserva industrial», que apelaba a diversas estrategias de subsistencia, también llamadas *economía informal, marginalidad, comercio ambulatorio* o aun *pequeña empresa*, por los más cínicos. De esta manera, se copó el transporte y el comercio callejero, posteriormente

reprimido en las calles limeñas durante la década de 1990. Precisamente, en la pasada década, las políticas neoliberales del *fujimorato* privatizaron empresas estatales y promovieron la transnacionalización de viejas industrias. El ingreso de capitales transnacionales vino aparejado de una robotización de la maquinaria industrial, lo que hizo irrelevante la presencia de vastas legiones de obreros(as) en las fábricas y provocó una nueva ola de desempleo masivo. Todo ello acrecentó la incertidumbre en miles de peruanos, que volcaron sus miradas y esperanzas fuera de las fronteras del Perú.

Ante este nuevo marco, el alto costo del viaje hacia países industrializados y las mayores restricciones impuestas a los migrantes peruanos, en comparación con ciudadanos de otros países sudamericanos, hizo que surgiera un nuevo destino migratorio para muchos peruanos: Sudamérica. Estos compatriotas contemplaron la posibilidad de migrar a países como Argentina, Chile, Bolivia, Uruguay, entre otros. En realidad, el tránsito de lo que hoy es el Perú hacia los territorios mencionados no es de ahora. Por el contrario, hay suficiente información de este tipo de tránsito desde tiempos prehispánicos; además de ser un hecho conocido que las llamadas «familias tradicionales» peruanas, chilenas y bolivianas están emparentadas por históricos vínculos consanguíneos⁵.

Por otro lado, la intrincada historia peruana ha producido generaciones de exiliados a estos países; basta recordar el exilio aprista de las décadas de 1930 a 1950 hacia Chile. Hacia comienzos del siglo XX, el peruano Arturo Peralta Miranda, de seudónimo Gamaliel Churata, tuvo como país de exilio a Bolivia, donde desarrolló una intensa actividad literaria y periodística, y fundó uno de los movimientos más importantes de la literatura boliviana, el grupo *Gesta Bárbara*, además de fundar, dirigir y colaborar en periódicos bolivianos, tanto en La Paz y Potosí. Este año, tuvieron lugar unas jornadas peruano-bolivianas en la ciudad natal de Churata: Puno, como homenaje al centenario de su nacimiento. Este destacado escritor se halla catalogado como conspicuo miembro de la corriente literaria llamada *vanguardia andina* o del *realismo psíquico*, cuya obra el

Pez de Oro (*Khori challwa*, en aymara) ha sido estudiada y difundida por los investigadores Marco Thomas Bosshard, Riccardo Badini y Aldo Medinaceli, de Italia, Suiza y Bolivia, respectivamente (véase Ángeles, 2002; 2003, y Medinaceli, 2007; s.f.), entre otros. El segundo de los mencionados tiene un proyecto en marcha para publicar 18 obras inéditas de Gamaliel Churata (véase Medinaceli, s.f.).

Buscando *chamba*⁶

En el Perú, la búsqueda de mejores condiciones de vida es casi imposible de alcanzar por la escasez de puestos de trabajo. Incluso las estrategias de subsistencia plasmadas en una multitud de comerciantes callejeros se torna inviable ante la frondosa competencia. De esta manera, surge una nueva generación de migrantes, compuesta por aquellas personas para quienes ni la venta callejera en las ciudades peruanas era solución para satisfacer sus mínimas necesidades económicas. Estos peruanos y peruanas no podían costear los elevados precios de los pasajes aéreos a los lejanos países industrializados, ni mucho menos contar con bolsas de viaje que cubrieran los primeros días de estadía en países con altos costos de vida. Por ello, comienza a producirse una masiva migración a países limítrofes o tan cercanos que su acceso es posible por vía terrestre.

Es así que miles de peruanos migran a Argentina, atraídos por la equiparación del dólar con el peso argentino así como por los altos salarios que había, a comienzos de la década de 1990, en ese país. Otros se ven cautivados por la «alta calidad de vida» que las estadísticas le atribuyen a Uruguay, y otros fueron seducidos por los cantos de sirena de la supuesta prosperidad en los, entonces, primeros laboratorios neoliberales en Sudamérica: Chile y Bolivia.

Esta nueva generación de migrantes peruanos no encontró paraísos económicos, sino países en los que también se experimentaba la reducción de empleo y la proliferación de empleos precarios (sin beneficios sociales, baja remuneración y difíciles condiciones laborales), acorde con la reestructuración del mundo del trabajo en todo el orbe.

Históricamente, la existencia de empleos precarios ha sido posible gracias a las migraciones. Por ello, ante las pocas alternativas los peruanos y las peruanas ingresan a trabajar en talleres textiles semiclandestinos en Buenos Aires, por lo general bajo la dirección de patrones de nacionalidad coreana, en jornadas laborales de catorce a dieciséis horas y salarios a destajo. En Chile, ofrecen sus servicios como albañiles, plomeros (gasfiteros), electricistas, en jardinería o cualquier trabajo manual, al costado de la misma Plaza de Armas de Santiago. O compiten con muchos otros peruanos para ser reclutados como parte de la tripulación en barcos pesqueros anclados en puertos montevideanos.

Por otro lado, las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, donde existe una amplia disponibilidad de mano de obra barata y menos cualificada, acudió un batallón de vendedores a comisión u obreros altamente tecnificados provenientes del Perú. Algunos mecánicos peruanos son muy requeridos en la ciudad de El Alto. De preferencia, aquéllos que se especializaron en adecuar los volantes de vehículos usados, importados del Japón a través de los puertos chilenos, a los requerimientos de los reglamentos de tránsito en Bolivia. La prensa escrita boliviana señala que hay más de un centenar de estos trabajadores. En tanto, el trabajo de las mujeres peruanas es canalizado en gran medida hacia el servicio doméstico en Argentina, Uruguay y Chile. En este último país, las empleadas domésticas son conocidas con el eufemismo «asesoras del hogar» a nivel público, pero en la cotidianidad la nacionalidad peruana ha sido estigmatizada como sinónimo de servicio doméstico⁷.

De hecho, lo que aquí se grafica son las tendencias de esta nueva migración, pues paralela a ella se ha mantenido la migración más tradicional a estos países, compuesta por estudiantes peruanos que encuentran mayor facilidad en acceder a sus universidades. Así como los pequeños y medianos empresarios, consultores internacionales, contrabandistas y campesinos braceros que han migrado a las zonas rurales de estos países en condición de migrantes estacionales, desde hace muchas décadas. Del mismo modo, hay mujeres atrapadas en la trata de blancas llevadas como prostitutas, sobre todo a Bolivia: un hecho recurrente desde comienzos del siglo XX.

La migración de los comerciantes ambulantes

En Buenos Aires, ciudad atractiva para migrantes, no solo peruanos sino también paraguayos y bolivianos⁸, se acrecienta la oferta de trabajo y la búsqueda de mano de obra con mayor grado de sumisión. La mano de obra peruana no es agradable para los buscadores de fuerza de trabajo barata. Dentro del imaginario de los coreanos y chinos (empresarios dedicados al rubro textil semiclandestino, los mini mercados o los restaurantes en Argentina), el perfil del peruano está muy reñido con la sumisión y la docilidad. De hecho, chinos y coreanos dicen que «el peruano se va robando». Ante esto, los migrantes peruanos suelen replicar: «me salí cobrándome lo que el chino no quería pagarme». Ese halo de conflictividad con que se los mira empuja nuevamente a los peruanos al desempleo y a vender en las calles, pero en un país extraño en el que se tiene débiles redes sociales, y donde la venta y el pregón callejero no han sido frecuentes hasta antes de la crisis del año 2001, al menos en los enclaves europeizados del centro de la Capital Federal.

Uno de los espacios con indudable presencia peruana es el Barrio Once. Desde hace algunos años, muchos migrantes peruanos dividieron en lotes las aceras adyacentes a la Plaza Miserere de Buenos Aires, conocida como Plaza Once, donde establecieron puestos de venta informales que convirtieron esta zona en un mini Polvos Azules. El desalojo de los comerciantes se produjo algún tiempo después. Las autoridades argentinas aprovecharon la coyuntura del incendio en una discoteca bonaerense ubicada en las cercanías de las mencionada Plaza. En la actualidad, se ha instalado una especie de museo donde se rinde homenaje a la gran cantidad de jóvenes fallecidos en el siniestro. Peruanos y peruanas se trasladaron, entonces, a las calles aledañas instalando puestos de venta callejera «fijos» u ofreciendo sus productos en venta ambulatoria, ya sean calcetines, remeras (polos), calzones, muñecos de peluche y muchas baratijas, compartiendo sus actividades con migrantes africanos que venden solo anillos, aretes y pulseras, así como con argentinos y argentinas que ante la

terrible crisis del llamado «corralito financiero» se apropiaron de estos métodos o estrategias de subsistencia, llamados por ellos como *changa* y por los peruanos como *recurseo* o *cachueleo*⁹. Antes, jamás se hubieran atrevido a hacerlo en el mismísimo centro de la Capital Federal de Buenos Aires.

Por algún motivo, los migrantes peruanos en Montevideo, en su mayoría trujillanos, chiclayanos o chimbotanos, no se atreven a vender en las calles de la Ciudad Vieja. Los pocos migrantes serranos son los únicos que se atreven a subir a los buses de transporte urbano, en Uruguay, para interpretar músicas andinas acompañadas de los sonos de un charango. Los uruguayos de la bohemia Ciudad Vieja están muy acostumbrados a esta forma de *recursearse*, pues existen muchos trovadores nativos que hacen lo mismo, aunque lo novedoso es el género musical traído desde los Andes. Muchos de los varones prefieren esperar por largos periodos de desempleo, que va de tres meses a dos años, hasta que algún barco pesquero, por lo general español, los recluta y lleva a alta mar por unos ocho o diez meses.

En Santiago de Chile, los comerciantes informales migrantes son evidentes en una calle adyacente de la Plaza de Armas y del muy transitado pasaje peatonal Ahumada. En el mismo corazón de Santiago, y no es exageración, la presencia peruana es mayoritaria. Las calles están inundadas de vendedores de cebiche, arroz con pollo y otras comidas *al paso*¹⁰. Existen alrededor de tres locales que los peruanos abarrotan en su día libre, decorados con afiches de los equipos de fútbol más representativos del Perú, con inmensos televisores donde se transmite por cable algún programa en vivo de este país o videos de grupos cumbia, dentro de los cuales, el grupo *Néctar* es el favorito. En el año 2000, tuve la oportunidad de compartir el viaje en bus con un joven chileno que recientemente salía de cumplir su servicio militar en Arica y retornaba a Santiago de Chile. Sostuvimos una larga conversación. Al imaginar que yo era boliviano, se sintió en confianza para opinar lo siguiente: «Si hay una nueva guerra con el Perú, ellos nos ganan». Al preguntarle por qué pensaba eso, contestó: «porque los peruanos ya invadieron todo Chile, basta ver la Plaza de Armas de Santiago». Incluso,

tanto él como mucha gente coincidían en bromear que esa Plaza ya no se va a llamar «Plaza de Armas de Santiago», sino «*Plaza Santa Rosa de Lima*», por la abrumadora presencia de peruanos y peruanas, sobre todo los domingos.

En Bolivia, el panorama no es distinto, solo que resulta menos perceptible la presencia de peruanos, pues en las ciudades de La Paz, Oruro, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra el comercio informal es mayor que en el Perú y, además, la organización gremial de los vendedores callejeros es más fuerte y poderosa, al punto que nos atrevemos a señalar que no existe alcalde en la ciudad de La Paz que no haya hecho previas alianzas políticas con sectores del comercio informal. Además, se dice que la Feria «16 de julio» de la Ciudad de El Alto es la feria callejera más grande del mundo. Los rasgos fenotípicos de vendedores callejeros peruanos y bolivianos son parecidos, aunque el acento peruano menos pausado que el boliviano, la característica *muletilla*: *pe'* o la frecuente expresión *conchasumare* son los rasgos distintivos más evidentes y estereotipados de la nacionalidad peruana. A ello, hay que sumar un grupo de comerciantes peruanos itinerantes, que se autocatalogan como gitanos o *charlas* (en sí, son charlatanes). En La Paz se les conoce con el rótulo aymara de *pajpakus*, una especie de vendedores de ilusiones, que ofrecen hierbas, cremas o ungüentos milagrosos que «resuelven» por unas monedas cualquier enfermedad. Estos son los famosos vendedores de «cebo de culebra» o también los vendedores de las imitaciones baratas de productos promocionados por *Telemarketing* o *TV Shopping*, que venden aparatos para obtener «abdominales de acero», adelgazantes, cremas para un cutis terso o correctores de posturas que supuestamente solucionan columnas encorvadas.

El lumpen peruano transfronterizo¹¹

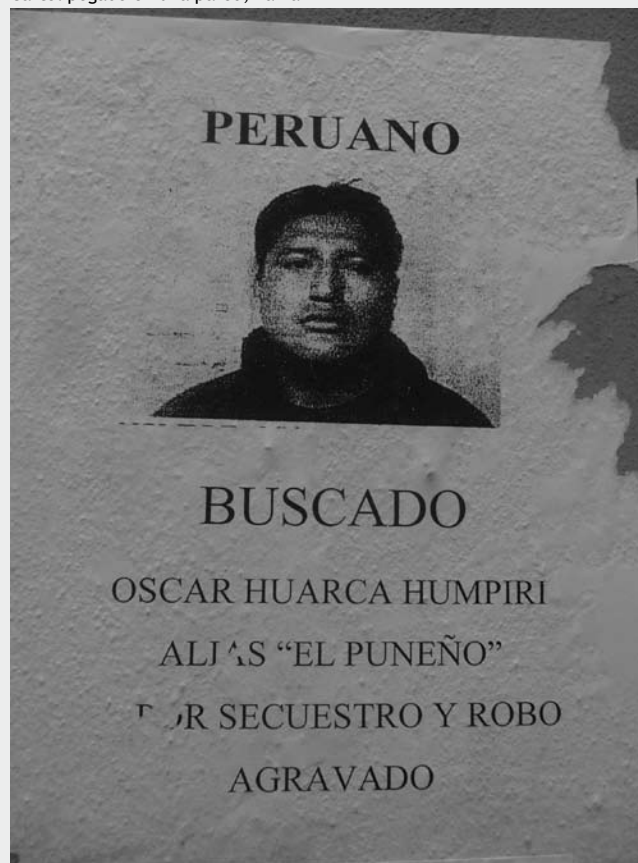
El proceso de guerra interna creó un clima de violencia política que fue combatido por el Estado peruano con una represión indiscriminada, con una creciente desideologización y fomentando prácticas banales en la juventud de barrios

Cartel pegado en una pared, La Paz

precarios. Estos fenómenos, así como la descomposición de las instituciones policiales, fueron los detonantes para el fortalecimiento del crimen organizado en el Perú y la proliferación del pandillaje en la década de 1990. Este proceso de lumpenización de la sociedad peruana ha cruzado fronteras en los últimos años.

En la década de 1980 y parte de 1990, la figura del migrante serrano (distinguido por el acento y los rasgos fenotípicos), estudiante universitario en universidad pública (sobre todo de Ciencias Sociales o Derecho), y habitante de un barrio marginal de los diversos conos de Lima, era frecuentemente estigmatizada como «terrorista», tanto por miembros de las fuerzas policiales como de las fuerzas armadas. El estigma se agravaba si estos perfiles se cruzaban entre sí y, además, con las ocupaciones de obrero o comerciante callejero. En esa época, la frecuente agresión contra los asentamientos humanos, que se puede ejemplificar con los *rastrillajes*¹², fue la reacción del Estado peruano ante a la violencia política empleada por las organizaciones alzadas en armas.

Paralelamente, la sociedad peruana vivió un proceso de despolitización y desideologización. Las instancias estatales se mantuvieron inermes y declararon una política de *laissez faire* ante la proliferación de bares, cantinas, discotecas, *salsódromos*, *chichódromos*. Estas formas de hedonismo popular y placer efímero fomentaron una visión banal e indolente



entre una gran cantidad de jóvenes de barrios populares, mientras el país se desgarraba en un conflicto armado interno. Como se ha dicho, muchos de estos jóvenes canalizaron el clima de violencia hacia el pandillaje.

A mediados de la década de 1980, el primer gobierno de Alan García introdujo cambios en la Policía Nacional del Perú, en su afán de copar esa institución. Rediseñó la organización policial, desapareciendo la Guardia Civil, Guardia Republicana y Policía de Investigaciones del Perú, unificándolas. Este gobierno se deshizo de un gran número de efectivos policial (oficiales y subalternos), aduciendo un proceso publicitado de «moralización de la policía». Muchos de estos nuevos desempleados pasaron a engrosar las filas de sus «antiguos enemigos»,

superando las modalidades delincuenciales de entonces, con la introducción de un mejor manejo de armas sofisticadas, de modernas tecnologías de comunicación, conocimientos de estrategias militares y, sobre todo, dotando al hampa en el Perú de organización. Es decir, la delincuencia dispersa se tornó en crimen organizado.

En la década de 1990, ante la derrota militar de las organizaciones subversivas alzadas en armas, el hampa organizada y el pandillaje generalizado aumentaron. Esta situación se constituyó en un verdadero problema de la seguridad ciudadana en las diversas ciudades peruanas.

El estado de apronte se ha prolongado hasta nuestros días, y la militarización de las ciudades se demuestra con la introducción de la llamada doctrina de la «Tolerancia Cero»¹³. La creación de modernas figuras penales como el «pandillaje pernicioso», y el aumento a las penas de los miembros o ex miembros de las instituciones policiales que participen en actos delincuenciales, son otra demostración palpable de este peculiar proceso de lumpenización de la sociedad peruana.

En la frontera de Villazón (Bolivia) y La Quiaca (Argentina) tuve la oportunidad de conocer a «El Viejo», integrante de una banda delincencial limeña, mientras ambos esperábamos ingresar a territorio argentino con motivos diferentes. El conocimiento casual entre ambos se inició con una conversación absolutamente anodina. La larga charla fue matizada con confesiones mutuas de nuestras trayectorias vitales, reflexiones sobre el Perú, sobre todo del crecimiento y fortalecimiento de las organizaciones criminales peruanas, así como la internacionalización del hampa peruana¹⁴.

«El Viejo» iba hacia Buenos Aires para formar parte de una de las organizaciones criminales en esa ciudad. Él se autocatalogaba como *apretón* o *apretuco*¹⁵. Comentaba que había asaltado bancos, empresas y carros blindados durante alrededor de tres décadas. Mientras hablaba y ganaba confianza, su fluido español se fue impregnando de una serie de jergas del hampa, muchas de ellas para mí indescifrables. Él viajaba a Buenos Aires porque «en el Perú, el crimen ya no paga», «somos muchos, y lo que hay no alcanza para tanta gente». «El Viejo» estaba siendo reclutado por alguno de sus amigos que se había afincado en Buenos Aires. Comentó sobre la pugna por el control del narcotráfico en esa ciudad entre mafias de los barrios del Bajo Flores y Retiro, ambas integradas por delincuentes peruanos y argentinos respectivamente.

Dentro de la conversación, «El Viejo» hizo referencia a una vasta «división del trabajo delincencial». Junto a nosotros, merodeaban mujeres y varones con acento peruano que constantemente se dirigían a él. A algunos

de ellos me los presentó, pero con estos la conversación se hacía insostenible. «El Viejo» me señalaba «él es *apretuco* igual que yo, ella es *gilletera*¹⁶, él vende monedas falsificadas, pero allá [Buenos Aires] se va a vender droga». Esta lista de subocupaciones crecía con los delincuentes peruanos históricamente más itinerantes: los carteristas¹⁷.

Quizás sea Buenos Aires la ciudad más atractiva para que aquellos delincuentes provenientes del Perú se hayan afincado, y trasladado toda una subcultura lumpen que ha sido muy bien acogida por delincuentes argentinos. Estos han sofisticado, así, sus metodologías y potenciado sus organizaciones criminales. También las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra se hicieron atractivas para carteristas, estafadores, *monreros*¹⁸ y asaltantes, quienes observan que las medidas de seguridad en las ciudades bolivianas son insuficientes para las metodologías delincuenciales y el grado de organización que ellos poseen, a lo que se agrega el empleo metódico de estrategias militares. Santiago de Chile tampoco escapa a este rebalse delictivo que llega desde el Perú.

«Peruanofobia» y desarraigo

Sudamérica está compuesta por países muy diversos: al fin y al cabo, como señalara el sociólogo boliviano René Zavaleta, vivimos en «sociedades abigarradas». El proceso migratorio peruano de la década de 1990 ha contribuido a modificar, aún más, la geografía humana de las principales ciudades sudamericanas, fundamentalmente en Bolivia, Chile, Uruguay, incluso en la muy cosmopolita Argentina.

En Bolivia, existe una larga trayectoria del debate sobre el *otro* indio, tanto en los niveles académicos, como en los discursos cotidianos donde suelen entremezclarse las nociones de *raza*¹⁹ y *clase* (véase Rivera, 1998). Sin embargo, en la última década la figura de «lo peruano» se erige como la figura del *otro*, que permite afirmar la existencia de una identidad ‘nacional-cívica’ (véase Todorov, 1991). De hecho, en un país como aquel, amenazado por discursos

regionalistas que constantemente anuncian el peligro de la fragmentación, resulta tentador resaltar la *otredad* peruana oponiéndole la idea de *bolivianidad*; más aun, si el perfil de «lo peruano» es estigmatizado con el rótulo de delincuente. Aquí se pretende establecer un punto de comparación, en un plano absolutamente discursivo, entre una identidad nacional virtuosa (honesta, honrada e ingenua) frente a otra identidad nacional carente de valores, que no respeta lo ajeno y que resulta ser un peligro para la sociedad boliviana.

Esta sensación es la que se percibe en los discursos emitidos por ciertos medios de la prensa televisada en Bolivia, que con cierta frecuencia son reproducidos por algunos ciudadanos bolivianos. A manera de anécdota: un medio de comunicación dio cuenta de un robo, donde el agresor se había dado a la fuga, y se sospechaba de alguien de nacionalidad peruana, pues se argumentaba que «el ladrón corría como peruano». Pero también cabe reparar en el accionar de miembros de la policía boliviana. Como ejemplo puede señalarse que, para la expedición del certificado de antecedentes policiales, la policía boliviana exige como prerrequisito un certificado de Interpol solo a los ciudadanos peruanos. Esta situación es recurrente desde la década de 1990, cuando se expandió la estigmatización de la nacionalidad peruana como mecanismo de control social, a fin de evitar la propagación de la violencia en Bolivia, o lo que se llamó «el efecto Sendero» (véase Barrios, 1998), así como la operación de bandas criminales provenientes del Perú (véase *supra*). Del mismo modo, en muchos casos, el estigma de delincuente fue utilizado para desplazar a los ciudadanos peruanos de la competencia laboral con los naturales.

Los exiliados políticos peruanos fueron, en especial, un grupo muy vulnerable a estos mecanismos de control social, pues sus trámites para la obtención de documentos en Bolivia se prolongaron por muchos meses e incluso por años. El caso más dramático de abuso policial lo vivió en mayo de 1999 Freddy Cano, quien fue llevado a un calabozo policial de La Paz, sin otro motivo más que estar bajo sospecha por ser un ciudadano peruano, y posteriormente fue quemado vivo en su celda.

