

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

VUELAPLUMA 6

Diciembre 2014



VUELAPLUMA

Revista Cultural

Año II N.º 6. diciembre, 2014

Dirección

Arturo Corcuera

Diseño

Lorenzo Osores

Las pinturas de la portada y contraportada son de Venancio Shinki y han sido fotografiadas por Daniel Gianoni pertenecen a la serie *Caballos*.



Rector

César Ángeles Caballero

Vicerrector Académico

Milciades Hidalgo Cabrera

Gerente General

Carlos Campomanes Bravo

© **Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades**

República de Chile 295 Of. 503 - Lima - Perú. Teléfono: 3300092

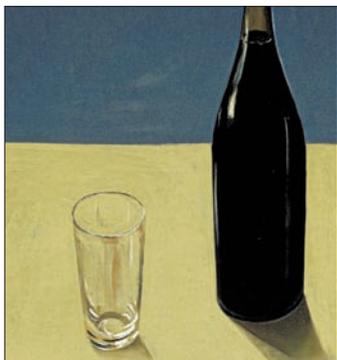
Tirada: 1000 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2013-0583
ISSN 2310-9955

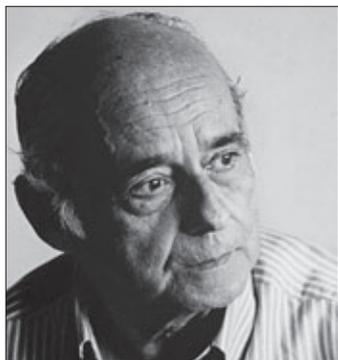
Se imprimió en los talleres gráficos de la
Asociación Fondo de Investigadores y Editores - AFINED.
Calle Las Herramientas 1873, Lima - Perú.
Teléfono: 336-5889

ÍNDICE

Carlos Germán Belli poeta esencial



La veta lárca en la poesía
de Carlos Germán Belli
Arturo Corcuera 2



La esencia (roja)
del nocturno sol
Tulio Mora 8



Dos monólogos
Carmen Ollé 20



La sabiduría hipocrática
de Cervantes
José Luis Heraud Larrañaga 26



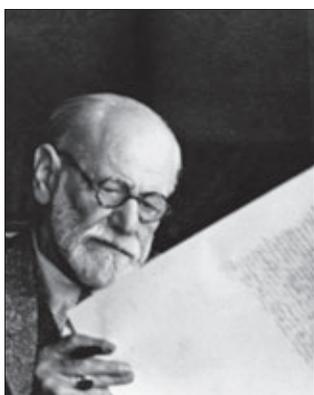
Venancio Shinki: la poética
evanescente del sortilegio
Jesús Ruiz Durand 32



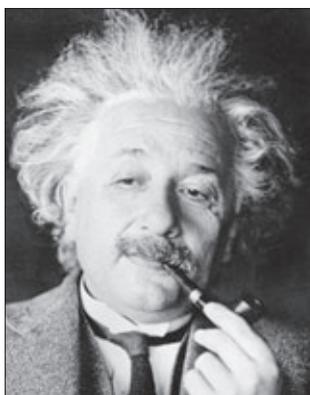
El macartismo o caza de
brujas en Hollywood
Max Castillo Rodríguez 42



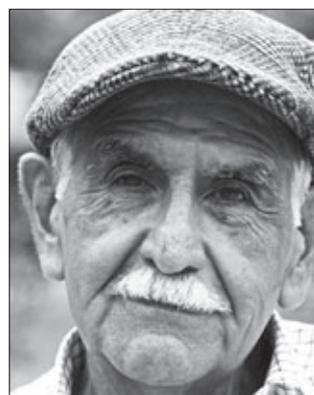
La carta escondida
Jorge Díaz Herrera 52



Freud frente a la Cultura
y la Historia
Heracio Bonilla 58



¿Por qué socialismo?
Albert Einstein 64



Discurso en la UCH
Segundo Festival de Teatro
Ernesto Raéz Mendiola 70

La veta láríca en la poesía de Carlos Germán Belli

Arturo Corcuera

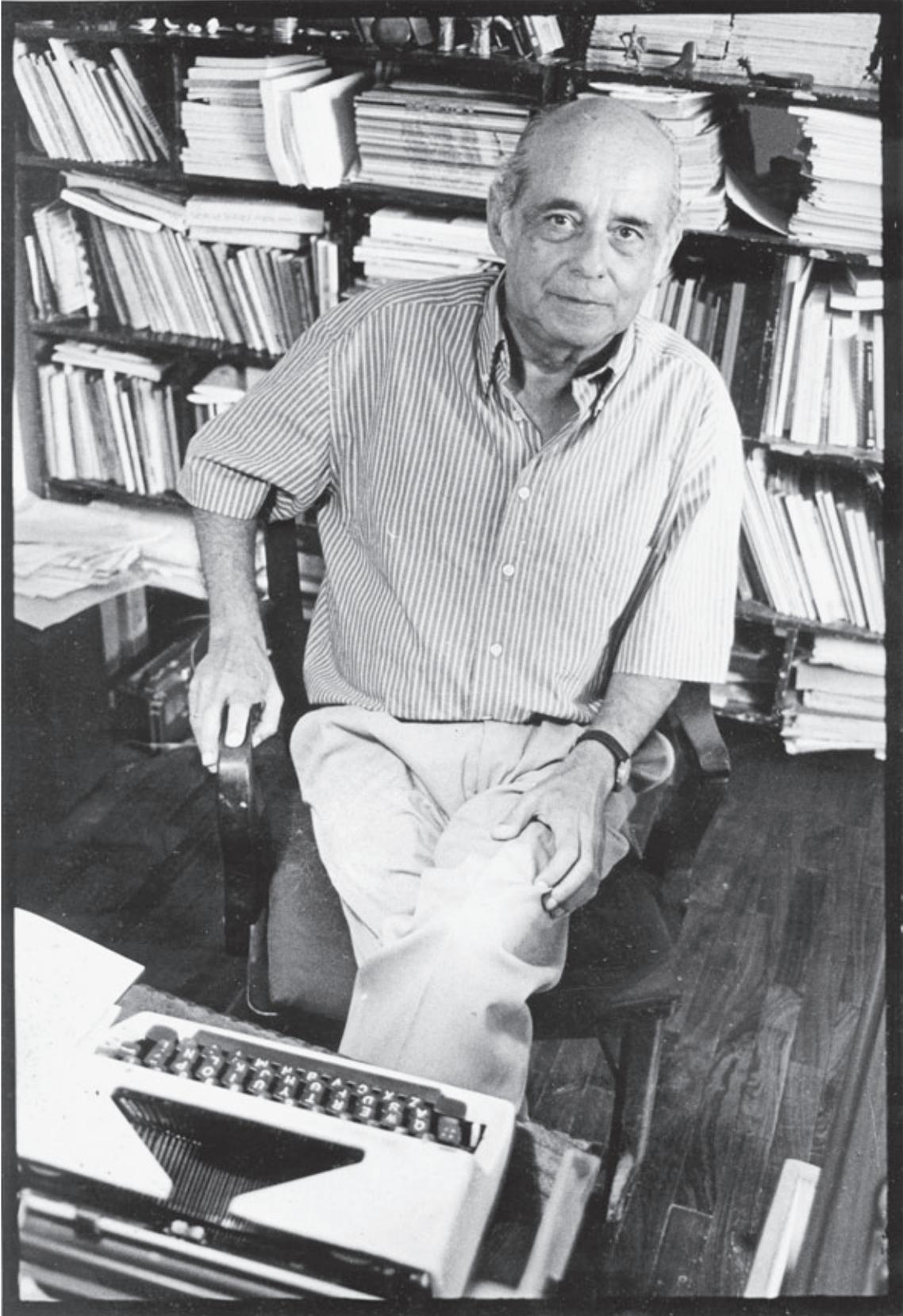
En la poesía de Carlos Germán Belli hay diversas vertientes. Una de ellas es la poesía que se refiere al hogar perdido por la muerte de sus padres y a la propia familia que ha fundado con su esposa y sus hijas Pilar y Mariela, poesía que el poeta chileno Jorge Teillier denominaba poesía láríca, la que rememora y se interna en las vivencias de la infancia, del terruño, en los quehaceres domésticos de la casa, del hogar paterno añorado.

En el caso de Belli, al que nos referiremos, cumple en los primeros libros un rol protagónico su hermano Pocho, impedido de nacimiento al que cuidó y custodió a la muerte de sus padres, desde entonces con dedicado amor, atento a su salud y a sus necesidades de minusválido, circunstancia que como una sombra dolorosa acompañó y desgarró la sensibilidad del poeta.

No estaríamos despistados si afirmáramos que todo el universo de Belli, en gran parte de su obra, es su casa y su entorno familiar y que podría dirigirse a la poesía con palabras de Javier Sologuren: «Sólo creo en el dolor haberte visto». Sus padres y sus hermanos gravitan en su recuerdo y reiteradamente los nombra, constituyen el pai-

saje de fondo en muchos de sus poemas. Aparecen a menudo las hijas y las alusiones a la esposa, la dama arequipeña Carmela Benavente Alcázar, correspondiendo con alabanzas sus bondades («... tú y yo tanto tiempo unidos más que el olmo y la diana día y noche, / [...] / eres ni más ni menos / el Hada Cibernética enviada / para disipar las tupidas sombras, / [...]». La llama «ángel custodio» y le dedica uno de los más hermosos cantos al amor que se haya escrito: «... / Mi amor, tu amor, esperan que la muerte / se robe los huesos, el diente y la uña, / esperan que en el valle solamente / tus ojos y mis ojos queden juntos, / mirándose ya fuera de sus órbitas, / más bien como dos astros, como uno».

Me gusta repetir un consejo de León Tolstoi: «Pinta tu aldea y serás universal». Belli ha pintado su hogar, la atmósfera, los desvelos y sus sombras que evoca con amor en su poesía. Ha coincidido con la reflexión del autor de *La guerra y la paz* y el resultado ha sido un amplio reconocimiento que se traduce en estudios, entrevistas, condecoraciones, premios, reediciones, libros publicados en otros idiomas. Su poesía, si uno la quisiera ubicar,



Rosana López-Cubas

podríamos decir que está más cerca de la queja que de la vindicta, de la resignación religiosa que de la blasfemia, de la piedad antes que del rencor, a lo que habría que añadir algo puntual que lo distancia de Vallejo, si se nos ocurriera compararlos, reconoceríamos que los distancia los reproches a Dios de Vallejo y la investidura de creyente alejado de las prácticas de la iglesia, a pesar de estar ambos poetas marcados por el sentimiento cristiano que los acerca, así como el aliento humano de la poética de ambos.

Belli, como Vallejo, es un poeta del «pó-mulo morado», un poeta del dolor. Desde muy temprano rondó la muerte en su entorno. Su padre y su madre, ambos murieron cruzando los cincuenta años, relativamente jóvenes. Una de sus hijas pereció en un accidente automovilístico, cuando viajaba en autobús al interior del país. No llegó a los cincuenta. Por esos días, como penoso contraste, el poeta había recibido el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2006, entrecruzándose el laurel y el ciprés, el arco iris y el rayo con su daga mortal, la satisfacción del galardón literario y el más profundo dolor familiar, la muerte de la hija. Quizás por esa proximidad al infortunio, en su poesía escasea el color que solo contadas veces asoma si medimos su extensa producción.

Su obra está más bien bañada por la pátina de una debilitada luz mortecina, un claroscuro que contribuye a crear el clima elegíaco, de lancinante remembranza de los suyos, nostalgia serena a pesar de los embates del destino. Esta carestía sorprende por ser Belli un autor afecto a las artes plásticas, admirador de Tanguy, Ernst, Magritte, y amigo entrañable de poetas que cultivaron la pintura: Moro, Eielson, Romualdo, y José María Eguren, poeta y pintor, entre sus ascendientes.

Sin embargo, algunos colores se cuelan y acumulan en varias estrofas de los poemas eróticos:

En medio de la bóveda celeste; todos los ojos verdes de la historia / en los tuyos renacen; [...] el Edén / reflejado en la pura superficie / de tus verdes pupilas. / Inesperadamente / como el rojo sol de la medianoche. // Viviendo entre los muertos de una casa, / cuya mitad gobierna allí Cupido / y en la otra también por igual Orfeo, / donde hay la buena suerte y el placer / al amar y escribir a cada rato entre el suelo y el elevado cielo que azul se mira arriba.

Original y único, tanto en el lenguaje como en la temática. En el marco de la poesía lírica, Belli exalta y agradece al padre la virilidad heredada: «El falo de mi padre resucita / a través de mi sexo su potencia [...] Soy yo como un bienaventurado / sucesor de tu sexo sacrosanto [...] / de allá vienes y tus huesos tan fértiles renacen / al toque de los rayos de la aurora». En algunos instantes del mundo sombrío que lo agobia, se siente excluido del festín, del cielo lejano de la dicha, del bienestar, tan abatido por el desaliento, siente extinguirse su esperanza, Y como si la vida le sonriera, de pronto divisa el cielo en la cara de sus hijas, «... en una y otra de mis ambas hijas», repite. Se reconcilia de este modo con el mundo y vuelve la paz a su alma. Se dirige a su madre, vuelve a ella repetidas veces, la evoca en muchos pasajes en los que ella habla de su gusto por la poesía, demostrada en los cuadernos de poemas copiados a mano y que fueron en los que él aprendió a leer y a ilustrarse, leyendo a poetas italianos y peruanos. La madre, farmacéutica, a quien da las gracias por haberlo traído al mundo en su claustro materno y que le agradecería igual, «... aunque no hubiera sido un ser humano, / sino una piedra, o pescado, o vegetal. / [...] ser su vástago le bastara». Belli ha expresado de este modo el amor a su madre en grado tal que se hace difícil hallar parangón



La convivencia de Rene Magritte.

en la poesía. Es una constante en él rehuir el dolor mediante el deseo de un cambio de reino, asumiendo otra forma, como si aspirara a abandonar una caparazón o una piel, su condición humana.

Hay, repito, en su espíritu un permanente estado de orfandad y desabrigo por la pérdida de los padres a los que recurre siempre, invocándolos como si fuera un crío:

Cien mil gracias / papá mamá / porque habéis intercedido por mí / ante mi dios antititular / para que al fin no tenga temor/ a la Gran Impotencia / al Gran Cáncer / a la Gran Cobardía / que me asedian con sus pandillas enmascaradas /de pólipos / de Hidras, / de trombas amarillas // [...].

Implora Belli fervorosamente a los padres, con un aire de oración y culto, comportamiento que recuerda el rezo de los romanos a sus Lares, dioses particulares del clan o almas de sus antepasados encargados de tutelar la salud de la casta y de la casa. El poeta se siente asediado y reclama, en tono dramático, el regazo solar al sentirse desolado con sus hermanos, evocando los días junto a sus padres que los protegían y hacían lo necesario para que estuvieran bien: «Papá, mamá / para que yo, Pocho y Mario / sigamos todo el tiempo en el linaje humano, / cuánto luchasteis vosotros / a pesar de los bajos salarios del Perú. // [...]».

Tal es la angustia del poeta que en su desesperación pide a la muerte: «Venid, Muerte, para que yo abandone / este linaje humano, / y nunca vuelva a él, / y de entre otros linajes / escoja al fin / una faz de risco / una faz de olmo / una faz de búho. // [...]». En el clamor extremo del dolor, reclama Belli insistentemente despojarse de su condición de ser humano y transmutarse en peñasco que no siente, en vegetal que no ve, o en ave solitaria zambullida en las oscuridades de la noche. Sufre por el hermano al verlo inhabilitado de caminar por los valles, por la vecindad de la casa, «como dura ostra fijo». Se pregunta:

Para tu mudanza, ¿dónde habrá un suelo / de claro polvo y cálido recodo, / en que tus breves pies, de tierno modo / equilibren la sangre de tu cuerpo? // O para tu vuelo, ¿cuándo habrá un viento / que llegue a tu costado como un soplo / y te traslade de uno a otro polo? [...] // Los caminos de los alrededores / no han tocado las puntas de sus pies, [...] // La amorosa pobladora de al lado / lo va dejando a la zaga del orbe / Su cuerpo no conoce el espacio / porque nunca lo ha ayudado el viento. // [...].

El poeta, cumpliendo su rol de hijo primogénito, asume frente a su hermano Pocho el papel de padre y lo mimra y lo entretiene como si fuera una criatura, mientras se conduce al verlo trasladarse apoyándose en una silla que deja sentir los pasos de las patas de madera en el piso: «troc troc trooc» y los balbuceos engreidores del improvisado padre: «a ras del suelo / bebé gamba abokarié / niño gamba ibirikí / guía uomo gamba aborokó / con bastones troc troc».

Fui amigo de Pocho, conversador, ya adulto hablaba como un niño. Tenía la dulzura y la nobleza de alma a flor de piel. Risueño siempre, galopando en su silla que avanzaba sujetando bien las bridas, cual caballito trotón de madera. ¿Por dónde andará tu troc troc, Pocho? Les habrán

crecido alas a los espaldares de la silla y te llevarán por las montañas y las nubes.

Turbado por la situación económica, reniega el poeta con palabrotas contra el fisco (representante del vil metal) delante de sus hijas, olvidado y relegado de los hados benéficos, se vuelve sembrador de ajos y bulbos que expanden su mal olor, «¡ay, lengua mía! [...] ¡Ay, de tu tumba torna a casa pronto /, y a hablar enséñame, de nuevo, / y que yo con lirios y con cardos hable, / mas no con ajos».

Poeta disciplinado, incesante en el trabajo creador, como esquivo en la tarea burocrática, evadiéndose en sus años de empleado público, cuando figuraba en las roñosas planillas de los amanuenses del Congreso. Poeta leal y colega generoso, tímido hasta cierto punto, pues sabe rebelarse ante un acto injusto o provocador, casero y viajero, amante tenaz del diccionario, siempre en busca del vocablo de rancia alcurnia, destinado a refrescar su poética, escudriñador persistente en la cantera de los clásicos.

Adelantándose al auge de la tecnología, el magín de Carlos Germán Belli inventó una Hada Cibernética para que esta maga bondadosa lo aliviara del sufrimiento diario y de las fatigantes obligaciones cotidianas con solo pedírsele y lo iluminara en los menesteres de la creación. Así pudo revivir arcaicos vocablos que estaban en desuso, decires olvidados, formas métricas de viejo cuño, como la sextina, a quien le devolvió la salud, rescatando de paso a uno de sus más reconocidos cultores, Fernando de Herrera, «el Divino», desdeñado en la época moderna. Del mismo modo consiguió Belli que su poesía se conciliara, hasta fusionarse, en algunas instancias, con las propuestas de la vanguardia literaria, sin olvidarse de añadir en sus estrofas,



Retrato de Rene Magritte.

a manera de aderezo, algunas expresiones de la calle (hasta las cachas, los bofes, me importa un bledo), configurando un lenguaje y un universo muy particulares, con una atmósfera penumbrosa y barroca que nos remite a otros tiempos. Podría decirse que, paradójicamente, bebiendo de fuen-

tes de envejecido linaje, Belli ha rejuvenecido, en las últimas décadas, la poesía de canto castellano y no dudo que un día se le reconocerá el sitio que se merece y que ya está ganando en la historia, junto a los más grandes poetas de la lengua que en el mundo han sido.

LA ESENCIA (ROJA) DEL NOCTURNO SOL

El gran himno a la esperanza de Carlos Germán Belli

Tulio Mora

Poeta y escritor

La obra poética de C. G. Belli (Lima, 1927) es sin duda una de las aventuras más significativas de la poesía iberoamericana contemporánea. Sus numerosas publicaciones fuera del país, la abundante bibliografía sobre sus textos (prolijamente consignada en *Trechos del itinerario*, Colombia, 1998, y *El pesapalabras*, recopilación de M. A. Zapata, ediciones Tabla de poesía actual, Perú, 1994 nos revelan a un autor que casi desde sus inicios ingresó a la tradición más amplia, condición que solo pueden disputarle Vallejo y Eguren.

La lengua, como se sabe, es una carta de ciudadanía que se reconoce en una comunidad que diluye las fronteras locales y si la poesía es su esencia misma, el espejo donde se renueva, la lengua belliana parece perseguir el despropósito igualador de recordarnos que la vida es una batalla desigual, no solo por sus vicisitudes tangibles, sino por el tiempo, de ese tiempo triple en que conviven los fantasmas verbosos del pasado y que él ha descrito como «asir la forma que se va», la extrema incertidumbre del presente, la del «pobre amanuense del Perú», del «peruanito», burócrata oscuro e insignificante, que responde desde la poe-

sía a la pregunta vargasllosiana («¿cuándo se jodió el Perú?») con su propia tragedia; y la resignación del futuro: la muerte (en sus primeros textos el futuro se vestía de «Hada Cibernética») al que adscribe con fervor «volcánico» en *Salve, Spes* (en latín *Salve, Esperanza*).

De esa percepción del tiempo como un nudo gordiano (el poeta que lo construye sería el Sísifo camusiano que transforma el castigo de los dioses en una venganza contra ellos) podemos explicarnos toda su obra: el apareamiento bizarro, como bien han resaltado numerosos críticos, pero especialmente Roberto Paoli y James Higgins, de las formas clásicas con las disonancias del presente, que Belli se esmera en hacerlas más chirriantes aún al agregarle las migajas del lenguaje popular.

El resultado, naturalmente, es otra bizarría, un hombre moderno, ensacado en las formas de la belleza ideal pero ya como un patético alegato de sobrevivencia.

Sin embargo, este «pesapalabras» (montajista, truculento, a veces también humorista) nunca ha dejado de ser el surrealista



Delicias del poeta de Giorgio de Chirico.

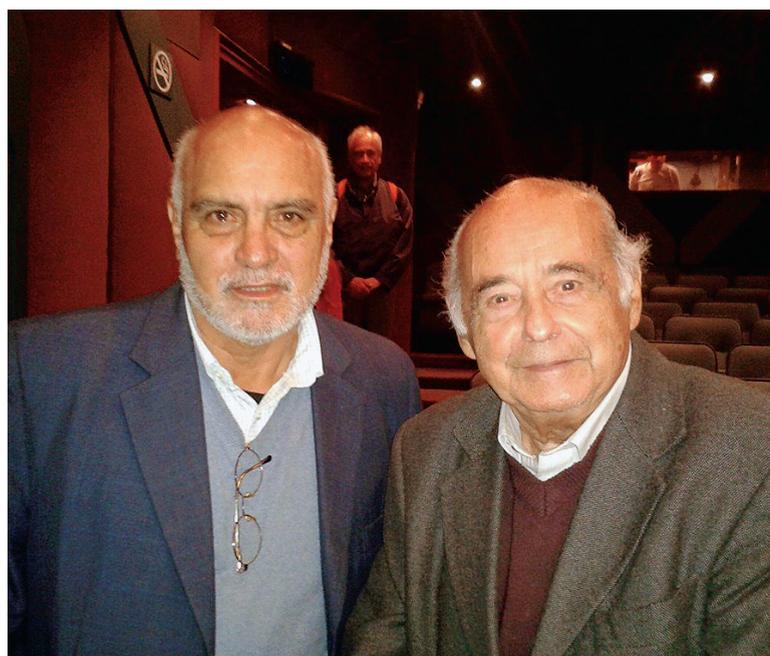
de sus primeros textos. Diremos mejor: el ideal estético a que debió aspirar el surrealismo cuyas limitaciones (excepción hecha del gran Artaud) nacen de haber olvidado que la fractura de la realidad, a través de los sentidos, no puede ser subversiva sino fractura primero la palabra. Una inversión espacial con un lenguaje convencional apenas estaba condenada a escandalizar las no muy limpias almas burguesas, como decía Vallejo. Pero Belli, discípulo de Vallejo y del vanguardismo, no parece provenir del surrealismo literario, sino del pictórico, donde esas inversiones espaciales alcanzan precisamente la perturbación en el reordenamiento paradójico y contranatura. Pen-

semos en Giorgio di Chirico: sus grandes columnas griegas (clásicas) derribadas en un campo de perspectiva múltiple y vacía, sus arcos renacentistas instalados en la desolación del presente. Más cercanamente: pensemos en Revilla, sus replicas del lujoso retratismo italiano puestas a prueba con fotografías de un pueblo joven. Recordemos, por último, los numerosos artículos de Belli sobre pintura y arquitectura y un poema suyo que aparece en «En las hospitalarias estrofas» (revista *Mapocho*, Chile, 1998), a Giovanni Donato da Montorfano, el pintor olvidado que vive su «eternidad en desigual estado».

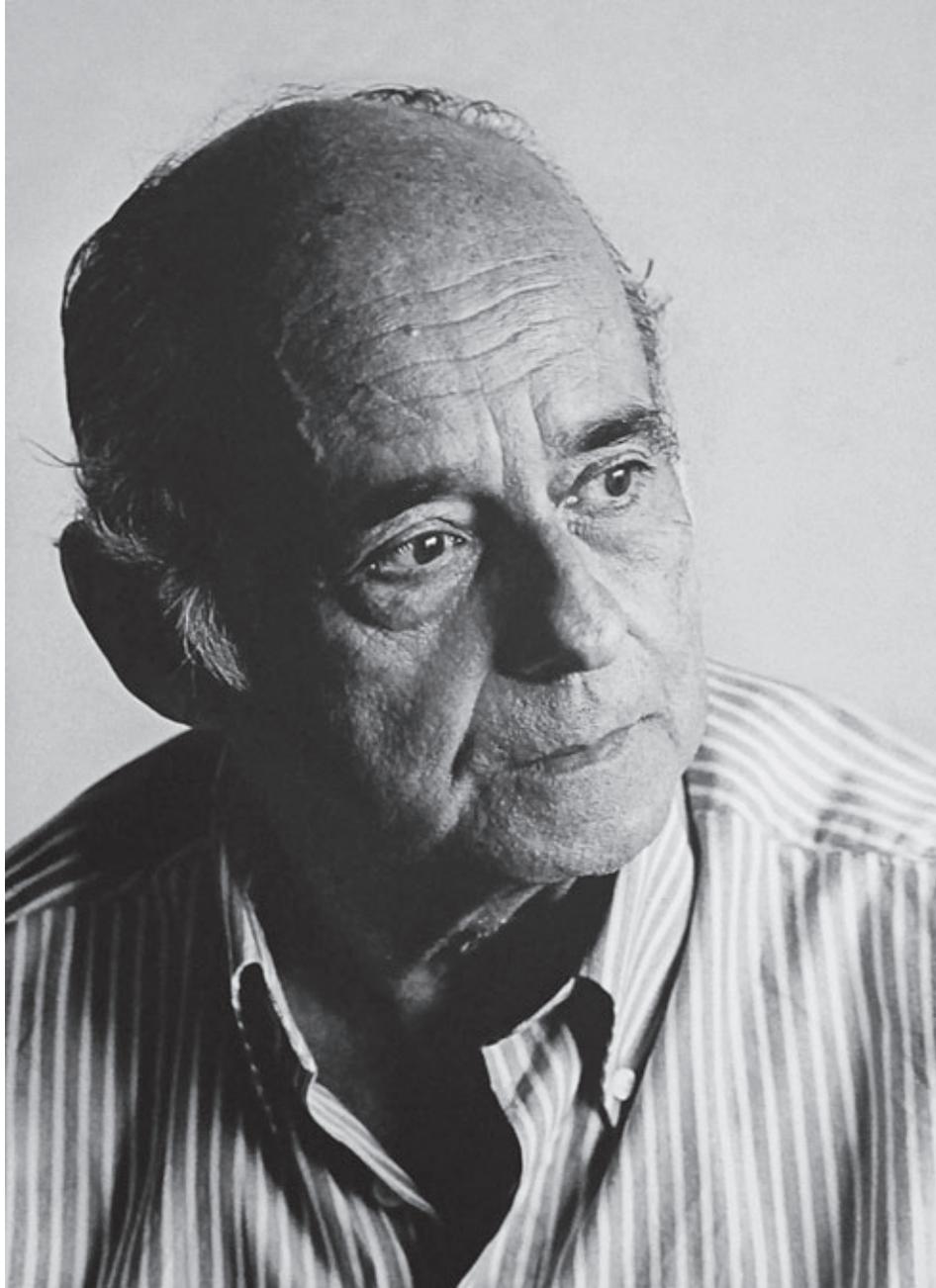
El montajista Belli, aprendiz de las formas cultas del clasicismo, que alguna vez se autodefinió de «plagiario» e «hispanohablante de segunda clase» (no solo por su ascendencia italiana, sino por esa asunción del español como lengua prestada en Latinoamérica, cuyo dominio —en los viejos tiempos se decía «la lengua con sangre entra»— llega a experiencias límites en Vallejo, Arguedas, Gabriela Mistral), conduce esa fractura de la palabra vistiéndose la camisa de fuerza del instrumental retórico del Siglo de Oro, pretendiendo mirarlo desde dentro. Ya sabemos el resultado: aparatos poéticos más que poemas («*ready-mades*» a la manera de Duchamp y Man Ray y que en su caso traducen factura y fractura múltiple de temporalidad y lectura), escombros de una pérdida abundancia, resonancias de música disonante. De algún modo la poesía de Belli suena como la prosa de William Burroughs, según la definición de Norman Mailer: es una casa que un hombre habita con todos los electrodomésticos encendidos simultáneamente. El surrealista se ha inmolado en su propio ideal de liberación poética. Esa singular aventura lo ha convertido en un hereje.

Si de algo está orgullosa la poesía latinoamericana, desde Rubén Darío («el Bolívar de la lengua», se le llegó a decir), es de su liberación de las formas: el verso libre (de rima y métrica, de simetría y eufonía) jamás ha sentido a la tradición colonial soplándole la nuca, ni siquiera cuando la vuelta al orden decretó la muerte de la liberalidad vanguardista (entre los años treinta y cuarenta). A diferencia de la poesía inglesa (Auden, Eliot, más recientemente el irlandés Seamus Heaney y el antillano Derek Walcott, escriben con

rima), la nuestra habita su residencia verosolibrista cómodamente, la siente legítimamente suya, es una conquista, el sueño del continente propio. Y sin embargo, Belli traslada a él su bricolaje, su carretilla de ropavejero, a la vez suntuosa y mendicante, y se convierte en un caso personalísimo e intransferible. Porque además de ser probablemente un caso único, como expresaba Jorge Rodríguez Padrón en 1980, Belli no solo se ha propuesto cuestionar los dogmas de nuestra poesía actual, sino, y aquí suena muy convincente la certeza de Eliot, de que una gran poesía modifica también el pasado, fusionar las torsiones boscosas de Góngora con el riguroso conceptismo de Quevedo. Algo más: Belli es uno de los pocos poetas de los años cincuenta que contradice la inhibición que se reviste de simbolismo (aunque símbolos permanentes uno encuentra en toda su obra) para desnudarse en una poesía confesional, vertiente por donde ha transitado la mejor poesía peruana de los últimos cuarenta años.



Los poetas Tulio Mora y Carlos Germán Belli.



Robert Laine

En el prólogo a *Salve, Spes*, Ricardo González Vigil hace notar que la obra poética de Belli puede distribuirse en dos grandes ciclos: desde *Poemas* (1958) hasta *Bodas de la pluma y la letra* (1985) su «tono era tanático, exasperante, desgarrado»; a partir de *El buen mudar* (1986) hasta su obra más reciente, «Belli emerge “erótico”, celebratorio, gozoso, pleno». Habría que agregar que el tema (de una poesía patética a otra erótica y metafísica) y el estilo empiezan a sufrir algunas modificaciones en la segunda etapa, adelgazando la compleja

arquitectura barroca, para volverse más directa, aunque, naturalmente, manteniendo las estructuras clásicas y la distribución silábica de endecasílabos y heptasílabos.

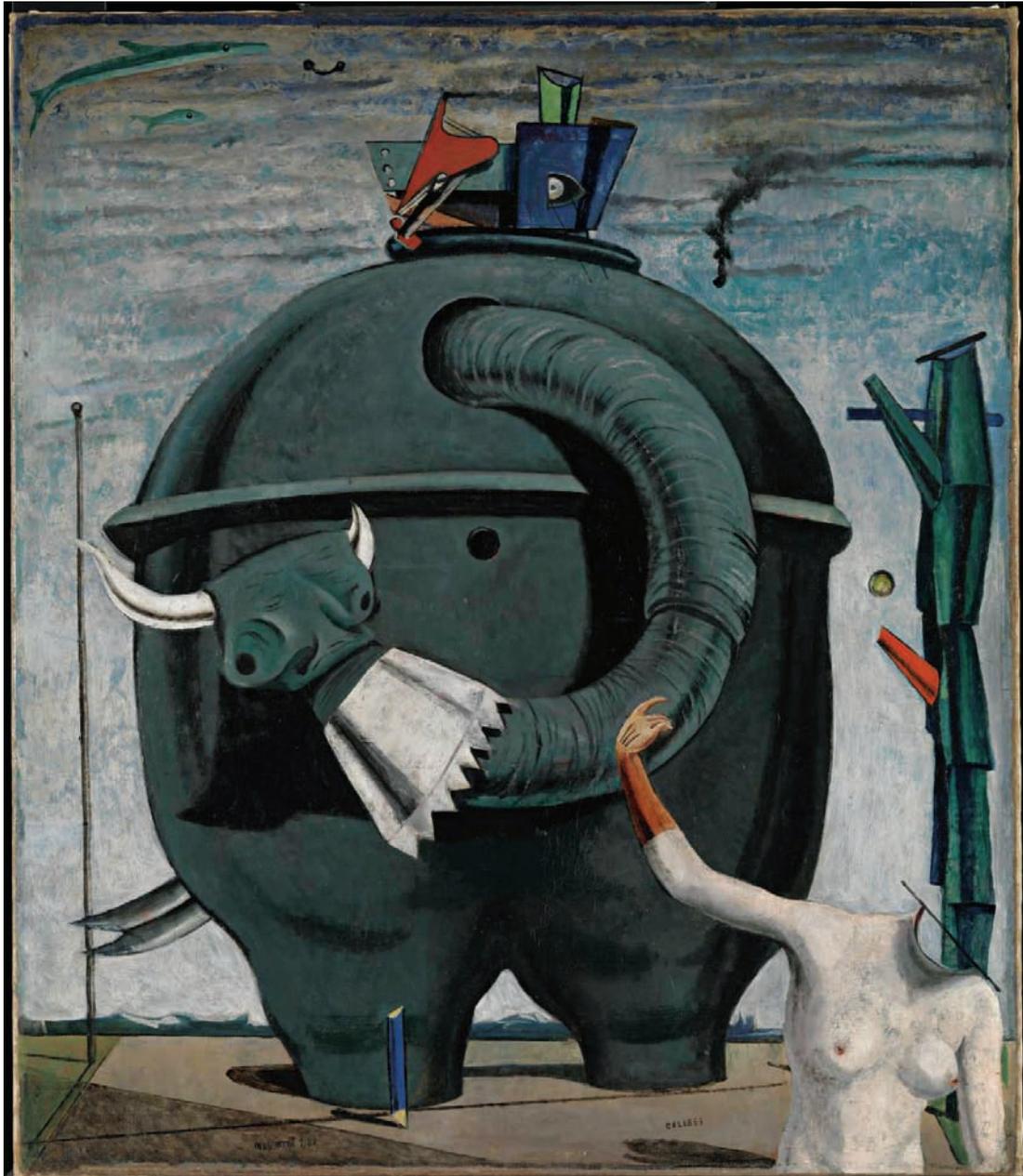
Poesía metafísica en su caso es más bien «poesía moral» (Quevedo). Este es el trasfondo de *Salve, Spes*, el balance eufórico de un hombre que siente la aparición del «sol de la medianoche rojo» como el símbolo «para hacer frente a la Parca». En los diez cantos de que consta el libro, de diez estrofas y diez versos cada una (distribución

que sugiere temporalmente a la centuria, al milenio y al «millonésimo año», canto III), los temas parten de una reorientada visión de la vida en la que términos como «esperanza» (canto I), «resignación» (canto II), «fuego interior» (canto III) han ganado la «contienda entre el esperanzado y el desesperanzado» (canto IV), contienda que ha protagonizado el «arquitecto» (canto V), que mira el trayecto como «una lejanía abolida» (canto VI), sin renunciar del todo a sus arrebatos de rebeldía juvenil (surrealista), rememorando a Puschkin, Chocano y Vaché, «que estuvieron entre la pluma y la pistola» (canto VII), y este arrebato apasionado le permite confiar aún en la «pluma, el folio y las letras» (canto VIII) y en la vida representada por la voluptuosidad, el erotismo, «el acto más religioso de la vida», después de «la adoración a Dios», según el epígrafe de Malcolm de Chazal (canto IX), antes de la muerte donde los «dioscuros», el «inmóvil» (su hermano Alfonso) y el «andante» (él mismo), como los legendarios gemelos Cástor y Pólux, son esperados por Zeus y Leda «al pie de los confines siderales / esperándolos por igual felices» (canto X).

Este conmovedor testamento literario (lo que no supone que deje de seguir produciendo, ya que en los últimos años se ha vuelto más expansivo), ha sido la forma como Belli ha despedido espléndidamente al siglo y comprueba que la poesía es renovadamente sorprendente, aun cuando expone los viejos temas (pensemos en Jorge Manrique y su diálogo inmortal con la muerte), que siguen siendo vigentes porque son eternos, la única piel que vestimos cuando el bienestar virtual de la modernidad se delata ficción, inequivalencia.

El tono mayor de una voz apacible, ya despojada de sus lujos retóricos, se alborozaba por «el futuro chiquito» que le espera. Religioso en su mejor sentido (*religio*, unión, conciliación con el todo) y digno: el expulsado de los festines terrenales, todo poeta en toda sociedad lo es, desmiente el canto elegíaco (Rilke de las *Elegías de Duino*) e incluso la confianza en el paraíso cristiano (Eliot de *Cuatro cuartetos*) porque el suyo es un cielo no excluyente, ni siquiera para los escépticos enzarzados en «sordalid» con los esperanzados: el absoluto es Dios, y como partes de ese absoluto todos somos Dios, «dioscuros» que reconcentramos (esencializamos) el «afán humano». Como esencia, nuestro «fuego interior» vale más que «campo florido a la intemperie» y gracias a ella, llegado el momento, trocamos «el hoy de ayer horrible» en el «hoy del mañana codiciado». Ese hoy triple es el de un poeta de setenta años que se reclama «un puntito apenas» aspirando a convertirse en el «gran viviente» obstinado en seguir construyendo, como buen arquitecto, «castillos en el aire», consuelos de la sobrevivencia que están «cerca del celeste reino».

«¡Vale la pena soñar mil años!» es su consigna rebelde, poner cimientos en las nubes y gradas para escalar los cielos sin olvidar que al mismo tiempo debemos poner las «plantas sobre abrojos y guijarros». En ese empeño se nos debería ir la vida, haciendo viajes interiores («con la proa directa a las entrañas») y confiando en la escritura, aunque el arquitecto, «mortal viajero imaginario» y poeta, emita «sones disonantes» con los que aspira tocar las puertas del paraíso. El mayor de los consuelos (en algún momento la poesía era para Belli una suerte de venganza contra los poderosos



Max Ernst

que lo tenían «con el pie sobre el cuello») le resulta ahora «aferrarse con firmeza / de unas pequeñas letras sobre el folio». La poesía se ha redimido también de su desesperanza, convirtiéndose en la voz sosegada del ocaso y del acaso.

En fin, se trate de la alabanza del amor corporal («la candela de las candelas» que arde «en el centro del corazón hambrien-

to») o de su otro permanente (su hermano Alfonso), Belli nos ha devuelto su obstinada herejía. Es casi lugar común decir que la poesía contemporánea se construye con los sentimientos más perturbadores y negativos, y sin embargo él apuesta por el optimismo final, legándonos el mensaje de que merecemos confundirnos en el todo porque somos parte de «la gran familia azul». Así sea.



Carlos Germán con sus padres y su hermano Pocho.



Carlos Germán con su vestido de marinerero.



Qué hago con este apseute,

este cuero,

este sese,

si nadie los codicia

un poco,

papa,

maná;

Y me pregunto si ha sido en vano
que me hayáis prestado

este apseute,

este cuero,

este sese,

papa,

maná.

Carlos Genina

Belli

Poemas de Carlos Germán Belli

(A modo de un pintor primitivo culto)

Yo, mamá, mis dos hermanos
y muchos peruanitos
abrimos un hueco hondo, hondo,
donde nos guarecemos,
porque arriba todo tiene dueño,
todo está cerrado con llave,
sellado firmemente,
porque arriba todo tiene reserva:
la sombra del árbol, las flores,
los frutos, el techo, las ruedas,
el agua, los lápices,
y optamos por hundirnos
en el fondo de la tierra,
más abajo que nunca,
lejos, muy lejos de los dueños,
entre las patas de los animalitos,
porque arriba
hay algunos que manejan todo,
que escriben, que cantan, que bailan,
que hablan hermosamente
y nosotros rojos de vergüenza
tan sólo deseamos desaparecer
en pedacitos.

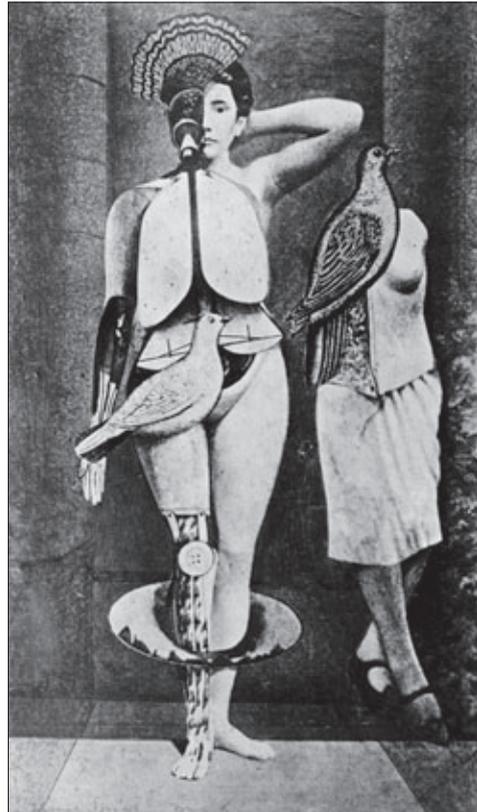


Papá, mamá
papá, mamá,
para que yo, Pocho y Mario
sigamos todo el tiempo en el linaje
humano
cuánto luchásteis vosotros
a pesar de los bajos salarios del Perú,
y tras de tanto tan sólo me digo:
«venid, muerte, para que yo abandone
este linaje humano,
y nunca vuelva a él,
y de entre otros linajes escoja al fin
una faz de risco
una faz de olmo
una faz de búho.»