En Argentina, la situación no es diferente, también el estigma de la delincuencia pende sobre los peruanos. El impacto de las mafias delincuenciales organizadas en el Bajo Flores y Retiro influye negativamente sobre la totalidad de peruanos, a lo que se añan viejas tradiciones xenófobas en algunos sectores de la sociedad argentina contra migrantes de los Andes, en especial bolivianos, cuya migración ya rebasó el millón y medio de personas²⁰. Por otra parte, en Montevideo, si bien no se estigmatiza al peruano de delincuente, la discriminación es palpable. La vestimenta, la *hexis*²¹, los gustos culturales distintos de una población montevideana con una enorme influencia europea, en contraposición con jóvenes provenientes de barrios populares, sobre todo de ciudades norteñas del Perú (desde Huaral hasta Chiclayo), tienden a la marginalización de los peruanos. Estos elementos han empujado a que la reducida colonia de peruanos que radica en la Ciudad Vieja de Montevideo se ensimisme en una especie de *ghetto* peruano, pues es fácil ubicarlos en un par de manzanas situadas a tres cuadras de la Plaza Independencia de esta ciudad. Allí se concentran viejos edificios copados por peruanos dedicados a la pesca en barcos españoles, y peruanas dedicadas al servicio doméstico en residencias uruguayas.

En Chile, el estigma de «delincuentes» es menos frecuente, aunque campean las muestras de racismo y peruanofobia, desde aquellos epítetos que catalogan a los migrantes peruanos de hambrientos, sucios y tuberculosos, hasta la discriminación debido a los rasgos fenotípicos. El sentimiento peruanóphobo se ha visto exaltado por los continuos dimes y diretes intercambiados entre los gobernantes de Perú y Chile, por motivaciones empresariales o hasta por asuntos anodinos como la nacionalidad del aguardiente llamado pisco. Esta situación se elevó a niveles insospechados con la presencia del ya extraditado Fujimori, en Chile, quien ocasionó múltiples movilizaciones contra la impunidad del dictador, tanto en el Perú como en Chile. Ello redobló la tensión entre ambos países, así como exacerbó la intolerancia frente a los ciudadanos peruanos, sobre todo en las autoridades policiales y migratorias.

Vallejo, Mariátegui y Arguedas

Las letras peruanas gozan de un buen prestigio, sin embargo, en los enclaves intelectuales de nuestros vecinos sudamericanos. Además de la influencia de intelectuales como Gamaliel Churata, en Bolivia (véase *supra*), debe decirse que buena parte del sector político e intelectual de Sudamérica tiene como lectura obligatoria los poemas de Vallejo, la creatividad heroica de Mariátegui, así como los cuentos y novelas de Arguedas. Pese al deficiente *marketing* empresarial que tienen las obras de estos autores, por lo general gozan de un gran reconocimiento y merecen elogiosos comentarios.

En particular, las nuevas corrientes de las ciencias sociales en América Latina, empeñadas en dejar atrás la impostura epistemológica, consideran los trabajos de Mariátegui como una verdadera clave para cimentar lo que se llama *la descolonización del pensamiento*. Pues fue él quien logró reflejar la compleja realidad peruana a partir de un pensamiento profundamente crítico, completamente elusivo de

posturas escolásticas. Con diferentes posiciones y visiones en torno a la obra del moqueguano José Carlos Mariátegui, una buena parte de la *intelligentsia* sudamericana mantiene un vívido interés por los trabajos del «Amauta», sobre todo por los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), que pese a sus 80 años mantiene una envidiable actualidad

en la discusión y es considerado como esencial para la constitución de un pensamiento crítico en Latinoamérica (véase Lander, 2000 y Yapú, 2006). El mismo autor es recuperado por las diversas versiones de la izquierda latinoamericana, bajo disímiles interpretaciones que han ido desde posturas guevaristas, trostkystas, maoístas y pro-soviéticas, hasta incluso la de aquellos miembros del «socialismo del siglo XXI»²².

No menos conocidos son los poemas del trujillano César Vallejo, no solo por iniciados en la poesía, sino que también han sido incluidos en muchos textos escolares de estos países, donde se reproduce con frecuencia el poema «Los heraldos negros»²³. En La Paz, presencié la declamación de algunas décimas de Nicomedes Santa Cruz, como «La pelona» y «A cocachos aprendí», en diversos actos culturales de reivindicación de la minoritaria población afroboliviana.

De igual manera, la obra *Todas las sangres* de José María Arguedas es asiduamente leída en estos países, con cierto impulso especial en Santiago de Chile. Recientemente se supo

que la viuda del autor andahuaylino intenta difundir su obra con una editorial chilena. Asimismo, en Bolivia los textos de Arguedas calan en el sentimiento andino. Las muy buenas obras de autores bolivianos, situados en el mundo rural, tales como *Chaskañawi* de Carlos Medinaceli, *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas o *Nayjama*, de Fernando Diez de Medina,



son apreciables narrativas donde se expresan miradas cosmopolitas acerca del mundo andino; a diferencia de la obra del *wakcha*²⁴ Arguedas, cuya obra discurre desde una mirada rural que permite recuperar la densa complejidad de las tramas sociales y culturales que se entretajan en los Andes, pero reñida con cualquier simplificación tendiente al pueril calificativo de «mundo exótico, habitado por *buenos y enigmáticos salvajes*». Esto último se verificó de la manera más dramática durante la década de 1980 y parte de 1990, cuando el proceso de guerra interna copó los Andes peruanos.

En una línea diferente, otras obras de autores peruanos como Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, Santiago Roncagliolo y Jaime Bayly se ven favorecidas por un impresionante *marketing*, tanto formal, como informal (la piratería). La poesía y la narrativa producida en el Perú durante las últimas décadas, por otros autores menos publicitados, prácticamente es desconocida. Por ello, algunos portales peruanistas en Internet (como, por ejemplo, *Cyberayllu*²⁵) permiten conocer esta novedosa literatura, así como los aportes de la crítica literaria.

Claves integradoras: *La nouvelle cuisine peruvienne* y la música chicha

La revolución gastronómica peruana no tiene más de una década, pero sus consecuencias se han extendido a los países vecinos de Sudamérica, y quizás junto a la música chicha sean las claves integradoras para una mejor recepción de los ciudadanos peruanos en países de destino como Argentina, Bolivia, Chile y Uruguay.

En la ciudad de La Paz, no es una empresa difícil buscar una buena cebichería, en la que además se pueda escuchar música criolla limeña y norteña, así como una gran variedad de platos hechos a base de pescados de mar y mariscos traídos de la costa sur del Perú. La zona de Miraflores, más propiamente en las cercanías de la Plaza Triangular, tiene

alrededor de cinco restaurantes de comida peruana, además de existir cerca de seis vendedores callejeros de cebiche. Lo propio sucede en la calle 21 de la zona de Calacoto, en la residencial Zona Sur de La Paz. En la populosa ciudad de El Alto, se pueden degustar cebiches tanto en la céntrica Feria 16 de julio como en la zona llamada Ciudad Satélite. La influencia de la comida peruana en la culinaria paceña es cada vez más evidente, al punto que me atrevería a afirmar que ya existe un cebiche paceño, que está hecho a base de pejerrey del Lago Titicaca, donde el ácido del limón es atenuado por el agregado de caldo del mismo pescado al plato, acompañado de papa en lugar de camote, así como de rodajas del pan de batalla paceño conocido como marraqueta, que algunas veces reemplaza la cancha serrana, conocida en La Paz como «tostado».

En una oportunidad, pude ingresar a un modesto restaurante paceño de la zona Rodríguez, donde ofrecían cebiche («cebiche paceño» en mi opinión). Observé que ofrecían arroz con mariscos con pejerrey frito del Lago Titicaca. Al solicitar el plato, grande fui mi sorpresa cuando vi un poco de chuño como acompañamiento. Mi mejor homenaje a esa muestra pragmática de la unión peruano-boliviana fue disfrutar de ese plato totalmente híbrido, y con mayor deleite esa pequeña porción de papa deshidrata en las alturas andinas, jamás bien ponderada por el paladar limeño o costeño peruano. Los fines de semana, los restaurantes de comida peruana suelen recibir a mucha gente: la gran mayoría no son ciudadanos peruanos. Estos restaurantes han formado una asociación de gastrónomos peruanos en La Paz, y con frecuencia han realizado festivales gastronómicos de comida peruana, tanto en céntricas plazas de la ciudad como en hoteles de cinco estrellas. Dichas campañas han revalorizado la imagen de los migrantes peruanos y han contrarrestado los cada vez menores discursos estigmatizadores de esta nacionalidad propalados por ciertos medios de comunicación y algunas autoridades policiales y migratorias.

En Buenos Aires, el *Gastón Grill* del *chef* Gastón Acurio goza de muy buena reputación. Con menor publicidad, pero

no por ello con menos éxito, los pollos a la brasa del barrio de Liniers son muy apreciados por argentinos, bolivianos y peruanos residentes en esta ciudad, quienes realizan largas colas los fines de semana para llevar estos pollos hechos con sazón peruana a sus casas. De igual forma, el Barrio Once aloja alrededor de tres restaurantes peruanos, en los que se puede degustar el arroz chaufa o el lomo saltado. En Chile, los platos hechos a base de pescados y mariscos también son las delicias de los santiaguinos, quienes acuden a restaurantes peruanos cuyos precios son muy elevados. De mayor acceso es el restaurante de comida peruana *La Conga*, propiedad de un ciudadano chileno, pero que con el tiempo se convirtió en el punto de encuentro de la colonia peruana que transita por las cercanías de la Plaza de Armas de Santiago. Aunque, como se dijo líneas arriba, esa zona santiaguina se encuentra copada por un sinfín de residentes peruanas que venden arroz con pollo y cebiche en las calles durante los fines de semana. Una de las razones por las que son muy buscadas las peruanas como empleadas domésticas en Santiago es porque saben cocinar los excelentes platos peruanos y, además, porque a través de estas domésticas los niños chilenos hablarán «mejor» el español. Si bien estos son, perdonando la hipérbole, dos reconocimientos culturales que se hace a la influencia peruana en Chile, ello sucede manteniendo a sus portadoras en condición de subalternidad.

En Montevideo, la comida peruana aún no es muy conocida, aunque en mi criterio su potencial es enorme, si uno ha pasado por el *Puerto Madero*, restaurante montevideano de la Ciudad Vieja con mucha afluencia turística. La colonia peruana, en este barrio, se reúne en tres restaurantes donde se vende comida tradicional, aunque hecha por gastronomos improvisados, en un nivel muy amateur. El más visitado es manejado por un limeño, a quien los residentes peruanos solo conocen por su curioso apelativo: «Chuchín». Al costado de su restaurante, un ciudadano uruguayo abrió un local de baile llamado *Tradiciones Peruanas*. La música chicha también ha permitido una mejor integración cultural de los migrantes peruanos en Argentina, Bolivia, Chile, aunque no tanto en Uruguay. Esta música popular, que entremezcla el huayno peruano con fugas de rock, cumbia y salsa, y cuyas letras por lo general aluden de manera nostálgica al pueblo

provinciano del cual se migró, de la madre a la cual se perdió, del amor esquivo o del triste destino que le tocó vivir a una persona, ha tenido muy buena acogida en mucha gente de las barriadas o villas bonaerenses, paceñas o santiaguinas.

Quizás el grupo peruano de mayor éxito en estos tres países fue *Néctar*, integrado por músicos del Cono Norte de Lima, de la Tercera Zona del barrio de Collique. El recorrido inicial que hizo este grupo coincide con el trayecto de los antiguos arrieros de tiempos de la Colonia²⁶, desde las cercanías del ahora intrascendente camino a Canta hasta el Norte de Argentina y de Chile, pasando por múltiples ciudades de la Sierra del Sur del Perú, del Altiplano y valles de Bolivia. Su consagración la obtuvo en la ciudad de La Paz, donde con su música arrasó no solo en las villas paceñas, sino incluso en barrios *clases medias*. En una conversación con Juan Carlos Marchán (Q.E.P.D.), me confesó que jamás en su vida esperó las muestras de cariño, euforia y éxtasis que recibió en La Paz. Con su forma de hablar, propia de un muchacho de barrio, me decía: «compa'ré, las jermas lloraban mientras cantábamos»²⁷. De igual forma, su música estuvo presente en muchos barrios y villas bonaerenses. Durante una corta estadía por Santiago, mientras degustaba un «seco con frejoles» en *La Conga*, en una pantalla gigante se difundía el video de una presentación del grupo *Néctar* en uno de los innumerables programas de entretenimiento del Perú.

Este grupo causa gran sensación en buena parte de Sudamérica, incluso llegó a tocar en Estados Unidos. Las largas giras generaron tedio y hastío entre los integrantes, como ha ocurrido en las más afamadas bandas musicales del mundo. «Calín» se separó del grupo *Néctar* entre finales de la década de 1990 y comienzos de la actual. Luego, formó en Bolivia su propio grupo, al cual llamó *Esencia*, que sonó durante algo más de un año en las emisoras radiales y programas de música cumbia más conocidos de La Paz, hasta que tuvo que salir deportado de Bolivia, luego de haber sufrido el constante acoso de las autoridades migratorias

bolivianas en aquellos años, según me comentaba permanentemente. Me enteré que había retornado al grupo *Néctar* cuando en la lista de fallecidos, en el fatídico accidente que sufrieron los integrantes del grupo, figuraba su nombre.

Coda

La diáspora peruana de la década de 1990 es fruto de múltiples factores, que van desde el desempleo, la falta de oportunidades, en especial para jóvenes, mujeres y provincianos, la violencia generalizada e indiscriminada que padecieron con mayor intensidad las áreas rurales de la Sierra y de la Costa, así como las barriadas limeñas y de otras ciudades del Perú. La elección de migrar a países vecinos, incluso aquellos donde las estadísticas revelan niveles de calidad de vida inferiores que el Perú, como el caso de Bolivia, nos aproxima a la subjetividad de nuestros migrantes, a la profunda desconfianza que existe sobre las posibilidades del país. El fenómeno migratorio no ha cesado, ni la subjetividad negativa sobre el Perú ha retrocedido un milímetro, pese a que los datos macroeconómicos revelan que el Producto Bruto Interno (PBI) es el más alto de la región, casi equiparable al actual PBI de la China.

Otra de las constataciones del presente trabajo es que el escaso conocimiento que existía de las expresiones culturales populares del Perú, en los países de destino de nuestros migrantes, ha venido menguando, principalmente a partir del éxodo peruano en la década de 1990.

Este conocimiento se ha producido de una manera trágica y traumática, en la que campearon muestras xenófobas, discriminatorias y estigmatizadoras. Las expresiones culturales populares peruanas han sido y son, sin embargo, las principales fortalezas con las que los migrantes peruanos encaran el desarraigo y el rechazo; y pese a que incluso estas mismas expresiones aún son incomprendidas o despreciadas por las propias élites y clases medias peruanas de la costa, cuyo epítome discriminatorio son las élites limeñas que se amurallan en *ghettos dorados* edificados en playas privatizadas de facto, al sur de Lima.

En definitiva esta nueva migración peruana ha transcurrido entre aciertos y caídas; o, para decirlo como en una canción, entre el dulce néctar y la más dura realidad.



Central general de trabajadores, Montevideo

Bibliografía

- Ángeles L., César (2003) «5 metros de poemas al italiano». Entrevista a Riccardo Badini. En <http://www.andes.missouri.edu/Andes/Ciberayllu.shtml> (Visitado el 30/03/07).
- (2002) Entrevista a Marco Thomas Bosshard en torno a su libro *Hacia una estética de la vanguardia andina. Gamaliel Churata, entre el indigenismo y el surrealismo*. En <http://www.andes.missouri.edu/Andes/Ciberayllu.shtml> (Visitado el 30/03/07).
- Barrios Morón, Raúl (1998) «La elusiva paz de la democracia boliviana». En Albó, Xavier y Raúl Barrios (Coord.). *Violencias encubiertas en Bolivia*. La Paz: CIPCA-Aruwiyiri: 143-208.
- Driant, Jean-Claude (1991) *Las barriadas de Lima: historia e interpretación*. Lima: IFEA/DESCO.
- Gose, Peter (2001) *Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Rito agrario y formación de clases en un pueblo andino*. La Paz: Mama Huaco.
- Lander, Edgar (2000, Comp.) *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mauss, Marcel (1979) [1939] *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Medinaceli, Aldo (2007) «La Vanguardia Andina. Borda, Churata y Sáenz: Instinto y armonía». En *Nueva Alejandría* 9. La Paz, enero.
- s.f. *La resurrección de Gamaliel Churata*. La Paz: Mimeo.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (1998) «La raíz: colonizadores y colonizados». Albó, Xavier y Raúl Barrios (Coord.). *Violencias encubiertas en Bolivia*. La Paz: CIPCA-Aruwiyiri: 27-139.
- Todorov, Tzvetan (1991) *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México D.F.: Siglo XXI.
- Wacquant, Loïc (2001) *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial.
- (2000) *Las cárceles de la miseria*. Buenos Aires: Manantial.
- Yapú, Mario (comp.) (2006) *Modernidad y pensamiento descolonizador*. La Paz: IFEA-UIPEB.

Notas

- ¹ Baterista y timbalero del grupo de cumbia chicha peruano *Néctar*, de Collique-Comas, con quien compartimos innumerables tertulias en las que esbozó sus sueños, triunfos y avatares de su agitada y zigzagueante vida artística. Falleció junto a los otros 9 integrantes del grupo en la ciudad de Buenos Aires, el sábado 12 de mayo de 2007.
- ² *Bailanta* es un argentinismo que remite a un lugar donde se realiza una fiesta popular.
- ³ Comisión Económica para América Latina y El Caribe.
- ⁴ Curioso *spanglish* utilizado para llamar a los formularios de solicitud de visas, derivado del término inglés *application*. Las preguntas contenidas en las *aplicaciones* bosquejan el perfil del migrante a las autoridades consulares del país-destino al que se acude. Ante la dificultad de conseguir una visa, el «asesoramiento» para el llenado de estos formularios se convirtió en una «profesión» muy cotizada.
- ⁵ Por «familia tradicional» nos referimos a aquellas familias que manifiestan descender de las primeras familias españolas que se asentaron en territorio sudamericano, durante la Colonia. Como un simple ejemplo, en Perú, Bolivia y Chile los apellidos Larraín, Paz Soldán o Estenssoro pueden ser objeto de un estudio genealógico. De hecho, a esta pequeña lista pueden sumarse muchos otros apellidos.
- ⁶ La palabra *chamba* es una jerga que tanto en el Perú como en otros países latinoamericanos alude al trabajo, o a cualquier forma de ganarse la vida.

- ⁷ En Santiago de Chile, es frecuente escuchar «tengo mi peruana» para referirse a que se tiene una empleada de servicio doméstico.
- ⁸ En Bolivia se suele decir que Buenos Aires es la ciudad con mayor población boliviana en todo el mundo.
- ⁹ *Recurseo*, *cachueleo* o *changa* se refiere al trabajo eventual y precario, que opera como una estrategia de subsistencia ante el desempleo.
- ¹⁰ El término *al paso* significa la venta callejera de productos o la informalidad con la que se realiza un trabajo; incluso el lumpen, en el Perú, denominó *secuestro al paso* a los secuestros efectuados sin mayor planificación.
- ¹¹ Muchas de las siguientes reflexiones fueron posibles por conversaciones que tuve con mis amigos Diego y Zósimo en Buenos Aires (Argentina), y con «El Viejo» en la ciudad de Villazón (Bolivia).
- ¹² Operativos policiales mediante los cuales se irrumpía en las viviendas de los barrios más modestos de Lima y otras capitales de los departamentos del Perú. Estos operativos se realizaban sin que existan órdenes judiciales, bajo el amparo de las sempiternas leyes marciales (estado de emergencia) que suspendían las garantías constitucionales frente a la violación de domicilio.
- ¹³ La doctrina llamada de «Tolerancia Cero» fue aplicada en la ciudad de Nueva York, en la década de 1990, con la anuencia del alcalde neoyorkino Giuliani, y rápidamente fue diseminada en distintas ciudades del planeta (véase Wacquant, 2000; 2001).
- ¹⁴ «El Viejo», como se autodenominaba mi interlocutor, se sintió cómodo para hablar de estos asuntos. En determinado momento me dijo «Te cuento esto con confianza, además tú no me puedes probar nada».
- ¹⁵ Términos que se refieren a los asaltantes.
- ¹⁶ Mujeres que utilizan hojas de afeitar (marca Gillete) para cortar carteras y sustraer su contenido.
- ¹⁷ Es muy común denominar a los carteristas en el Perú como «choros finos», por la sutilidad y destreza para apropiarse de pertenencias ajenas sin ser detectados.
- ¹⁸ La *monra* es una modalidad delictiva que alude al robo de viviendas, por lo general en horas de la madrugada, mientras los habitantes de una morada se encuentran durmiendo.
- ¹⁹ Aquí hablamos de ‘raza’ como una noción que se construye a partir de la «biologización» de elementos que más bien responden a criterios culturales, sociales, políticos y económicos, y no a criterios estrictamente fenotípicos; donde los discursos, que pretenden explicar nuestros contextos sociales, proyectan la dicotomía blancos-indios *ad infinitum*, lo que el investigador Peter Gose denominó el «mito de la conquista» (Gose, 2001).
- ²⁰ Los datos no son oficiales, pero fueron mencionados por autoridades consulares de la República Argentina. Si se tiene en cuenta que la población boliviana es de alrededor de 9 millones de habitantes, puede inferirse que la cuarta parte de ciudadanos bolivianos vive en Argentina.
- ²¹ Concepto utilizado por el antropólogo francés Marcel Mauss (1979[1939]) y retomado por el sociólogo de la misma nacionalidad Pierre Bourdieu. El concepto alude a las expresiones y característica corporales, así como gestuales, que permiten distinguir profesiones, extracción de clase, y la proveniencia de ámbitos urbanos o rurales.
- ²² Término acuñado por el presidente venezolano Hugo Chávez.
- ²³ Esto puede constatar en textos de los últimos años de instrucción escolar, en las materias de Literatura e Historia.
- ²⁴ *Wakcha*: voz quechua para referirse al huérfano (en aymara, es *wajcha*). Con ese apelativo era conocido José María Arguedas.
- ²⁵ <http://www.andes.missouri.edu/Andes/Ciberayllu.shtml>
- ²⁶ Debo este comentario al antropólogo Enrique Herrera.
- ²⁷ *Compa're* es una abreviación popular de la palabra «compadre», que se utiliza como muletilla para dirigirse al amigo. Así, en los barrios populares de Lima y el Perú, muchas personas se llaman compadres o comadres sin necesariamente tener ese estatus de parentesco ritual. *Jermas* es una jerga que se usa para referirse a las mujeres.



3

intermezzo

Fábula de la cámara y el espejo: *Madeinusa* o el (des) encierro de la mirada

Alberto Medina*

M*adeinusa*, la ópera prima de la directora Claudia Llosa, lleva camino de convertirse en una de las películas más polémicas del cine peruano. Su estreno ha producido apasionadas reacciones tanto a favor como en contra. Los cumplidos a la que algunos consideraron una de las mejores películas del cine peruano se alternaron con acusaciones de racismo o invitación al genocidio. Halagos a la “verosimilitud” de la cinta fueron simultáneos a las acusaciones de falseamiento interesado y maniqueísta de la realidad andina. Independientemente de la postura que se adopte, el interés suscitado por la película y su capacidad de provocar discusión resultan ya una innegable virtud.

Las siguientes páginas no pretenden añadir más fuego a la polémica, ni situarse a uno u otro lado de la misma, sino más bien soslayarla para llevar a cabo, más que un juicio, una lectura atenta de ciertos aspectos de la película, cuya consideración puede llevarnos a plantear preguntas tan nutritivas al menos como sus posibles respuestas. No nos interesan tanto los posibles “mensajes” o intenciones

del film como la inestable circulación simbólica que alberga y las posibilidades de interrogación que este plantea. De modo paralelo, no es el objeto de su retrato sino los modos de las múltiples miradas que compiten por la representación lo que centrará nuestro análisis. No pretendemos en modo alguno una lectura total o siquiera prioritaria, sino tan sólo la exploración parcial de ciertas líneas de sentido que ni siquiera tienen por qué resultar necesariamente las “centrales” en la disposición semántica de la película. Por último, nos resulta más interesante el planteamiento de una problemática que la emisión de un juicio crítico (ya sea estético o político), tarea por supuesto necesaria que no obstante dejamos en otras manos. Aquí no pretendemos sino ofrecer ciertas líneas de lectura que quizá no carezcan de utilidad a la hora de emitir dicho juicio, el cual por otra parte requeriría una cuidadosa consideración de los distintos marcos de recepción de la película, tarea que queda fuera del ámbito de estas páginas.