Oh Hada Cibernética

Oh Hada Cibernética

Cuándo harás que los huesos de mis manos
se muevan alegremente
para escribir al fin lo que yo desee
a la hora que me venga en gana
y los encajes de mis órganos secretos
tengan facciones sosegadas
en las últimas horas del día
mientras la sangre circule como un bálsamo
a lo largo de mi cuerpo.



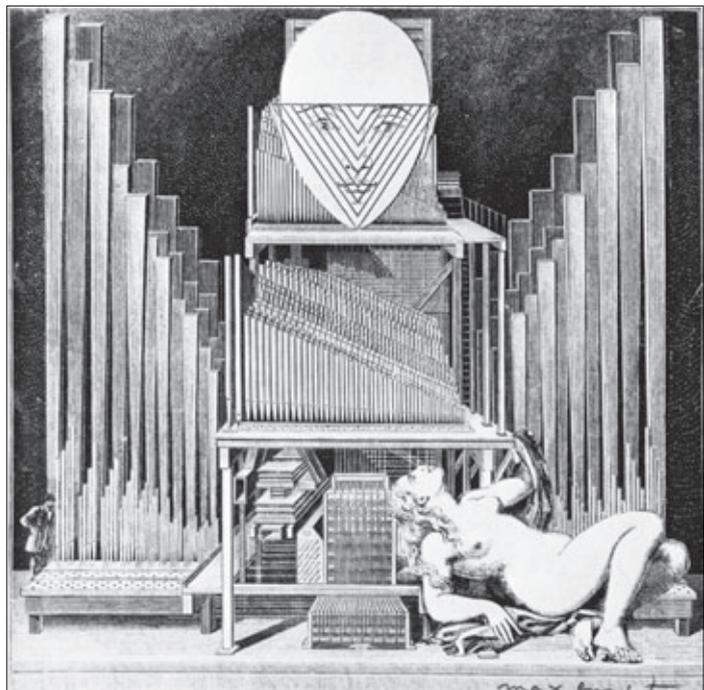
POEMA

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdase en un pálpito
bajo la sangre pura de los ojos.

Mí amor, tu amor esperan que la muerte
Se robe los huesos, el diente y la uña,
Esperan que en el valle solamente
Tus ojos y mis ojos queden juntos,
Mirándose ya fuera de sus órbitas,
Más bien como dos astros, como uno.

¡ Cuánta existencia menos...!

¡Cuánta existencia menos cada vez,
tanto en la alondra, en el risco o en la ova,
cual en mi ojo, en mi vientre o en mis pies!,
pues en cada linaje humano
el deterioro ejerce su dominio
por culpa de la propiedad privada,
que miro y aborrezco;
mas ¿por qué decidido yo no busco
de la alondra la dulce compañía,
y juntamente con las verdes ovas
y el solitario risco
unirnos todos contra quien nos daña,
al fin en un linaje solamente?



Collages de Max Ernst

SEXTINA DE LOS DESIGUALES

Un asno soy ahora, y miro a yegua
bocado del caballo y no del asno,
y después rozo un pétalo de rosa,
con estas ramas cuando mudo en olmo,
en tanto que mi lumbre de gran día
el pubis ilumina de la noche.

Desde siempre amé a la secreta noche,
exactamente igual como a la yegua,
una esquivia por ser yo siempre día,
y la otra por mirarme no más asno,
que ni cuando me cambio en ufano olmo,
conquistar puedo a la exquisita rosa.

Cuánto he soñado por ceñir a rosa,
o adentrarme en el alma de la noche,
mas solitario como día u olmo
he quedado y aun ante rauda yegua,
inalcanzable en mis momentos de asno,
tan desvalido como el propio día.

Si noche huye mi ardiente luz de día,
y por pobre olmo olvídame la rosa,
¿cómo me las veré luciendo en asno?
Que sea como fuere, ajena noche,
no huyáis del día; ni del asno, ¡oh yegual!
ni vos, flor, del eterno inmóvil olmo.

Mas sé bien que la rosa nunca a olmo
pertenece ni la noche al día,
ni un híbrido de mí querrá la yegua;
y sólo alcanzo espinas de la rosa,
en tanto que la impenetrable noche
me esquivia por ser día y olmo y asno.

Aunque mil atributos tengo de asno,
en mi destino pienso siendo olmo,
ante la orilla misma de la noche;
pues si fugaz mi paso cuando día,
o inmóvil punto al lado de la rosa,
que vivo y muero por la fina yegua.

¡Ay! ni olmo a la medida de la rosa,
y aun menos asno de la esquivia yegua,
mas yo día ando siempre tras la noche.



DOS MONÓLOGOS

Carmen Ollé

Escritora y poeta

Ilustraciones de Lorenzo Osores

Saudade. El amor ficticio parece más real

En una oportunidad, cuando celebrábamos la aparición de su última novela, una amiga me confesó que había hecho el amor con su protagonista, un detective privado. Le pregunté si creía que podían tenerse sensaciones lúbricas con los personajes de ficción; me aclaró que no se trataba de creer sino de poseerlo a él, a ella.

Para los bisexuales como mi amiga, la ficción era un terreno propicio donde no hay principios, solo probabilidades. Ella no le temía a la crítica, dividida como en el siglo XIX entre contenidistas y formalistas. Los primeros quieren saber qué pasa; los segundos, cómo pasa. No se dan cuenta de que apreciamos todo lo que sucede en una obra gracias a la forma de ser contada por el narrador o narradora: si es mostrada o solo dicha; si resumida o escenificada. Nos entusiasma la manera de utilizar las elipsis, es decir las transiciones o saltos en el tiempo y en el espacio. Nos interesa el ritmo, la lentitud o velocidad en que son presentados los hechos, para lo cual el resumen o la escenificación y los cortes son esenciales. Pero el lector puede conocer mejor estos detalles en un manual de escritura creativa, a su disposición en cualquier librería especializada o en Internet.

Tienes que asesinar a X me dijo aquella amiga esa vez, mirándose las uñas mal cortadas en sus manos pequeñas. Para mí, ella era un personaje ideal: misántropa, bisexual, soltera, amante de la cetrería —característica esta última muy extraña en una escritora limeña—. Me hubiera gustado darle vida eterna a ella como personaje, pero sabía a lo que me exponía conociendo su carácter vengativo. Además, la vida eterna es incierta en las no-

velas que pergeñamos. Ya tengo bastante con plagiar a una de sus criaturas literarias más estimadas: el detective privado con el que había hecho el amor, y que yo suponía no era verdadero sino imaginario, pues mi amiga era casta. ¿Acaso puede calcarse un personaje literario de su supuesto homólogo de carne y hueso? La escritora rusa Nina Berbérova escribe apasionadamente sobre la vida de los exiliados rusos en *La peste negra* y en *Crónicas de Billancourt*. Su mirada penetra las miserables buhardillas de Billancourt —barrio de París destruido durante la Segunda Guerra Mundial— donde viven los ex militares de la Guardia Blanca y mujeres y hombres rusos que huyeron de la Revolución.

Ella registra las palpitations de aquellos condenados apátridas en las casas de empeño, en bares de quinta categoría de los suburbios parisinos. Y sin embargo, que fallida es Nina Berbérova en sus novelas de amor; sus personajes languidecen y carecen de verosimilitud. El amor romántico no es verosímil, no en las novelas de Berbérova.

¿Qué es verosímil tratándose de un romance? Una mujer relativamente joven encuentra a su amante con otra en una función de teatro sobre los celos y el engaño amoroso. La mujer que asiste a esta función es escritora y descubre que su amado le es infiel. He aquí el juego de las cajas chinas o de las muñecas rusas.

El sabueso con el que hizo el amor mi amiga no le pertenece, ni a mí ni a su sosias. El tema del amor tampoco nos pertenece en esta época; probablemente debería venir envuelto en un halo trágico como en los sonetos de la poesía

medieval. ¿Encajaría más en nuestro tiempo la pasión que nace del laboratorio en los trovadores? Quizás el escarnio en Horacio o la falta de *pathos* en Catulo.

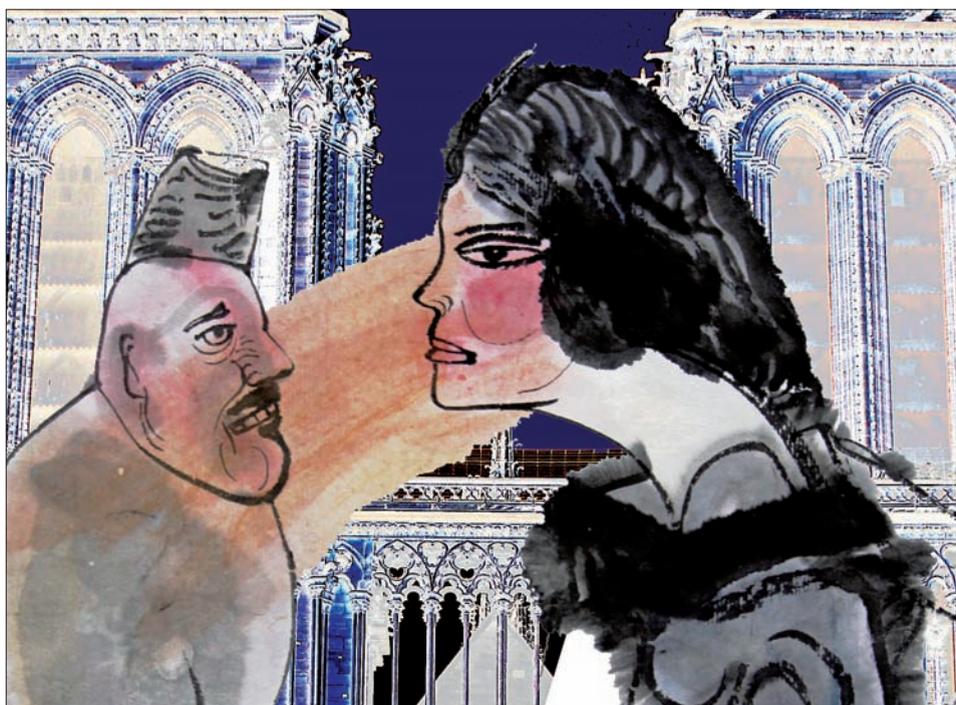
La escritora de la función de teatro ha de plantearse un dilema: escribir sobre el paralelismo que le tocó en suerte esa noche; sus divagaciones deberán leerse como si se tratara de una obra de teatro más, de lo contrario regresará a casa indignada para terminar con su amante.

En cuanto a X tiene razón mi amiga, no existe otra solución sino la muerte, muere un crítico y nacen varios como él, cada uno con su estética indefendible. Harold Bloom —el crítico más intolerante del eje occidental frente a las tendencias reivindicativas de los lectores y el más odiado por gais, lesbianas, feministas, afrodescendientes, etcétera— se debate inútilmente al defender una sola manera de acercarnos a la obra de arte, pues el sesgo es nuestro, decimos los lectores.

Escribir una novela a partir de personas reales es un riesgo. Por más esfuerzo

que se haga en camuflar a los personajes, estos terminan por revelar su verdadera identidad a los lectores paranoicos, quienes no los inspiraron necesariamente y, sin embargo, reivindicaron su supuesto papel en la obra a toda costa. Los autores no tienen otra salida sino tomarse un café paciente-mente mientras se disipa su ira.

He vuelto a *Luz de agosto*: Faulkner y Lena, pero es como si hubiera reencontrado a mi amiga *Fischlein* y estuviéramos comiendo anticuchos en una fonda de La Victoria, conversando sobre lo único que nos importaba, del personaje Lena, de la placidez de esta mujer, que está preñada, y va en busca (a pie) del padre de su hijo. Ella pasa por aserradoras donde dicen que lo han visto, aunque nadie sabe quién es Bunch ni si estará donde dicen que está. Lena, sin ninguna certeza, sin dinero, con hambre, pero sin desesperarse. Lena no escucha a los demás, solo fija la mirada desde la carreta en la que viaja, que se pierde a lo lejos. La mirada obstinada en un camino que se desvanece.



El jirón de la Unión.

«La corte de los milagros»

No había karaoke en mi tiempo ni mendigos usando tecnología de punta para chillar con sus diversos cánticos, pero sí pantomima, gitanas, vendedores de lotería —las antiguas bulas papales—, enfermos de Parkinson a la entrada de la iglesia La Merced, borrachines, borrachinas despotricando o predicando.

Ahora, mientras avanzo hacia la antigua estación ferroviaria de Desamparados, hoy convertida en la Casa de la Literatura, la exhibición de la deformidad es algo que empieza a *pasar piola* en nuestras conciencias. Nadie se espanta, nadie hace ascos, ni un solo gesto de rechazo, con sus bolas de helado los niños, saboreando sus churros las mujeres embarazadas; apartas nomás la mirada del mendigo con un hombro tatuado al que le falta el brazo, ¿es un tatuaje o la cicatriz de una operación?, no me atrevo a voltear de nuevo la cabeza, mucho menos a acercarme. Por qué le temo al cantante de ojos sin córnea. Le temo al ciego porque no me expongo a que asome la sorna de una sonrisa en su rostro, ya que ha de saber que mi curiosidad no es santa sino la del huele guisos. Pero hay otro personaje en el que no advierto cuál es la deformidad, y sin embargo, algo raro ha de tener por fuera o por dentro, y si no es así, qué hace con su calderilla (bella palabra que también me descorazona y me hace viajar hasta el siglo XIX), por qué usa un micrófono y lanza discursos que nunca terminan por los que pretende inspirar lástima. En otras épocas la deformidad atraía, era el tema de la literatura gótica. Hay un escritor cubano que le dedica en el siglo XIX cuentos a los chinos migrantes y los percibe como seres espeluznantes:

«El cuento “Los chinos” narra la llegada de un grupo de asiáticos a una plantación como nueva mano de obra ante la huelga de brazos caídos convocada por los trabajadores». En «Los chinos» y «El gato», se hace alusión a la monstruosidad del cuerpo asiático (...) los chinos son una masa homogénea espeluznante, dice el autor.¹

Llegamos así al sublime contrahecho: Quasimodo, el rey de los locos, una especie de rey momo. No es necesario recordar una lectura tan antigua como *Nuestra Señora de París* y al anciano Víctor Hugo, que se confiesa a sí mismo romántico al empezar la obra con una palabra que actúa como disparador de la historia: *ANATAKH* ('trágico final'), solo para afirmar que hemos perdido en la actualidad el alcance de lo trágico. Tal vez el humor negro, el temperamento mórbido, el genio grotesco nos lleve a otro hemisferio, al de la risa soterrada, al de la autoironía, soy capaz de reírme de mí misma, santo remedio de todos los males, dicen. Soy capaz de ponerme la capa raída del cínico, de cargar los pinceles de Basho para ir por el mundo captando la gracia de una ola encrespada. Sobre esa ola donde jamás estaré. Cómo ser el atleta que una debiera ser para izar la bandera al viento. Esa ola con la que soñó Julio Ramón Ribeyro al final de sus días en «Surf», un cuento póstumo maravilloso. «Surf» expresa todo lo que ya no podía ser ni alcanzar; filosóficamente —odio tener que recalar en el esnobismo del conocimiento bruto u ordinario— esa cresta de la ola señala el momento final, quiero decir, los breves segundos que nos quedan para ver la vida en panorámica, luego adiós, solitario y final.

Pero a dónde va Gringoire, el estudiante de *Nuestra Señora de París*, en la noche, sin casa, sin abrigo y con el jubón hecho jirones, solo y hambriento después de fracasar en la representación de una alegoría en el Gran Salón del Palacio de Justicia; episodio con el que se inicia la novela de Hugo. Aquel día festivo el autor de *El buen juicio de nuestra Señora de La Virgen* fue abucheado por el populacho que prefirió la coronación de quien ostentara la mueca más fea del París miserable del siglo xv. Ese sería el rey de los locos y los feos. Víctor Hugo narra la persecución de Gringoire a Esmeralda, una gitanilla de dieciséis años, a través de las callejuelas de la ciudad medieval; nos dice que atraviesa infinitas callejas, infinitas plazas. En aquel tiempo las ciudades eran villas rodeadas de murallas, pero París era un conjunto de tres ciudades. Largo sí es el tiempo que debemos emplear en la lectura para seguir a Gringoire, a la gitana y a Djali, su graciosa cabrita, por las notas añadidas de Víctor Hugo, maestro de la digresión, igual que Balzac. Una herramienta ausente al parecer en la novela realista burguesa: la elipsis, figura capital de la narrativa contemporánea. Víctor Hugo escribe:

Gringoire, filósofo práctico de las calles de París, tenía observado que nada es más propicio para dejar volar la imaginación que seguir a una mujer bonita sin saber a dónde va.

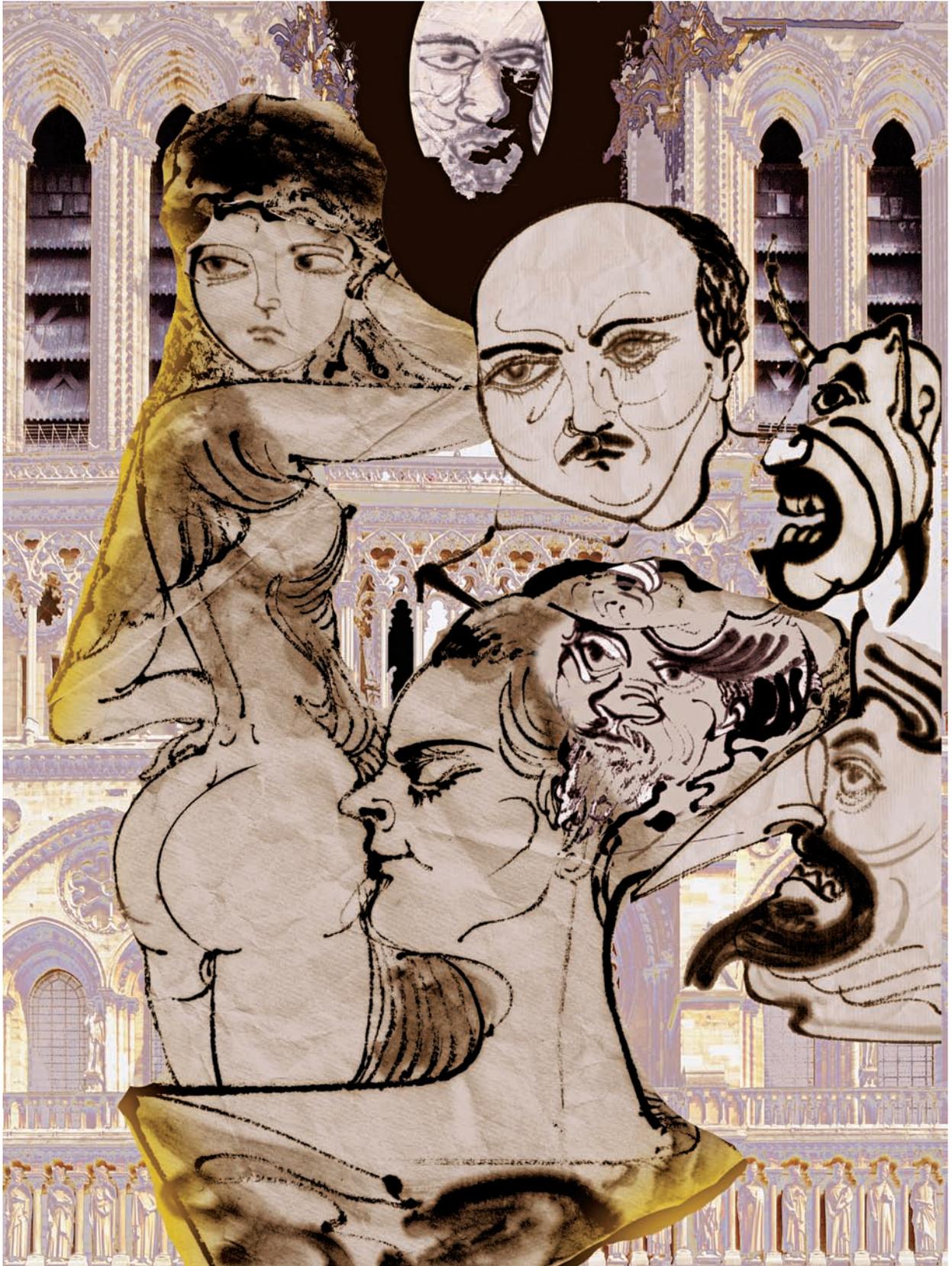
Perfecto, asocio este párrafo incluso con los vagabundos que suelen sentarse en el parque frente a mi casa, no se me había ocurrido llamarlos así, filósofos prácticos, magnífico término, para señalar a los *homeless*, pues cuando los escucho hablar atrapo siempre una frase genial que no abusa de la retórica, todo lo contrario, va directo al grano, y a uno lleno de pus. En cambio, arteros, desde el ministro de cualquier cartera hasta el obispo de cualquier diócesis, pedófilos universales estos clérigos se las dan de sabios, pero ni teóricos ni

prácticos, la religión ha convertido a nuestros ancianos en beatos impurificados. Los *homeless* de Nueva York, echados cual zombis en Penn Station, estación terminal del metro de Manhattan, la habían convertido en un gran dormitorio hacia finales del siglo xx. Ningún alcalde se atrevía a expulsarlos, un *pull* de abogados defensores de los derechos humanos impedía tamaño atropello a los desheredados de la fortuna, así los llaman los traductores al español de la novela decimonónica. Pero con derechos o sin ellos, si una descendía a esa estación para hacer una conexión o para salir a la calle en busca de un taxi, harta de tanta oscuridad, podía verlos alzarse bajo sus sábanas blancas, entonces apresurabas el paso y salías corriendo a la luz de la avenida.