El punto de partida de *Madeinusa* es una llamativa ausencia, la de la imagen. Sin música, los créditos de la película sobre fondo negro son acompañados por sonidos naturales: agua, el zumbido de los insectos, ladridos lejanos. La “composición de lugar” que se le solicita al espectador resulta truncada, simultáneamente precisa (como si

* PhD por la Universidad de Nueva York (NYU). Actualmente es profesor en la Universidad de Boston. Está interesado en las relaciones entre literatura y política.

estuviéramos allí) y ausente. Es ese vacío el que nos interesa interrogar a lo largo de estas páginas: ¿De quién es esa mirada inicialmente suspendida? ¿Quién y cómo va a tomar posesión de su objeto? ¿Qué reglas ha de seguir la representación visual de esos sonidos de fondo, índices de un espacio cuya “posesión” visual simultáneamente se promete y difiere a los ojos del espectador?

Frente al carácter relativamente pasivo e involuntario de la percepción auditiva, la visión resulta inmediatamente ligada a la voluntad: el sujeto filtra, selecciona, dirige su mirada, tiene la capacidad retórica de “construirla” en un grado muy superior a sus percepciones auditivas. La primera y provisional respuesta con que se topa el espectador, en lugar de acabar con el *suspense*, lo alimenta. De nuevo no son imágenes sino escritura lo que nos “facilita” la entrada a lo visual. Pero esa entrada resulta simultáneamente un acertijo, una advertencia y, finalmente, una clausura:

Tú que pasas, mira y observa desgraciado lo que eres que este pueblo a todos por igual nos encierra. Mortal, cualquiera que fueras, detente y lee, medita, que yo soy lo que tú serás y lo que tú eres he sido. (*Madeinusa*)

Si ver es “conocer” al otro, pasar el umbral que delimita su espacio es también enfrentarse al límite último del espejo. La mirada hacia fuera es anunciada como mirada interior (“mira... lo que eres”). La promesa del viaje es también una condena a la permanencia, el otro se presenta como reflejo del yo. No se “pasa” más que al propio encierro. En ese sentido, el “objeto” de la mirada filmica, lo que se va a ofrecer a los ojos del espectador no es el “otro” sino más bien su radical negación, el muro absoluto e impenetrable de la especularidad, o quizá más bien su reto, la posibilidad de quebrarlo. No se trata en definitiva de “ver” algo nuevo, sino de aprender a ver lo que ya está ahí. El espectador ha de “aprender” a mirarse en el espejo. No importa el objeto, sino la mirada.

A partir de aquí *Madeinusa* se torna la historia de una disputa por las imágenes. Aprender a ver, ganarse el derecho y la posesión de esas imágenes es abrirse el

espacio de la identidad o la supervivencia. Para internarnos en el despliegue de esa disputa nos serviremos de cierta trayectoria simbólica en la película, aquella marcada por la tensión que se establece entre la cámara fotográfica y el espejo, pero también por la tutela teórica de la que quizá sea una de las mejores historias de espejos, la concebida por Lacan en el más conocido, leído (y legible) de sus ensayos: “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”; así como del esquema conceptual del que es, hasta cierto punto, “puesta en escena”, la lectura de la dialéctica hegeliana amo/esclavo llevada a cabo por Alexander Kojève.

El destino de ese viaje ficticio al otro (porque no se trata sino de volver al yo, habiendo aprendido a ver) es Manayaycuna, el “pueblo autoencerrado”, cuyo umbral es inútil intentar trasponer, fundamentalmente porque quien lo intenta, si seguimos la advertencia inicial, está ya/siempre encerrado él mismo, es decir ya siempre dentro (“este pueblo a todos por igual nos encierra”).

Quien llega, quien cree haber llegado, lo hace con una voluntad mesiánica inscrita en su nombre (Salvador) pero también con el desinterés de quien se resiste a coincidir con el mandato que le nombra. Salvador está de paso. Su tiempo en Manayaycuna es un tiempo muerto, de espera, sin objeto, en el que tan sólo se trata de entretener el tedio. Nada ahí fuera en principio le interesa. Para “matar” el tiempo tiene en sus manos un precioso instrumento, una cámara Polaroid que le ofrece el único posible proyecto para llenar esos dos días ociosos en un lugar que prevé carente de interés. La cámara se torna en la ilusión de trasponer el tedio, la promesa de un evento, de un paisaje, de algo “memorable”. Pero la fotografía también se constituye en modo de ordenar y “domesticar” lo extraño, tomar posesión de un espacio en el que se siente inseguro (Sontag: 9). Esa capacidad de reproducción abre la posibilidad de posesión y apropiación del objeto de la mirada; pero ese objeto, esa naturaleza quizá desolada, quizá exótica que anuncian los sonidos ciegos de los créditos, ese “color local” del pueblo aislado, muy pronto adquieren una dimensión sexual. La primera aparición

sorpresiva y casi surreal de Madeinusa, una niña del pueblo vestida de virgen, es la de un objeto de deseo que resulta metonimia de Manayaycuna, de su diferencia, de su paisaje. Más tarde, la pintura en la puerta de la iglesia, siguiendo la tradición sincrética de los Apus, identifica las montañas, el paisaje con la virgen y por extensión con la niña elegida para personificarla, Madeinusa. El deseo sexual es también deseo scópico, fascinación hipnótica ante esa naturaleza entre sublime y extraña que no dejará de aparecer a lo largo de la película, tan inaprensible como seductora.

La ausencia de los nativos y la aparición casi mágica de Madeinusa se ve sucedida por el recelo de aquellos frente a la presencia de una mirada ajena. Frente a la cercanía de las festividades del pueblo y en un espacio todavía no regido por la lógica turística (la *performance* no resulta aún mercancía para ojos y bolsillos extraños), los hombres del pueblo cancelan la mirada del recién llegado, encerrándolo, celosos de su identidad, dueños únicos de una representación que se hace posible, precisamente, por la ausencia de miradas vigilantes: el “tiempo santo” que está a punto de dar comienzo es ese tiempo entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección en el que un dios muerto no puede “mirar” ni por tanto prohibir o sancionar. Pero cancelar la mirada del otro es también controlar su deseo. Si las imágenes del “tiempo santo” han de ser secretas e inviolables, lo mismo ocurre con la virginidad de Madeinusa. En una trasposición metonímica, el deseo de preservar la virginidad de su hija



por parte del alcalde, para poseerla en el “tiempo santo”, es análoga a ese temor de los habitantes de Manayaycuna ante la intromisión del extraño: su presencia, su interrupción de los preparativos pone en peligro la celebración que, como la virginidad de Madeinusa, no cabe ser compartida.

El deseo del otro pone en peligro la lógica del pueblo autoencerrado, sumido en un narcisismo autosuficiente. Madeinusa, como todas las mujeres del lugar, no puede ser una puerta de entrada a la contaminación, una fisura que ponga en peligro la homogeneidad identitaria de la comunidad. La película escenifica la vieja disputa mítica resucitada por los indigenistas: Cori Ocllo, la indígena inexpugnable que prefiere morir a entregarse al extraño, que preserva así la pureza y autosuficiencia de su comunidad, frente a Isabel Chimu Ocllo la traidora cuya debilidad, cuya entrega al conquistador supone el principio del fin, la destrucción de la muralla identitaria y la corrupción de la raza.

La utopía autosuficiente, autoencerrada, de una identidad colectiva pura e inviolable depende de rechazar el deseo del otro, la mujer india ha de tener una “reacción sexual xenófoba ante los hombres foráneos” (De la Cadena: 216). En palabras del más ilustre de los indigenistas:

Kori Ojlllo vive, hembra fiera, a la que el blanco no puede ya vencer. El odio más fuerte que nunca inhibe la sexualidad latente, vence todas las tentaciones, y la india de los clanes

hostiles prefiere morir a entregarse. Qué asco si cede. Será proscrita del Ayllu. No volverá más a su terruño adorado. Hasta los perros saldrán a morderla. La india impura se refugia en la ciudad. Carne de prostíbulo, un día se pudrirá en el hospital. (Luis E. Valcárcel en De la Cadena: 217)

Las palabras de Valcárcel trazan las líneas narrativas con que Madeinusa ha de negociar a partir de ahora.

Así pues, el recién llegado (y su deseo, tanto scópico como sexual) se torna amenaza para ese régimen de aislamiento y libertad, en el que ésta última resulta, necesariamente, paradójico producto del encierro, la impermeabilidad de los límites de la breve y pasajera utopía. Toda posibilidad dialógica es cancelada pero, de nuevo paradójicamente, quien llega no parece al principio tener mucho interés por dialogar, su rostro no rebela interés ni curiosidad. Paralelamente, su apático deseo ha de ser provocado por Madeinusa. La relación entre ambos lados del espejo resulta rigurosamente simétrica. Son en principio dos soledades ariscas y celosas de su espacio las que se ponen en contacto, accidentalmente.

Tan solo un pequeño detalle abre una fisura en la impermeabilidad del espejo, el extranjero tiene en sus manos una cámara, posee la capacidad de apropiarse de las imágenes, producirlas, ponerlas en circulación. Lo que desde el punto de vista del objeto de representación es un peligro, se torna tentación al revertir posiciones. El alcalde (padre de Madeinusa) ve en la cámara un vehículo para afianzar su poder, produciendo y apropiándose de un espacio visual hasta ahora imposible de reproducir, de someterse a ningún “dueño”. El fetiche fotográfico es oportunidad de “tomar posesión” de las imágenes y afianzar así un estatus político y social dentro del pueblo. Mirar es poder, siempre y cuando esa mirada se torne producción de imágenes/objeto, fotografías capaces de circular, comunicar, disciplinar.

Deborah Poole, en su estudio sobre la economía visual de la imagen andina, analiza la aparición y el surgimiento de la *carte-de-visite* a mediados del siglo XIX (la fotografía

en formato pequeño, antecedente del formato Polaroid de la máquina de Salvador), como la primera oportunidad de “comodificación” de la imagen. No se trata ya tan sólo de un asunto de representación sino de acumulación y circulación de capital simbólico. La fotografía, convertida en objeto circulable, se convierte ahora en “moneda” de status y prestigio para el objeto fotografiado (109), pero también de clasificación, comparación e implícitamente disciplina para el fotógrafo o el coleccionista, que en el caso peruano se solapa con el etnógrafo:

Los sistemas de los coleccionistas cobran vida propia, integrando objetos cuyo significado se deriva, no ya de la fidelidad (al modo de la fotografía “realista”) a un original, sino de los sistemas de acumulación, clasificación e intercambio a través de los cuales circulan como objetos-imágenes divorciados de la sustancia que una vez retrataron. (132)

Los pequeños y casi instantáneos fetiches que produce la máquina de Salvador resultan una rentable fuente de capital simbólico en ambos sentidos. La cámara tiene la capacidad de convertirse en un símbolo de status y poder similar a esa suntuosa silla que acompaña al alcalde a todas partes. La fotografía de la familia en el velatorio no es sólo un “presente” del alcalde que inicia una lógica de la deuda, un vínculo de sometimiento, también puede ser el principio de una colección paralela a la que se oculta en el desván de su casa. Del mismo modo que allí yacen todos los presentes del pueblo como pago anticipado de los favores de la virgen, acumulados y apropiados por el alcalde en una suerte de colección y acumulación de capital simbólico que acompaña a su posición, aquél inicia una colección de imágenes paralela. Ese nuevo álbum de fotografías se convierte en un instrumento de “sujeción” y sometimiento, pero, al mismo tiempo es una forma de otorgar identidad en un régimen clasificado y ordenado por su cabeza, el alcalde. Por último, la capacidad de reproducción introduce la posibilidad de “comodificación” general del espacio, su conversión en capital de imágenes que será posible “poseer”, utilizar, poner en circulación. En palabras de Susan Sontag:

...su principal efecto [de la fotografía] es convertir el mundo en un gran almacén, un museo sin paredes en el que cada sujeto es reducido a artículo de consumo, convertido en objeto de apreciación estética. A través de la cámara, las personas se convierten en clientes o turistas de la realidad... las fotografías convierten el mundo disponible en objeto de tasación. (Sontag 110)

El poder de la colección (y su fábrica de identidades) pasa así del intruso, Salvador, al alcalde que no se resigna a ser tan sólo objeto de la representación (quiere pasar, no sólo ser tasado), disputando el poder de las imágenes a esa otra mirada que le acecha y pugna por “representarle” y clasificarle.

Frente a la cámara, cuya habilidad de representación y posterior circulación de imágenes genera un sistema de “sujeción” (control y constitución de identidades) útil en las manos del poder, otro sistema de reproducción e identificación aparece desde muy pronto en la película. En su “cofre del tesoro”, Madeinusa guarda celosamente fragmentos que constituyen tanto una ruina como una promesa. Recuerdos de la madre que escapó a la ciudad en otro “tiempo santo”, pero también modelos de una identidad soñada: revistas, joyas, fetiches del querer ser. Pero también un espejo, posible regalo o herencia de la madre (como esos pendientes recurrentes a lo largo de la película), para contemplar la progresiva transformación en sueño. Del mismo modo que Madeinusa escribe minuciosamente su nombre sobre el título de la revista, suplantándolo, habitándolo, se trata de reproducir, ahora ante el espejo, la imagen de otra feminidad perdida (de la madre) o imaginada (su futuro independiente en Lima). El espejo está pues habitado por un personaje ficcional, promesa, imago del yo. Pero el fantasma, el doble, ese imago ofrecido por el espejo, resulta insuficiente y fragmentario: “esta forma [el yo-ideal], sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo” (Lacan: 87).

Los pequeños fetiches de ese cofre de secretos son piezas insuficientes e incompletas de una totalidad

que solo la presencia de otro puede ofrecer. Esa promesa de totalidad y autonomía sólo puede proceder de otra mirada, de su “reconocimiento”. Y es aquí donde entran en contacto la cámara y el espejo, la capacidad de reproducción, circulación y control en manos del otro y la insuficiente promesa de llegar-a-ser a este lado del yo. Sólo la cooperación de Salvador es capaz de producir el más poderoso de los fetiches. En su presentación como “virgen” del año, representante de pureza, belleza e identidad paradigmática (pero también proyección del deseo del padre), Salvador la retrata, la “reconoce” en una “simulada” participación en el evento a través de la fotografía, ligada a su incapacidad de intervención en el mismo (Sontag: 12). Más tarde, con la fotografía, Salvador compra su libertad regalándosela a Madeinusa. Pero esa libertad tendrá un precio muy alto.

A partir de aquí la historia de amor no es en realidad sino una “lucha por el reconocimiento”, el inocente narcisismo frente a la promesa del espejo se convierte en la agresiva exigencia de una subjetividad que sólo puede proceder de otro. La comedia se torna tragedia. El deseo se enfrenta a la revelación de que su único objeto no es sino otro deseo. La respuesta a la imagen del espejo es una reproducción fotográfica procedente de otra mirada. El yo ha de erigirse de esa disputa de fantasmas.

En el “tiempo santo”, Madeinusa vaga por las calles en busca de deseo y reconocimiento. En su pecho, a modo de medalla, el fetiche, su doble soñado, como gritándole a los otros su coincidencia con el “auténtico” rostro, como reafirmando/negando una identidad siempre ya otra. El “reconocimiento” amenaza con convertirse en re-producción, proliferación y circulación de falsedades. La yuxtaposición de la realidad y el proyecto, el rostro real y la imago de Madeinusa concebida por los ojos de otro, exponen una identidad en pugna consigo misma, quebrada. La apoteosis de identidad parece coincidir con su diseminación. La soñada autonomía depende de una mirada incontrolable, la del otro. Cómo no odiarle.

Los agentes de sometimiento y liberación, el padre y Salvador, se revelan, en lugar de antitéticos,

meticulosamente simétricos. El “reconocimiento” que ambos prometen, la inserción en esquemas de identidad alternativos, ya sea el de esa Manayacuna parálitica y claustrofóbica o el de esa Lima de promesas y ensueños, exige en realidad el mismo precio, la dependencia. El narcisismo de Madeinusa convocado por la fotografía ha de dejar paso a la intromisión del otro, ha de “reconocerse” como proyección de su deseo. Se hace inevitable pues el descubrimiento del carácter irrenunciable de la mediación del otro (Lacan: 91). Madeinusa pasa de ser centro del espectáculo y la



puesta en escena paterna (el concurso de belleza) a ser el centro de la representación fotográfica de Salvador. Ninguna de las dos imágenes le pertenece. Al sueño narcisista le sucede el resentimiento frente a la deuda adquirida, la dependencia. El “reconocimiento” del otro se revela estrategia de dependencia, quien ha hecho posible la imagen de la identidad y la independencia es también su máximo enemigo. En el origen del yo no está sólo el sueño del otro sino la lucha a muerte por su posesión, por la negación de su origen espurio, “[ese yo] debe superar su ser/estar fuera de sí” (Kojève: 13):

Hablar del origen de la conciencia de sí es necesariamente hablar de una lucha a muerte por el “reconocimiento”... el ser humano se forma sólo gracias a un deseo dirigido hacia otro deseo, es decir, en definitiva, gracias a un deseo de reconocimiento. Cada uno de los dos seres dotados de dicho deseo está preparado para llegar tan lejos como sea necesario en busca de su satisfacción, es decir, está preparado para arriesgar su vida -y en consecuencia poner la vida del otro en peligro- para ser “reconocido” por el otro, para imponerse a él como valor supremo. Así pues, su encuentro sólo puede ser una lucha a muerte. Y solo en y a través de esa lucha, la realidad humana es engendrada, formada, llevada a cabo y revelada a sí misma como a los demás. Es entonces revelada y llevada a cabo tan solo como “realidad reconocida”. (Kojève: 7-8)

El proyecto de representación del otro y el de construcción identitaria del yo pasan de la complicidad a la incompatibilidad. La representación se revela como ya/siempre agresión. La “promesa” de la fotografía de Salvador se revela mandato, vehículo de represión. La formación de una identidad propia pasa por la apropiación de la imagen, hacerla suya, borrar su autoría, imaginarse que el producto de la mirada del otro en realidad lo fue ya/siempre de la voluntad del yo. La asimetría no se combate con una armónica simetría sino que se suprime con sus mismas armas.

En ese sentido, las violencias dirigidas al padre y Salvador hacia el final de la película son, en realidad, variaciones de un mismo motivo. La violencia de su conquista se rebela frente a la (falsa) tranquilidad que otorga el poder sobre la imagen. El “amo” en plena posesión de sí, incapaz de “reconocer” al otro cuya inferioridad y sometimiento le otorgan su lugar, se encuentra paralizado, negado para la acción (Kojève: 21): Salvador encerrado o apático, un padre borracho y torpe. Frente a ellos, el “esclavo” tiene un proyecto diáfano ante sí, dejar de serlo, ganar su libertad, tomar el poder de la representación.

Y es aquí donde el espejo abandona su docilidad. Su pasividad se torna disfraz de agresión y libertad. El espejo

que en principio muestra el proyecto del yo en manos de otro, como la cámara, se diferencia ahora de ella, no se limita a “representar” o apropiarse de la imagen sino que ha de aniquilar su referente, acabar con la “autoridad” del otro. Si en un principio el imago del espejo es proyecto o sueño del yo, el peligro de su mutilación o apropiación por el otro ha de ser neutralizado. Frente a ese espejo, la hermana de Madeinusa, en un gesto que podría ser de celos o proyección desplazada de la disciplina paterna (el padre le ha ordenado que le cosa la falda a los calzones para prevenir el deseo sexual de Salvador y de su hija), le corta su coleta, mutilando literalmente la imagen que Madeinusa tiene y construye de sí misma. A partir de ahí el gesto de liberación pasa por revertir esa capacidad agresiva del espejo, que no sólo ya refleja, sino que corta, agrede, destruye. Se trata de que esa nueva dimensión obedezca al yo, se vuelva en contra del otro.

En ese sentido, tanto la muerte literal del padre como la simbólica de Salvador son presentadas en la película a través de la mediación del espejo. Es en él donde vemos reflejada la muerte del padre, el abrazo mortal de su hija. Pero más tarde, el gesto de “traición” de Madeinusa se presenta literalmente como un cambio de su posición respecto al espejo. Si en un principio, al lado de Salvador, se ve reflejada en este, acompañada e “identificada” por la compañía de su “Salvador”, al unirse al grito de su hermana (“el gringo ha matado a mi papa”) cambia de posición, le da la espalda al espejo tomando su lugar, enfrentándose a la mirada de Salvador y devolviendo al extranjero la imagen de su propia muerte simbólica (y quizá literal si la solicitud de linchamiento prospera). El espejo, en ambos casos, se ha convertido en una suerte de cámara asesina que no trata tanto de representar como de aniquilar el objeto de representación, el otro, el que fuera “autor” de la representación del yo. El sujeto no sólo se torna objeto, sino que es suprimido y con él la historia de la representación, el origen espurio de la identidad.

La salida de Madeinusa del pueblo es una salida del marco de la representación habiéndose apropiado de todas las virtudes de aquella, autora ficticia de sí misma. Pero a

diferencia del otro, la “lucha por el reconocimiento”, el tránsito desde el otro lado de la representación, le otorga la ventaja de la memoria. Preservar o construir la nueva identidad pasa por la conciencia del crimen y del haber sido, pero también por la radical negación de sí misma en cuanto objeto de representación. El espejo se ha roto y con él el encierro de Manayaycuna, ese que compartían tanto el padre como Salvador, la maldición del amo:

El hombre puede liberarse de ese mundo que no le satisface si este, en su totalidad, le pertenece a un amo. Mientras el amo viva, estará siempre esclavizado por ese mundo del cual es amo... El amo no puede nunca independizarse del mundo en el que vive, y si ese mundo perece, ha de perecer con él. Sólo el esclavo puede trascender ese mundo...y no perecer. Sólo el esclavo puede transformar el mundo que le forma y le condena a la esclavitud y crear un mundo formado por él en el que será libre. (Kojève: 29)

En última instancia, el “salvador” termina siéndolo a costa de sí mismo. El objeto de su “filantropía” se da cuenta de que el precio a pagar no es sino el cambio de tutela, la continuidad de la esclavitud y el sometimiento. Aprovechar el gesto de salvación pasa necesariamente por sacrificar al salvador y ganar así una auténtica libertad, no simplemente un cambio de tutelaje.

Hacia el final de su ensayo sobre el estadio del espejo, Lacan propone la disciplina psicoanalítica como necesaria prevención frente a lo que él entiende por “antropología”. Tan solo aquella exige la desconfianza radical frente a la aparente “buena voluntad” de esta. Todo “altruismo” esconde en realidad un gesto de agresión y apropiación, la “auténtica” (o quizá más bien ética) representación pasa por el reconocimiento de su innata naturaleza agresiva. El auténtico “gesto de amor” consiste en realidad en revelar y neutralizar la violencia que siempre/ya subyace en el “desinteresado” gesto del filántropo:

En ese punto de juntura de la naturaleza con la cultura que la antropología de nuestros días escruta

obstinadamente, sólo el psicoanálisis reconoce ese nudo de servidumbre imaginaria que el amor debe siempre volver a deshacer o cortar de tajo. Para tal obra, el sentimiento altruista carece de promesas para nosotros, que sacamos a la luz la agresividad que subtiende la acción del filántropo, del idealista, del pedagogo, incluso del reformador. (Lacan: 93)

Una de las imágenes finales de *Madeinusa* es la perfecta puesta en escena de ese mandato ético de revelar el innato gesto de poder y agresión que supone la “desinteresada” representación del otro. Tras seguir la carrera de *Madeinusa* por las calles lluviosas del pueblo, delatando a Salvador en todas las puertas, la cámara nos muestra con detenimiento un plano del desván del alcalde donde yacen acumulados e inútiles todos los presentes del pueblo a su virgen. Figuras de santos, enteros y mutilados, se mezclan con fragmentos de maniqués, cabezas y manos femeninas. Entre ellos una fotografía en blanco y negro, quizá de la madre, análoga a la que cuelga del pecho de *Madeinusa*. Finalmente, entre esa colección de fetiches muertos descubrimos la cámara abandonada de Salvador, también inútil, ya sin dueño. La pequeña fábrica de fetiches se ha convertido en un fetiche en sí misma. Su capacidad de apropiación y disciplina del otro han sido primero utilizadas (arrebataadas al “amo”) y luego neutralizadas. La fotografía tomada por Salvador sigue en el cuello de *Madeinusa* al final de la película, en el camino a Lima; sin embargo, su origen, el responsable primero (extraño) de la imagen y la promesa, queda atrás.

Pero la utópica “borradura” del origen de la representación y su gesto de poder resulta por supuesto muy problemática. Es interesante que en las entrevistas concedidas por Claudia Llosa, la directora de la película, se identifique a menudo con Salvador: encuentra a Magaly Soler, la actriz que hace de *Madeinusa* de modo tan mágico como Salvador a la protagonista de la película. Como Salvador, Llosa llega a un pueblo perdido con su cámara para representarlo. Pareciera como si, en cierto modo, esa imagen de la cámara inútil en el desván tuviese cierta voluntad de autorretrato, reconocimiento de los límites de la representación, humilde

cesión del lugar protagónico de su mirada y “entrega” al otro de su libertad. Su rol ha terminado, ahora es cosa de *Madeinusa*/*Magaly* seguir su rumbo. Llosa se “autoinmola” ritual y espectacularmente en la persona de Salvador. La cámara abandonada es una simulación, puesta en escena de la renuncia, gesto de entrega y aceptación de la independencia del “otro”. No es distinta la tenue utopía esbozada por Lacan en un ensayo que puede leerse en cierto modo como la continuación de su meditación sobre el “estadio del espejo” en la que aquel otro mediador en el espejo es ahora el psicoanalista (¿el filántropo? ¿el reformador?). En “La cosa freudiana”, Lacan postula un psicoanalista/esfinge, cuya única directiva ética es jugar a la desaparición de sí, hacer como si no estuviera, negarle al paciente la clausura de cualquier “reconocimiento”, exigirle la mayoría de edad (“atrévete a saber”). La “verdad” no puede ser más que enigma y el otro (el psicoanalista en este caso), mero “punto de fuga” del deseo. El gesto de agresión del filántropo que Lacan denuncia en el “antropólogo” quedaría así sublimado. De la boca de la esfinge sale un acertijo que sólo reconoce a quien se sabe reconocido, en juego dialógico y especular que aspira a borrar cualquier vector de poder y asimetría:

...la práctica corriente del discurso de la convicción le mostrarán suficientemente, si lo piensa, que ningún discurso, sea cual sea la inercia en que se apoye o la pasión a la que apele, se dirige nunca sino al buen entendedor a quien lleva su saludo... una seducción destinada a obtener del otro en su autenticidad la aceptación de una palabra, palabra que constituye entre los dos sujetos un pacto, confesado o no pero que se sitúa en un caso como en el otro más allá de las razones del argumento ...

El Otro [la palabra] es pues el lugar donde se constituye el yo que habla con el que escucha, ya que lo que uno dice es ya la respuesta, y el otro decide al escucharlo si el uno ha hablado o no. (Lacan: 413)

Pero cabe preguntarse si ese juego de la autodesaparición, tachadura del lugar de enunciación, no resulta en realidad tanto para Lacan como para Llosa, una mera coartada de la cobardía. Posar de inexistente es también no tener que responder ante

nadie, escapar de su mirada, pretender que el ejercicio de poder nunca existió. ¿Qué discurso hay más autoritario que el de la esfinge? El sinuoso final de “La cosa freudiana” parece casi una velada admisión de la trampa. El psicoanalista se erige prácticamente en un santo que renuncia al poder (de educar, gobernar, psicoanalizar) y se instala en una devota y purificadora renuncia, una negatividad sin fisuras. El mito original de Acteón (por su crimen -ver lo que no debía- es convertido en ciervo por Diana en cuanto intenta hablar y pronunciar su lugar, presa así de sus propios perros) es perversamente manipulado por Lacan en una lectura extraordinariamente ambigua (y tan oscura como en él es habitual): el que debía morir y ser castigado por su afrenta sobrevive (la muerte y el juicio) gracias al engaño de la “desaparición”:

... la verdad a la que Freud se remite [declara] imposibles de cumplir tres compromisos: educar, gobernar, psicoanalizar. ¿Por qué lo serían en efecto sino porque el sujeto no puede dejar de estar en falta si se hila en el margen que Freud reserva a la verdad?

Pues la verdad se muestra allí compleja por esencia, humilde en sus oficios y extraña a la realidad, insumisa a la elección del sexo, pariente de la muerte y, a fin de cuentas, más bien inhumana, Diana tal vez... Acteón, demasiado culpable de acosar a la diosa, presa en que se prende, cazador, la sombra en que te conviertes, deja ir a la jauría sin que tu paso se apresure, Diana reconocerá por lo que valen a los perros... (Lacan: 418)

Independientemente de la cuestionable “maniobra de evasión” del sujeto de enunciación, tanto en Llosa como en Lacan, lo que nos queda es, al menos, ver desvelada la falacia de esa “inocencia” ética y desinteresada de la “mirada antropológica”. Ningún ejercicio de representación, divulgación ni comprensión es “simplemente” filantrópico. De una u otra forma esconde el irrenunciable conflicto de la “lucha por el reconocimiento”. Situarse por encima de ello pasa por el mismo gesto que Lacan despliega en ese monólogo (teatral) que es “La cosa freudiana”: la inmodestia (o la ironía) de ejercer la santidad.

Bibliografía

- De la Cadena, Marisol (2004) *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.
Kojève, Alexander (1969) *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Ithaca: Cornell UP.
Lacan, Jacques (1971) *Escritos Vol.1*. México: Siglo XXI.
Llosa, Claudia (2005) *Madeinusa*. España/Perú.
Poole, Deborah (1997) *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton UP.
Sontag, Susan (1973) *On Photography*. Nueva York: Anchor Books.



La velocidad de las cosas: una cartografía de la modernidad

Martín Guerra Muentente

[...] importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perdersé, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de la calle deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte.

Walter Benjamin

La investigación psicogeográfica, estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente dispuestas o no, actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos, toma su doble sentido de la observación activa de las aglomeraciones urbanas de hoy, y del establecimiento de hipótesis sobre la estructura de una ciudad situacionista.

Guy Debord

Desde que Benjamin retomara la figura del héroe baudelaireano para pensar la modernidad como un proceso dialéctico del capitalismo -donde la mercancía, como fetiche, como control del espacio y del tiempo, se convierte en la principal fuente de la reproducción social- la imagen del *flâneur* ha sido muy útil para reflexionar sobre el uso del espacio público¹. A su vez la vida cotidiana se convirtió en un objeto de estudio ineludible para descifrar esas nuevas subjetividades que aparecían con la irrupción de la ciudad moderna. Es en ese sentido que se hace pertinente el uso de un personaje como el *flâneur*, para describir los imaginarios, las identidades, las trayectorias y los movimientos discontinuos y fragmentados que se crean en una urbe latinoamericana como Lima. Y es precisamente debido a esa condición de hibridez de la ciudad y la cultura contemporáneas que la metodología que se exige para emprender este recorrido debe tener la misma característica. Por ello, el siguiente trabajo ha sido elaborado siguiendo dos perspectivas: la revisión teórica de los paseantes del mundo contemporáneo, y la propia etnografía perceptiva de uno de estos paseantes. Es decir, pasar de una mirada objetiva a una subjetiva; ser en un momento un *flâneur*, una suerte de etnógrafo de la velocidad, de nativo entomólogo de las infinitesimales rarezas que conviven en el propio hábitat; y a la vez describir el deambular teórico y crítico de este *flâneur*, pero que ahora va de un libro a otro.

Pero, ¿es posible un *flaneur* que capte la sensibilidad de una urbe abigarrada, hipertrófica y cada vez más compartimentada? ¿Es posible este *flaneur* cuando coexisten, en un mismo espacio urbanístico, imaginarios disímiles, concepciones del tiempo y del espacio diferentes? El collage de identidades, el palimpsesto (figura canónica de la teoría de las ciudades) que puede ser una ciudad creada y recreada por conceptos diferentes, hacen que su interpretación holística se haga sumamente compleja. No es posible, entonces, hablar de una sola ciudad, de una topografía única, y sí de una urbe polifónica, de una ciudad hecha de montajes que los etnógrafos de esta época deben reconocer en su multiplicidad. Esta nueva ciudad heteroglósica plantea un desafío completamente inédito y excepcional: la de una ciudad, como la llama Canclini, de “pertenencias múltiples” (2004).

Microfísica de la ciudad

Una de las misiones de este paseante es descubrir las ciudades perdidas en el movimiento de la historia -como querría Benjamin-, así como todo lo que subyace en ellas: las resistencias a los discursos urbanísticos hegemónicos, los desplazamientos que no responden a ningún itinerario establecido, las nuevas ciudades que van apareciendo y que, a partir de interrelaciones con campos simbólicos dispersos, fluctúan y se legitiman con el día a día de la calle. La elaboración taxonómica de la identidad urbana en la teoría contemporánea es, por lo tanto, limitada y limitante, y es por ello que se debe recurrir a otros métodos de aproximación al fenómeno de lo urbano. La dialéctica de esta nueva mirada debe ir de lo macro a lo micro, de lo estructural a lo estructurante, del estudio de lo institucional al del ajeteo molecular que bulle en la cotidianidad más clandestina. Lo que equivale a decir que sin una apreciación la otra queda incompleta, sin su revés necesario. Por ello he decidido llamar a ese complemento de lo estructural, y que es el principio de esta investigación, una etnología de las micropercepciones, para así comprender el campo cognitivo de este sustrato. Una arqueología del saber, para decirlo con Foucault, pero de un saber cifrado, codificado en la materialidad concreta del cemento y las luces que destellan en una ciudad imbricada de tradición, modernidad y posmodernidad.

En los espacios urbanizados los vínculos son preferentemente laxos y forzosos, los intercambios aparecen en gran medida no programados, los encuentros más estratégicos pueden ser fortuitos, domina la incertidumbre sobre interacciones inminentes, las informaciones más determinantes pueden ser obtenidas por casualidad y el grueso de las relaciones sociales se produce entre desconocidos o conocidos de vista. (Delgado: 24)

La rapidez con la que se suceden los intercambios, la evanescencia de las interrelaciones, las identidades que se yuxtaponen, una sobre otra y a cada segundo, exigen de este nuevo *flaneur* una percepción diferente de la realidad. La densidad de información del mundo contemporáneo ha alcanzado su paroxismo y ha convertido a las ciudades en sistemas simbólicos y comunicacionales sumamente complejos. Si a ello se le añade la fragmentación de las ciudades, con sus islotes de prosperidad y sus grandes masas de desposeídos, la descripción se torna problemática. Es aquí que aparecen otras variables a tomar en cuenta en el trabajo etnográfico y teórico de la urbe limeña: ya no solo el que le compete a las políticas urbanísticas o al de la antropología que ha ido persiguiendo el fenómeno de la migración, sino, también, el de los reacomodos y apropiaciones simbólicas de los habitantes de esta nueva ciudad. ²

Una “teoría de las prácticas”, o una “antropología del movimiento”, como lo planteaba Michel de Certeau, será una de los primigenios intentos de sistematizar la vida cotidiana. Para este filósofo de lo rutinario, el transcurrir de los



días estaría determinado por dos instancias: la primera definida por las estrategias, que son las costumbres aprendidas y naturalizadas por los hábitos; y la segunda, establecida por las tácticas, que serían las formas espontáneas y libres de determinación que un individuo puede crear.

[...] se producen técnicas análogas porque se trata de distinguir las operaciones casi microscópicas que proliferan en el interior de las estructuras tecnócratas y desvían el funcionamiento por una multitud de “Tácticas” articuladas sobre los “detalles” de lo “cotidiano”, y contrarias, porque ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se muta en tecnología disciplinaria,

pero sí de exhumar las formas subrepticias que adopta la dispersa, táctica, y astuta creatividad de los grupos o de los individuos apresados en los hilos de la “vigilancia”. Esos procedimientos y ardidés de consumidores componen, en el límite, la red de una antidisciplina. (1996: 6)

Es en este sentido que la ciudad se convierte en un collage de infinitas formas de comportamiento y de interrelación, unas que se articulan con los discursos oficiales y las otras que surgen en el escenario de la inmediatez, donde, más allá de los repertorios aprendidos, los participantes crean sus propias formas de identificación. No obstante, para Certeau serán estas últimas formas las que ofrezcan una visión cabal de lo que sucede en el inframundo de lo cotidiano. Según él sólo la práctica puede rescatar los itinerarios comunes, lo que se pierde en la instancia ideologizante de los relatos oficiales.

Para poder alcanzar una comprensión del momento que vivimos, es indispensable entrar y salir de los lugares emblemáticos de nuestro tiempo -supermercados, centros comerciales, paraderos, transportes masivos, hoteles y aeropuertos- así como participar del juego de representaciones que se da en la calle, mientras nos trasladamos, peatones ensimismados en nuestras trayectorias, de un lugar a otro. Es por ello que nuestro *flâneur* debe ser como un agente secreto que, en medio de esa teatralidad de la calle, de la parafernalia rutilante que encandila y seduce con el poder del neón, debe identificar las miradas, los gestos, los cuerpos como proyecciones del comportamiento. Pero también, un fotógrafo que usa la retina como una polaroid, un poeta al que se le revela, como en un *satori*, la imagen concentrada de la epifanía. Siguiendo este programa es que creemos que este *flâneur* de la ultra modernidad no solo debería sumergirse en el tráfico de la calle, sino que debe ser parte de esos usos y costumbres que hacen al hombre de ahora.

La Biblia de neón

Lima ha sido recreada en un sinfín de movimientos fundacionales. La lógica estructural de su utopía ha devenido, por las fluctuaciones de su lenguaje urbanístico, arquitectónico y estético, en una distopía delirante y, por momentos, pesadillesca. Si los primeros intentos de concepción urbanística, desde la ciudad damero hasta los proyectos populistas de las dictaduras militares y civiles, concibieron la ciudad como un proyecto estructural, con un centro político y una periferia social, la ciudad contemporánea rompe con ese paradigma dicotómico para forzar una imagen de archipiélago morfológico. La comunidad imaginada que se pensaba metafísica y esencial se va resquebrajando con la multiplicidad de movimientos y con la aparición de una vastísima oferta de repertorios virtuales. El discurso oficial, que intenta la homogenización de los bienes simbólicos, ve limitada su eficacia por no incluir estas trayectorias variables.

Pero el capitalismo en su fase tardía ofrece, también, como una compensación de esta tiranía de los significados que controlan a los ciudadanos, un repertorio variable de significantes que reaparecen en lo que se ha venido a llamar el fetichismo de la mercancía. De este modo el poder moderno se disemina, organizando a los grupos sociales en comunidades sentimentales para una buena adaptación en las transformaciones que el sistema capitalista experimenta. La lógica omniabarcadora del capitalismo genera, en estos dos movimientos -uno centrípeto y otro centrífugo-, una conciencia alienada a través de la culpa y la paranoia, y un automatismo en los hábitos a través de un gregarismo social diversificado.

La llamada represión y su secuela de censurar constituirían, por así decirlo, la envoltura clásica de una funcionalidad moderna, de un rigor disciplinario que oculta la obediencia ciega con el automatismo de los hábitos y que substituye la violencia del abuso con la racionalidad del programa. (Hevia: 70)

Así, las calles van cediendo su espacio de improvisación a territorios semánticamente despóticos, sobrecargados de una identidad fija y de un itinerario definido de antemano. De esta manera se responde al desasosiego de la vida urbana, delimitando y segmentado los lugares de tránsito, configurando una cartografía con los matices de los incluidos y los excluidos. El capitalismo tardío, por lo demás, establece sus propias coordenadas imponiendo un régimen que socava el azar y la posibilidad del recorrido. Los desplazamientos y las trayectorias se convierten en referencias colonizadas del tiempo de trabajo; la movilización termina siendo el intervalo entre el tiempo del trabajo y el tiempo de la responsabilidad doméstica. Esta contracción del espacio público hace de nuestra ciudad un lugar de trayectorias definidas y preestablecidas.

A ello debemos sumarle que en Lima los espacios de interacción urbana casi se reducen a lugares privados, debido a que el espacio público, el espacio urbano por antonomasia, se ha visto reducido a algunas calles principales y a los pocos parques que sobreviven. Sin esos lugares públicos de convergencia, donde la explosión de sucesos se ve estimulada por la muchedumbre, por la movilización constante, las posibilidades de configurar un espacio urbanizado se reducen³.

La sensación de que la calle sigue siendo un territorio de creación subjetiva se explica por los recorridos obligados de los trabajadores que, a diferentes horas, se movilizan, con un sentimiento precario de existencia, del trabajo a la casa y viceversa. El tráfago ruidoso de la urbe latinoamericana es, finalmente, la convergencia del tiempo de retorno de la jornada laboral, donde la muchedumbre exhausta y apesadumbrada se resigna a su obnubilado destino. Si bien antes era posible una clara diferenciación entre el lugar de habitación y el lugar de tránsito, hoy en día estos dos ámbitos difuminan sus fronteras y uno se convierte en el complemento del otro. Los “territorios fijos” y los “territorios situacionales” planteados por Erving Goffman van complementándose en un mismo objetivo funcional⁴.

Los nuevos espacios, que ofrecen una alternativa al declive de los antiguos lugares de socialización, conducen a la privatización del tiempo de ocio y al control de la economía del placer. Es aquí donde los símbolos de una nueva ciudadanía -la del consumo y la distinción que se busca a través de esta práctica- se ofrecen con la veracidad de la inclusión cotidiana. El supermercado, el centro comercial, ofrecen esa posibilidad de entrar a ese mercado de bienes transnacionales. Su estética aséptica y su populismo arquitectónico, vistos y repetidos en todos los centros urbanos del mundo, son el simulacro perfecto de la democracia mundial del capitalismo. Allí uno se siente parte del mundo, de esa cuota de modernidad que nos toca como ciudadanos globalizados. Y como en el mundo contemporáneo los sentidos se disparan, aterrizan en tropel, se ensanchan y se multiplican, la oferta de esta ciudad-simulacro no excluye a casi nadie.

En Lima, en los últimos 10 años, los centros comerciales irrumpen como un espejismo en medio del caos urbano. La proliferación de estos “no lugares” (Augé 1998)⁵ es la materialización de la homogenización cultural. El *Jockey Plaza*, *Larcomar*, el *Mega Plaza*, son el ejemplo de que para estos centros del consumo no existen diferencias económicas y culturales para su existencia. No importa si como parte de su escenografía tienen un cerro habitado por inmigrantes pauperizados, como es el caso del *Mega Plaza* del Cono Norte, o si en ese cerro despuntan edificios lujosos de más de 15 pisos, como es el caso del *Jockey* de Monterrico. La nueva ciudad privada es igual para todos: mercantilista, eficiente, hiperrítmica, epifánica, es el lugar donde todo es posible a crédito y donde con un (nuevo) sol puedes agrandar tu felicidad.

La ciudad no existe para el shopping, que ha sido construido para remplazar a la ciudad. Por eso, el shopping olvida lo que lo rodea: no sólo cierra su recinto a las vistas de afuera sino que irrumpe, como caído del cielo, en una manzana de la ciudad a



la que ignora; o es depositado en medio de un baldío, al lado de una autopista, donde no hay pasado urbano. Cuando el shopping ocupa un espacio marcado por la historia (reciclaje de mercados, docks, barracas portuarias, incluso reciclaje en segunda potencia: galerías comerciales que pasan a ser shoppings-galería), lo usa como decoración y no como arquitectura. Casi siempre, incluso en el caso de shoppings “conservacionistas” de arquitectura pasada, el shopping se incrusta en un vacío de memoria urbana, porque representa las nuevas costumbres y no tiene que rendir tributo a las tradiciones: allí donde el mercado se despliega, el viento de lo nuevo hace sentir su fuerza. (Sarlo 1998)

Este simulacro ocultaría lo que para Jameson es la imposibilidad de ser parte activa de este mercado de bienes: “los placeres del consumo son poco más que las fantasiosas consecuencias ideológicas de las que pueden disponer los consumidores ideológicos que participan de la teoría del mercado, de la que ellos mismos no forman parte.” (2001: 210) De ahí que el comportamiento de las élites es el de un desprecio a la ciudad -alejándose del casco urbano, convirtiendo sus condominios en clubes privados inexpugnables-, que se radicaliza cuando se ven enfrentados a esa tautología espacial de la igualdad. El comportamiento transnacional es llevado al paroxismo por estas élites, consumiendo vorazmente todo lo que llega de afuera como la única posibilidad de distinción dentro del mercado de bienes simbólicos: educación, cultura, etcétera. Para ellos Lima no ofrece lo que sí ofrecen los centros metropolitanos de otras ciudades -como es el caso de París, Nueva York, o sin ir muy lejos Buenos Aires- que es el prestigio de una ciudad que realce el estilo de vida, que provea satisfacción y que sirva como un sitio de pertenencia simbólica importante (Castells 1997)⁶.

La multiculturalidad y sus desigualdades se conforman ahora no solo por la convivencia de tradiciones históricas diversas sino debido a la estratificación engendrada por el desigual acceso de los países, y de los sectores internos de cada sociedad, a los medios avanzados de comunicación transnacional. (García Canclini 1997: 46)

Se vive en el tedio de la repetición, de los itinerarios diagramados por una normatividad sutil y semiótica. El transeúnte se convierte en un autómatas del movimiento, lejos del sueño anarco-revolucionario de la deriva situacionista.⁷ La ciudad zapping, que destella en su espectacularidad kitch, ofrece al caminante un repertorio al que no tiene acceso pero con el que puede soñar por su visibilidad: las nuevas avenidas de San Isidro, otrora distrito aristocrático, con sus vitrinas, escaparates, bares y restaurantes con terrazas a la intemperie, se convierten en el emblema de ese populismo del consumo. Como en el París de los *pasajes* de Benjamin, en esta nueva ciudad, la marca, la posibilidad de ser parte de esa lógica mercantil, es la que, finalmente, promete un ideal de pertenencia. De todo como en una gran urbe pero sin un real acceso democrático a una ciudadanía social, cultural y política.

Vigilar y castigar

Existe una clara tribalización del componente social de las ciudades, debido al sentimiento de amenaza, de miedo constante que genera el otro en la conciencia de la gente. El lugar de pertenencia se convierte en una trinchera de diferenciación de los grupos, así como del espacio que se practica y que se habita. Esta nueva ciudad, asediada por barricadas, tranqueras, rejas, guardianes, va cediendo terreno a una suerte de búnker laberíntico, compartimentado, donde nadie quiere que el otro invada su espacio, su lugar, la pequeña parcela que defiende como reducto ontológico. Lima se nos aparece como la materialización de la heterotopía, una multiplicidad de ciudades que conviven sin mirarse en un estado de perpetua beligerancia.

Como dije líneas arriba, la mayor paradoja de la urbe contemporánea está en lo que ofrece el simulacro democrático de la ciudad del consumo, y ese nuevo panoptismo descentrado del poder público y privado. Con esta nueva cartografía se puede pasar del ritmo funcional y presuntamente libre de la deriva consumista, a otro disfuncional y saturado de una normatividad asfixiante. La sensación de claustrofobia se ve compensada con el ritmo acelerado de la autopista, y la rapidez con la que el mercado de bienes simbólicos se transforma. Los lugares del nomadismo -los parques, los boulevares, las plazas y los bares- se convierten en espacios controlados y la calle deja de ser el lugar de la transgresión *par excellence*. Con esta fórmula la disciplina se generaliza, haciéndose múltiple, difusa, polivalente, eficaz, sutil, profunda. “Las disciplinas funcionan cada vez más como unas técnicas que fabrican individuos útiles” (Foucault: 214).