... En esta voluntaria abdicación del libre albedrío —continúa Víctor Hugo—, en este someterse de la fantasía a otra fantasía, la cual está ignorante de ello, existe una mezcla de independencia caprichosa [...] no hay mejor disposición de ánimo que no saber dónde dormir.

Que yo recuerde, lo que más me atrajo de la lectura de esa novela romántica, a mis catorce años, fue la emoción que descubrí en el arcediano o archidiacono por la gitana. Aislado en su torre, protector del jorobado, alquimista y célibe, aquel hombre serio y calvo que la observaba bailar desde lo alto, amparado y encubierto por las gárgolas de la catedral, era solo una sombra de una época teocéntrica, solo una sombra.

¹ En «La China gótica de Alfonso Hernández Catá» (Cuba 1885-1940) por Sandra Casanova-Vizcaíno de la Universidad Nacional de Rosario, en revista *Perífrasis*, Universidad de los Andes, N.º 8, Volumen 4, julio-diciembre 2013, pág. 60.



Sabiduría hipocrática de Cervantes

José Luis Heraud Larrañaga

Miembro de la Academia Nacional de Medicina.

Aparte del entretenimiento que la lectura puede proporcionar, otras interesantes conclusiones pueden aflorar de esta práctica continuada. Por ejemplo, el saber cómo se reaccionaba en determinada época ante los poetas o cómo la gente de ese entonces veía a determinado sector de la población, digamos de los sacerdotes, de los policías o, por qué no, el de los médicos.

Dada su significación en la vida del ser humano, la profesión médica siempre ha sido reflejada con mayor o menor justicia en escritos de todas las épocas. Este punto no necesita sustentación.

Muchos escritores han tratado directamente el tema médico, otros indirectamente. Con lo dicho en último lugar, queremos referirnos a la información que se puede encontrar sobre enfermedades, sus tratamientos, los temores de la población, y otras consideraciones al leer cualquier libro, en especial novelas, de hace cien o más años. Con paciencia se puede ir coleccionando detalles que ayudan a dibujar un panorama médico de la época en que sitúa la acción de cualquier tratado.

Si por ejemplo tomamos los entremeses de Cervantes, vamos a encontrar abundante material que sustenta lo señalado previamente.

Entremés «La cueva de Salamanca»

Comencemos. Hoy en día, alguien que sea médico lo es luego de haber pasado por es-

tudios rigurosos que incluyen además un período de práctica, todo ello efectuado en una institución reconocida por las autoridades de cada país.

En la época cervantina (1547-1616) una persona podía ser cirujano sin haber hecho estudios en una universidad, pero sí posiblemente haber efectuado solo intensa práctica. En el entremés «La cueva de Salamanca», un sacristán, refiriéndose a uno de los personajes, el barbero, que habla un lenguaje simple y fácil de entender y al que se le ensalza por ese hecho, dirá:

Sacristán: —Sí, qué diferencia ha de haber de un sacristán gramático a un barbero romancista.

Al sacristán se le criticaba el exceso retórico en que con facilidad incurría y él se defiende como vemos con la sentencia de líneas arriba. Pero ¿qué era un barbero romancista? Así era llamado el cirujano de la época que no tenía estudios facultativos. En consecuencia, en el siglo XVII todavía un cirujano podía hacerse como tal sin necesidad de estudios, hecho que queda documentado en la obra cervantina.

Características del ser humano, como marcas de nacimiento, descritas con gran habilidad pueden encontrarse en el mismo entremés «La cueva de Salamanca». En una escena, Leonarda, buscando ganar tiempo antes de abrirle la puerta de la casa a su marido, que regresa inesperadamente, le dirá:



Leonarda: —Verdad; pero, con todo esto, dígame: ¿qué señales tengo yo en uno de mis hombros?

Pancracio: —En el izquierdo tienes un lunar del grandor de medio real, con tres cabellos como tres mil hebras de oro.

Los lunares o nevos¹ son tan comunes que se acepta que todos tenemos por lo menos uno y el término medio de las personas tiene más de veinte. Por lo común se hallan situados en la cara, cuello o espalda o en cualquier otra región. Siendo congénitos pueden no ser evidentes desde el nacimiento y muchos de ellos no aparecen hasta la edad adulta.

Ahora bien, el marido de Leonarda, Pancracio, al referirse a los cabellos presentes en el lunar, lo que posiblemente los hacen del tipo que los médicos designan como intradérmico, dice que son tres «como tres mil hebras de oro», ¿tal vez significa que eran rubios?

Siempre en el mismo entremés «La cueva de Salamanca», al iniciarse este, Pancracio dirigiéndose a su esposa Leonarda, que lloraba por su pronta partida, le dice:

Pancracio: —Enjugad, señora, esas lágrimas, y poned pausa a vuestros suspiros, [...].

Momentos después Leonarda se ha de desmayar. Este desmayo puede ser fingido, pero también puede ser real. El hecho de que ella llorara y suspirara puede darnos la clave. Es sabido que el continuo suspirar causa alcalosis respiratoria, que eventualmente puede llevar al síncope. En esa condición médica, el continuo exhalar aumenta la eliminación de anhídrido carbónico, que entre otras cosas conlleva a la alcalinización de la sangre, provoca constricción de las arterias cerebrales, disminución del flujo de sangre al cerebro y un desmayo o síncope. La interpretación hubiese sido facilitada si Cervantes hubiera descrito, además, que la señora se quejaba de calambres y/o adormecimiento de las manos y finalmente parálisis de ellas.

Es inexplicable, por otra parte, que tan solo unas palabras de Pancracio bastan para que ella vuelva en sí. Bajo la forma que él habla, parece que eran de uso común estas palabras, ya que dice:

Pancracio: —[...] Mas espera, diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos.

Hacia el final del entremés hay un caso de seudoalucinación del cual nos damos cuenta los lectores, ya que el pobre Pancracio, convencido de que en la Universidad de Salamanca se aprenden imposibles, cree en lo que el estudiante cobijado por la singular esposa de Pancracio le dice que hará aparecer a dos diablos con las caras del barbero y el sacristán,

que Pancracio conoce bien y que en realidad se habían metido a su casa con ideas no muy santas: el disfrutar de Leonarda, su esposa y de su acompañante.

Aunque de menor importancia, hay una referencia que se encuadra en lo que podría ser la psicopatología de la vida cotidiana. En una escena Pancracio, al que ya hemos mencionado y un amigo y compadre, Leoniso, ven interrumpido su viaje en coche, por un desperfecto. El compadre Leoniso entonces dirá:

Compadre: —Luego lo vi yo que nos había de faltar la rueda; no hay coche-ro que no sea temático; si él rodeara un poco y salvara aquel barranco, ya estuviéramos dos leguas de aquí.

Se describe un rasgo común, parece, a los cocheros de esa época: el de ser temáticos, cosa que se traduce como tercos, obsesivos. Tal parece que eran personalidades muy difíciles, no muy lejos del proceder de choferes actuales en ciudades como Nueva York.

Entremés «El viejo celoso»

En el entremés «El viejo celoso» hay un párrafo dicho por Cristina refiriéndose a su marido el anciano Cañizares y que proporciona abundante información médica, lo reproducimos:

Cristina: —¡Jesús y del mal viejo! Toda la noche: «Daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada; dame aquellos juncos, que me fatiga la piedra». Con más ungüentos y medicinas en el aposento que si fuera una botica; y yo, que apenas sé vestirme, tengo que servirle de enfermera. ¡Pux, pux, pux, viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo!

Cristina da material para varias interpretaciones. El hecho de que Cañizares precisara el orinal cada noche, revela que padecía de *nocturia*, molestia que puede aparecer en personas con enfermedades renales o cardíacas. Anotemos también que Cañizares se quejaba de la ijada, que significa dolor intenso en el ijar,

la zona comprendida entre las costillas falsas y los huesos de la cadera, es decir la región lumbar, y añadía que lo fatigaba la piedra; parece, pues, claro que Cañizares padecía de cálculos renales, que, al mismo tiempo, posiblemente tenía infección urinaria o pielonefritis y ésta había condicionado la aparición de suficiente daño renal para generar los deseos intensos de orinar de noche o *nocturia*.

Por otro lado, Cañizares le pide a Cristina que le pase unos juncos. Algunos han interpretado esto como la posibilidad de que Cañizares los fuera a usar como sondas uretrales y ayudar a empujar la piedra, tal vez atascada en la uretra, la porción del conducto urinario que nace en la vejiga y eventualmente permite el paso de la orina al exterior.

Se hace difícil aceptar esta posibilidad. Hay un tipo de juncos con cañas o tallos de 70 a 80 cm de largo, lisos, cilíndricos, flexibles puntiagudos y duros, de color verde oscuro. Usarlos como sondas parece incierto. Luego, en España abunda un tipo de junco, de la familia de las Ciperáceas, con rizoma rastrero, tallos cilíndricos estriados; quizás este tipo pudiera ser finalmente utilizado como sondas. O algún tipo de preparado a base de dichos juncos para ser bebido, esto último con un carácter especulativo, ya que no he hallado referencias en ese sentido.

De que Cañizares es un hombre enfermo por largo tiempo tenemos prueba cuando Cristina dice de él: «viejo clueco, tan potroso como celoso». Clueco aquí es usado en el sentido de achacoso. Potoso significa herniado. Menudo individuo este señor Cañizares, con cálculos renales, con frecuentes ataques de dolor, con *nocturia* y encima con hernia inguinal, no sabemos si de un lado o de los dos. La patología psiquiátrica también está presente, la referencia a los celos alude a ello. Cervantes trata el mismo punto en otro entremés: «La guarda cuidadosa». Y si recordamos también el título de una de sus comedias: «La casa de los celos y selvas de Ardenia», uno podría pensar que el tema era recurrente en esa época o era una proyección de la propia vida del escritor, que en esos años caminaba ya en el sexto decenio de su vida.

En el párrafo que hemos estado analizando, del entremés «El viejo celoso», recordemos que Cristina, la sobrina de Lorenza, esposa de Cañizares, se queja de que ella tiene que ser la enfermera de Cañizares. A través de sus palabras rastreamos que ya en esa época, el concepto de enfermería estaba desarrollado.

A sus dolencias ya citadas, Cañizares añade otra, es un setentón y sufre de impotencia. Sobre este punto recordemos que al referirse a doña Lorenza, su esposa, él dirá que teme que algún día se dé cuenta de lo que le falta. Más adelante, respondiendo a una pregunta de su compadre, relacionada con que la esposa goce los frutos del matrimonio dirá:

Cañizares: —La mía los goza doblados.

Compadre: —Ahí está el daño, señor [com]padre.

«Doblados» aquí no significa el doble, sino más bien lo opuesto (plegados). Hay otras referencias interesantes en cuanto a los papeles que los médicos desempeñaban en esa época. Cuando Hortigosa, la vecina, entra a la casa de Cañizares, para enseñarle el guadamecí que trata de vender para sacar a un hijo de la cárcel, menciona: «... porque tengo un hijo preso por unas heridas que dio a un tundidor, y ha mandado la justicia que declare el cirujano, [...]».

Vemos ya que en ese entonces el médico era llamado a declarar como perito, es decir su juicio médico tenía una influencia legal, es decir, estamos ante un acto de medicina forense, solo que en esa época, la persona interesada pagaba sus servicios, no el Poder Judicial como es ahora. Esto último se desprende de la afirmación de Hortigosa que trata de vender el guadamecí para generar dinero para pagar al médico que examinará al lesionado por su hijo.

Sobre las formas de aliviar los dolores, quizás musculares y hasta de muelas, tenemos una singular referencia. Hortigosa, agradezca por el doblón que Cañizares le da, dialoga con él:

Hortigosa: —Si vuesa merced hubiere menester algún pegadillo para la madre,

téngolos milagrosos; y, si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano.

Cañizares: —Abrevie, señora Hortigosa, que doña Lorenza, ni tiene madre, ni dolor de muelas; que todas las tiene sanas y enteras, que en su vida se ha sacado muela alguna.

¿Qué era un pegadillo?, ¿un parche parecido a los que se usan ahora para calmar dolores musculares? Es probable. La referencia de Hortigosa a que conoce unas palabras «que quitan el dolor [de muelas] como con la mano» es probablemente una alusión a la llamada «imposición de manos», cuando el médico, con toda la ceremonia y majestuosidad del caso, tocaba al paciente y este, por un efecto placebo, es decir, de sugestión, comenzaba a sentirse bien. Queda así documentada esta posible referencia.

Así mismo, el comentario de Cañizares, señalando que Lorenza tenía todas las muelas sanas y enteras y que no se había sacado ninguna, revela que se conocía bien la caries y sus tratamientos, entre ellos la extracción dental.

Posteriormente, Hortigosa destacará la relación entre la vejez y la aparente total destrucción de la dentadura en esos años. Aquí se puede especular si se refería a caries, que en sí destruye el diente, o a la periodontitis o piorrea que predomina en las edades mayores de la vida y que motiva la pérdida del diente aunque pueda estar intacto. Es el hueso en que se aloja el diente la parte que se enferma. Al decir más bien destrucción del diente en vez de pérdida de la dentadura parecería sugerir un proceso dental más que periodontal.

Entremés «El retablo de las maravillas»

Aquí rastreamos una relación interesante entre las cofradías, hospitales y teatros. De las cofradías, en esas épocas, dependían los hospitales y de estos los teatros, hasta bien entrado el siglo XIX persistía esa singular asociación.

En esa época la salud no era considerada como un derecho del ciudadano y en consecuencia responsabilidad del estado. Más bien se entendía la asistencia médica como un acto

de caridad y este como práctica de una virtud cristiana, tal vez así se explica que las cofradías que podían ser asociaciones religiosas controlaban también los hospitales. En esa línea las beneficencias públicas serían el modelo avanzado de proveer servicios médicos a los menesterosos como un acto de caridad.

También hay un episodio interesante. En esta obra un charlatán dirá que la gente que no es judía o hijo ilegítimo podrá ver sus maravillas, aparente caso de hipnosis colectiva. Visto parte de lo que tiene el retablo en cuestión, uno de los personajes, el alcalde Benito Repollo, dirigiéndose a otro personaje, Pedro Capacho, le dirá:

Benito: —No digo yo que no, señor Pedro Capacho. No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza.

«De entre sueños» significaba en esos años «De pesadilla», con lo que queda la versión de la existencia y conocimiento de ese tipo de padecimientos.

Entremés «el vizcaíno fingido»

Cervantes es una fuente casi inagotable de información en muchos aspectos, su capacidad como observador de la conducta humana, es asombrosa; recoge hechos, hábitos, sentimientos, imágenes. Veamos otra singular experiencia.

En este entremés hay varios personajes, dos de ellos son Brígida y Cristina. La primera habla:

Brígida: —¡Ay querida! Que también te toca a ti parte deste mal suceso. Límpiame este rostro, que él y todo el cuerpo tengo bañado en sudor más frío que la nieve. [...]

Esto es parte de un extenso diálogo que corresponde a una situación en la que Brígida quiere contar a Cristina algo que le ha causado una fuerte impresión. La reacción que su cuerpo ha experimentado es típica de los cambios inducidos por el sistema simpático ante una fuerte impresión.

Más adelante cuando otro personaje de nombre Solórzano, quien, con engaños logra

que Cristina le acepte una cadena, al parecer de oro, se apresta a recibir de ella diez escudos, por algo que tiene un mayor valor. Brígida, la amiga, al quedarse con el tal Solórzano, pretendiendo disminuir las virtudes de su amiga, le dirá que aquella tiene varios defectos físicos: «... que sepa que tiene las tetas como dos alforjas vacías, y que no le huele muy bien el aliento, porque se afeita mucho; [...]».

En esa época se creía que el uso y abuso de productos de tocador producía halitosis o mal olor del aliento. La referencia a las tetas como dos alforjas vacías apunta a glándulas mamarias sin tono muscular, más bien des-colgadas, como las que se pueden ver en un mujer mayor de cuarenta años que ha tenido varios hijos, con el consecuente esfuerzo al darles de lactar.

Por otro lado el mal aliento sugiere periodontitis o inflamación de las encías, prevalente a partir de los treinta años en estos tiempos, y en los años cervantinos quizás aún más tempranamente, amén de otras condiciones, como el abuso de mondadientes que al lesionar las encías facilita que estas se infecten.

También sabemos que en esos años se usaban ya las píldoras, porque en un momento Solórzano le pide a Cristina que acaricie a un amigo suyo «aunque sea como quien toma una píldora», aludiendo con toda certeza a la brevedad y rapidez con que se hace.

En este mismo entremés, hay una referencia a la enfermedad cancerosa pero en forma figurada, pero que revela que sus estragos eran bien conocidos, por lo menos para Cervantes. Cuando Cristina es imputada de haber sustituido la cadena de oro que Solórzano le había entregado, por una falsa, ella dirá: «Si a las manos del corregidor llega este negocio, yo me doy por condenada; que tiene de mi tan mal concepto, que ha de tener mi verdad por mentira y mi virtud por vicio. Señor mío, si yo he tenido otra cadena en mis manos, sino aquesta, de cáncer las vea yo comidas».

Se ve, del análisis de estas líneas, que hay una clara alusión al efecto progresivo y devastador de esta enfermedad, cuyas primeras referencias las tenemos desde la época de los egipcios, en el célebre papiro de Ebers.



Entremés «La elección de los alcaldes de Daganzo»

Sabroso escrito que ilustra un hablar pintoresco pero revelador de concepciones en boga en ese siglo XVII. Daganzo era un pueblo de la jurisdicción de Toledo. Con singulares nombres salen los personajes. El bachiller Penuña, el escribano Pedro Estornudo, el regidor Panduro y Alonso Algarroba, otro regidor, cuyo nombre trae sonoridades de «algo roba». Veamos:

Panduro: —Aviso es que podrá servir de arbitrio / para Su Jamestad que, como en Corte / hay potra-médicos, haya potra-alcaldes

Algarroba: —*Prota* señor Panduro, que no *potra*

Esto en medio de un diálogo para elegir alcaldes para el año que viene. En busca del dato médico encontramos esta referencia. «Protomédicos» equivale a protomédicos, lo que vendría a ser la Junta Directiva del Colegio de Médicos, que en esa época vigilaba la correcta práctica de la Medicina. Interesante el juego de palabras entre proto- que significa primero

y potra o hernia, casi un Colegio de Médicos con hernia o con una limitación, dicho esto en sentido figurado, pero dejándose entender muy bien.

Siguiendo el diálogo se dirá que así como se examinan los barberos y cirujanos, también deberían examinarse los candidatos a alcalde, pero repasemos el ameno decir de ese entonces:

Algarroba: —Digo / que, pues se hace examen de barberos, / de herradores, de sastres, y se hace / de cirujanos y otras zarandajas, / también se examinasen para alcaldes; / [...]

Y así se confirma el hecho de que para ejercer como cirujano había que aprobar unos exámenes. Protomédico era aquel que componía el llamado Tribunal del Protomedicato.

En la lucha por ser alcalde ingresa un tal Jarrete, que dirá, entre otras cosas, recomendándose a sí mismo:

Jarrete: —... / soy sano de mis miembros, y no tengo / sordez ni cataratas, tos ni reumas; / y soy cristiano viejo como todos, / [...]

Como en todas partes, las edades mayores vienen en la mayoría de los casos acompañadas de los llamados achaques, que muy bien Cervantes captó e incorporó en sus narraciones; cada personaje es reflejo de su medio y de su época. Queda así nuevamente registrado el dato preciso.

La obra cervantina se abre como una ventana gigantesca sobre un espacio de tiempo y lugar, y un lector acucioso e interesado puede ir encontrando, a modo de precisas calas, informaciones sobre muchas cosas. He analizado en forma breve lo relativo a temas médicos; pero, quedando mucho más por tocar y desplegar, baste lo señalado para avivar intereses y entusiasmos.

1. nevus. (Del lat. *naevus*, lunar¹).
1. m. Med. Alteración congénita muy localizada de la pigmentación de la piel, generalmente de color marrón o azulado. [DRAE 22.^a ed.]

Venancio Shinki, la poética evanescente del sortilegio

Jesús Ruiz Durand

Artista visual y crítico de arte

Introito

El niño Venancio Shinki Huamán está sentado en su carpeta en el salón de clases del colegio japonés en la hacienda San Nicolás de Supe, Chancay y ha recibido, como todos sus compañeros de clase, un paquete con su nombre escrito en caracteres *hiragana*. Son regalos que vienen desde el Japón y contienen útiles y materiales de dibujo, pintura y manualidades: acuarelas, crayolas, tintas, pinceles, lápices, borradores, tijeras y muchos otros pequeños tesoros cuyas aplicaciones y usos fue descubriendo y explorando con entusiasmo cada vez más jubiloso.