El control de los sujetos, como la disciplina que subyace en la aspiración de felicidad física, es una característica indesligable de nuestra contemporaneidad social. Por ello los gimnasios de ahora miran a la calle como un escaparate del dominio del cuerpo, como una vitrina que exhibe las técnicas de su economía: “(...) el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una prosa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.” (Foucault: 32). En los espacios de la contemporaneidad convergen una serie de rasgos que caracterizaban a ciertos lugares de control terapéutico: la asepsia de los hospitales, la vigilancia de los presidios.

La ciudad deja de ser el lugar antropológico, es decir, el espacio concreto donde se funda la pertenencia simbólica (Auge: 57-58), y pasa a ser el espacio de conflicto y de insubordinación de la identidad. El barrio, antigua zona de producción social, cede su apacible topografía horizontal a la vertiginosa verticalidad de edificios sin espacios recreativos. Así, la vida del barrio -comprar pan, reunirse en la esquina, en la bodega- es invadida por una dinámica diferente: la de la ciudad autopista y la de la ciudad dormitorio. La anomia que deja como legado la declinación del asentamiento orgánico genera una efervescencia social, y una crisis ontológica patente, que, a través de mecanismos de control social y político, se trata de ordenar. Es entonces que aparece la ciudad panóptica, con sus cámaras de videos y ejércitos privados que asestan un golpe al libre tránsito⁸.

La situación generalizada de disgregación, consecuencia del debilitamiento de las estructuras sociales tradicionales, hace que el mundo actual esté atravesado en todas direcciones por esa anomia y conozca con frecuencia expresiones de efervescencia social no finalista, basada en pasiones anárquicas e incontroladas y en ansias humanas no saciables fácilmente. (Delgado: 92)

Pero también es cierto que surgen nuevos practicantes de ese espacio público en decadencia. Desde el skater, con la necesidad de simbolizar su territorio, a través del graffiti y de toda una parafernalia anárquica, hasta los enamorados que vagabundean por las plazas y parques olvidando el estrecho paisaje que se les ofrece, pasando por el cyborg de la urbe que tiene al ipod y al teléfono celular como un componente protésico indispensable. Ya sea como marginales o como integrados, los urbanitas se resisten a desaparecer y reclaman para sí la calle. Es allí que se desenvuelven con naturalidad, reconociéndose en las esquinas que atraviesan, en los paraderos que recorren en esas trayectorias que modifican su vida cotidiana. Lo que anhelan es una travesía de extramuros, una deriva sin mapas ni brújulas que definan su movimiento.

De esta manera, los distritos de la nueva ciudad van siendo resemantizados con el movimiento del componente social. Los lugares comunes que suelen acompañar a algunos de estos ceden su patrimonio cultural a los itinerarios que las atraviesan, así como a sus recomposiciones étnicas. La retórica de la tradición monumental (los monumentos, las placas conmemorativas de la memoria política oficial), como expresión y materialidad de la historia, pierde su eficacia y la memoria se torna especular, se multiplica en una infinidad de deseos inmediatos: como los colores, que desde una combi, se aprecian en Comas o Los Olivos; o la velocidad que, desde una caminata a pie, se aprecia en ciertas calles y avenidas donde el movimiento se acelera: la avenida Larco, donde de día y de noche los paseantes recorren sus calles buscando encuentros; o las avenidas de los centros empresariales, como Las Begonias o Rivera Navarrete, donde casi no existen paseantes y los recorridos se establecen por el tiempo del trabajo; o la Panamericana Norte, frente al Mega Plaza, donde en las veredas y paraderos se siente, aún, el ritmo desbocado de la calle, con intervenciones de todo tipo.

Ya sea que se viaje en combi o a pie, que nos traslademos en un taxi o en una bicicleta como un centauro moderno, el nomadismo transgrede cualquier esquema de orientación social, cultural y política. Ni la planificación urbanística puede acabar con el instinto de atravesar los linderos más rígidos. Para algunos teóricos, la capacidad de romper con ciertas coordenadas de estancamiento no se limitarían al *flâneur* en su condición de nativo, sino, también, a las multitudes que vulneran todos los controles de migración que se les imponen: “Más allá del esquema de imposición económica y monopolio cultural, podríamos empezar a pensar en términos de contaminación e hibridación en la circulación de culturas, en mutaciones que llevan a prolongaciones y configuraciones inesperadas” (Chambers: 116).

La movilidad en las ciudades es el componente vital de su fuerza, y sin ésta la vida urbana deja de existir. Sin sus personajes, quienes configuran los trazos y marcas de los lugares, la ciudad se convierte en un cementerio de automóviles. Por ello, la importancia de perseguir toda esa resistencia inocente que aún encontramos en la calle. Ir detrás de esa verdad fosforescente y fastuosa para que la ciudad no se acabe, para que la autopista, como diría Berman, no nos arrebate el deseo de transitarla: “Ahora, sin embargo, por una dialéctica aciaga, porque la ciudad y la autopista no van juntas, la ciudad debe desaparecer” (322).

El homo telematicus

Con el repliegue de la vida pública, los imaginarios urbanos dejan de gestarse en el ambiente intersubjetivo de los grupos, o en la apoteosis de la rapidez y la evanescencia citadina, para comenzar a responder a la representación estetizada de la publicidad, o de la no menos complaciente del telediario y del noticiero nocturno. Es allí, en medio de consignas e

interpelaciones aspiracionales, que los imaginarios comienzan una nueva etapa de virtualidad. Con dicho repliegue de la vida urbana se puede asistir, también, a la amenaza de extinción de este héroe moderno que es el *flâneur*, para que aparezca otro tipo de mirada, de percepción, y que está vinculada a la cultura de la televisión. “Con la fragmentación de la ciudad, el acelerado proceso de segregación espacial puede estar socavando nuestra capacidad de convivencia. El fin del contrato urbano puede ser el fin del contrato social” (Castells: 472).

De esta manera la identidad histórica va siendo escamoteada por una modernidad mediática, donde la ciudad es recreada por las falsas fantasías de la representación. Lo que esta mediación nos presenta es una ciudad ficcionalizada, que pasa de la interpelación ideológica de la publicidad, para ser, para pertenecer, a la fraguada realidad de los noticieros. Así se nos va mostrando pequeñas ciudades ajenas entre ellas, sin mayor vínculo que el de una categoría nominal. Los limeños somos, aquí, occidentales que van de compras, migrantes pujantes, criminales en potencia, que no nos reconocemos entre nosotros.

Por otro lado aparece lo que algunos reivindican como el ejercicio ciudadano de una nueva modernidad, y que tendría que ver con la libertad y democracia con la que los sujetos producirían y reproducirían su cultura en la red. Pero ¿es el acceso a la cultura.com realmente democrática, en un país donde las cabinas públicas se convierten en los parques, plazas y lugares de encuentro? Es una pregunta que este artículo no pretende resolver y que queda pendiente para investigaciones y debates posteriores.

Pero si hay algo cierto en todo esto es que para muchos la nueva deriva con la que soñaba Guy Debord -inspirado en la caminata extraviada de Andre Breton por las calles de París al lado de esa niña hechizada llamada Nadja- es ahora posible a través de la red de la Internet. Las nuevas formas de socialización -la ciber cultura, la interconexión, los circuitos nodales, las redes infinitas de comunicación, los sistemas RAM de flujos de información- son vistas, por unos y otros, como la máxima epifanía de la libertad y la democracia⁹. Sin embargo, esto no debería hacernos perder de vista lo que concierne a esa nueva ciudadanía global: el acceso democrático e igualitario a la banda ancha y a la infinita información que proporciona.



Bibliografía

- Auge, Marc (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Berberio, Jesús Martín. “Dinámicas urbanas”. En *Ciudad virtual de antropología y arqueología*. <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>
- Berman, Marshall (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brea, José Luis (2007) *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución tecnológica*. Gedisa: Barcelona.
- Castells, Manuel (2001) “La cultura de las ciudades en la era de la información” en Susser, Ida (ed). *La sociología urbana de Manuel Castells*. Madrid: Alianza.
- Chambers, Ian (1994) *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, Manuel (1999) *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (2005) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- (2005) *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hardt, Michael y Antonio Negri (2006) *Multitud*. Barcelona: Debolsillo.
- Hevia, Julio (2002) *Lenguas y devenires en pugna: en torno a la posmodernidad*. Lima: Universidad de Lima.
- Jameson, Frederic (2001) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Sarlo, Beatriz (1998) “El centro comercial”. En *Literatura argentina contemporánea*. <http://www.literatura.org/Sarlo/bscentro.html>
- Virilio, Paul (1997) *Cibermundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- Zizek, Slavoj (1999) *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

Notas

- 1 Presentado por Baudelaire como la esencia del paseante del siglo XIX, y retomado por Benjamin, el *flâneur* es la representación del caminante que, sin la tiranía del tiempo y ninguna trayectoria definida, deambula por calles y plazas registrando los detalles que pasan inadvertidos para los comunes transeúntes. Peatón heroico, voyeurista empedernido, el *flâneur* de Benjamin, a diferencia de la multitud, encarna un nuevo modo de percepción de la urbe.
- 2 Ya no se trata de buscar las permanencias sino las transformaciones y las hibridaciones de culturas diferenciadas. Si en los primeros trabajos etnográficos que se hicieron en Lima se privilegiaron las idealizaciones en la llegada de los migrantes, el encuentro casi armónico de los recién llegados a un hábitat ajeno que adecuaban, son muy pocos los trabajos que han dedicado un espacio al tema de lo urbano en el escenario contemporáneo multicultural. Véase la revisión que hace Pablo Sandoval de las vertientes de la antropología urbana en el Perú: “Los Rostros Cambiantes de la Ciudad: cultura urbana y antropología en el Perú”, en: Carlos Iván Degregori (editor), *No Hay País Más Diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales. Lima, 2002.
- 3 La urbanidad es lo que corresponde a la interacción, al constante contacto y búsqueda de situaciones. La vida cotidiana produce el espacio urbano, a través de la práctica, de la representación simbólica y cognitiva de ésta, así como de los sentidos que se crean. Asimismo el espacio urbano es el lugar donde se produce lo cultural y lo social y donde se practica la cotidianidad. “Ya veremos cómo lo que implica la urbanidad es precisamente la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones urbanas, la agitación como fuente de vertebración social, lo que da pie a la constante formación de sociedades coyunturales e inopinadas, cuyo destino es disolverse al poco tiempo de haberse generado.” (Delgado, 1999: 12)

- 4 La colonización del espacio privado, así como del tiempo de ocio, es un tema que la sociología contemporánea viene investigando desde hace un tiempo. Véase Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Editorial Península, 1995.
- 5 El no lugar es un espacio desgajado de la historia, donde lo funcional prima sobre cualquier otra cosa. En este es imposible establecer relaciones que no sean solo prácticas, de un contacto mínimo y sin ninguna posibilidad de vinculación e identificación. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.” (Auge, 1998: 83)
- 6 En algunos discursos, por lo demás reduccionistas, de empresas de mercadeo, las zonas periféricas de Lima siempre aparecen como el sector más pujante, económicamente hablando, de la sociedad limeña. Comas, Los Olivos, son distritos que, según no solo estas estadísticas sino la información que proporciona cierta antropología culturalista, viven en una suerte de tensión entre su modernidad migrante, con su música, su cultura, y la que ofrece el mercado de bienes simbólicos de la globalización. No obstante, la exaltación exotista de muchos de esos discursos, existe una problemática bastante más compleja que la que ofrecen: la desigualdad económica, la pauperización de la educación, las condiciones precarias de asentamiento y vivienda. La desterritorialización celebratoria esconde el sufrimiento de una ciudadanía apátrida, en constante diáspora, que se aferra a una cultura por el desamparo en el que vive. “Desterritorialización habla en primer lugar de las migraciones, de los aislados, de los desarraigos, de las desagregaciones (...) En segundo lugar desterritorialización habla de desnacionalización, surgimiento de unas culturas sin memoria territorial, justamente esas culturas jóvenes audiovisuales que hasta hace pocos años eran para nosotros la figura más nítida del imperialismo que nos destruye y nos corrompe. El tercer elemento de la desterritorialización está relacionado con la desmaterialización. Estamos generando unas dinámicas culturales cada vez más desmaterializadas. A partir de estudios como los de Paul Virilio sobre la aceleración y las nuevas tecnologías, se ha podido entender lo que llaman transversalidad...” (Barbero, 1991)
- 7 La Internacional Situacionista apareció en 1956, con la intención de crear un colectivo multidisciplinario donde la urbanidad, las artes, la creación de situaciones, a través de un método que Guy Debord, líder fundador del movimiento, denominaría deriva, serían temas de una plataforma política sumamente crítica. Además de la deriva, el mismo Debord plantearía otro método de investigación urbanística al que llamaría “investigación psicogeográfica”, con el que pretendía estudiar cómo el medio geográfico actúa directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Sus críticas al capitalismo y su reivindicación de un “comportamiento lúdico constructivo” lo hicieron la mayor influencia para el mayo francés.
- 8 Es en el siglo XVIII que aparece la ciudad panóptica, proyecto de llevar al espacio abierto los planes de control creados para espacios cerrados. El lugar de anarquía, de gestación de resistencia, se vuelve peligroso, se convierte en una zona de conflicto.
- 9 La tendencia que reivindica la ciber cultura como una cultura liberada del corsé dicotómico de valor de uso y valor de cambio viene ganando terreno, y adeptos, desde hace mucho tiempo. Sus principios se basan en la tan mentada economía de las ideas y en la producción inmaterial que genera una revolución tecnoeconómica en la innovación no crematística: la de la libertad sin restricciones, de la difusión libre y abierta de la información en la producción inmaterial. Pero en este tema existen, claramente, dos bandos en la interpretación de las consecuencias que genera la masificación de la Internet: los apocalípticos, por un lado, y los integrados por el otro. Si para Zizek el ciberespacio disuelve las nociones de lucha de poder, capitalismo tardío y antagonismos sociales, para Hardt y Negri, lo que genera el intercambio de bienes simbólicos a través de la red es una producción biopolítica inalienable de la que, en algún momento, nadie estará excluido. Véanse, también, los libros de Virilio, Castells, Brea, entre otros. “(...) no podemos perder indefinidamente la relación con el cuerpo, es decir, con la corporeidad física, por no decir fisiológica y no podemos permitirnos perder la relación del cuerpo con el mundo por culpa de la teletransmisión. Creo que hemos llegado a un límite. La puesta en práctica de la velocidad absoluta nos encierra infinitamente en el mundo. El mundo se empequeñece y empieza a surgir una sensación de encarcelamiento que los jóvenes quizá no perciban todavía. El gran confinamiento de Foucault no está fechado en el siglo XVIII, sino en el XXI... El mundo se hará rápidamente insoportable” (Virilio, 1997: 50). “En los países democráticos, Internet se consolida como instrumento esencial de expresión, información y comunicación horizontal entre los ciudadanos y recibe la protección constitucional y judicial de las libertades.” (Castells, 2001)

CUARTETO/Nueva escritura migrante *españolatinamericana* (Breves nota & muestra)

Roger Santiváñez*

¿Qué es lo que empuja a viajar a un poeta? ¿Qué lo insta a salir de las murallas de su ciudad y probar vientos extranjeros? Difícil y fácil intuir las razones del traslado. En este *Cuarteto* he reunido algo de lo más graneado de la nueva poesía que se está escribiendo -ahorita- en la lengua de Cervantes procedente de ambos lados del Atlántico y en situación de extranjería, flotamiento en el aire o desplazamiento. ¿*Who Knows?* Hay poetas que se van de su país con la finalidad de hacer un posgrado y se quedan en su nueva morada: el exilio se transforma en destino. Para el joven poeta español -afincado en USA- Marcos Canteli, el tema “quizá tenga que ver con una falta de centro, asumida ahora en apuesta por el flujo”. A partir de este cómputo -diríamos posmoderno- cabría una explicación para el deseo de fugar (antesala de nuestra condición de *prófugos del mundo*, Hernández dixit) porque ya no tenemos dónde ir. Y sin embargo nos quitamos. “Se borró” -canta la voz popular peruana-. Pueda ser que solo sea el deseo de vagar, de estar moviéndose. De aceptar el río del acontecer y echarle más agua, para que vivir sea más absurdo todavía. O a lo mejor es un símil de la escritura, ya que escribir es operar una traslación en el lenguaje; traslademos pues el cuerpo antes de entregarlo a su destino final.

Todos los poetas de este *Cuarteto* traspasan distintas fronteras en uno u otro sentido. Andrés Fisher nació en Washington D.C. y es chileno, pero vive entre España y Estados Unidos. Marcos Canteli -ya lo dijimos- camina por Durham, Carolina del Norte. Pablo de Cuba es un joven poeta cubano que está en Florida. Cristián Gómez Olivares es chileno pero vive en Iowa. De alguna manera todos están (estamos) en las tierras del Imperio, *en las entrañas del monstruo* como dijo Martí antes que nadie, hace más de cien años. Posiblemente porque nuestro centro es el *des-centro*. O porque somos la réplica literaria de los millones de hambrientos latinoamericanos que cruzan -ilegales- la frontera en busca de una vida mejor para su prole. Pablo de Cuba lo sintetiza en esta potente frase: “exiliado es todo aquel que nace; hijo de expulsado”.

Lo bacán es que hay algo *atesorado* en esta nueva poesía. *Tensión en lo inestable* -estado de migración pura- *cuando se mueve sin saber adónde va, por lo inesperado, el poema piensa mejor* dice lúcidamente Marcos Canteli. Ahora más que nunca es cierto el aforismo según el cual la patria es nuestra lengua. Entonces, he aquí la lengua poética de este *Cuarteto*.

* Roger Santiváñez. Nació en la costa norte del Perú. Estudió literatura en San Marcos. Participó en La Sagrada Familia (1977), militó en Hora Zero (1981) y fundó el Movimiento Kloaka (1982). En el 2006 publicó *Dolores Morales de Santiváñez*, selección de poesía (1975-2005). Hace unos meses salió su colección *Amastris* (2007) en Santiago de Chile. Recientemente culminó un Ph.D. en poesía latinoamericana en Temple University con una tesis titulada *Enrique Lihn: una poética del viaje*.

ANDRÉS FISHER
(n. 1963)

Sobre viajes, viajes & viajes (*)

i.

La descomposición en planos y a ramalazos: la disociación de la arquitectura mental se hace cuerpo en la carne.

ii.

El ser fluye y es fluido; navega y es navegado como una ballena o una bitácora: como la letra que no debe ser ajena a la química ni el color al concepto.

iii.

El sol es un maestro enorme que tiene la posibilidad de ser pequeño.

iv.

Todo se mueve como el canto del cuervo; como este organismo, todo gira como el lenguaje: como el mundo que él revela y engendra al mismo tiempo.

[De *Hielo*]

(*) De Louis Santos Dumont, casi.

Ciudad

CRISTIÁN GÓMEZ-OLIVARES
(n. 1971)

Hay adoquines en las veredas pero no muy grandes. Un paseo peatonal donde cualquiera habla con cualquiera, donde se cobran los cheques de los pensionados y un veterano se sienta al sol a fumarse el último cigarillo de la tarde. Cuando se hace tarde, (hay) algunos jugando ajedrez o apostando una cerveza, decidiendo
cuál será el próximo país

dispuesto a caer en desgracia. Hay buses que pasan siempre a la misma hora, cajeros de banco que te sonríen, choferes de la locomoción colectiva que te preguntan cómo estás. Hay árboles que cambian de hojas
(y de color al comienzo del otoño).

Una biblioteca que permanece abierta hasta las dos de la mañana.

Otra que te presta los libros durante unos seis meses. Y un río que paulatino y contaminado cruza (toda) la ciudad.

Falta caos, zancadillas, cordillera.

*[De Como un ciego en
una habitación a oscuras]*

MARCOS CANTELI
(n. 1974)

3 definiciones vitales

corazón:

hendidura
engrapada de dolor, llamando a
remanso (ponle dulzura y haz
morada)

ojo:

la vida sea
en transparencia, patina y no-envejecimiento
que se desliza (aún si
enrojece)

pulmón:

huevo también
de ayer encaje de
mañana (sin aspirar), abrazada esponjosa
persistencia

[De *Su sombrío*]

Cambio de sombreros

[las deudas de Baudelaire]

sobre las marcas distantes del poema: esas *pounds* que ya debes, y un pesar de vísceras ya histórico -el tal Charles, trashumante-

(hasta las comadronas el aleteo del insecto en primavera, es decir: el cambio de sombreros- los vestidos)

la lluvia es señal de que hemos estado, y las modistas cosen charcos que la cifra estruja- el cuarto?, ah sí: el más barato; pero debe tres meses y no aparece -el tal Charles-

“mi familia llegó de lejos para ver que agarran, mi familia: tan buenas personas”-

(Walter Benjamín, prestamista confeso, alquilaba *le* sombreros)

sobre las marcas cercanas del poema: esas *pounds* que ya debes (sigues) y no pagas

[De *El libro del tío Ez*]

la inclinación
del ciervo
en el
claro de bosque

vigila
el ciervo-

al atracón
de las ninfómanas

quiso
el tuerto Joyce
adoctrinar
a sus bastardos
en el conocimiento
de las migrañas,
vocabulario
de las ninfómanas-

sea
pabellón
de mis necesidades
cernícalo,

subrayando
aquellos folios
alfabeto
jarra en mano
que
nadie
comprende

picoteando
excremento del ciervo
en
claro de bosque,

temporada de murgas-

cernícalo
en punta

sea
la ninfómana Joyce
(cantaleta con jarra)
a la masturbación
de sus bastardos

de flamboyán

* En una de esas tabernas oscuras recurrentes en Dublín, en su adolescencia, James Joyce nombró *cosa* al ciervo en el claro del bosque; tal como quería Heidegger. Ahí el inicio de sus prolongados ataques de migraña. El cernícalo, una de las tantas mascotas terapéuticas de su hija Lucía, que terminó psicótica y ninfomaniática. Lo que en el fondo, representaría la inclinación tras mamparas de su padre. Ya Jung le había advertido: “Allí donde usted nada, ella se ahoga”.

María Emilia Cornejo: el lado oculto de un mito

José Rosas Ribeyro

A raíz de la encuesta a seis poetas peruanos sobre María Emilia Cornejo publicada en nuestro número anterior, Intermezzo Tropical recibió una petición del poeta José Rosas Ribeyro en la que proponía “un artículo que esclarezca por fin el ‘misterio’ de los tres poemas editados a inicios de los setenta en la revista Eros, tan diferentes por su concreción y arquitectura de los demás que conforman el libro póstumo En la mitad del camino recorrido”.

Al mencionar Rosas Ribeyro en dicho artículo, que pueden leer enseguida, que los textos se los hizo llegar Hildebrando Pérez Grande un año después de la muerte de Cornejo (acaecida en 1972), creíamos conveniente pedirle a este último su propia versión de los hechos con el fin de esclarecer aún más lo revelado por Rosas Ribeyro. En ese sentido, hacemos entrega de un debate que, sabemos, será motivo de múltiples comentarios en la escena literaria.

Para abordar el lado oculto, secreto, del mito María Emilia Cornejo quiero empezar con una anécdota. Hace unos años volví al Perú en momentos en que tenía lugar el encuentro internacional de poesía que organizaba (no sé si todavía existe) la Universidad de Lima. Acudí a algunas lecturas, encontré a amigos que no veía desde hace tiempo y fui entrevistado por una periodista de *El Comercio* cuyo nombre no recuerdo. Era joven y estaba haciendo un reportaje -me dijo- sobre María Emilia Cornejo. Le pregunté que por qué se acercaba a mí y me respondió que se lo había aconsejado el profesor Hildebrando Pérez, a quien había entrevistado un momento antes. Supuse entonces que el amigo Hilde le habría contado ya algo sobre la relación de María Emilia Cornejo con San Marcos y, particularmente, con el taller de poesía que él y Marco Martos animaban en la Facultad de Letras y al que ella había asistido de manera irregular entre 1970-72. “Me ha dicho el profesor Pérez que usted tiene cosas interesantes que decir sobre María Emilia Cornejo”, añadió la periodista.

“Sí”, le respondí, “tengo cosas sumamente interesantes que decir pero no estoy seguro de que alguien quiera oírlas o que usted se anime a publicarlas”. Me aseguró que sí, que por supuesto, pero a final de cuentas no salió impreso en *El Comercio* nada de lo que entonces le revelé. En otras ocasiones intenté dar a conocer lo que yo sabía y siempre la respuesta fue el silencio. Este silencio impuesto me llevó a pensar en el poder oscurantista de los mitos de hoy. Éstos son como sólidos búnkers sin puertas, ventanas ni rendijas por donde pueda entrar o salir algo sin control previo. Son verdades absolutas, de cemento armado, a prueba de balas y de bombas. Y metida de fuerza en un búnker así se le ha venido construyendo un lugar a María Emilia Cornejo en el paisaje de la poesía peruana y, más precisamente, dentro del marco específico de la llamada “poesía femenina”.

¿Qué dije yo en aquella entrevista que fuera en ese momento impublicable? Hacia eso voy pero prefiero

avanzar por etapas. Quisiera precisar desde ya que yo no fui un amigo íntimo de María Emilia Cornejo. Debo de haberme cruzado algunas veces con ella en San Marcos y, sobre todo, participé con ella en una animada fiesta que tuvo lugar muy poco tiempo antes de que se suicidara. Era una de esas reuniones setenteras en las que se bebía mucho alcohol, se fumaba algo de marihuana y se escuchaba sucesivamente música folclórica, caribeña y rock. Reuniones en que nos encontrábamos gentes de la primera y la segunda hornada de la Generación del 68 sin preguntarnos nunca quién era “del 60” y quién “del 70”, fiestas que compartíamos con admiración, amistad y cariño con poetas “del 50” como Pablo Guevara y Leoncio Bueno. Allí llegó María Emilia, desesperada, desolada, con la angustia marcada en el rostro y la firme intención de ahogar su malestar existencial en el alcohol y el jolgorio de la fiesta. Días después supe que se había suicidado. Todo suicidio comporta un lado oscuro, incomprensible, misterioso, más aún cuando, como en su caso, quien lo comete tiene sólo veintitrés años.

Alguien que conoció bien a María Emilia Cornejo fue Isaac Rupay, miembro fugaz de Hora Zero, quien publicaría en agosto de 1973, en la primera entrega de su pequeña revista *Eros*, los tres poemas que la hicieron póstumamente célebre en el medio literario y que, años más tarde, con el influjo feminista, la convertirían en un mito. Isaac nunca habló conmigo de esta amiga muy querida, lo cual no es nada sorprendente ya que él era una persona extremadamente discreta y silenciosa. Las circunstancias quisieron, en cambio, que al coincidir en el Versalles de la plaza San Martín se la presentara a Armando Arteaga, quien recuerda algunos detalles de este encuentro en un texto que se puede consultar en el blog *Tierra ignea*¹. Él la describe como “misteriosa y silenciosa”, “amable y agradable” y dotada de una “ternura ideal”. Y precisa que en la primera semana del mes de julio del año 73, Isaac Rupay le enseñó los “originales” (las comillas son suyas) de los tres poemas, hoy famosos, de María Emilia Cornejo: “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”. Poco tiempo después, en ese mismo año 1973, los dos primeros de esos tres poemas los incluiría Alberto Escobar en el tomo II de su

María Emilia Cornejo y el Taller de Poesía de San Marcos

Hildebrando Pérez Grande

José Rosas Ribeyro es mi amigo desde hace muchas lunas, pero, como se dice en Lima, yo no sé nada. De esta manera podría dar curso, rápidamente, al expediente abierto por ustedes sobre este tema. Pero sería injusto, tanto por la memoria de María Emilia como por la amistad con José y por el entredicho en que dejaría al Taller de Poesía de San Marcos.

Desde los años 70', a nuestro Taller llegaban jóvenes leones que deseaban compartir una guarida cómplice, provocadora, estimulante para la creación poética. Una tarde llegó María Emilio Cornejo, envuelta en el humo de su eterno cigarrillo, un poncho inquietante para resguardarse del frío y la soledad y ese aire sospechoso de no saber qué hacer con la vida. Y se encontró con una jauría dorada de matreros, que tenían esquina, calle: quiero decir que no eran palomillas de ventana. Entre ellos, andaban verseando José y Elqui.

En el Taller de Poesía se compartía una relación horizontal, franca, abierta, generosa. Relación que nos permitía invitar a cada uno de sus integrantes para que nos mostraran sus poemas, antiguos o recientes, y exponerlos, sin piedad, a la lectura y sugerencias y comentarios de cada uno de sus integrantes. Obviamente, el autor de los textos bien podía tomar en cuenta estas sugerencias o deshacerse de ellas, apenas con algún ademán vanidoso.

Recuerdo, para el caso que ahora ventilamos, que los motivábamos contándoles lo que hizo Pound con la versión inicial de “Tierra baldía”. El viejo Ezra, con ojo zahorí, leyó y atisbó cómo debería ser, realmente, el texto de Eliot. Dentro de ese espíritu, pues, que ciertamente distinguía a la tribu de ese entonces, se debería contemplar el testimonio de José Rosas Ribeyro.

Los poemas de María Emilia han crecido desde entonces ante los lectores y seguirán creciendo más sin duda alguna: es más, creo que alcanzarán alturas insospechadas al margen de las acertadas propuestas o enmiendas que en ese entonces José y Elqui le alcanzaron a la muchacha mala de la historia. El tiempo ha legitimado su autoría. En el imaginario y en el paisaje de la poesía escrita por mujeres en el Perú, siempre estarán fundidos aquellos poemas con la imagen de aquella joven que, una tarde sin nombre, ingresara al Taller de Poesía de San Marcos envuelta en el humo azabache de su cabellera nocturna.

*Antología de la poesía peruana*², con lo cual consagraría a María Emilia Cornejo como “una personalidad con talento” dotada de “una voz individual”. El carácter provocador e impúdico de los textos, la manera directa como en ellos se aborda la sexualidad y, además, la gran tirada del libro, editado dentro de una muy popular “biblioteca peruana”, garantizó una difusión enorme a los cincuenta versos de María Emilia Cornejo antologados por Escobar. Las bases para la construcción del mito ya estaban dadas.

¿Qué se sabe de esos tres poemas reunidos dieciséis años después por las ediciones del movimiento Flora Tristán en el libro titulado *En la mitad del camino recorrido*?³ En verdad, hasta ahora, muy poco. La mayoría de los comentaristas señala, sin embargo, que los tres publicados originalmente en *Eros* destacan entre los treinta incluidos en el libro. Ricardo González Vigil en su antología *De Vallejo a nuestros días*, selecciona “Soy la muchacha mala de la historia” y

“Tímida y avergonzada”⁴ y en *Poesía peruana Siglo XX*, además de los tres poemas de *Eros* incluye dos otros, “Mi pueblo no es” y “Terriblemente tuya”, que para cualquier lector medianamente conocedor de poesía son de calidad muy inferior a los tres ya mencionados⁵. En la interesante encuesta sobre María Emilia Cornejo que *Intermezzo tropical* incluye en su cuarta entrega⁶, Montserrat Álvarez califica “Soy la muchacha mala de la historia” de “poema perfecto”, Alessandra Tenorio dice que “es, ha sido y seguirá siendo un himno para muchas mujeres” y José Carlos Yrigoyen considera que el verso inicial “es un buen verso que está dentro de un muy buen poema”. Xavier Echarri dice, por su parte, que éste y “Como tú lo estableciste” son “dos poemas redondos”. Mucho menos entusiasta es, en cambio, la apreciación de los encuestados por *Intermezzo tropical* (y de la mayoría de los críticos) sobre el resto de la obra de María Emilia Cornejo. He aquí algunos ejemplos extraídos de la encuesta antes mencionada. Alessandra Tenorio evoca “una leyenda negra”, agrega: “yo he escuchado desde que le hicieron el libro hasta que es un invento de las feministas” y afirma: “nunca sabremos cómo hubiera quedado su libro si hubiera terminado de corregirlo”. José Carlos Yrigoyen hace referencia a *En la mitad del camino recorrido* como “un cuaderno de textos a medio hacer y de versos dislocados” y lo califica de “libro trunco”. Finalmente, Rommy Sordomez dice: “Creo que la poesía de María Emilia Cornejo ha sido sobrevalorada, debido a un efoque erróneo de un sector de la crítica”, y después de precisar que “el poemario presenta una serie de imperfecciones” destaca (y éste es un aspecto muy importante) que hay “versos repetidos en distintos poemas”.

Dicho esto ya me voy acercando a lo que le revelé, entre otros, a la periodista de *El Comercio* y que nunca hasta hoy ha sido hecho público. Voy a explicarlo aquí respondiendo a algunas preguntas. ¿Por qué lo que vio Armando Arteaga de los tres poemas famosos eran “originales” así, entre comillas? Porque no existen auténticos originales de los tres poemas de *Eros*, lo que Rupay recibió fueron hojas mecanografiadas por mí y Elqui Burgos. ¿Por qué se dice que hay, por un lado, uno, dos o tres “poemas perfectos” o “redondos” o “muy buenos” y, por otro, “textos a medio hacer” que constituyen la mayor

parte de un “libro trunco”? Porque los poemas publicados en *Eros* fueron trabajados *a posteriori*, una vez fallecida María Emilia Cornejo, y los otros son textos extraídos “en bruto” de sus cuadernos y apuntes en hojas sueltas. ¿Por qué hay “versos repetidos en distintos poemas”, como bien lo señala Rommy Sordomez? Porque los tres poemas famosos son montajes de versos extraídos de distintos apuntes, son estructuras que María Emilia Cornejo no realizó ella misma, mientras que el resto, ya lo dijimos, es material “en bruto”. ¿Y cómo yo sé todo esto que afirmo? Pues por la sencilla razón que llevó a Hildebrando Pérez a dirigir hacia mí a la periodista de *El Comercio*: “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada” son el resultado de un trabajo de montaje y construcción que en 1973 hicimos al alimón Elqui Burgos y yo en base a los textos que nos alcanzó Hildebrando Pérez un año después de la muerte de María Emilia Cornejo. En aquel momento, mientras nos pusimos a trabajar sobre los textos originales, no nos podíamos imaginar que los poemas resultantes iban a cobrar la importancia que hoy tienen. Alentados por Hildebrando Pérez, Elqui Burgos y yo utilizamos el mundo desgarrado, angustiado, autodestructivo y muy personal que se percibía en los apuntes desordenados, “dislocados” de María Emilia Cornejo para construir tres poemas que queríamos “redondos”. Al margen del taller de poesía de San Marcos, al que yo no asistía pero Elqui sí, era nuestra forma de recordar, homenajear, a una muchacha que habíamos visto pasar entre nosotros como un pájaro que vuela con las alas quemadas y cuyo

suicidio nos había dolido profundamente. Era nuestra manera de luchar contra el olvido, de comulgar con ella más allá de la muerte. Y era también un juego que Elqui y yo asumimos con el espíritu irreverente con que un anónimo poeta peruano había creado poco antes a una supuesta poetisa ecuatoriana. Según la opinión de los lectores, lo que buscábamos lo conseguimos más en unos que en otros de los textos, pero particularmente creo que en los tres poemas de *Eros* se nota mayor elaboración literaria que en el resto de escritos que María Elena Cornejo dejó dispersos, “en bruto”, al suicidarse. Hildebrando Pérez, Elqui Burgos, yo y algunas personas más (cuyos nombres no revelaré aquí pues no me han autorizado a hacerlo), sabemos desde hace ahora treinta y cuatro años cuál es el misterio de la poesía de María Emilia Cornejo. Isaac Rupay debía saberlo también pero él murió muy joven traicionado por su corazón frágil y generoso. Sin embargo, nada de lo dicho aquí le quita méritos a los tres poemas que él decidió publicar en su pequeña revista sin saber tampoco que se convertirían en emblemáticos de la “escritura femenina”. Al contrario, creo que la verdad sobre su origen, dicha con el respeto que merece una mujer que asumió con coraje su naufragio existencial, le confiere mayor complejidad y riqueza a “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”, y permite valorarlos fuera de una visión simplificadora desde la que hoy, en muchos casos, se afirma de manera completamente arbitraria y tal vez exagerada, que “María Emilia Cornejo es la verdadera precursora de una vivencia de la poesía desde la mujer”⁷.

Notas

- 1 “María Emilia Cornejo: el sinóptico de la poesía del 70”, Armando Arteaga, en *Terra ignea* (blog), 2 de febrero de 2006: terraignea.blogspot.com
- 2 *Antología de la poesía peruana, tomo II*, Alberto Escobar, Biblioteca popular, Peisa, Lima, 1973: 177-178.
- 3 *En la mitad del camino recorrido (Poesía reunida)*, María Emilia Cornejo, Ediciones Flora Tristán, Lima, 1989. Hay ediciones posteriores: 1989 y 2005.
- 4 *De Vallejo a nuestros días. Poesía peruana. Antología general*. Tomo III, Ricardo González Vigil, Ediciones Edbanco, Lima, 1984: 369-370.
- 5 *Poesía peruana. Siglo XX Tomo II De los años 60 a nuestros días*, Ricardo González Vigil, Ediciones Copé, Lima, diciembre de 1999, pp. 438 a 442.
- 6 “Soy la muchacha mala de la historia”, encuesta en: *Intermezzo tropical* 4. Lima, julio de 2006: 63-69. Intervienen: Montserrat Álvarez, Xavier Echarri, Carmen Ollé, Rommy Sordomez, Alessandra Tenorio y José Carlos Yrigoyen.
- 7 “Fábula de los dos hermanos”, Bethsabé Huamán A. El Colegio de México, Estudios de Género, México D.F. Se puede consultar por internet: mexico.colmex.mx/Fabulas.jsp

Wayra

Año III, Nº 5, Uppsala, primer semestre de 2007

VANGUARDISMO E INDIGENISMO: EL CASO DE LOS HERMANOS PERALTA

- ROGER SANTIVÁÑEZ: Cinco poemas nuevos/ • EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ: Una diadema de luciérnagas/ • PABLO GUEVARA: Sobre los imposibles de *Médula*/ • CARLOS MENESES: Tres poetas van al fútbol/ • OSMAR GONZALES: De arielista a aprista: Los años formativos de Luis Alberto Sánchez/
- RAFAEL OJEDA: Disecciones de la generación peruana: Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo/ • LUIS FERNANDO CHUECA: *Ande* y *El Kollao*: El indigenismo vanguardista de Alejandro Peralta/ • ALDO MEDINACELI: La resurrección de Gamaliel Churata/
- GAMALIEL CHURATA: Interludio Brunildico/ • CHRISTIAN ZEGARRA: Emilio Adolfo Westphalen y la ansiedad ante el creacionismo a partir de una polémica literaria de los años treinta/ • CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA: Palabras para Blas Matamoro/ • PAOLA BAYLE: Mariátegui y el vanguardismo estético-político/ • JOSÉ R. DEUSTUA: El Perú de los años diez/

Wayra revista semestral de artes y letras del «Grupo Perú» del Centro de Estudios y Trabajo «América Latina» (Cetal),
S:t Johannesgatan 2, 2tr. 753 11 Uppsala - Suecia (Sweden) <http://wayrabloggs.blogspot.com>

Suscripción anual: Europa: 40 euros / Fuera de Europa: 60 dólares USA / Ejemplar suelto: Europa: 20 euros (más gastos de envío)
Fuera de Europa: 30 dólares USA (más gastos de envío)

Para envío de colaboraciones, suscripciones, canje de publicaciones y correspondencia en general, dirigirse a Carlos Arroyo Reyes,
editor de la revista, Bernadottestigen 19 D 756 48 Uppsala – Suecia (Sweden) E-mail: carlos.arroyoreyes@telia.com

Número de cuenta: 9960 188305 1300 IBAN: SE33 9500 0099 6018 8305 1300
BIC-kod (SWIFT): NDEASESS

...no te pierdas
el próximo número de



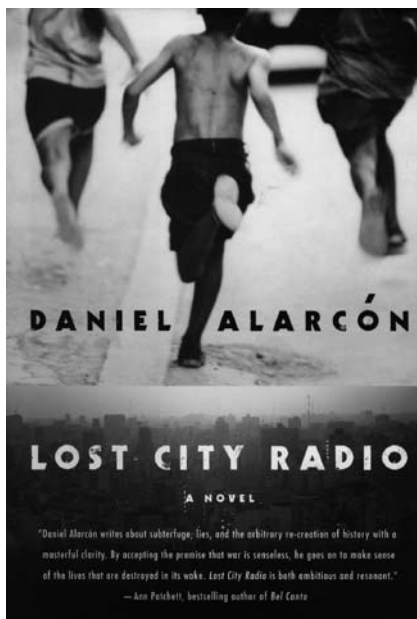
casa de citas
revista de literatura





4

las hojas de los árboles



La felicidad es un tipo de amnesia

Lost City Radio. Daniel Alarcón.
New York: Harper Collins, 2007. 257 pp.

Carlos Villacorta G.*

Lost City Radio narra una historia sencilla. Norma es la voz de un programa de radio que busca personas desaparecidas tras una guerra civil que, en la memoria de un país sin nombre, parece nunca haber existido. Víctor, un niño de la selva, llega desde la lejana comunidad de 1797 con una lista de desaparecidos bajo el brazo. Son, tanto el niño como la lista, la clave para saber qué le sucedió a Rey, el esposo de Norma, desaparecido en el último año de la guerra. Es esta simple historia, que transcurre en pocos días, la que permite reconstruir los años de la guerra en la vida de Norma, Víctor, Rey y la comunidad de 1797.

En *Lost City Radio*, las referencias han sido borradas a propósito. Si bien es cierto que podemos reconocer que la historia sucede en un país latinoamericano, y específicamente Perú, el cambio de los nombres de

ciudades reconocibles por otras, Tamoé, The Cantonment, Old Plaza, Asylum Downs, Settlement, Collectors o Miamiville, borra una mirada particular para poder así distanciarse de ciertos hechos. Esto mismo sucede con el narrador que pocas veces da su posición acerca de los hechos. Alarcón prefiere la distancia, porque al fin y al cabo, la guerra es un hecho ambiguo que nadie está seguro de cómo, cuándo o por qué empezó, pues “¿quién podría preocuparse por tales cosas? ¿No había desde siempre alguien tratando de empezar una guerra en este país?” (54)**.

Pero no hay que confundir neutralidad con indiferencia, dice Elmer, el productor del programa de radio. Y así, Alarcón construye una historia particular, la de Rey, desaparecido en la selva y ¿militante? *Lost City Radio* es, entonces, la historia

HACE DOS AÑOS COMENTÉ en esta misma revista el primer libro de Daniel Alarcón, *War by Candlelight*. Acerca de ese libro, escribí sobre la preocupación de Alarcón sobre el tema de la ausencia y de la presencia, ese problema de la literatura y del lenguaje que es el “ser” y el “estar”. Dos años más tarde, Alarcón publica su primera novela enfrentándose al mismo dilema esta vez a través de las consecuencias de una guerra en su población que, al mirar sus heridas, busca recuperar su memoria y su identidad.

* Poeta. Acaba de publicar su tercer poemario, *Ciudad Satélite*. Actualmente estudia el doctorado en Literatura Hispánica en Boston University.

** Todas las citas han sido traducidas por el autor de esta reseña.

de este hombre que vive entre dos identidades: Rey, esposo de Norma, profesor de una universidad en la urbe y al mismo tiempo militante del IL (iniciales de La Ilegítima Legión, la supuesta guerrilla que comenzó la guerra) y el otro Rey, sin nombre, esposo de Adela, la madre de Víctor en la comunidad de 1797 en la selva. Norma sabe del doble nombre de su esposo, pero se niega a conocer todo lo que hay detrás de él. Prefiere pensar que su otra identidad no es real. Este mismo detalle se amplifica en relación a la guerra y a IL. En esta ciudad, parece decir Alarcón, todo es una ilusión y nada parece ser cierto, pues la ciudad es “un lugar tan opaco que crearía el olvido para ti” (122). Este es el punto que Alarcón enfatiza en *Lost City Radio*: si existe algún hecho real, está a nuestro alcance, mas todo lo que se derive de él parece haber perdido la realidad de lo corpóreo para cubrirse en la densa neblina del olvido.

Sumidos en esta neblina, los personajes viven en una constante pregunta. ¿Fue la guerra real? Si lo fue, ¿cuándo empezó? ¿Por qué empezó? ¿Por qué se acabó? Y tal vez la pregunta más importante “¿quién tenía la razón en todo esto?”. Pero todas estas preguntas no parecen tener una respuesta clara pues “la guerra se había convertido, si no desde el principio, en un texto indescifrable” (199) y lo único que queda es aprender a vivir con lo que resta. Es entonces importante señalar a Norma y al niño Víctor como los personajes que representan esta situación.

Norma se convierte en la voz de todos aquellos que han perdido algún familiar durante la guerra: en la madre de todos ellos. Ser solamente escuchada la convierte en ser irreal, como todo lo que rodea a la ciudad. No por nada es necesario que le sea devuelta su corporeidad, su existencia. Ello se produce de dos maneras. La primera es a través de sus radio escuchas (cuando la reconocen en la calle y su voz asume un rostro y un cuerpo para todos sus oyentes: “Estoy tan contenta de que sea real” (112). La segunda, y más importante, es a través de Víctor, quien es la respuesta a la identidad de Rey, su pasado y el por qué de su desaparición durante el último año de la guerra. De esta manera, se empieza afirmar una realidad y una voz: no solo la de Norma, la de aquellos desaparecidos sino también la de los sobrevivientes. En palabras de Norma: “Hay gente allá afuera que piensa en ellos como atados a alguien: a una persona que, por equis razón, se ha ido. Y ellos esperan años: no buscan a sus desaparecidos, ellos *son* los desaparecidos” (233). Es entonces donde la ausencia y la presencia aparecen como caras de la misma moneda, indisolubles, constituyendo, en la ambigüedad de una guerra sin comienzo y sin final, en la opacidad de una ciudad sin memoria, la identidad de una población que comienza a reconocer su propio rostro.

Alarcón construye con *Lost City Radio* una propuesta sólida a uno de los temas más espinosos de la literatura (¿peruana?) de los últimos tiempos:

¿cómo escribir sobre la guerra civil de un país? ¿Qué posición debe tomar un escritor que se lance a este desafío? ¿Es lícito escribir sobre eso cuando las heridas aún están cicatrizando? Haciendo uso de una prosa impecable, la novela se desenvuelve lentamente sin apresurarse, sin tropezar con ella misma. Pues el origen de la guerra y de estos personajes, aunque incierto, solo puede tener un final: “¿qué significa el final de una guerra sino que un lado se ha quedado sin hombres?”. Y es en ese final donde la guerra asume un sentido. La muerte de Rey disipa la neblina en la que han vivido Norma y Víctor. Es solo en ese momento en que Alarcón asume claramente una posición: la literatura, parece decirnos, no puede dar cuenta de toda una tragedia sino solo de historias particulares, pues los desaparecidos, aunque iguales en su ausencia, pertenecen a un pasado único que todos prefieren olvidar. Asumir su búsqueda implica encontrarse con verdades poco amables con las que poco, o nada, se puede hacer. La muerte de Rey, narrada con mucha sobriedad en las últimas páginas, cierra cualquier posibilidad de enjuiciamiento sobre el personaje, pues lo que importa es que su muerte sea la última, sintomáticamente en el último año de la guerra, y que sea de la mano de los militares. *Lost City Radio* termina por revelar que, en una opaca sociedad, las fuerzas del orden son, lamentablemente, lo único real y diáfano, no como un fantasma sino como el aplastante puño que cae sobre una sociedad sin voz.

Centrífugas circulaciones

Segunda mano. Héctor Hernández Montecinos. Lima: Editorial Zignos, 2007. 136 pp.