Este regalo lo deslumbró y le abrió las puertas de un universo que se quedaría instalado para siempre en su vida: crear con alegría y placer imágenes, formas coloreadas, garabatear, dibujar, inventar, atrapar símbolos y sueños en el papel. No descansaría en su búsqueda, se quedaba dibujando en la mesita de su casa hasta muy tarde a la luz del lamparín. A parte de la maravilla de los materiales, Venancio fue descubriendo la otra faceta del regalo tan importante como lo otro, el de develar un espacio humano que lo incluía y lo hacía existir como parte de una comunidad organizada, que le hacía sentir parte integrada e identifi-

cada en ella. Le alegró y lo conmovió el hecho de que su nombre estuviera escrito en *hiragana* en el paquete y que desde el Japón supieran de su existencia y contaran con él y supieran de él. Venancio descubre esta hermandad que iba más allá del parentesco y de la amistad, descubre una comunidad organizada que lo albergaba a pesar de la distancia, Japón estaba al otro lado del mundo, tan lejos como eso. Esta hermandad, apoyo y protección se acentuó con los sucesos originados por la segunda guerra mundial; al fin de cuentas, el Perú resultó declarando la guerra al Japón y la comunidad japonesa en el Perú sufrió los protocolos nefastos de la hostilidad oficial y pueblerina que se manifestó en todas sus formas e intensidades. Para entonces, en 1940 el colegio es cerrado, papá Kisuke muere al año siguiente y mamá fallece cuatro años después, Venancio se va a vivir con su tío en la hacienda Huando, en Huaral. Luego, ya instalado en Lima gracias a la comunidad *nikkey*, estudia en el colegio Guadalupe y trabaja en un estudio fotográfico como retocador y laboratorista. El ejercicio de la producción de imágenes, la intervención precisa en los negativos para los retoques más convenientes y la magia de la fotografía en todos sus secretos lo absorben con entusiasmo.





Jesús Ruiz Durand

Llega a sus manos una reproducción a color de un retrato pintado por un artista, queda fascinado por la maestría del dibujo y la precisión de las pinceladas para lograr el parecido y reflejar la carga vivencial en el gesto del modelo. Su entusiasmo se acentúa al saber que todo aquello que admira no lo hace una máquina fotográfica sino que puede hacerlo un pintor sin más ayuda que sus ojos, un lápiz, sus dedos y el aprendizaje del oficio. Es así como llega a la Escuela de Bellas Artes que atraviesa uno de sus mejores momentos bajo la dirección del pintor Juan Manuel Ugarte Eléspuru al frente de una plana de profesores de notable calidad y prestigio: Ricardo Grau, Ricardo Sánchez, Alberto Dávila, Sabino Springett, Carlos Quizpez Asín, Carlos Aitor Castillo, Alberto Tello y muchos otros. Todos son maestros pintores en ejercicio con una actividad artística de presencia internacional y de atenta búsqueda y actualidad estética. Por otra parte Lima es un dinámico centro cultural donde es posible visitar exposiciones de artista vivos de vigencia y fama internacional. En las principales galerías y salones de exposición los grandes nombres de artistas desfilan

con naturalidad cotidiana, los pintores y aspirantes artistas pueden contemplar y examinar en vivo las obras originales que figuran en las revistas especializadas de arte que llegan de París, Nueva York y todos los focos culturales. La lista de pintores y artistas plásticos prestigiosos de primera línea que exponen en Lima es bastante extensa: Dubuffet, Kazuo Zakay, Burri, Zoo Hu Ki, Antoni Tàpies, Georges Mathieu, Canogar, Feito, Cuixart, Greco, Pucciarelli, Davies, Kline, Chadwick, Moore, Joseph Albers, Roberto Matta... y muchos más.

Las polémicas artísticas de todo calibre se dan en las salas de exposición, en los periódicos, en las aulas y talleres, en los patios y corredores. El arte abstracto se ha instalado y sus renovadas ramificaciones se multiplican con entusiasmo respaldados por teorías estéticas y poéticas visuales en constante búsqueda: manchismo, informalismo, expresionismo abstracto, *Action painting*, caligrafismo, geometrismo de filo duro... luego vendría la avalancha de las febriles búsquedas y hallazgos de la vanguardia internacional. Shinkai se formó en esta efervescencia estética absorbiendo y

asimilando con meditación y disciplina la gran lección del quehacer artístico de su tiempo y de su ciudad. Recuerda con respeto una hermosa y entrañable conversación con el pintor Ricardo Grau, uno de los más carismáticos, irreverentes y cultivados maestros de la escuela:

—Si tú quieres ser pintor para hacer retratos y si lo haces bien, te va a ir muy bien, vas a ganar mucho dinero. Porque la vanidad de la gente que tiene dinero paga muy bien un retrato que lo halaga y lo favorece... Pero la pintura y el arte es mucho más que eso, es la capacidad para hacer visible y hermoso lo más profundo que llevas dentro de tu corazón y de tu mente, aquello que sólo tú puedes llegar a imaginar y producir, tienes que cuidar y cultivar todo eso, tienes que ser fiel a ello no lo puedes abandonar ni olvidar, ni traicionar...

Palabras que se convirtieron en su referente y guía, el *ars poética* permanente de Venancio Shinki.

Cuerpo y espíritu de *Nihonga*

Su temperamento apolíneo y disciplinado de sobriedad austera organizada y respetuosa se lleva muy bien con su imaginario visual y sus logros estéticos. Shinki pertenece a una generación de pintores nisei, todos de la Escuela de Bellas Artes de Lima: Tilsa Tsuchiya, Teodora Seto, Julia Ozaki y Arturo Kubotta cuyos vínculos conectan no solo el ADN *nisei* (si se puede hablar de eso) sino toda una poética de estructura visual que el movimiento estético *Nihonga* del Japón de los años cincuenta supo capitalizar y hacer evidente en su propuesta plástica. *Nihonga* rescata y resalta algo que puede ser impreciso definir y encaillar, parte de un antiguo capital cultural entrañable que asimila a la modernidad estética internacional. Es el espíritu de la visualidad



plástica y el espíritu ancestral japonés que se nutre en el budismo zen y pervive detrás de *Shinto* (religión oficial). No afirmamos que hayan sido seguidores intencionados de *Nihonga*, no lo sabemos, pero en este caso el movimiento *Nihonga* es notorio por su posición leal a la identidad cultural cuya presencia conceptual concuerda con la natural personalidad de Shinki, introspectivo, apacible, disciplinado, ajedrecista, sencillo, espiritual y ritualista, profundamente formado en el espíritu japonés que asimila con naturalidad las vertientes peruanas, cosmopolitas y universales.

Es la concepción de la vida, del hombre, de la naturaleza, de la religión, del arte y del devenir que el pensamiento japonés ha ido elaborando, construyendo y manteniendo vivo a lo largo de los siglos en su desarrollo histórico, desde las bases de un pensamiento y concepción integral inicial fiel a sus originarias propuestas hasta la asimilación y reciclaje selectivo de las experiencias y concepciones externas. Hay un espíritu filosófico japonés presente en el arte y la vida cuyas manifestaciones se hacen evidentes en muchas experiencias sociales y estéticas. Costumbres y actitudes de la vida cotidiana ritualizada.

La introspección y la interrelación del hombre con la naturaleza y su entorno en el arte japonés son fundamentales. Todo el entorno cuenta, sean objetos importantes y espléndidos o los más cotidianos y simples en su humildad. La imperfección es un atributo importante, cuenta, se hace presente y refleja el carácter transitorio de las cosas, la relación emocional y ritual del hombre con sus actos trascendentes o cotidianos le da sentido a la vida. La intuición es privilegiada ante la racionalidad, la sencillez en los actos y pensamientos se expresan simbólicamente. El arte y la naturaleza son el reflejo de la vida interior del hombre, la transitoriedad se refleja en los ritmos de la naturaleza, en las estaciones con sus cambios climáticos y biológicos

La simplicidad y naturalidad en el arte reflejan la esencia de la naturaleza y no necesitan de una elaborada ni sofisticada actividad, es

más bien la economía de medios expresivos que da al arte su trascendencia natural. El arte sugiere, propone sutiles esbozos, algunas pautas de algo muy superior que el contemplador deberá completar e interpretar. En el campo de la pintura este pensamiento produjo la tendencia por el dibujo lineal y sintético, la ausencia de perspectiva y la abundancia de espacios vacíos armónicos con acentos de contraste. En el campo de la arquitectura, la obra se integra armoniosamente a su ambiente natural que lo rodea con la tendencia a utilizar materiales naturales casi no intervenidos, mostrando su riqueza textural, natural, rústica, áspera e inacabada. La obra artística es un símbolo de la totalidad del universo, naturaleza, arte y vida están unidos en un todo. El concepto del *Dō* (devenir, camino, vía) resalta el proceso creativo del arte, el proceso evolutivo como tal se hacen evidentes en las prácticas ceremoniales de los ritos-arte sociales: *Shodo* (caligrafía), *Chadō* (ceremonia del té), el *ikebana* o *Kadō* (arreglos florales), el *Kodō* (ceremonia del incienso); en todas ellas no importa mucho el resultado final sino el proceso, el devenir en el tiempo, el *Naru*, la devoción, la destreza, elegancia y belleza, concentración y talento para la perfecta ejecución de los rituales, la dedicación espiritual en la búsqueda de la perfección. En el budismo zen la meditación está en un primer plano (el individuo pierde la conciencia de sí mismo) y organiza la existencia con *las reglas de vida*, de este modo cualquier acto cotidiano trasciende su finalidad material y doméstica para convertirse en un acto espiritual, en una manifestación ritual que se refleja en el movimiento y el transcurrir ritual del tiempo. Por ejemplo en la jardinería, la sencilla labor trasciende para considerar al jardín como una visión del cosmos donde el gran espacio vacío (mar) —arena, graba peñada— contienen a las islas —piedras, troncos, plantas.

Wabi- La sencilla elegancia- de los actos ritualizados envuelve a la vida sencilla y a la profundidad de una existencia trascendente presentes en el arte, en el comportamiento, en los actos cotidianos de la vida diaria y la vida



Daniel Gianoni

social. Por ejemplo en el *Chadō* (ceremonia del té), la tranquilidad, la serenidad y la calma envuelve a este plácido y sencillo ritual que se realiza en un ambiente de paz y armonía, en un espacio asimétrico inacabado, cálido y confortable. Luz, sonido, temperatura, olores, atmósfera y energías humanas armónicas y plácidas. Es importante todo el conjunto de la habitación, los escasos adornos de las paredes, la disposición y los espacios para los invitados, la colocación de los utensilios y el sencillo menaje y su decoración. Los movimientos y la secuencia ritual de todo el acto de preparación, ofrenda y la propia libación del té se convierten en un acto ritualizado donde cada

movimiento trasciende su finalidad primaria para convertirse en un acto estético. La finalidad no es tomar una taza de té sino la presencia trascendida de todo el proceso donde cuenta la sencilla perfección *Wabi* envuelta en el *Dō*, el devenir, la secuencia integral del acto. En el *Chadō* se vinculan las cosas pequeñas con el orden cósmico, lo material, lo transitorio con lo espiritual. La sala de té (*sukiya*), ámbito efímero austero sin gran ornamentación e inacabada intencionalmente, ya que lo inconcluso e imperfecto se debe completar con la imaginación, la belleza solo puede ser descubierta por quien es capaz de completar lo inacabado.

En el arte y la artesanía japonesa (en muchos casos no existe la diferencia) los artistas tienen un alto grado de vinculación con sus obras y con los materiales e instrumentos o herramientas que utilizan ya que los consideran parte de su vida y su vínculo de comunicación con el mundo y con los otros seres humanos. Los siete principios estéticos del budismo zen organizan y enumeran las características hermenéuticas en su filosofía natural. Sintetizamos las palabras de Daizets Teitaro Suzuki, uno de los más prominentes activistas y filósofos del budismo zen. Los siete principios de vida: *fukinsei* (asimetría, imperfección), negar la perfección para conseguir el equilibrio presente en la naturaleza; *kanso* (austeridad, economía), desechar lo innecesario y prescindible para descubrir la simplicidad de la naturaleza; *kokō* (dignidad solitaria), cualidad que el hombre y las cosas adquieren con el paso del tiempo y les proporciona una creciente pureza de su esencia; *shizen* (naturalidad, sinceridad), que está ligada a la verdad, lo natural y sincero es auténtico e incorruptible; *yūgen* (profundidad), esencia verdadera de las cosas, que trasciende su mera materialidad, su aspecto superficial y transitorio; *datsuzoku* (desapego), libertad y creatividad en la práctica de las artes, cuyo objeto es liberar el espíritu, no controlarlo, de esta manera el arte prescinde de todo tipo de normas, cánones y reglas; *seiyaku* (serenidad interior, introspección armónica), estado de quietud, búsqueda de la paz y armonía, del sosiego; imprescindibles para que fluyan los seis principios anteriores.

El *Guei* (Arte Japonés) tiene un sentido más espiritual y totalizador que en la concepción occidental: se trata de cualquier manifestación espiritual de la energía vital que anima nuestro ser en su camino evolutivo y en su devenir hacia una unidad armónica entre cuerpo, mente, espíritu y naturaleza. Los jardines de piedra y arena, gran respeto por el vacío y el silencio, la valoración de las texturas orgánicas, las superficies armónicas, la sobriedad cromática, las sutilezas evanescentes, un minimalismo natural, los sonidos humanos del *Shakuhachi*, la ceremonia del té, las artes marciales que amalgaman la danza con el movi-



miento inteligente, el entrenamiento virtuoso, el dominio corporal y anímico, la caligrafía y la meditación. *Nihonga* combina estos capitales ancestrales nipones con la modernidad de la plástica informalista de los años cincuenta en un Japón posbélico. Este nuevo japonismo reforzado por la vigencia renovada del budismo zen cosmopolita se expande muy pronto por Europa y por los países que tienen presencia de inmigración japonesa. Manabu Mabe de Brasil, Luis Feito de España son primeras figuras plásticas del informalismo de los años cincuenta cuya resonancia estética visual conecta con naturalidad con artistas afines en comunión racial, anímica y estética. Este nuevo y ancestral japonismo evidencia de muchas formas vínculos perceptibles que podemos ir descubriendo en sus sutiles conexiones; por ejemplo el imaginario figurativo onírico de



Tilsa con las abstracciones vaporosas de Mabe, kubotta o kazuya Zakay, el Shinki informalista y abstracto, con el Shinki actual con su figurativismo poético y metafísico. Se puede rastrear este espíritu estético que pervive en la pintura de Shinki en todas sus etapas y estilos. Este espíritu japonés envuelve a Shinki con toda naturalidad en su espacio vital, familiar y artístico. Conserva su pizarra donde repasa con alegría la caligrafía hiragana, katakana y kanji, recita en voz alta con su pronunciación en nihongo acriollado las sentencias escolares de sus ejercicios idiomáticos. Lee con deleite a los clásicos y modernos literatos y poetas japoneses. Los haikus lo inspiran para crear y recrear propuestas plásticas de renovada poética visual. Ha sido homenajeado y condecorado en Hiroshima, tierra de su padre como hijo ilustre con todos los honores y dignidades.

Homo Faber

Venancio cumple un horario de trabajador a tiempo completo, su rutina es inalterable y su metodología de trabajo es su ritual laboral. Comienza dibujando en pequeños trozos de cartulina y papel con lápiz y tinta. Generalmente se trata de apuntes de imágenes abocetadas donde las manchas juegan un papel importante. Las viejas sentencias de Leonardo da Vinci siempre están en práctica: las aguadas de tinta y acuarela monocroma surcadas de trazos y texturas enriquecidas repartidas con libertad y sin intenciones de orden compositivo le sirven de verdaderos generadores de imágenes, de paisajes y espacios visuales cargados de sugerencias y figuras insinuadas. Los elementos icónicos que van emergiendo, el artista los va acentuado en presencia y

definición, la imaginación y la precisión para aprovechar las insinuaciones de las manchas y matices convergen en la identificación de los vaporosos fantasmas y paisajes que el artista rescata de la bruma textural. Los bocetos a color son realizados en cartulina o en pequeños retazos de lienzo que se convierten en miniaturas pintadas como cuadros. Son verdaderos ensayos icónicos en concepto y color. En su banco de imágenes y bocetos el artista ha almacenado unas largas tiras de lienzo que forman rollos donde ha registrado decenas de bocetos que atesoran gérmenes de cuadros ya desarrollados en grande o en espera. Es un verdadero desfile de pequeños cuadros casi todos cuadrangulares con la riqueza de la espontaneidad y libertad del boceto fresco perfectamente compuesto, resuelto en su estructura, cromatismo y figuración mágica.

Shinki pone en práctica su entrenamiento de visualidad constructiva al observar y examinar el tumulto de formas y patrones que encierran los laberintos de las texturas para extraer e identificar formas enriquecidas por la imaginación y la creatividad. Su trayecto va del abstracto informal al ensueño figurativo y simbólico. La siembra de manchas informales en su riqueza de matices monocromáticos le depara una abundante cosecha de imágenes y

entornos maleables en su evocación icónica. Artista-artesano orgulloso de su oficio y de los privilegios del virtuosismo del buen pintar y del dibujo preciso y elegante. El óleo logra en sus pinceles la maestría y encanto poético, la convergencia de la magia onírica y los arcanos ancestrales en sus conexiones universales con los imaginarios humanos, la conexión y la hipnosis es instantánea.

Su poética visual está llena de puertas entreabiertas para que los ensueños propios y ajenos puedan ingresar respirando su inédito misterio y puedan expandirse a sus anchas, levitar, fusionarse, transformarse y llegar a la profundidad de los rincones insondables en su intimidad intransferible. Símbolos atávicos en clave que desafían su develamiento en un canto suave de misteriosos acordes y melodías hipnóticas.

En las últimas décadas su discurso visual se enrumba progresivamente hacia una composición cada vez más geométrica y fragmentada, hacia un orden fractal que organiza los trozos y rezagos de objetos simbolizados en una enumeración taxonómica y lineal. Ahora es el trabajo del poeta arqueólogo que ordena sus hallazgos y fragmentos y los coloca en una primera clasificación transitoria. Cada cuadro

Venancio con la pintora Elda di Maggio, su esposa y compañera de lúdicos avatares





es una revisión de lecturas de sueños sembrados de vivencias por registrar y develar. ¿De dónde llegan estos fragmentos y restos hieráticos con un lejano soplo de vida que más bien son un recuerdo de hálitos vitales y se presentan como el saldo circunstancial de rescoldos latentes, de hogueras aun no extinguidas? Las imágenes son cada vez más hieráticas, ahora son símbolos alejados de la vivencia orgánica, rodeados de una aureola metafísica. Símbolos purificados por la catarsis del tiempo y despojados de la transitoriedad del soplo vital biológico y de la vestimenta cromática y festiva. La sangre y las gamas cromáticas sanguíneas han abandonado a los personajes y animales y se han trasladado a las grandes superficies del escenario, a las grandes montañas y rocas cortadas en extrañas geometrías bajo la tiranía de la línea recta con rincones y esquinas enfiladas que disciplinan y domestican la estructura de

grandes espacios contenedores. Los escasos colores armónicos han abandonado los íconos y se han trasladado a los fondos y los espacios de contraste y acento cromático. Todo el vocabulario icónico que ha habitado sus cuadros desde los años setenta con símbolos que son su *leitmotiv* permanecen todos en su inventario totalizador, pero cada vez su presencia es más desasida de contaminación vital, todos ingresan en la categoría de una simbología menos personal, más universal y purificada. Sus cuadros recientes son memorandos poéticos de cantos posbélicos, con rezagos purificados de grandes y lejanas catástrofes donde el dolor y el ornamento han huido con la animación de los colores. Permanece la magia del símbolo en su pureza poética y metafísica, es el número, la geometría y el orden que organizan la melodía de la memoria y el frondoso árbol del significado intemporal.

El macartismo o la caza de brujas en Hollywood

Max Castillo Rodríguez

Escritor y periodista



Charles Chaplin como Charlot



Joseph MacCarthy

A partir de los años treinta, en los Estados Unidos de Norteamérica hubo un ascenso notorio de las ideas progresistas e izquierdistas en el mundo del arte, del cine y la literatura. Una década después, a inicios de la postguerra, se desata la persecución de liberales y marxistas o de quienes eran sospechosos de serlo. En 1947, se forma el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC en inglés), y empieza lo que la escritora Lillian Hellman llamó un *Tiempo de canallas*, muy propicio para el surgimiento de Joseph MacCarthy, político mediocre que se hará famoso gracias a su obsesivo y delirante anticomunismo. En 1949, cuando es elegido senador por el estado de Wisconsin, ya tenía en mente denunciar una supuesta red de comunistas en el Departamento de Estado. En febrero de 1950, en el llamado *Lincoln Day*, al inicio de las elecciones primarias del Partido Republicano, presentó una lista de doscientos cinco izquierdistas infiltrados que confirmaban sus sospechas. Fue el acta de nacimiento de esa funesta corriente conocida como macartismo.

LA IZQUIERDA EN EL CINE ESTADOUNIDENSE

Desde sus inicios, Hollywood albergó a diversos talentos de distintas procedencias, entre ellos al genial Charles Chaplin. En un mundo donde imperaba la desigualdad y la injusticia, Chaplin optó por una visión crítica de la sociedad burguesa. Sin duda alguna, su arte inigualable ganó inmensa popularidad interpretando como Charlot a un vagabundo solidario con los pobres y los perseguidos y que hace mofa del poder económico y de la represión policial.

Con la amenazante aparición de regímenes dictatoriales como el nazismo se produjo un éxodo de artistas, intelectuales y trabajadores de la cultura que encontraron asilo y trabajo en el mundo del espectáculo de los Estados Unidos.

La gran mayoría eran simpatizantes de la resistencia y apoyaban los frentes populares de esos días. Durante la Guerra Civil española tanto en California y en Nueva York se creó el Comité por la Ayuda a la

República Española. En este ambiente progresista y de izquierda destacaron actores como Humphrey Bogart, Eduard G. Robinson, Lauren Bacall, cantantes como Paul Robeson, escritores y guionistas como Dashiell Hammet y el cineasta John Ford.