Luis Fernando Chueca

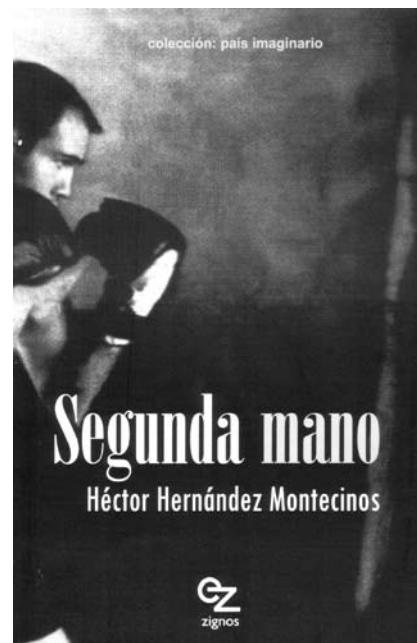
CASI AL FINAL de “Centrífugas circulaciones (identidades en prenda)”, tercera parte de *Segunda mano*, leemos: “En algo así como un barco ebrio en tránsito desde el vacío al vacío la poesía chilena se mueve en una cajita”.

Si recordamos que en *Las categorías visuales de la gloria trágica* -la obra publicada por Héctor Hernández Montecinos (Santiago, 1979) de la que este libro es el segundo volumen recopilatorio- una sección lleva como título “La poesía chilena soy yo”, podemos establecer, desde una coordenada de lectura (hay otras, por supuesto, como la que implicaría hablar de las relaciones con el libro-caja *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez), la relación entre el sujeto de este proyecto de escritura y este *barco ebrio* que se apropia del poema con que Rimbaud hizo su deslumbrante y escandalosa presentación en la ciudad letrada parisina en 1871. En su poema, el francés dibujó el alucinado -y radicalmente moderno- trayecto de una nave que, librada a su albedrío o al arrebatado flujo de las aguas que la lleva hacia el mar, recorre

bellos o desoladores parajes, increíbles escenarios que repercuten y diseñan su subjetividad.

Algo semejante podría decirse de *Segunda mano* y de todo *Las categorías visuales de la gloria trágica*: al embarcarnos en la lectura, nos enfrentamos a -o nos dejamos arrastrar por- olas textuales que se suceden o se superponen. Marejadas verbales que nos llevan de un punto a otro, de una sensación a otra, de un escenario a otro. Ramificaciones casi infinitas que obligan al eventual pasajero (el lector) a sujetarse o dejarse llevar en este viaje del vacío al vacío. Quizá durante ese intenso y ríspido recorrido una clave inevitable sea la imposibilidad de asirse a algo unívoco o, al otro extremo, la seguridad de estar recorriendo, fascinado, las innumerables habitaciones de una rizomática y desbordada escritura.

En su poesía, Héctor Hernández se ha apropiado, como hemos visto, de Rimbaud; también de Ginsberg, de diversas literatura orales, de textos védicos. O, en la ya aludida “La poesía



chilena soy yo”, se adueña de la Mistral, de Neruda, de Pablo de Rokha, de Huidobro (y de ellos a través de Martínez). Y la lista podría seguir, pues la poesía, como dice al final de *Segunda mano*: “Es un sueño que se continúa escribiendo / desde la primera noche de la humanidad / cuando un hombre o una mujer o un niño o una anciana // alzó la cabeza al cielo estrellado y se quedó absorto”.

¿Quiénes, pues, el canibalizador sujeto de escritura de estas páginas? Otra vez hay que mencionar las “identidades en prenda” o las “centrífugas circulaciones” de estas: deslizamientos, discontinuidades, contaminaciones. Un sujeto necesariamente híbrido,

múltiple e impuro que fagocita todas las posibilidades de la letra y de la voz para ser, como anuncia uno de los epígrafes, *pharmakon*: simultáneamente veneno y remedio. Y para asumir, así, la palabra poética como canto, llanto, oración, crítica política, confesión, narración del apocalipsis, reclamo. Para expresar el deseo, la exaltación o el fracaso. Para ser rito y mito. Para, simultáneamente, insertarse de modo inconfundible en la más presente historia e intentar acariciar el infinito.

Un sujeto de escritura, también, que oscila entre el *yo* masculino y la voz femenina: que se feminiza. Y a propósito de esto sería bueno recordar a Nelly Richard cuando escribe que “Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo ‘femenino’.” Y, entonces, hablar, como se ha hecho, de la escritura de Hernández Montecinos como *queer* ayudaría, en tanto apunta el desafío de las identidades sexuales rígidamente establecidas; aunque no hay que olvidar que con ello corremos el riesgo de un encasillamiento frente al que el libro y el poeta de seguro también se rebelarían, porque todo intento de estabilización refleja, de una u otra manera, una mirada autoritaria.

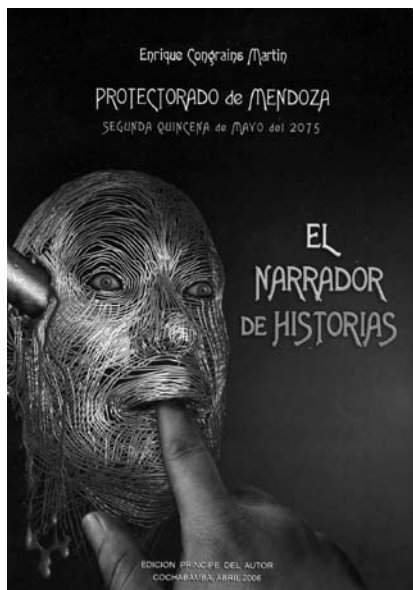
Con esto me acerco a otra de las ramas mayores de esta *Segunda mano*.

La primera sección, “Rinso matiz (Poder memoria blanca y moral inmaculada)”, se abre casi con los versos “ALGUIEN QUIERE LIMPIAR LA CASA / ALGUIEN QUIERE LIMPIAR LA PATRIA / ALGUIEN QUIERE LIMPIAR EL CORAZÓN”, y juega irónicamente con el motivo del lavado de la ropa: limpiar o desmanchar a través del uso de eficaces detergentes. Pero las manchas que “alguien quiere limpiar” son manchas de vida, suciedades del goce y del deseo, huellas de la intensidad asumida; son la presencia vívida del cuerpo; son los dolores de la noche y las cicatrices de las búsquedas de plenitud. Esas manchas son, pues, memoria y existencia, desde aquellas de la más privada intimidad hasta las de la vida colectiva. Y entonces se nos recuerda que “los artículos de aseo fueron inventados cuando el primer hombre vio un grano de arena en el ojo de su compañero”. Es decir, la incapacidad de ver lo *otro* y la vocación de controlar. Evidencias de

que vivimos en sociedades de vigilancia donde el “homo bestia machina se cree dueño de la verdad monolocuente”. De que habitamos espacios donde los *cerderos* (y todos sus cómplices de turno y permanentes) están decididos a limpiar: “La multitud se abalanza hacia el ruedo para también unírsele al cerdero en el faenamamiento del animal Le amputan los testículos y el pene Le clavan picas con las que lo levantan en andas Le provocan heridas con anzuelos sujetos a cuerdas que al ser tirados le arrancan la piel La gente en éxtasis grita el apellido del cerdero”.

Habría mucho más por anotar, pero es imposible dejar una idea suficiente de esta *Segunda mano* que busca “no olvidar el sueño de la noche anterior / que son todos los sueños de todas las noches / de todos quienes han contemplado una noche estrellada”. Finalmente, un fragmento cuya elocuencia me exime de seguir:

ESCRIBO una
 como marea
 por donde transitan el barro lírico y el abismo local
 concibo los flujos que pongo en escena
 desde mi mirada sorprendida
 con un imaginario incendiándose mi
 nombre es vector lo que pretendo es la acción
 captar lo que está sucediendo
 aprovechar las intensidades que mueven a las cosas
 y a las personas dar cuenta de ellas con
 toda mi rabia y mi amor
 no delimito ningún espacio porque todo es expansión
 del yo al nosotros del nosotros al sujeto
 quiero congrega energías y colores
 y no separarlos
 lo mío es el movimiento
 ciclos de agua-sangre que buscan liberarse
 desde el metarrelato de la identidad
 y su desaparición subliminal en el gesto sobre el
 cuerpo
 en blanco



1

PARA QUIENES DESDE hace años admiramos su capacidad al expresar literariamente parte de la nueva realidad peruana (derivada de la heterogénea problemática de la migración, en un escenario como la Lima de mediados del siglo XX, creciendo al trepidante ritmo de sus nuevos habitantes), la reciente aparición de tres nuevas novelas suyas, en “edición príncipe del autor”, constituye un verdadero acontecimiento. Lo inquietante, en este caso, no es la trama de sus nuevos libros, ni el lenguaje plasmado en ellos, sino el amplio lapso de 50 años transcurridos entre su última publicación, *No una sino muchas muertes* (1957), y estas recientes del año pasado: *Gallinita*

Enrique Congrains ha vuelto

El narrador de historias

(Protectorado de Mendoza. Segunda quincena de mayo de 2075).

Enrique Congrains Martín. Cochabamba: edición príncipe del autor, 2006. 508 pp.

César Ángeles L.

portahuevos, *El narrador de historias* y *999 palabras para el planeta Tierra*. También es inquietante el tamaño familiar (19 x 26 cms.) del segundo volumen mencionado que aquí se abordará, el cual con sus casi 500 páginas puede convertirse en letal arma arrojada. Además, está su carátula, diseñada por el propio Congrains: una máscara de alambres entrecruzados, con ojos intensamente rojos.

No recuerdo cuándo exactamente descubrí la narrativa de Enrique Congrains, pero debe haber sido en los años 80 en la edición de Populibros de su novela *No una sino muchas muertes* (que fue llevada al cine por Francisco Lombardi, en una versión que no satisfizo al propio novelista: “Maruja en el infierno”). Leer esta novela, situada en los extramuros de una Lima cada vez más cambiante y masiva, con sus propias épicas y excrecencias -como suele ocurrir con los cambios sociales e individuales-, con personajes tan marginales como locos callejeros recicladores de vidrio liderados por una joven mujer, expresión de cierto espíritu empresarial informal a prueba de huaycos, me cautivó, pero no sólo

a mí. Era la entrada en la narrativa peruana de nuevos temas, emociones y personajes, en la línea de otros valiosos narradores de la influyente Generación del 50 como Oswaldo Reynoso y Julio Ramón Ribeyro. Un par de cuentos de antología (“El niño de junto al cielo” y “Domingo en la jaula de esteras”), en *Lima*, *Hora Cero*, y otra novela, *Kikuyo*, consolidaron el universo narrativo de un emergente escritor limeño que sin despedirse marchó pronto de la creación literaria y del Perú. A partir de entonces, Congrains mutaría en editor de libros y con este oficio viajó por diversos países latinoamericanos hasta recalar por 14 años en Bolivia.

Precisamente, en este país escribió y editó *El narrador de historias*, la novela que aquí nos convoca. Se tata, como queda dicho, de un voluminoso libro estructurado en “Preámbulo” y 13 secciones que contienen 170 capítulos breves, todos subtítulos de manera muy libre e incluso lúdicamente. En ellos se desenvuelve la historia del protagonista: Cayetano Cómpanis, sus amigos y enemigos, durante 4 días, desde el 27 de mayo del 2075 hasta el 30 del mismo mes.

Como se observa, el tiempo cronológico de la misma se ubica en el futuro, el 2075, que dicho sea (no tan) de paso remite a la actual edad del propio Congrains: 75 años. ¿Número cabalístico? ¿Autohomenaje por haber retomado el oficio de narrador édico? Congrains se debía este libro (al igual que el protagonista novelesco). Quizá también por ello es que durante la obra se remarca obsesivamente el paso del tiempo, de las hojas, los segundos, los días y los años: 2075. Una suerte de continuidad con uno mismo, a fin de cuentas.

Como ha aclarado el propio autor en la contratapa del volumen, no se trata, sin embargo, de una novela de ciencia ficción, sino más bien de una de política-ficción. Y es que, en verdad, el animal político que habita a nuestro escritor se exhibe en esta obra a sus anchas (recordemos, a propósito, su participación en el asalto a una sucursal bancaria en la Universidad Agraria, con el objetivo de recaudar fondos para acciones guerrilleras, durante los 60, lo que le valió tres meses en la carceleta. Luego, en 1963, salió del país. Él mismo ha declarado que de haberse quedado durante el período de mayor violencia política “hubiera sido senderista y, de hecho, hubiera muerto, porque yo no era de los que me quedaba boca a boca, sino de los que pasaban a la acción”: en la revista electrónica *El Hablador*, número 13). Si en sus inicios, Enrique Congrains era un neto representante de la nueva narrativa peruana, con la poética que plasma en *El narrador...* testimonia la voluntad de ser un autor

“latinoamericano”. La propia trama de la novela así lo confirma.

2

La acción se sitúa en la provincia argentina de Mendoza. Luego de un amago de ocupación por parte de Chile, esta a su vez es ocupada por la ONU -para evitar una guerra continental- y encargada en calidad de “Protectorado” a México. Ello nos remonta a los fastos de la independencia latinoamericana, cuando San Martín intentó un fallido Protectorado en Lima, o a los varios tipos de Protectorado que ha habido en la historia mundial, en los cuales una potencia asume a otro país más débil. Se trata, en verdad, de una invasión, pero con un nombre más bonito: ser protector no es igual a ser invasor. Todo lo cual amplifica la resonancia semántica de este “Protectorado de Mendoza” a otros imperios e invasiones que se dieron en la historia. Las luchas intestinas por reacomodos geopolíticos y regionales no han cesado, ni en el 2075 ni en América del Sur.

Por otro lado, la trama acontece en una época cuando ya casi nadie lee libros (como hoy), sólo periódicos en todo caso. De ahí que ciertos reductos como la librería “El planeta de los libros” del colombiano Arango, buen amigo del protagonista, operen como centros de arqueología del saber, donde acuden los lectores que sobreviven, buscando volúmenes de todos los tiempos y lugares (es aquí donde Congrains, mediante el *alter ego* que resulta ser su narrador

de historias, rinde tributo a la novela erótica peruana *per excellence*, y donde también se recrea la memoria y oralidad populares: *Canto de sirena*, de Gregorio Martínez, ex integrante del colectivo “Narración”).

El ambiente del Protectorado de Mendoza rezuma control por todos lados, y en esta suerte de panóptico a gran escala (la de toda una ciudad latinoamericana) un narrador oral como el propio protagonista, Cayetano Cómpanis, poco o nada interesado en el activismo, se verá envuelto en la madeja de un asesinato que, cual efecto dominó, arrastrará a otras víctimas, y lo colocará a punto de ser casi una más entre ellas. La red de intereses estratégicos y crímenes políticos que subyace a lo anterior cautiva la lectura, y los capítulos se suceden sin mayor dificultad, entre otras razones, porque la narrativa fluye activando la complicidad del lector. En ella el humor opera para demarcar la atmósfera verbal, y contribuye a perfilar el juego de roles y movimientos de los personajes. Asimismo, la voz narrativa apela regularmente a nuestra conciencia crítica, sumando un rasgo metapoético que es constante en esta novela, abriéndonos sus objetivos, alcances e incertidumbres textuales.

En *El narrador de historias* varias micronevelas se suceden como círculos concéntricos en torno a un detonante: la persecución política contra la izquierda. ¿Cuál es, a todo esto, el eje de la trama? ¿Lo hay? ¿Es posible saberlo? En una reseña periodística, de las pocas que han

aparecido -ya que, como se dijo, este libro carece de una masiva distribución comercial-, se ha señalado más bien confusión (Ver: “Narrador re-cargado”; Olga Rodríguez Ulloa, en *Correo*: 14 de agosto, 2007). Sin embargo, aunque los diversos estratos de una amplia y heterodoxa novela como ésta pueden tomar desprevenido a un lector más clásico, sí es posible señalar que hay un eje novelístico en torno al cual giran los otros círculos narrativos. Éste es la represión desde los poderes establecidos contra aquellos que busquen sembrar cuñas en la maquinaria de alienación



que los Estados (de América Latina, de Europa y otras partes), en tanto expresión de intereses minoritarios, despliegan por doquier. Es reconocible la influencia de Michael Foucault en esta tesis.

Al lado de Cayetano deben colocarse otros nombres, sobre todo de las principales víctimas del aludido poder, dos activistas políticos: el chileno Ramón Parra y el filósofo catalán Andreu Millán Pons. El

primero es líder de la resistencia contra un Estado chileno que ha canonizado a Pinochet (“San Augusto”), lo que se ha plasmado en un grotesco mausoleo patrio; el segundo, amigo y socio de Parra, es ideólogo de una corriente filosófica, “Pensar a partir de cero”, que propende reactivar la creatividad e imaginación críticas ante lo establecido, poniendo en cuestión las creencias, los conceptos y la tradición heredada por los pueblos de diversos lugares. Ambos individuos resultan peligrosos, y por ello se les busca aniquilar. Al ser invitado Cayetano Cómpanis por la reputada Universidad de Cuyo, en el Protectorado, para que ofrezca algunas representaciones de su célebre número de “La Pata del Mono” (un modesto cuento inglés de terror), las autoridades de dicha universidad le “recomiendan” que no se meta en líos políticos. Picado por la curiosidad, irá deshilvanando, junto con el lector, dicho misterio. No sin muchos sobresaltos, por cierto.

La conferencia del catalán (capítulos 31 al 61) es un largo pasaje, en verdad, que cautiva por las múltiples ideas y cáustica voluntad desmitificadora que pone en juego el filósofo, haciendo gala de muchas cuestiones epistemológicas y conocimientos políticos, desnudando estructuras de dominio sicosocial en diversas estrategias educativas a lo largo de la historia. (Todo lo cual evoca algunas muestras que ha dado el cine sobre el arte de programar las mentes,

como en *Naranja mecánica* y *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrik, o *Fahrenheit 451*, de Francois Truffaut, entre otras películas de ese corte). Como no podía faltar una historia romántica, durante esta inolvidable velada Cayetano conoce a una guapa chilena, Nanda Sepúlveda, quien también asistirá a la accidentada función del narrador oral al día siguiente. A partir de aquí, nace una relación entre ambos, y la densidad narrativa se espesa más aún. Sin embargo, el ya mencionado eje temático continúa operando, ya que la propia Nanda es parte de la resistencia chilena, en la clandestinidad, ha sido novia de Ramón Parra, y finalmente cooperará en todo con Cayetano no sólo para desenvolver el hilo de la madeja, sino para resolver problemas pecuniarios, y escapar del cerco policial.

Entre todo ello, por cierto, la historia de amor y pasión entre ambos sigue su curso, con momentos de íntimo erotismo (a mi gusto, algo duro en su expresión literaria), pero que ha de desembocar en vívidas revelaciones de cada quien, desnudos en una cama. Así ocurre, por ejemplo, en los sentidos capítulos 134 al 141, al final de lo cual Cayetano, casi ahogado en la conciencia de su azarosa existencia, confiesa completamente a Nanda su imperativo creador para hacer su novela, y la describe en un entrañable pasaje que no puede ser sino la voz del propio Enrique Congrains por su honda carga emotiva y lírica:

“Es decir, quiero que esa novela sea yo mismo, y yo mismo quiero ser esa novela -y de pronto a Cayetano

se le enredaron sus sentimientos más recónditos con su proyecto de escritor, y fue un mal nudo que se le formó en el corazón, y así como minutos antes el cristal del alma se le había quebrado a Nanda, esa imagen ideal de uno mismo que todos llevamos dentro, y que perfectamente podría resumirse en la enigmática sonrisa de la Gioconda, pues bien esa maravillosa Gioconda de 15 o 16 años de pronto empezó a ser una Gioconda de 30 años, luego de 50, después de 70, y después se convirtió en el fantasma envejecido y estropeado de la dulcísima Gioconda de Leonardo, y a Cayetano su Gioconda se le volvió una anciana horrible, y Cayetano se derrumbó por dentro (...) Yo soy mi propio asesino, Nanda. (...) Mi crimen es que yo no debería estar botando mi vida de esta manera, yo debería mandar todo esto a la mismísima puta madre, y debería enterrarme en el pueblo más chiquito y más barato de Argentina, y no salir de ahí hasta que no tenga mi novela lista, bien armada. (...) Nanda, porque mi verdadera cara, la que no me traiciona, es la de un Cayetano que tiene que darle a Argentina una gran novela y no la cara de este Cayetano que sólo repite y repite la infernalmente repetidísima repetición de “La Pata del Mono...” (329-330).

A lo que Nanda, adelantándose a los hechos por venir, complementa con su propio imperativo dicho a grandes rasgos, y que luego se revelará en toda su contundencia. Se ve que la trama política y el decurso existencial de los protagonistas van entrelazados

en estas páginas, como ocurre en la vida misma.

Llegados a este punto, cabe decir que el Congrains de hoy vuelve sobre sus pasos de meterse a los intestinos de la gran Bestia, que son los poderes cuyo asiento principal suele estar en las ciudades, y dentro de un marco latinoamericano vuelve a crear el personaje de una mujer vigorosa y revolucionaria que se halla ubicada en la misma base arquitectónica de esta novela. Ella, que ha de cerrarla cuando le escribe a Cayetano ciento cuatro días después de haberse separado en el terminal terrestre del Protectorado (él huyendo de quienes lo persiguen en Mendoza, a causa de sus diálogos privados con un ya difunto Millán Pons; ella, rumbo a Chile a retomar su militancia), para anunciarle lo que ha de ocurrir el 11 de setiembre del 2075: la voladura del mausoleo de San Augusto Pinochet. Una acción preparada durante tres años, para una fecha más que simbólica en el imaginario sudamericano, y llevada a cabo con éxito por honestos militantes de la izquierda chilena liderados por Manuela Rojas (verdadero nombre de Nanda).

No es posible en esta reseña agotar las múltiples entradas que posibilita el nuevo libro de Congrains, pero varios otros candentes temas que mucho nos conciernen se dan cita entre sus páginas, como el racismo contra inmigrantes (el asesinato del estudiarte de ascendencia hindú Sankar

Mayawati en el Washington School -ojo con el nombrecito del cole-, en un próspero suburbio de Buenos Aires); el compromiso del intelectual, lo que evoca a Sartre: importante presencia para la Generación del 50 (en el caso de Millán Pons y su capacidad de hacer “fecundar” las mentes, como afirma jubilosa una joven ajedrecista argentina, Cecilia Barboza, luego de la conferencia); o la permanente condición de extranjero del protagonista (que radica en Argentina pero ha nacido en Bolivia: donde el propio Congrains acaba de renacer para la narrativa), quien migra de ciudades y países a causa de su oficio de narrador oral, aunque al final lo hace también por razones políticas.

En una novela compleja y ambiciosa como ésta, hay algunas caídas que no invalidan, sin embargo, el resultado final. Como cierto tono sexista y contraracista en el pasaje con la norteamericana en la librería de Arango (47-50), o una retórica falocéntrica (487). Por otro lado, sentencias de “antichilenismo” (66) y “antihispanismo” (97), apresurados adjetivos reafirmados en la citada entrevista concedida por Congrains en *El Hablador*, obvian que en el fondo, tanto en la novela como en la vida real, este autor se posiciona contra los Estados de Chile y España, mas no contra sus pueblos, en general. De lo contrario, no se entendería cómo los dos muertos mayores de la novela son justamente de la izquierda chilena y española. Ello mismo lo lleva a sumar en

esta obra, mediante una reivindicación que introduce el filósofo catalán, una “Demanda colectiva por delito de lesa humanidad que los pueblos indígenas de América interponen contra España y Portugal ante la Corte Internacional de la Haya”. Lo cual tiene sus razones históricas, basadas en un proceso de conquista muy letal contra los pueblos autóctonos americanos, sin duda; pero en la actual coyuntura, recae en una protesta culturalista y etnocéntrica que desvía el blanco: los grandes intereses multinacionales como la nueva forma del dominio capitalista en el marco de la llamada globalización*. Felizmente, el final no insiste en esta senda, y Nanda será más certera en su voladura de la infamante memoria de un neto peón de la arrogancia y la prepotencia de aquel enemigo principal.