Charles Chaplin ya era odiado antes de la Segunda Guerra, su famosa película *Tiempos Modernos* (1936) desencadenó fobias y miedos entre los inversionistas. *El Gran Dictador* (1940), sátira pacifista contra el expansionismo y antisemitismo de Hitler, fue rechazada con violencia por norteamericanos pro nazis en los cines donde se exhibía. En 1941, Chaplin fue más enfático, pidió que los soldados americanos combatieran junto con los soldados soviéticos contra la barbarie del nazismo.

En 1943, cuando ya el franquismo había triunfado, se estrenó *Por quién doblan las*

campanas, de Sam Wood, filme basado en la novela de Hemingway. Los principales intérpretes eran Gary Cooper e Ingrid Bergman.

En 1944 los conservadores del mundo de cine encabezados por John Wayne y Adolphe Menjou formaron la Alianza del Mundo Cinematográfico por la Preservación de los Ideales Americanos. A estos reaccionarios les molestaba la presencia en Hollywood de eminentes escritores y actores izquierdistas, muchos de ellos antifascistas.

Edgard E. Hoover, el hombre fuerte del FBI, investigaba a miembros reales o supuestos del Partido Comunista en California. En un libro publicado en 1943 se infería que había 347 miembros del Partido Comunista organizados en Hollywood. También se deducía que no menos de cinco mil comunistas operaban en California.



Humphrey Bogart y Lauren Bacall



Dashiell Hammet



John Ford

EL MACARTISMO, DELATORES, PRISIONEROS Y EXILIADOS

El año 1946 la mayoría republicana tomaba el Congreso. Era el momento esperado por Hoover para desencadenar la caza de brujas. Personajes del mundo del cine pasaron a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas). Desfilaban actores, directores de cine y los mejores guionistas ante una inquisición moderna provista de micrófonos, luces y pantallas de televisión. Fue un *show* mediático.

La histeria anticomunista fue el pan de cada día. En la cruzada de extrema derecha se quería expulsar a todos los comunistas reales o imaginados del mundo cinematográfico. Dos de sus representantes, los senadores Joseph MacCarthy, de Minnesota, y John Rankin, de Misisipi, eran conocidos racistas y furiosos anticomunistas. Por su persistencia obsesiva MacCarthy fue

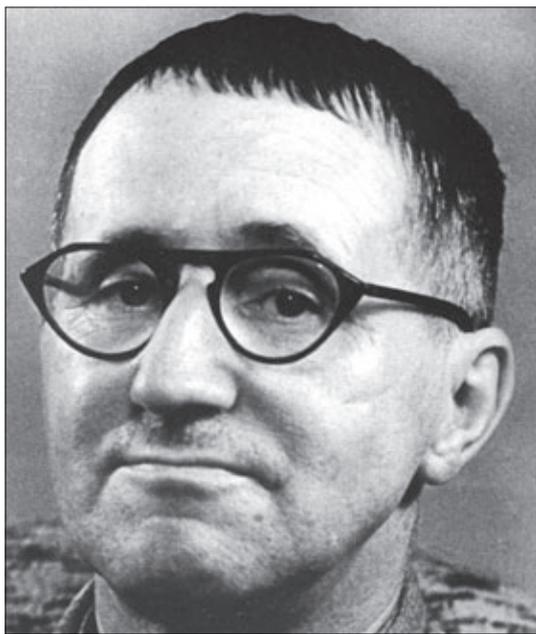
obteniendo cada vez mayor protagonismo. El Comité de Actividades Antiamericanas nombró al republicano y antiguo corredor de Bolsa John Parnell Thomas como su presidente desde 1947. En mayo, recién nombrado viajó a California, a la meca del cine, para inquirir acerca de las supuestas actividades comunistas en el Sindicato de Guionistas (Screen Writers Guild). Allí laboraban importantes intelectuales como Lester Cole, Alvah Bessie, Edward Dmytryk, John Howard Lawson, Herbert Biberman y Dalton Trumbo que fueron la base de los célebres Diez de Hollywood, los que amparados en la Primera Enmienda decidieron no declarar ante el HUAC. Para sus acusadores esta decisión era una evidencia de su filiación al Partido Comunista de los Estados Unidos. Debemos señalar que en el Sindicato de Guionistas laboraban extranjeros de renombre como Bertolt Brecht, y el inglés Joseph Losey.



Escena de *Monsieur Verdoux* actuada y realizada por Charles Chaplin

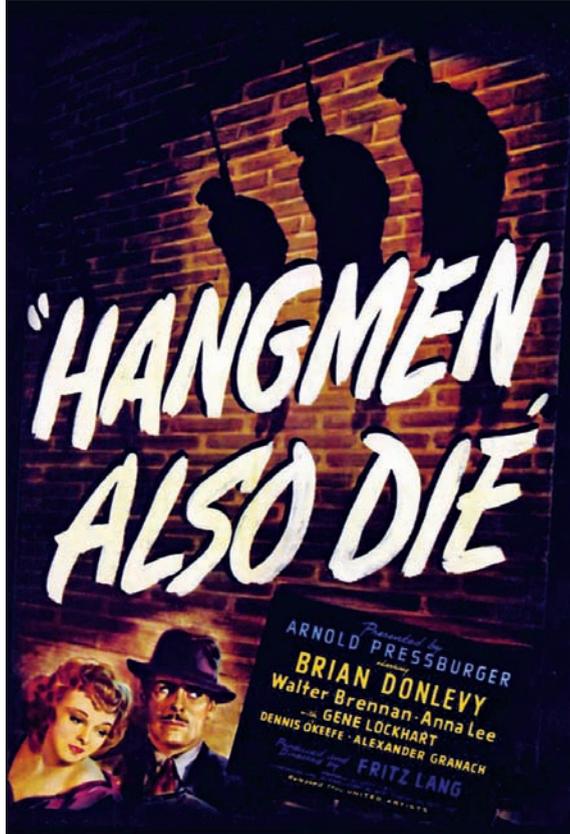
Era el momento de actuar contra Charles Chaplin. En 1947 hubo trabas para la proyección de su incomprendida película *Monsieur Verdoux*. Chaplin fue conminado a declarar ante el temido Comité pero prefirió partir a Londres para el preestreno de su célebre *Candilejas*. Considerada esta decisión como un desacato y una enorme provocación, le impidieron volver a los Estados Unidos hasta que muchos años después, en 1972, le hicieron un homenaje de desagravio.

Otro gran personaje que estuvo en las miras del macartismo fue Bertolt Brecht. El poeta y dramaturgo alemán había realizado dos guiones importantes en Hollywood: *Los verdugos también mueren* de Fritz Lang en 1943 y *Galileo* de Joseph Losey en 1947. Ese mismo año, Brecht fue llamado a testificar ante el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso. Con su característica ironía negó todos los cargos y viajó inmediatamente a Suiza. Poco después vivió en la República Democrática Alemana por el resto de sus días.



Bertolt Brecht

Por su innegable talento, muchos perseguidos lograron éxitos en el extranjero. El canadiense Jules Dassin con su policial *Rififi* obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes. Orson Welles filmó *Otelo* en Italia y Marruecos y volvió a la actuación con *Cagliostro* y *Los Borgia*. En Austria actuó bajo la dirección



Los verdugos también mueren de Fritz Lang



Dalton Trumbo

del inglés Carol Reed en *El tercer hombre*, película basada en la novela de Graham Greene. Por su parte, Joseph Losey sobrevivía con *Embarco a medianoche* (1952) una producción realizada en Italia. En el inicio de su gran período británico en 1954 realizó *El tigre dormido*. Sin embargo, ante las presiones macartistas, aun fuera de Hollywood, tuvo que escudarse en un seudónimo por un buen tiempo.

De los Diez de Hollywood que estuvieron en la línea de defensa constitucional amparados en la Primera Enmienda varios fueron encarcelados. Alvah Bessie, que estuvo en la Brigada Abraham Lincoln, en España, fue detenido, nunca más volvió a Hollywood y escribió un libro acerca de su triste experiencia ante los inquisidores del HUAC.

Dalton Trumbo escribía comentarios en un periódico de izquierda acerca de filmes americanos que según él eran marxistas y que Hollywood no promocionaba en absoluto. Implicado en la lista negra estuvo detenido en la prisión de Kentucky

por once meses. Por su filiación comunista y su inquebrantable voluntad, Trumbo se quedó sin trabajo. Obligado por esta situación tuvo que escribir guiones usando seudónimos.

Sus más famosos guiones los hizo para la película *Espartaco* de Stanley Kubrick y *Éxodo* de Otto Preminger basada en la novela de León Uris. Escritor de calidad, sobrevivía con guiones que enviaba a amigos mientras vivía en México en la casa de Hugo Butler, otro de los perseguidos. Su novela pacifista *Johnny tomó su fusil*, fue dirigida por él mismo, el año de 1971. Su reivindicación llegaba muy tarde. Falleció en 1976.

Lester Cole uno de los Diez de Hollywood, delatado por el actor Robert Taylor también estuvo encarcelado en Danbury, Connecticut, y sobrevivió gracias a sus amigos que le permitieron escribir guiones con seudónimo. *La sal de la Tierra* un filme de protesta, mostraba las luchas mineras en Nuevo México. Filme anti-rracista, y de bajo presupuesto realizado en 1954,

fue dirigido por Herbert Biberman, otro de los famosos de la lista negra inicial. Fue una película boicoteada y tuvo muchas dificultades para su exhibición. La revista tradicional *The Hollywood Reporter* se atrevía a decir que *La sal de la Tierra* había sido realizada bajo directrices del mismo Kremlin.

CANCIÓN DE RUSIA Y ESTRELLA DEL NORTE

La detención de Dalton Trumbo causó un hondo temor en la comunidad de actores y cineastas en la meca californiana. Se dice que esa fue la razón por la cual Elia Kazan y Robert Taylor denunciaron a sus compañeros del mundo cinematográfico. El caso de Robert Taylor es patético, en plena guerra había actuado en la película





Erich Von Stroheim en una escena de *La estrella del norte*.

Canción de Rusia, filme que tres años después, en 1947, fue considerado pro soviético. Aterrorizado por la caza de brujas, declaró que participó en este filme porque el productor Paul Jarrico, un comunista encubierto (según él), lo presionaba. También acusó de comunista a Cole, uno de los famosos Diez de Hollywood, y por esa delación este guionista fue a prisión. *Canción de Rusia* no fue el único filme pro soviético. En 1943 Lillian Hellman esposa de Dashiell Hammett escribió el guión de *Estrella del Norte* en donde se mostraba la resistencia guerrillera en Ucrania contra los nazis. La Metro la llevó a la pantalla con los actores Dana Andrews, Anne Baxter y el mítico Erich von Stroheim. Fue otro éxito y Lillian Hellman por este guión y otros fue llevada a los tribunales. Hubo otros delatores en esos tiempos. Ronald

Reagan lo hizo conscientemente y con fervor derechista como siempre lo demostró. El cineasta Edward Dmytryk pasó de acusado a ser delator de otro colega de talento Jules Dassin. Dmytryk antes de esta situación había realizado en ese año tenso de 1947 *Encrucijada de odios* (*Crossfire*), un filme que denunciaba la fiereza antisemita. Fue un gran director y su carrera profesional posterior es también importante aunque llevó siempre esa fuerte mácula de haber colaborado con el HUAC. Luego veremos el caso de Elia Kazan.

En la lucha contra el macartismo es importante recordar la valentía de los que formaron el Comité de la Primera Enmienda, un grupo de acción fundado en septiembre de 1947 por el guionista Philip Dunne, la actriz Myrna Loy, y directores de cine como John Huston y William Wyler,



Marcha de protesta contra el macartismo encabezada por Humphrey Bogart y Lauren Bacall

Humphrey Bogart y Lauren Bacall, Henry Fonda, Gene Kelly, John Garfield, Edward G. Robinson, Judy Garland, Katharine Hepburn, Gregory Peck, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Orson Welles, Billy Wilder, Groucho Marx, Lucille Ball, Frank Sinatra, Robert Ryan, Thomas Mann, Paul Henreid, Dorothy Dandridge, Jane Wyatt, Ira Gershwin, Evelyn Keyes, Danny Kaye, Lena Horne entre otros.

EL CASO DE ELIA KAZAN

Extraordinario director de cine y autor teatral desde su más temprana juventud se vinculó al teatro de izquierda, que durante los años de la Gran Depresión (1929-1940) tenía muchos seguidores en la próspera y cosmopolita Costa Este. Desde 1932 hasta 1936 fue miembro de La Liga del Teatro, en donde la mayoría eran jóvenes que alcanzaron después el estrellato en Hollywood. Kazan fue profundizando sus conocimientos y admiración por el arte socialista. Veía profusamente películas de Eisenstein y Pudovkin. «Gracias a

ellos me decidí a hacer cine», declara en su autobiografía *Mi vida* (1989).

Durante estos años tuvo como gran amigo al también autor de teatro Clifford Odets, quien sería después uno de los principales acusados en la era macartista. Bajo la influencia de Odets escribió una pieza teatral dedicada al dirigente comunista Jorge Dimitrov, quien en 1932 fue juzgado por los nazis con la falsa acusación de haber incendiado el Reichstag, el parlamento alemán. Sus vínculos con el grupo teatral filial de la juventud comunista se fueron atenuando hasta desaparecer en 1936.

Después Kazan se hizo director teatral y siguió viendo a su amigo Clifford Odets. En el grupo teatral estuvo también John Garfield actor que siempre apoyó a los sindicatos y fue también víctima del macartismo. Años después moriría de un paro cardíaco. Debido a sus vínculos con el Partido Comunista estuvo sin trabajo durante mucho tiempo.

En 1952 Elia Kazan fue llamado por el HUAC para declarar y delató a su amigo Clifford Odets y a todo el grupo teatral que él tanto admiró en su juventud. Kazan pretendió justificar sus delaciones en películas como *Viva Zapata* (1952) y *Nido de Ratas* (1954) pero solamente logró que el dramaturgo y escritor Arthur Miller le respondiera con dos magníficas obras teatrales *La brujas de Salem* y *Panorama desde el puente*, ambas fueron llevadas posteriormente al cine por Raymond Rouleau y Sidney Lumet.

Sin embargo, hay que reconocer que siguió dirigiendo películas con gran profesionalismo y virtud hasta su muerte, pero perdió totalmente el vigor social que mostraba desde sus primeras puestas teatrales



en Broadway. A pesar de ser homenajeado en 1999 con un Oscar honorario, sus delaciones quedaron en la historia de la traición y de la infamia. Una fuerte depresión lo acompañó hasta el final de sus días.

EL FIN DEL OPROBIO

MacCarthy cometió un grave error en 1954 cuando pretendió involucrar en actos de espionaje a miembros de la Fuerza Armada, además de mancillar su honra y su vida privada. De inmediato se desató en el país una reacción contra la cacería de brujas y sus métodos despiadados. El presentador de TV Edward Murrow denunció valientemente en un documental, editado especialmente, que la ultraderecha quería hundir a la democracia americana, en especial al Partido Demócrata al que MacCarthy llamó una fachada del comunismo.

El entonces presidente Eisenhower se vio obligado a desautorizar con firmeza los métodos de Joseph McCarthy y al mismo Comité que desde su fundación en 1947 fue agudizando su delirante persecución contra la libertad de creación y pensamiento en un irrespirable clima de intolerancia.

Hundido en el alcoholismo, el promotor de la peor persecución contra el cine libre, falleció en 1957. Este negro periodo que arrasó con la libertad de creación en el cine y otras manifestaciones artísticas no ha sido olvidado. El macartismo se fue pero a veces parece volver con presiones, sugerencias y falsos moralismos que lo único que hacen es matar la libertad y la sensibilidad de tantos autores.

LA CARTA ESCONDIDA

Jorge Díaz Herrera

Escritor

Bajo la luz de un farol del parque, Alicia extendió la carta [ella decía: «el mensaje»] escrita por el amigo sabio a quien se la pidieron y empezó a leérsela a Alberto. Era la obra maestra que abriría el corazón de Magdalena para que en él se acomodara, como debería ser, el hermano enamorado:

«El hombre y la mujer a quienes el destino ha señalado con la fatalidad de ser ajenos uno a otro, si llegan a encontrarse, deben cerrar los ojos y pasar sin mirarse». Alberto repetía en la soledad de la sombra del jacarandá esos versículos del Gran libro, como anunciándose a sí mismo la última derrota del amor. ¿La última derrota? ¿Derrota? Ya no era un recuerdo sino la constatación palpable de que las palabras se adelantan a uno mismo. ¿Una premonición? Percibía, tal como si una corriente de aire invernal arremetiera en sus entrañas, que su destino de enamorado no lo había conducido a otro camino sino al de ver cómo las ilusiones anunciadas se volvían realidad, una realidad efímera a quien la desdicha se las arrebatava. Él conoció a Magdalena mucho antes de que ella se hiciera realidad. «Te conocí imaginándote, Magdalena». La vio llegar risueña y ligera como suelen venir al encuentro esperado las muchachas. Fue una tarde. Arribó de la nada, abriéndose paso entre una multitud de rostros que ignoraría para siempre. Fue también una noche. Poco importa precisar en el recuerdo los instantes, mucho más los instantes que llegan para perdurar.

Las miradas de Alberto oteaban la lejanía y en ella buscaba la respuesta a sus tantas incógnitas. Oía al viento sonreír como solían hacerlo las gentes mayores cuando de niño indagaba por los misterios de su infancia.

—¿Los pájaros cuando mueren van al cielo?

—¿Yo puedo morirme antes de llegar a ser grande?

—¿Por qué el mar no pasa de la orilla?

Pero ya hoy, esas sonrisas no lo animaban a nuevas preguntas sino a encender en él la lamentación insondable de no poder deshacer su destino. «Nada hay más allá de nosotros mismos —decía—. Y sin embargo todo resulta tan lejano, tan lejano, mucho más, mucho más». Recordaba los sueños que lo despertaban entre temblores y humedad, esos sueños donde él, perdido en una inmensidad infinita, se moría de sed y el río de corriente cristalina que estaba a un palmo de sus manos se alejaba y se alejaba cada vez que intentaba llegar a beber de sus aguas. Alberto se debatía en reflexiones propias de esa orfandad a la que llegan quienes



retornan a la casa que dejaron y ya no encuentran a nadie. Sin embargo, lo extraño le resultaba percibir que sus lamentos bien podían ser la invención de una historia salida de las mismas historias que él escribía. ¿Qué otra explicación podría darle a ese infortunio que si en verdad no había cambiado su existencia («mi vida de fuera», decía) lo convertía en alguien parecido a otro?

—Tú ya estás libre de estos padecimientos, hermana. Tú ya no eres.

Se empapaba el rostro en el agua del río y volvía a paso lento a la casa de huerta y jardín donde la mujer que sentía amar, los hijos que sentía amar (aunque ya cada quien había tomado su propio camino), y Caníbal y Dantón, sus mastines a quienes vio convertirse de cachorros en robustos guardianes, lo esperaban.

—Hola. Soy Magdalena.

Así fue. Delgada y bella como el primer amor.

—Hola.

Y Alberto sintió el flechazo (¿de qué otro modo llamarlo?) del ángel a quien él mismo había descrito anunciándole la buena nueva a los afortunados. «¿El flechazo? No. La ola de ese mar», del mar en el que presentía que alguna vez se marcharía como el sol del crepúsculo.

—¿Te gusta esa canción, Magdalena?

—¿Me encanta? Me hace recordar.

—¿Recordar qué?

—Simplemente recordar.

Bastaron pocos encuentros para descubrir que Magdalena era ese mar. Pero no para que el sol se hundiera sino para que emergiera de él. «Tú eres ese mar, Magdalena».

—¿Me hablabas, Alberto?

—Sí y no.

—No te entiendo.

—Mejor, porque yo tampoco me entiendo.

Más eran los silencios que las palabras. «El amor es así, Magdalena».

—Me confundes.

Y Alberto se atrevió a proponerle jugar a una historia donde nada resultaba ser de mentiras. «Así es, Magdalena, ¿qué otra cosa puedo ofrecerte, aunque tú no me pidas nada?». Ella, que estaba frente a él, en la mesita del café miraflorentino, bebió sorbitos de agua tónica sin helar, tenía los labios en el borde del vaso y la mirada en el rostro de él. «Sé que presentes lo que te voy a proponer, pero no es precisamente lo que presentes, Magdalena. Es algo que la desesperación de amarte me hace concebir. Quizá te resulte un disparate y te rías de mí».



En la tierna expresión de Magdalena vio crecer una esperanza. Vio que era necesario decir algunos versos. «A veces, los versos sirven, Magdalena. Para algo bueno, como el inicio del amor, mejor dicho como el amor, así, sin puerto»:

Ave de paso. Fugaz viajera desconocida.

Fue solo un sueño. Solo un acaso.

Solo un instante de esos que duran toda una vida.

Quizá ya nunca vuelva a encontrarla.

Quizá ya nunca verá a mi eterna desconocida.

Quizá la misma barca de amores empujaremos.

Ella de un lado y yo del otro como dos remos.

Toda la vida bogando juntos.

Y separados toda la vida.

—Te los digo de memoria, Magdalena. El poeta debe de haberlos escrito de otro modo.

—Son preciosos.

—Es la verdad del amor, Magdalena.

Hubo luego un silencio breve. Como el anuncio de una tempestad que no llega. Luego Alberto fue diciendo tembloroso, a paso lento, lo que tanto le había costado escribir dentro de él:

—¿Si alguien te propusiera que te dejes amar, Magdalena? Solo que sepas que te ama, sin pedirte que le correspondas.

—¿Crees que podría ser?

—Puede ser, Magdalena. Yo te lo propongo. Yo he llegado tarde a ti. Tú has llegado tarde a mí. ¿Qué otro camino podría ofrecerte? No me niegues esa alegría, Magdalena. Solo déjate querer.

Alberto recordó las prédicas del filósofo que se lamentaba de tener cuerpo. Es el error de los dioses, decía el filósofo. «Ahora lo entiendo, Magdalena. El error de los dioses lo pagan sus criaturas. Ellos siempre están bien. Ellos no tienen cuerpo».

—Alberto, pero...

—No me respondas hoy, Magdalena. Guárdate tu respuesta junto a mis palabras. Déjalas que unas a otras se conversen y cuéntame después lo que se han dicho, lo que se dicen.

—¿Y cómo sabré oírlos?

—Dejémonos de vernos. Y si tú me extrañas. Si tú me necesitas. Si llegas a pronunciar mi nombre como si me llamaras, dímelo. Y yo te seguiré amando como ahora.

El tiempo transcurría a torrentes. A la sombra del jacarandá, Alberto esperaba. El tiempo caía sobre él como una tempestad y era tanta esa lluvia que a veces perdía la esperanza y a veces la veía retornar engrandecida. Aún sigue en la ansiedad de esa espera. Aún cree en la bondad del mar, mientras va meciéndose en sus cavilaciones el oleaje tardío del versículo: «El hombre y la mujer a quienes el destino ha señalado con la fatalidad de ser ajenos uno a otro, si llegan encontrarse deben cerrar los ojos y pasar sin mirarse».

—Pero yo no cerré los ojos, Magdalena. Te miré.

Aún Alberto no entrega «el mensaje» y por donde va repite como una letanía las palabras de esa carta que nunca se atrevió a entregarla a Magdalena. Alberto va solo. Hace ya mucho tiempo que la hermana no está y él ve en los horizontes que contempla algo semejante a su propia soledad. El tiempo va marcándolo inexorable, inexorable.

Ilustraciones de Bernardo Barreto



B. BARRETO

FREUD FRENTE A LA CULTURA Y LA HISTORIA

Heraclio Bonilla

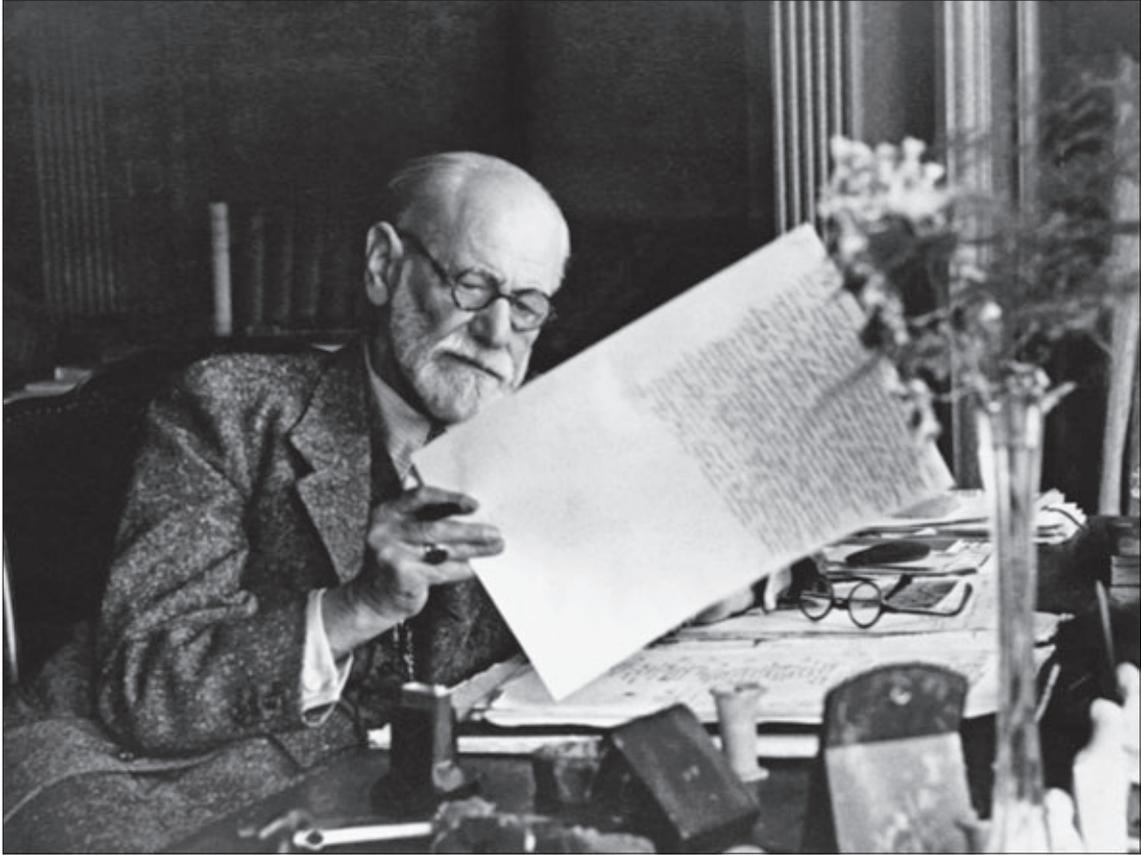
Universidad Nacional de Colombia

Siglo y medio después del nacimiento de Sigmund Freud los interesados en su obra aún discuten con vivacidad la pertinencia de sus propuestas. En efecto, más allá de los juicios extremos que oscilan en calificarla como la expresión máxima de una obra científica o una simple charlatanería, la cuestión radica en su utilidad para el análisis de experiencias no individuales y con los seres muertos, es decir la Historia, y de aquellas situaciones ajenas al autor de la *Interpretación de los sueños*, es decir la Viena de fin del siglo XIX, reticencias que alimentan la acusación a Freud de ser un eurocéntrico y, en el límite, un machista.

Sería pretencioso dar cuenta en estas breves páginas sobre el complejo y denso itinerario de los dilemas de esta trayectoria, razón por la cual me limitaré a comentar los desarrollos más recientes de la investigación social, en el campo de la Historia y de la Antropología, y en las cuales la familiaridad con las ideas de Freud han permitido una comprensión y una explicación más profundas. Ya a mediados del

siglo XX E. R. Dodds en *The Greeks and the Irrational* reconocía que la costumbre de los griegos de hados mentales a la intervención divina no era una disculpa convencional, o un escape a su responsabilidad, sino una forma de proyección y que era desde estos sentimientos profundos, adscritos sobre los dioses, que la maquinaria divina se desarrollaba. Además tomó las antiguas proyecciones como una clave para revelar estilos arcaicos de pensamiento, y no como tics misteriosos y accidentales, para interpretarlo, más bien, como una actividad mental casi completamente inconsciente en su naturaleza.

Pero fue Peter Gay, entrenado a su vez en Historia y Psicoanálisis, quien en su libro *Freud for Historians*, 1985 sugirió varias rutas a través de las cuales la indagación psicoanalítica podría ser importante en la investigación histórica, más allá de su utilización en la comprensión de las historias personales de personajes públicos, como hizo Erik H. Erikson en *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and*



History, 1958 con el fundador del protestantismo. Dos años después, en sus libros *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Education of the Senses*, 1984 y *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. The Tender Passion*, 1986 logró trascender la experiencia individual del psicoanalista con su paciente, para pasar a examinar los fundamentos de la experiencia humana. El erotismo, las uniones sexuales, las agresiones mutuas entre hombres y mujeres, el peso de la realidad sobre estas pasiones, la impronta de la ignorancia sobre la sexualidad, el conocimiento carnal, la formación de la sensualidad, son las coordenadas que utiliza en su análisis de la experiencia humana. En el libro siguiente Gay sostiene que en el siglo XIX la experiencia burguesa del amor era estilizada y espontánea. El análisis de la experiencia, de las obras de ficción, de las expresiones del amor inocente y del amor depravado, de las estrategias de la sensualidad y de los efectos de la represión, le permite precisar que el burgués del siglo XIX si bien no inventó ni sus ideales ni

su conducta sexual, era no obstante muy singular en algunas expresiones como la búsqueda de su intimidad..

Pero es en el terreno de la Antropología donde las propuestas de Freud han sido más discutidas, en particular en torno al complejo de Edipo. Según Freud, de acuerdo a la evidencia clínica que obtuvo de sus pacientes, se trata de una constelación triangular involucrando al niño, a su padre y a su madre, y en la cual el deseo sexual del primero por la madre, cuyo amor desea monopolizar, despierta la hostilidad hacia su padre a quien considera su rival por el amor de su madre. Como resultado, el niño desarrolla el deseo de matar al padre y de reemplazarlo en su relación con la madre. Empero y no obstante también ama y admira a su padre por la protección que le brinda.

Como señala Melford E. Spiro en *Oedipus in the Trobriands*, 1982 en este temprano estadio del desarrollo psico-sexual (oral), el amor del niño por su madre



Muchachos jugando a los soldados de Francisco Goya

es preedípico; mientras que el amor edípico hacia ella está asociado con un estadio tardío de desarrollo psicosexual (fálico), hacia el final del tercer año cuando los genitales alcanzan primacía libidinal. Es en ese momento cuando la hostilidad hacia el padre se hace presente. El complejo edípico no sólo empieza en la infancia sino que típicamente se resuelve en ese período, usualmente al inicio del sexto año, por miedo a la castración, el cual puede ser resultado de varios procesos. En cualquier caso, el niño abandona su deseo de matar a su padre y más bien se identifica con él y en ese proceso interioriza su autoridad para formar así el núcleo del superego. Como escribió Freud: «Sus deseos

incestuosos son en parte desexualizados y sublimados... y en parte inhibidos en su objetivo y convertidos en impulsos de afectos». El niño termina reemplazando a su madre con alguien que se le parezca o derive de ella. Sin embargo, si el complejo de Edipo no fue resuelto en la infancia, es durante la pubertad que su efecto patogénico se hará evidente y se convierte en el núcleo de casi todas las neurosis adultas. Empero, en el último caso no es la madre de sus años adultos el objeto inconsciente de sus deseos sexuales; más bien, es la representación mental de la joven madre de su infancia la que permanece inconscientemente fijada.

Como es bien conocido, Bronislaw Malinowsky en sus investigaciones en las islas Trobriand, presentados en *Sex and Repression in Savage Society*, 1927 sostiene que entre los trobriandeses no es sino en la pubertad que cualquier complejo se forma y que sus protagonistas son: el adolescente, el hermano de la madre y la hermana, como resultado de un sistema matrilineal de filiación y en clara oposición a lo que ocurre en el Occidente. La conclusión fundamental de sus hallazgos es que el complejo de Edipo no es universal. Esta conclusión, la no universalidad del complejo de Edipo, es cuestionada fuertemente por Melford E. Spiro, quien postula lo contrario y más bien afirma su variabilidad *cross-cultural*.

Pero esto no es todo. Freud en *Tótem y tabú*, 1913 prolonga el análisis del proceso edípico y sostiene que el asesinato

del padre crea un complejo de culpa entre los victimarios, y que por lo tanto tratan de resolverlo estableciendo una alianza entre ellos y creando los mecanismos para que el deseo de posesión de las mujeres no motive nuevas hostilidades. De ahí habría nacido la exogamia, es decir, la obligación de buscar mujeres pertenecientes a grupos externos y al mismo tiempo la sublimación del asesinato del padre por el consumo de animales u objetos que lo representen. Freud insiste en que el deseo sexual y el amor son pasiones egoístas que dividen a los individuos en lugar de unirlos. Pero estos deseos reprimidos no desaparecen del todo y deben ser satisfechos bajo una forma sublimada, constatación que lleva a Freud a postular que el edificio de la cultura depende de la renuncia a las pulsiones instintivas. Pues al lado de la libido otros instintos coexisten, como por ejemplo la agresividad.



Aves del infierno de Max Beckmann



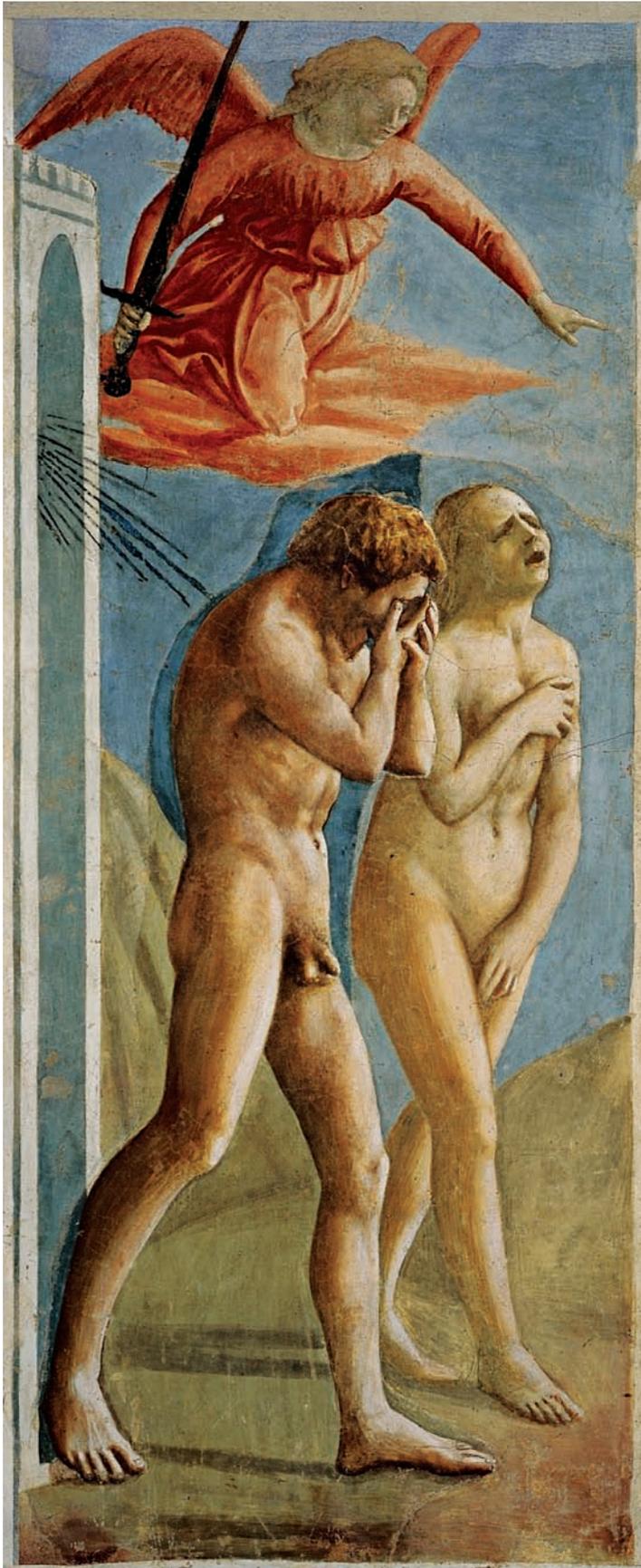
Saturno devorando a sus hijos de Francisco Goya

Para Freud el acto de devorar el cadáver del padre por parte de los hijos es un acto canibalesco que constituye el primer sacrificio religioso de la humanidad, el acto fundador de la religión. Pero como los beneficios de este sacrificio se agotan pronto, los hijos deciden sustituir al padre por un animal que se convierte en el tótem del

grupo y cuyo consumo fue prohibido salvo en los sacrificios rituales. El padre devino en el ancestro totémico y poco a poco el ancestro se convierte en dios. Como afirma Godelier en *Freud et l'anthropologie*, 2008. Freud ponía en evidencia la existencia de formaciones sustitutivas, es decir, un mundo de representaciones imaginarias y simbólicas que se convertirán en una parte esencial de la existencia social de los seres humanos y, por lo tanto, se puede entender por qué Freud reivindicaba para el Psicoanálisis el papel principal en la síntesis de los conocimientos aportados por las ciencias sociales.

No obstante, Godelier constata que esta ambición de Freud no se cumplió porque encierra dos flancos problemáticos. Por una parte, su propuesta se basa en dos acontecimientos únicos, singulares: un asesinato y una comida canibalesca en el seno de una horda animal, transformación que va a marcar de manera definitiva a la especie humana. Por otra, radica, según el antropólogo francés, en postular la existencia de un alma colectiva en el seno de la cual el recuerdo de estos acontecimientos se habría perdido, quedando solo el sentimiento de culpabilidad, que se transmite de generación en generación hasta que Freud devela su existencia, de la misma manera que el Antiguo Testamento ha revelado a los hombres la falta original de Adán y Eva frente a Dios, su Creador, quien prescribe su expulsión del paraíso terrenal y su doble condena de trabajar para alimentarse y sobrevivir, y de unirse sexualmente para reproducirse.

Las razones de la debilidad de los argumentos de Freud, que Godelier califica de fábulas, se deben a que él imagina lo que era la vida de nuestros ancestros para explicar el tabú del incesto, concebido además como la expresión de un instinto



natural. Otras hubieran sido sus conclusiones si Freud hubiera procedido a una confrontación real con la Antropología y las otras Ciencias Sociales, en lugar de formular sus hipótesis y su método de aproximación desde el diván del paciente, lo cual le permitía acceder al yo y a la historia íntima del otro, pero con un tenue acceso a su yo social y al lugar real del otro en la sociedad.

En síntesis, es posible afirmar que el supuesto que tradicionalmente asumen la Antropología y la Historia de tratar con agentes sociales que muestran una coherencia entre lo que hacen, lo que piensan, y lo que dicen es manifiestamente incorrecto. Más aún, los hechos sociales no son el resultado de las acciones individuales, como tampoco la suma de éstos no produce un comportamiento colectivo, para no mencionar el hecho que los resultados alcanzados son opuestos a los que inicialmente se proponen lograr los agentes. Pero incluso todas estas consideraciones suponen que el agente individual o colectivo es completamente consciente de sus actos, y que actúa con prescindencia de su entorno y de su memoria colectiva. No solo que estas premisas son sesgadas sino que incluso si se toma en consideración lo que se acaba de proponer, es decir, tomar como vector la articulación social entre la gente y su entorno, es aun necesario dar cuenta del papel del inconsciente individual y colectivo, y en ese contexto la lectura de Freud, pese a producir resultados controvertibles, resulta pertinente

Adan y Eva expulsados del Paraíso de Masaccio

¿POR QUÉ SOCIALISMO?

Albert Einstein

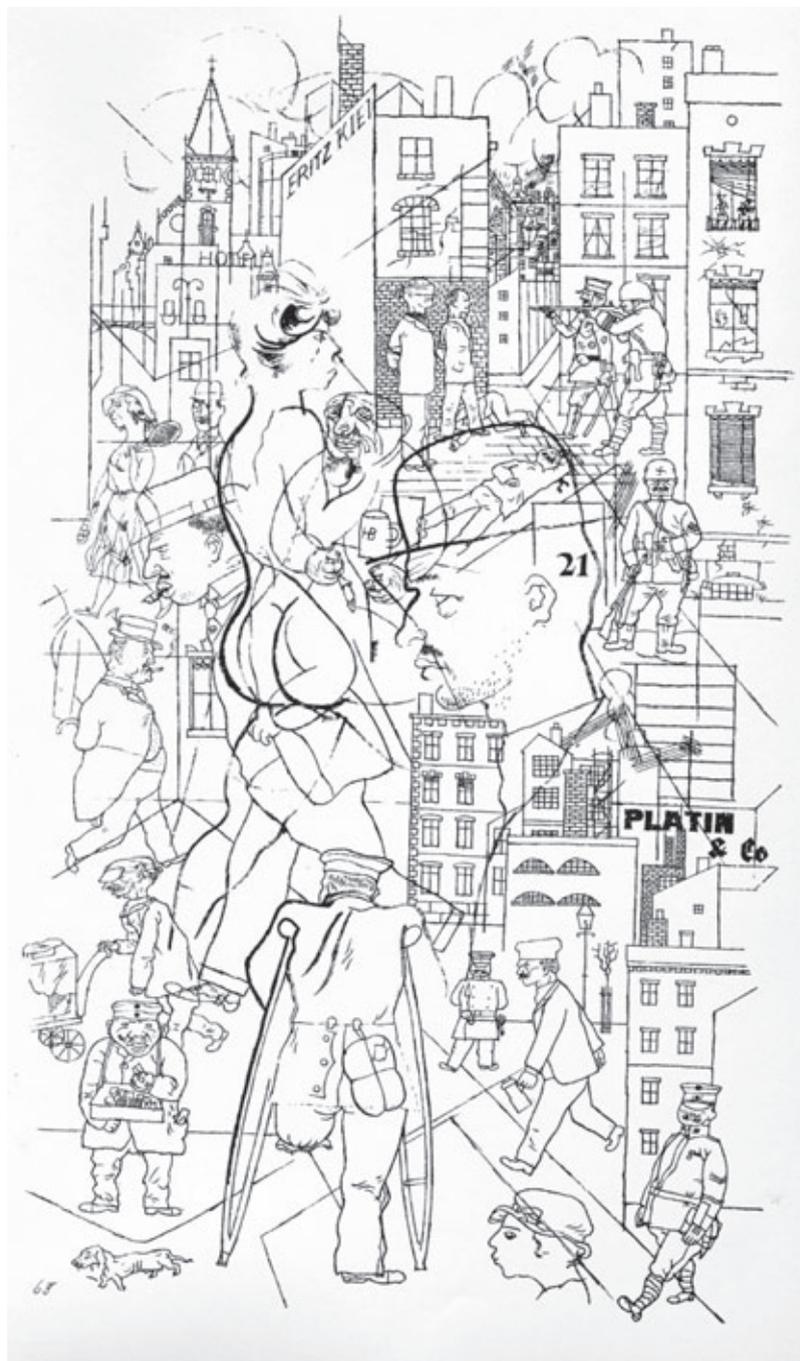
¿Debe quien no es un experto en cuestiones económicas y sociales opinar sobre el socialismo? Por una serie de razones creo que sí.