El Protectorado de Mendoza (que al final desaparece como forma jurídica, luego de los violentos sucesos en Chile), y en especial la Universidad de Cuyo, son en verdad microuniversos donde varios poderes elitistas se dan la mano para gobernar sin dudas ni murmuraciones, en una atmósfera represiva que los latinoamericanos para nada desconocemos ni en nuestra común historia ni en nuestra actualidad. El poder político (el Consejo de Seguridad de la ONU, los gobiernos sudamericanos y las autoridades universitarias), el poder militar y policial (repartido entre México y Argentina), el poder eclesial (con el Obispo de Mendoza como máximo representante) y el poder económico (los organismos financieros internacionales, con sus secretos promotores y aliados en diversos países y regiones del mundo), así como los propios medios de comunicación en tanto cajas de

resonancia de estas fuerzas e intereses, confluyen en esta múltiple novela.

Retomando algo ya dicho aquí, a estas alturas es claro el objetivo central del proyecto literario que ha llevado a cabo con renovados bríos Enrique Congrains: el combate vía el arte de las palabras contra la alienación que hoy más que nunca cunde (otra manera de nombrar el arte de programar las mentes, promoviendo así su anomia y pasividad), y a favor de una vida mejor que ésta, sustentada en los más elevados e irrenunciables ideales de la humanidad: la solidaridad, la justicia y el amor pleno. Por ello, desde el arte y la literatura, desde la vida misma, llana e incesante, démosle la bienvenida leyendo sus nuevas obras como esta que acabamos de glosar.

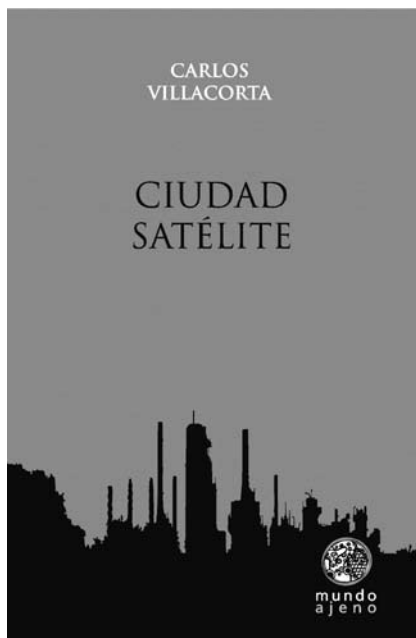
* Aunque, por lo demás, es verdad que buena parte de la izquierda europea -y Millán Pons de algún modo la representa-, invadida de un sentimiento de culpa anacrónica, suele tirar por el atajo de la defensa multiculturalista y las reivindicaciones étnicas antes que dar en el blanco político.

REVISTA PERUANA DE LITERATURA

La literatura peruana al alcance de tus manos

DIRECTOR: **Ricardo Vírhuez Villafane**
CONTACTO: literaturaperuana@gmail.com
TELEF: **01.98597730**





AL ACABAR DE LEER *Ciudad Satélite* el lector no sólo se queda con la sensación de que se enfrenta a un libro logrado, sino más bien, a un libro imprescindible. Con esta entrega se cierra un ciclo dentro de la obra de Carlos Villacorta para abrirse otro que nos devolverá nuevos hallazgos seguramente.

La fuerza de literatura radica en la capacidad del escritor para organizar los desplazamientos de sentido, es decir, la resistencia de la escritura poética a ‘ese lenguaje que hablamos y escribimos,’ la manifestación del poder y la autoridad, como diría Roland Barthes. *Ciudad Satélite* desde su poema liminar resalta esa reflexividad del lenguaje poético, su afán liberador,

La escritura como resistencia

Ciudad satélite. Carlos Villacorta. Lima: Mundo ajeno, 2007. 72 pp.

Enrique Bernalles

se hermana, en este sentido, con una oralidad trasgresora, que coincide con el desplazamiento del migrante al centro para gritar su existencia a esa ciudad que se la niega. La poesía en este caso no se hará aliada del orden, no será guía, sino más bien apostará por la confusión y la diseminación de la torre de Babel: “Después vendrán mis hermanos mi hija / . . ./ y no habrá quien los guíe pues por todas partes/ gravita el sueño alrededor de la poesía. / . . ./ Luego, vendrán del sur los exiliados /.../ con dos libros atragantados en la mano, /para vomitar una torre de palabras.” (—*El mundo no se va a acabar con un disparo*—).

A lo largo de *Ciudad Satélite* se hace manifiesto el afán de engañar al discurso oficial de aquí y de allá. De esta manera, la propuesta de Villacorta va creando sus propios centros alternativos, ciudades satélites que cercan a la autoridad. Hay diferentes momentos en los que esto queda manifiesto. Por ejemplo, en el poema *Zona Industrial (Teoría del caos)* el sujeto poético reproduce las mayúsculas del lenguaje del poder: “INDUSTRIA NO-MOLESTA B NO CAUSA MAYOR TRASTORNO A LA CIUDAD” para

subvertirlas posteriormente con otras mayúsculas: “EN LOS HOGARES DE ESTE PLANETA LO QUE TIEMBLA VIAJA PARA ADENTRO.” Queda claro entonces que es dentro del lenguaje donde se debe combatir al lenguaje.

En *Ciudad Satélite*, el hablante poético viaja hasta los Estados Unidos y desordena allí lo que la autoridad ha marcado con el signo del fracaso: ‘homeless’. Los ‘sin casa’ de la sentencia 16 de la sección *Fragmentos sobre la velocidad* encaran con dignidad a la ciudad que los silencia, curiosamente, resisten con sus ojos, los mismos que usan sus prójimos para ocultarlos, esos otros habitantes exitosos de la ciudad que se niegan a verlos: “Infinitos son los ojos cocidos de los *homeless* en esta ciudad. [...] Ahora que los veo alejarse, sus ojos son antorchas en medio de una noche sin estrellas.”

También debemos indicar que ‘lo innombrable’ es una referencia ineludible en el libro y aparece continuamente como constatación de la utopía de la que se ha forjado la poesía, ese deseo por lo imposible, lo que no debe ser identificado para que no caiga en las garras ordenadoras

de ‘ese lenguaje que hablamos y escribimos.’ Por lo tanto, la poesía se niega a traducir ‘lo real’, más bien lo imita en sus vacíos y silencios: “Vamos a adentrarnos, entonces, / por esa estrella infinita que alumbra el invierno / por ese hueco donde cae la nieve perpetua / sin nombre.” (*Veteran’s day*).

Por último, *Ciudad Satélite* interpela la médula del mandato posmoderno que invita al consumo.

‘Enjoy’ nos dicen las corporaciones para que gocemos con sus productos creándonos la apariencia de libertad. ‘The world is yours’ le decía el dirigible de *Goodyear* a un Tony Montana recién llegado de Cuba. ‘The world is mine’ respondieron, con ingenio, en cambio, los muchachos del filme *La Haine (El odio)*. Así en el poema *En una oscura estación de Greyhound*, el sujeto poético con un sutil giro nos invita a disfrutar con otro mandato:

“devórate”. Sin embargo se asegura de transformar el objeto de consumo, el que ahora se ha convertido en “estas palabras sus calles sus avenidas sus cráteres que / no han sabido recomponerse, la locura que no ha cambiado de rostro.” Ciertamente, “la locura que no ha cambiado de rostro” no es otra cosa que la poesía misma, la cual nos permitirá sobrevivir a ‘ese lenguaje que hablamos y escribimos’, el lenguaje del poder.

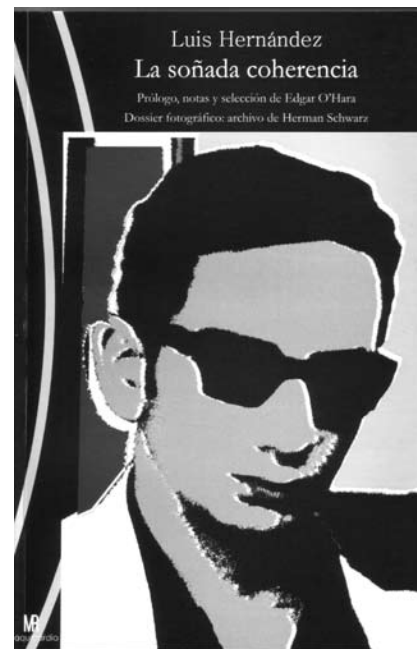
Fulgores de un herido por la espalda

La soñada coherencia. Luis Hernández. Prólogo, notas y selección de Edgar O’Hara. Dossier fotográfico: archivo de Herman Schwarz. Lima: Editora Mesa Redonda - Colección Taquicardia, 2007. 254 pp.

Luis Fernando Chueca

LUIS HERNÁNDEZ JUGABA. Lo hacía constantemente como lo prueban las innumerables anécdotas sobre planchas voladoras o arrebatos musicales. También varios hermosos y simpáticos dibujos y algunos divertidos -y tan citados- fragmentos en su poesía. Luis Hernández jugaba y lo hacía a veces hasta la exasperación. Y esto puede significar un punto de ruptura entre el simple espíritu lúdico y algo que, quizás, podría decirse estrategia o

forma de sobrevivir. Algo que corre el riesgo de quedar oculto bajo la superficie de la anécdota. Cuando Hernández se muestra desidioso, con Alex Zisman, en la entrevista que este le hiciera en 1975, frente al oficio poético (y a la vida), está guardándose una carta, que no expone verbalmente, pero que no deja de ser visible. La señal que, casi ahogada, late con más fuerza: la huella de esa *impecable soledad*, que no esconde



que ha surgido de la *implacable soledad* del verso que tomó de Juan Ojeda.

Las diferencias entre *impecable* e *implacable* son patentes. Pero “una soledad / Impecable / Es aún una soledad”, como lo dijo en un poema. La tersura de Hernández no esconde la profundidad de la herida en la espalda. Aquella que lo hermanaba a “Stabat Mater / Sola en la noche [...] once veces dolorosa”, al torturado Rimbaud, a los esquizofrénicos, a los ebrios: “a todos los prófugos del mundo”. Frente a ello -como juró por Apolo, dios de la medicina y la poesía, y de la música-, nuestro poeta sabía que “Poesía es evitar el dolor”. Y eso fue lo que intentó, *soñada coherencia*, una y otra vez.

Y sin embargo, entre las imágenes comunes más constantes, en estos treinta años sin Hernández, está la de Luchito, niño grande y juguetón, pase de vueltas, el patita loco del barrio, ¡qué bacán!, con su impecable blanco y su pitillo de marihuana en los labios. El tipo buena onda que no cobraba en su consultorio, y andaba pasando el tiempo entre Breña y Jesús María, o en un bar de La Herradura. Y las olas, por supuesto, corridas a pechito. Todo ello, sin dejar de ser cierto, no refleja la complejidad del personaje. El mito, ya forjado antes de su muerte, y que se reforzó con ella, siempre escamotea: recorta las aristas más agudas, tiende un halo de belleza sobre aquello que es atroz, endulza la amargura. Y es

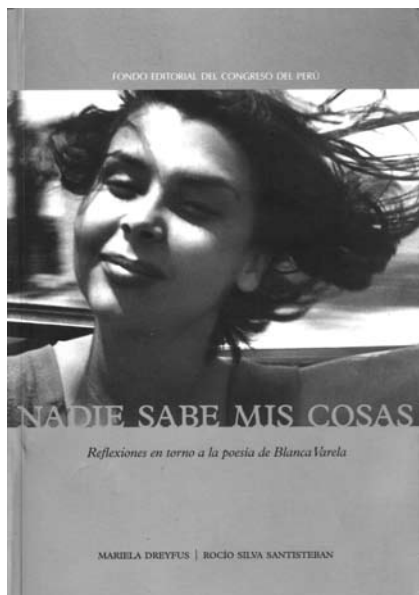
que, de hecho, hay lados más oscuros, anécdotas más perturbadoras que no suelen dibujarse en los retratos. La cicatriz de la herida en la espalda es, otra vez, inocultable.

Por ello, más que regodearse con un diseño construido con los rasgos más amables que se encuentren (de un poeta que es, quizás, el más amable, en el sentido literal del término, de todo nuestro parnaso; al menos a la distancia y a partir de su obra), hay que enamorarse de sus palabras: enfrentarnos desnudos a su poesía de plenas desnudeces, acercarnos a esas luces que pueden hacernos daño de tanto iluminar (“una luz que reuní y me friega”, decía Hernández) y a sus cromáticas vibraciones y reverberaciones, que no pueden dejar incólume, intocado, a quien decide aproximarse.

Y a eso, sin duda, han contribuido los trabajos de Edgar O’Hara, desde sus artículos de los 80 hasta esta nueva recopilación antológica de la poesía de Hernández. *La soñada coherencia* parte, sin embargo, de una propuesta de lectura diferente a las anteriores hechas por este crítico y poeta. Creo no estarme equivocando si digo que, en alguna parte, escribió que la edición de Hernández obligaba a la opción facsimilar. Ahora, más bien, aboga por la purga que permita conocer la cara más alta del poeta, aquella de pura poesía (no poesía pura, eso nunca) en fuego líquido. O’Hara propone no darle tanto peso a los juegos verbales

o, para usar sus palabras, a “aquellos malabarismos en que Hernández hace gala de su buen humor o una emotividad desenfrenada. Basta ya de seguir creyendo que la poesía acampa solo en el entusiasmo, la salida rápida, la picardía verbal”. Y para él ese magma ardiente está, de modo más cabal, en la faceta lírica de Hernández.

Uno puede, sin duda, apenarse por la no inclusión de algún texto, también lírico, en el conjunto que ha reunido. Total, siempre habrá preferencias y amores personales. Pero nadie puede dejar de reconocer que este libro encierra una belleza (híbrida, compleja) irrefutable. Habrá que agradecerle, pues, a O’Hara, esa pasión hernandiana que ha permitido que nos empapemos de lo que más nos debería interesar a aquellos que podríamos hablar del poeta diciendo, “Luis Hernández, a quien no conocí”. Me refiero, por supuesto, a su palabra: *la soñada coherencia*.



BLANCA VARELA, POETA peruana nacida en Lima, 1926, es autora de importantes poemarios tales como *Valses y otras falsas confesiones*, *Canto villano*, *El libro de barro*, *Ejercicios materiales*, *Concierto animal*, entre otros. Desde la publicación de su primer poemario *Ese puerto existe* (1959) su poesía ha sido traducida al francés, inglés, portugués, alemán, italiano y ruso. Sus versos, plagados de erotismo, soledad, dolor, amor y esperanza constituyen un importante legado para la poesía peruana e hispanoamericana. Así, su voz, *ínfima y rebelde herida de tiempo*, es homenajeada con reconocimientos internacionales tales como el Premio Internacional Octavio Paz de Poesía

Esa poesía existe

Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Selección, prólogo y notas de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007. 551 pp.

Andrea Cabel*

y Ensayo, otorgado por la Fundación Octavio Paz de México en el 2001, el III Premio Federico García Lorca de Poesía, concedido por la ciudad andaluza de Granada (España) en el 2006, y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana concedido por el Patronato Nacional y la Universidad de Salamanca en España. Este último fue otorgado en el presente año.

Nadie sabe mis cosas es la completísima compilación que reúne, en un mismo volumen, una selección de textos originales y también anteriormente impresos sobre la obra de la poeta peruana Blanca Varela. El volumen inicia con el prólogo de Octavio Paz a *Ese puerto existe*, “Destiempos de Blanca Varela”, y culmina con el epílogo “Elogio de Blanca Varela” de Mario Vargas Llosa. Las reflexiones que nutren el volumen están compuestas por diversos textos, algunos ya publicados en revistas. Asimismo, por fotos inéditas y por un conjunto de poemas elegidos por la

poeta misma; textos que, como subraya Rocío Silva -compiladora-, “constituyen una antología personal de inigualable valor”. Por otro lado, el libro tiene dos extensas entrevistas a Varela realizadas por dos poetisas, la peruana Rosina Valcárcel y la venezolana Yolanda Pantin. Finalmente, y como si fuera poco, una bibliografía muy completa realizada por Bethsabé Huamán que, como explica Rocío Silva, cuenta “con todos los textos publicados por Varela y sobre Varela hasta el año 2006”.

Nadie sabe mis cosas es un proyecto lleno de armonía. Las voces de los artículos están perfectamente ordenadas de tal modo que el dialogismo es absoluto, no solo de modo interno -al relacionarse entre sí las temáticas, los estilos, los nombres de las clasificaciones hechas con profunda sensibilidad- si no también de modo externo. El lector entabla un diálogo con las letras de la autora y con las letras reunidas de todos. Las preguntas se deslizan por las hojas, tanta verdad y el poema sigue intacto. El lector que comienza el camino observa que

* Lima, 1982. Acaba de publicar la segunda edición de *Las falsas actitudes del agua*, que obtuvo el primer premio del concurso “Esquina de papel” (2006).

no hay solo poesía y pensamiento. Existe entre todos los textos un halo lleno de vida, una razón sin nombre dispersa entre las diversas secciones del libro, en las “Primeras lecturas críticas”, en las “Genealogías” o en la plástica que pinta las letras calígrafas, en “El tema de Dios” indelible del “Cuerpo, maternidad y muerte”. En todas las “Hermenéuticas poéticas”, en la “Recepción” y las “Ideologías”.

Todo y la poesía. Roberto Paoli, en su lúcido artículo, nos deja importantes pinceladas en torno a la reflexión de la poética de Blanca Varela. Nos habla de una poética desenmascaradora, precavida, huesuda, de una poesía “antipoética” y a la vez, antiexperimental, buscadora de autenticidad. Del mismo modo, continúa José Miguel Oviedo, quien deja al descubierto la poética varelina como una legítima defensa contra “las coartadas del sentimentalismo, y el ámbito familiar y los ritos sociales que enmascaran y asfixian la naturaleza humana”. Adolfo Castañón nos transporta a un lúdico incendio llamado *Ejercicios materiales*, *Ese puerto existe*, *El libro de barro*. Nos advierte, en primera instancia, de la unión entre la poesía y la pintura en la vanguardia, nos esboza los desfases en la lírica hispanoamericana del siglo XX, nos sitúa más allá del polvo, de la ceniza y el barro: en lo místico de mirarnos hacia dentro. Luego, transcribe los diálogos entre poemas y los describe como luchas encarnizadas, como “un combate cuerpo a cuerpo con el lenguaje en el que el ojo creativo y el ojo creado se despojan del color y de la sombra, simplifican sus líneas produciendo una

pureza, una originaria desnudez”. Pero no basta dejar lo inexacto, lo que está vivo. El análisis va más allá y traduce la mística, confronta las mitologías, las moradas infinitas.

Luego, la pasión. Carmen Ollé instala un profundo y brillante ensayo en el que nos dice entre otras cosas lo siguiente: “Pocas veces se lee un texto lacerante como ‘Del orden de las cosas’; lacerante en sentido inverso a la pasión, si es posible sentir pasión cuando dejamos de creer en la desesperación, o cuando la desesperación se codifica, se transforma en cifra, en postura, en compostura. La realidad es orden, es matemática o es desorden, vacío en el orden. Como anota bien Brecha, ‘donde en el sitio adecuado no hay nada, allí hay orden’”. Pronto, la pasión de las letras es un sufrimiento dialéctico, una tensión creadora, la aventura en el reconocimiento de lo erótico, de lo desarraigado por culposos. Pronto, la pasión es el camino hacia uno mismo, el reencuentro -en términos de Ollé- entre “la gran realidad y la gran abstracción”.

Luego de la pasión, el cuerpo. Jean Franco parte de la tesis de Deleuze y Guattari sobre la palabra “devenir”. Ella incluye una cita de ambos en la cual se da cuenta de “posibilidades que no son regresiones ni evoluciones sino ‘involuciones’ que dan testimonio a (citando a Scherer y Hocquenghem) ‘una inhumanidad experimentada inmediatamente en el cuerpo como tal’ y ajena al cuerpo programado, ‘un acuerdo inhumano con el animal más que con la comunidad simbólica edípica’”.

De ahí que analice parte de la poética varelina desde el “acuerdo inhumano”. A su vez, retoma otros conceptos de los pensadores franceses como “devenir-animal” y “devenir-mujer”. Jean Franco explica cómo versos de *Concierto animal* o *Ejercicios materiales* aceptan la animalidad y más bien cuestionan conceptos tan íntimos como el de *memoria*, al rechazarla y procurar una amnesia para evitar una narración autobiográfica, un “relato de un yo en el tiempo”.

Luego de la pasión, del cuerpo, de la maternidad y de la plástica, está Dios, la hermenéutica, las ideologías...un mar de textos que navegan entre los versos y que enriquecen la lectura, la opinión, la creatividad del lector de tal modo que perfila los aportes a un misterioso signo de rebeldía y fuerza. *Nadie sabe mis cosas* es un rotundo homenaje a la poeta y a la poesía. Y sin embargo, junto a los diversos y brillantes aportes, existe una especial arista que le da al libro un ingrediente único: no solo existen compiladores y lectores en la obra. No solo hay voces que se miran y que cantan el llanto y la vida. Está la poeta, la misma autora, abriendo las fotos, la memoria y los poemas. No estamos solos. Blanca Varela deja un inédito a mano y convierte el mar en espuma y fuego. No estamos solos. Toda la sonrisa de una foto, el negro y el blanco sembrando los colores del mundo. Todo el poema que habita en las cosas, en el silencio de los versos y del recuerdo. Los que la conocen tanto, los que nunca la leyeron, los que la han escuchado y sin embargo, están tan lejos, finalmente, todos, reunidos en el mismo punto de inicio.

Todo Hinostrroza

Poesía completa. Rodolfo Hinostrroza. Madrid: Visor, 2007.

Paolo de Lima

ESTAS LÍNEAS QUIEREN dar puntual cuenta de la publicación, con el prestigioso sello Visor, de la *Poesía completa* de Rodolfo Hinostrroza, edición a cargo del profesor Fernando de Diego, y “que se resume a tres poemarios y algunos poemas sueltos”, como anota en su prólogo al libro. Esos poemarios son *Consejero del lobo* (1965), *Contra Natura* (1971) y *Memorial de Casa Grande* (2005). Valga mencionar que el 2006 Hinostrroza publicó en Lima un cuarto poemario, *Nudo Borromeo y otros poemas perdidos y encontrados*, pero debido a la enormidad de erratas que el volumen incluyera fue considerado por su autor como no apto para su circulación y el libro espera, al paso de los meses, su debida corrección para poder ser entregado a los lectores. Dicho poemario, se leía en su contracarátula, consiste en “un ejercicio de relectura y reubicación del total de su obra poética no perteneciente a ninguno de sus tres libros editados, en torno a este notable poema-río que hace las veces de eje y soporte de los demás poemas escritos por Hinostrroza entre

1963 y el 2002”. En suma, “la versión definitiva de este conjunto de ‘poemas sin libro’ que andaban de publicación en publicación sin encontrar su lugar propio”. Pues bien, ese “lugar propio” no llegó a su objetivo principal: el lector. Por lo que es hoy que gracias a Fernando de Diego y a la editorial Visor que esos “poemas sin libro” encuentran un lugar inmejorable en esta *Poesía completa*. Tal y como señala de Diego en el prólogo: “Para Hinostrroza el arte poético cubre el amplio mundo de la palabra. Toda su estética gira alrededor de los mundos definidos por ella. Para entender la obra ‘poética’, en sentido lato de Hinostrroza, tendremos pues que recorrer y profundizar en las esferas definidas por el verbo. La unidad de su obra no puede circunscribirse a un género o una estética definida por unos principios generados por una forma de expresión cerrada. La ruptura de los márgenes canónicos señalados por la academia se convierte en un principio creador, en el que la dispersión y la fragmentación son los elementos organizadores de su

producción artística”. Una celebración y un justo reconocimiento a una de las voces vivas (en el pleno sentido de la palabra) más importantes de la poesía de nuestra lengua.



Intermezzo tropical
se terminó de imprimir en los talleres de
Ediciones Atenea eirl.
Av. Alcanfores 1246, Miraflores
Teléfonos: 242-8263
edicionesatenea@yahoo.com
Diciembre de 2007