Permítasenos primero considerar la cuestión desde el punto de vista del conocimiento científico. Puede parecer que no hay diferencias metodológicas esenciales entre la astronomía y la economía: los científicos en ambos campos procuran descubrir leyes de aceptabilidad general para un grupo circunscrito de fenómenos para hacer la interconexión de estos fenómenos tan claramente comprensible como sea posible. Pero en realidad estas diferencias metodológicas existen. El descubrimiento de leyes generales en el campo de la economía es difícil porque la observación de fenómenos económico es afectada a menudo por muchos factores que son difícilmente evaluables por separado. Además, la experiencia que se ha acumulado desde el principio del llamado período civilizado de la historia humana —como es bien sabido— ha sido influida y limitada en gran parte por causas que no son de ninguna manera exclusivamente económicas en su origen. Por ejemplo, la mayoría de los grandes estados de la historia debieron su existencia a la conquista. Los pueblos conquistadores se establecieron, legal y económicamente, como la clase privilegiada del país conquistado. Se aseguraron para sí mismos el monopolio de la propiedad de la tierra y designaron un sacerdocio de entre sus propias filas. Los sacerdotes, con el control de la educación, hicieron de la división de la sociedad en clases una institución permanente y crearon un sistema de valores por el cual la gente estaba a partir de entonces, en gran medida de forma inconsciente, dirigida en su comportamiento social.

Pero la tradición histórica es, como se dice, de ayer; en ninguna parte hemos superado realmente lo que Thorstein Veblen llamó «la fase depredadora» del desarrollo humano. Los hechos económicos observables pertenecen a esa fase e incluso las leyes que podemos derivar de ellos no son aplicables a otras fases. Puesto que el verdadero propósito del socialismo es precisamente superar y avanzar más allá de la fase depredadora del desarrollo humano, la ciencia económica en su estado actual puede arrojar poca luz sobre la sociedad socialista del futuro.

En segundo lugar, el socialismo está guiado hacia un fin ético-social. La ciencia, sin embargo, no puede establecer fines e, incluso menos, inculcarlos en los seres humanos; la ciencia puede proveer los medios con los que lograr ciertos fines. Pero los fines por sí mismos son concebidos por personas con altos ideales éticos y —si estos fines no son endebles, sino vitales y vigorosos— son adoptados y llevados adelante por muchos seres humanos quienes, de forma semiinconsciente, determinan la evolución lenta de la sociedad.

Por estas razones, no debemos sobrestimar la ciencia y los métodos científicos cuando se trata de problemas humanos; y no debemos asumir que los expertos son los únicos que tienen derecho a expresarse en las cuestiones que afectan a la organización de la sociedad. Muchas voces han afirmado desde hace tiempo que la sociedad humana está pasando por una crisis, que su estabilidad ha sido gravemente dañada. Es característico de tal situación que los individuos se sienten indiferentes o incluso hostiles hacia el grupo, pequeño o grande,



George Grosz

al que pertenecen. Como ilustración, déjenme recordar aquí una experiencia personal. Discutí recientemente con un hombre inteligente y bien dispuesto la amenaza de otra guerra, que en mi opinión pondría en peligro seriamente la existencia de la humanidad, y subrayé que solamente una organización supranacional ofrecería protección frente a ese peligro. Frente a eso mi visitante, muy calmado y tranquilo, me dijo: «¿por qué se opone usted tan profundamente a la desaparición de la raza humana?»

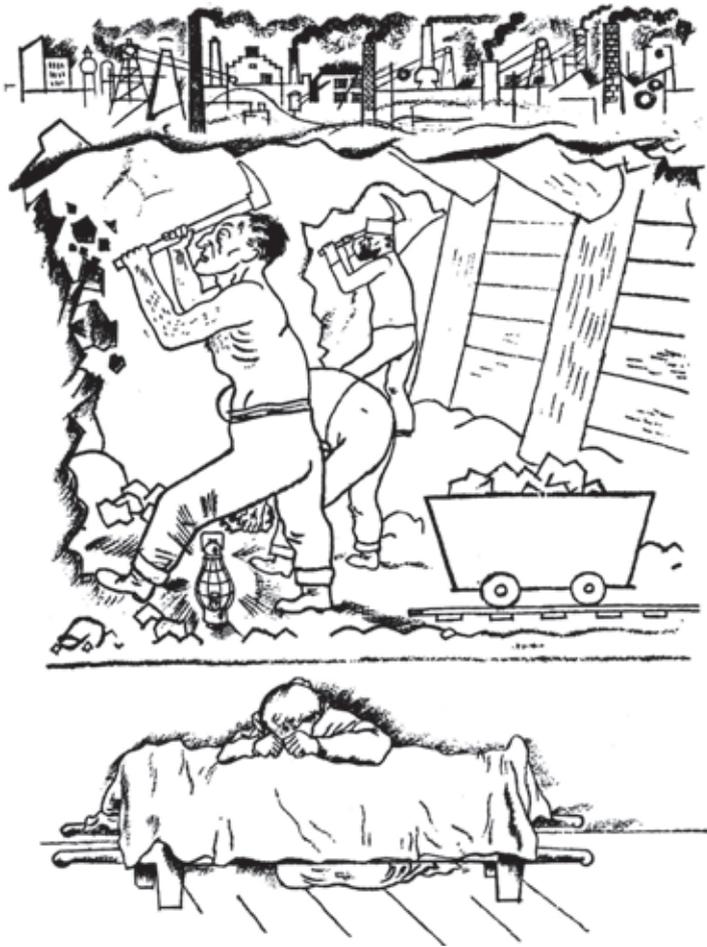
Estoy seguro de que hace tan solo un siglo nadie habría hecho tan ligeramente una declaración de esta clase. Es la declaración de un hombre que se ha esforzado inútilmente en lograr un equilibrio interior y que tiene más o menos perdida la esperanza de conseguirlo. Es la expresión de la soledad dolorosa y del aislamiento que mucha gente está sufriendo en la actualidad. ¿Cuál es la causa? ¿Hay una salida? Es fácil plantear estas preguntas, pero difícil contestarlas con seguridad. Debo intentarlas, sin embargo, lo mejor que pueda, aunque

soy muy consciente del hecho de que nuestros sentimientos y esfuerzos son a menudo contradictorios y oscuros y que no pueden expresarse en fórmulas fáciles y simples.

El hombre es, a la vez, un ser solitario y un ser social. Como ser solitario, procura proteger su propia existencia y la de los que estén más cercanos a él, para satisfacer sus deseos personales, y para desarrollar sus capacidades naturales. Como ser social, intenta ganar el reconocimiento y el afecto de sus compañeros humanos, para compartir sus placeres, para confortarlos en sus dolores, y para mejorar sus condiciones de vida. Solamente la existencia de estos diferentes, y frecuentemente contradictorios objetivos por el carácter especial del hombre, y su combinación específica determina el grado con el cual un individuo puede alcanzar un equilibrio interno y puede contribuir al bienestar de la sociedad. Es muy posible que la fuerza relativa de estas dos pulsiones esté, en lo fundamental, fijada hereditariamente. Pero la personalidad que finalmente emerge está determinada en gran parte por el ambiente en el cual un hombre se encuentra durante su desarrollo, por la estructura de la sociedad en la que crece, por la tradición de esa sociedad, y por su valoración de los tipos particulares de comportamiento. El concepto abstracto «sociedad» significa para el ser humano individual la suma total de sus relaciones directas e indirectas con sus contemporáneos y con todas las personas de generaciones anteriores. El individuo puede pensar, sentirse, esforzarse, y trabajar por sí mismo; pero él depende tanto de la sociedad —en su existencia física, intelectual, y emocional— que es imposible concebirlo, o entenderlo, fuera del marco de la sociedad. Es la «sociedad» la que provee al hombre de alimento, hogar, herramientas de trabajo, lenguaje, formas de pensamiento, y la mayoría del contenido de su pensamiento; su vida es posible por el trabajo y las realizaciones de los muchos millones en el pasado y en el presente que se ocultan detrás de la pequeña palabra «sociedad» .

Es evidente, por lo tanto, que la dependencia del individuo de la sociedad es un hecho que no puede ser suprimido, exactamente como en el caso de las hormigas y de las abejas. Sin embargo, mientras que la vida de las hormigas y de las abejas está fijada con rigidez en el más pequeño detalle, los instintos hereditarios, el patrón social y las correlaciones de los seres humanos son muy susceptibles de cambio. La memoria, la capacidad de hacer combinaciones, el regalo de la comunicación oral ha hecho posible progresos entre los seres humanos que son dictados por necesidades biológicas. Tales progresos se manifiestan en tradiciones, instituciones, y organizaciones; en la literatura; en las realizaciones científicas e ingenieriles; en las obras de arte. Esto explica que, en cierto sentido, el hombre puede influir en su vida y que puede jugar un papel en este proceso el pensamiento consciente y los deseos.

El hombre adquiere en el nacimiento, de forma hereditaria, una constitución biológica que debemos considerar fija e inalterable, incluyendo los impulsos naturales que son característicos de la especie humana. Además, durante su vida, adquiere una constitución cultural que adopta de la sociedad con la comunicación y a través de muchas otras clases de influencia. Es esta constitución cultural la que, con el paso del tiempo, puede cambiar y la que determina en un grado muy importante la relación entre el individuo y la sociedad como la antropología moderna nos ha enseñado, con la investigación comparativa de las llamadas culturas primitivas, que el comportamiento social de seres humanos puede diferenciar grandemente, dependiendo de patrones culturales que prevalecen y de los tipos de organización que predominan en la sociedad. Es en esto en lo que los que se están esforzando en mejorar la suerte del hombre pueden basar sus esperanzas: los seres humanos no están condenados, por su constitución biológica, a aniquilarse o a estar a la merced de un destino cruel, infligido por ellos mismos.



George Grosz

Si nos preguntamos cómo la estructura de la sociedad y de la actitud cultural del hombre deben ser cambiadas para hacer la vida humana tan satisfactoria como sea posible, debemos ser constantemente conscientes del hecho de que hay ciertas condiciones que no podemos modificar. Como mencioné antes, la naturaleza biológica del hombre es, para todos los efectos prácticos, inmodificable. Además, los progresos tecnológicos y demográficos de los últimos siglos han creado condiciones que están aquí para quedarse. En poblaciones relativamente densas asentadas con bienes que son imprescindibles para su existencia continuada, una división del trabajo extrema y un aparato altamente productivo son absolutamente necesarios. Los tiempos —que, mirando hacia atrás, parecen tan idílico— en los que individuos o grupos relativamente pequeños podían ser totalmente autosuficientes se han ido para

siempre. Es solo una leve exageración decir que la humanidad ahora constituye incluso una comunidad planetaria de producción y consumo.

Ahora he alcanzado el punto donde puedo indicar brevemente lo que para mí constituye la esencia de la crisis de nuestro tiempo. Se refiere a la relación del individuo con la sociedad. El individuo es más consciente que nunca de su dependencia de sociedad. Pero él no ve la dependencia como un hecho positivo, como un lazo orgánico, como una fuerza protectora, sino como algo que amenaza sus derechos naturales, o incluso su existencia económica. Por otra parte, su posición en la sociedad es tal que sus pulsiones egoístas se están acentuando constantemente, mientras que sus pulsiones sociales, que son por naturaleza más débiles, se deterioran progresivamente. Todos los seres humanos, cualquiera que sea su posición en la sociedad, están sufriendo este proceso de deterioro. Los presos a sabiendas de su propio egoísmo, se sienten inseguros, solos, y privados del disfrute ingenuo, simple, y sencillo de la vida. El hombre solamente puede encontrar sentido a su vida, corta y arriesgada como es, dedicándose a la sociedad.

La anarquía económica de la sociedad capitalista tal como existe hoy es, en mi opinión, la verdadera fuente del mal. Vemos ante nosotros a una comunidad enorme de productores que se están esforzando incesantemente privándose de los frutos de su trabajo colectivo, no por la fuerza, sino en general en conformidad fiel con reglas legalmente establecidas. A este respecto, es importante señalar que los medios de producción —es decir, la capacidad productiva entera que es necesaria para producir bienes de consumo tanto como capital adicional— puede legalmente ser, y en su mayor parte es, propiedad privada de particulares.

En aras de la simplicidad, en la discusión que sigue llamaré «trabajadores» a todos los que no compartan la propiedad de los medios de producción, aunque esto no corresponda al uso habitual del término. Los propietarios de

los medios de producción están en posición de comprar la fuerza de trabajo del trabajador. Usando los medios de producción, el trabajador produce nuevos bienes que se convierten en propiedad del capitalista. El punto esencial en este proceso es la relación entre lo que produce el trabajador y lo que le es pagado, ambos medidos en valor real. En cuanto que el contrato de trabajo es «libre», lo que el trabajador recibe está determinado no por el valor real de los bienes que produce, sino por sus necesidades mínimas y por la demanda de los capitalistas de fuerza de trabajo en relación con el número de trabajadores compitiendo por trabajar. Es importante entender que incluso en teoría el salario del trabajador no está determinado por el valor de su producto.

El capital privado tiende a concentrarse en pocas manos, en parte debido a la competencia entre los capitalistas, y en parte porque el desarrollo tecnológico y el aumento de la división del trabajo animan la formación de unidades de producción más grandes a expensas de las más pequeñas. El resultado de este proceso es una oligarquía del capital privado cuyo enorme poder no se puede controlar con eficacia incluso en una sociedad organizada políticamente de forma democrática. Esto es así porque los miembros de los cuerpos legislativos son seleccionados por los partidos políticos, financiados en gran parte o influidos de otra manera por los capitalistas privados quienes, para todos los propósitos prácticos, separan al electorado de la legislatura. La consecuencia es que los representantes del pueblo de hecho no protegen suficientemente los intereses de los grupos no privilegiados de la población. Por otra parte, bajo las condiciones existentes, los capitalistas privados inevitablemente controlan, directamente o indirectamente, las fuentes principales de información (prensa, radio, educación). Es así extremadamente difícil, y de hecho en la mayoría de los casos absolutamente imposible, para el ciudadano individual obtener conclusiones objetivas y hacer un uso inteligente de sus derechos políticos.

La situación que prevalece en una economía basada en la propiedad privada del capital está así caracterizada en lo principal: primero, los medios de la producción (capital) son poseídos de forma privada y los propietarios disponen de ellos como lo consideran oportuno; en segundo lugar, el contrato de trabajo es libre. Por supuesto, no existe una sociedad capitalista pura en este sentido. En particular, debe notarse que los trabajadores, a través de luchas políticas largas y amargas, han tenido éxito en asegurar una forma algo mejorada de «contrato de trabajo libre» para ciertas categorías de trabajadores. Pero tomada en su conjunto, la economía actual no se diferencia mucho de capitalismo «puro». La producción está orientada hacia el beneficio, no hacia el uso.

No está garantizado que todos los que tienen capacidad y quieren trabajar puedan encontrar empleo; existe casi siempre un «ejército de parados». El trabajador está constantemente atemorizado con perder su trabajo. Desde que parados y trabajadores mal pagados no proporcionan un mercado rentable, la producción de los bienes de consumo está restringida, y la consecuencia es una gran privación. El progreso tecnológico produce con frecuencia más desempleo en vez de facilitar la carga del trabajo para todos. La motivación del beneficio, conjuntamente con la competencia entre capitalistas, es responsable de una inestabilidad en la acumulación y en la utilización del capital que conduce a depresiones cada vez más severas. La competencia ilimitada conduce a un desperdicio enorme de trabajo, y a ese amputar la conciencia social de los individuos que mencioné antes.

Considero esta mutilación de los individuos el peor mal del capitalismo. Nuestro sistema educativo entero sufre de este mal. Se inculca una actitud competitiva exagerada al estudiante, que es entrenado para adorar el éxito codicioso como preparación para su carrera futura.



George Grosz

Estoy convencido de que hay solamente un camino para eliminar estos graves males, el establecimiento de una economía socialista, acompañado por un sistema educativo orientado hacia metas sociales. En una economía así, los medios de producción son poseídos por la sociedad y utilizados de una forma planificada. Una economía planificada que ajuste la producción a las necesidades de la comunidad, distribuiría el trabajo a realizar entre todos los capacitados para trabajar y garantizaría un sustento a cada hombre, mujer, y niño. La educación del individuo, además de promover sus propias capacidades naturales, procuraría desarrollar en él un sentido de la responsabilidad para sus compañeros-hombres en lugar

de la glorificación del poder y del éxito que se da en nuestra sociedad actual.

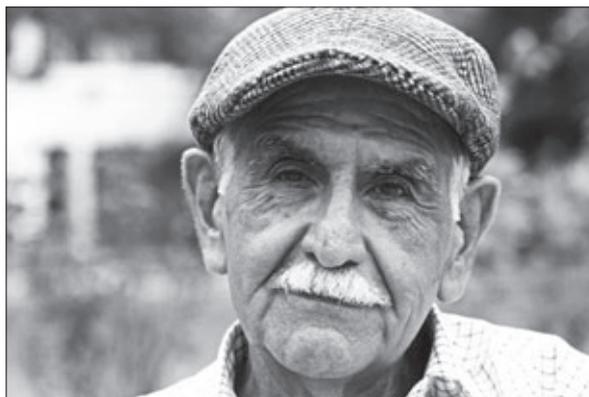
Sin embargo, es necesario recordar que una economía planificada no es todavía socialismo. Una economía planificada puede estar acompañada de la completa esclavitud del individuo. La realización del socialismo requiere solucionar algunos problemas socio-políticos extremadamente difíciles: ¿cómo es posible, con una centralización de gran envergadura del poder político y económico, evitar que la burocracia llegue a ser todopoderosa y arrogante? ¿Cómo pueden estar protegidos los derechos del individuo y cómo asegurar un contrapeso democrático al poder de la burocracia?

Discurso de Ernesto Ráez Mendiola en la Universidad de Ciencias y Humanidades con motivo del reconocimiento que la Universidad hizo al dramaturgo nacional en el marco del II Festival de Teatro Interuniversitario que se desarrolló en el campus de la UCH los días 29 y 30 de octubre

Amicgos de la Universidad de Ciencias y Humanidades, el Teatro: Arte del hombre, por el hombre y para el hombre; docencia de humanidad; imagen de la vida humana; arte efímero de los efímeros; cuestionamiento de la sociedad; inventario de los empeños del ser humano por llegar a serlo; acto colectivo de reflexión para la superación; registro crítico de los esfuerzos por un mundo mejor; perfil histórico del hombre; reserva de humanismo; aventura humana en un contexto imaginario que alude metafóricamente al contexto donde se realiza; recreación participativa y reflexiva de presencia comunitaria; bastión de sobrevivientes en la lucha por la dignidad humana; arena de confrontación del hombre con sus fantasmas; espacio de justicia; verdad con las apariencias de la ilusión; ficción que esclarece la realidad; mágica fantasía que ilumina las tinieblas de la ignorancia y la explotación; templo de fe y esperanza en el destino de la humanidad; acto colectivo de amor a nuestros semejantes...

El teatro: que en la leyenda griega encarna las fuerzas generadoras de la naturaleza y en la mitología japonesa devuelve la luz al mundo, arte que hace diez mil años comenzaron a cultivar nuestros antepasados, de lo que han dejado testimonio en las pinturas rupestres de las cuevas de Toquepala y Lauricocha. El teatro, digo, me coloca hoy ante ustedes en esta ceremonia, excesiva para mi humildad, y sin embargo generosa y justiciera para la inmensa legión de hombres y mujeres, de quienes formo parte, que hacen posible en nuestra patria que sigamos disfrutando de este venero de identidad y patriotismo.

Solo una institución conducida por un humanista podía realizar una ceremonia como esta. Por ello, mi especial reconocimiento al doctor César Ángeles Caballero, rector de la Universidad de Ciencias y Humanidades, que prestigia su conducción con la presencia de tan distinguido intelectual admirado y reconocido por su vocación peruanista, por el inmenso honor que me ha significado el haber recibido directamente de sus manos la distinción otorgada.



Gracias, amigos, por hacerme sentir que mi vida ha tenido un sentido. Que algo he sembrado para cosecha del recuerdo en estos setenta y ocho años de mi trayectoria vital en que continúo viviendo entre el siglo y el sueño.

Seglar de mi época y sacerdote de mis esperanzas. En el siglo, me sumerjo en el río del tiempo y me renuevo constantemente en sus aguas que, hoy puedo afirmar con conocimiento de causa, cambian segundo a segundo; gozo de las primicias que aun puedo degustar; por ejemplo, leer pescando las ideas que se transforman sin término. En el siglo soy un achacoso afortunado que puede aún leer el mundo alegremente con sus hijos, sus nietos y sus alumnos... Y es en este diálogo con el futuro que me sobrevivirá, cuando me instalo en el sueño y cabalgo feliz la amplia, luminosa e interminable llanura de la creatividad, de la capacidad demiúrgica de los tropos, del *multiverso* que hay en todas las cosas etéreas, sólidas o acuosas de la Tierra. Descubro entonces cómo, en un suspiro, el granizo o una gota de lluvia corriendo por la mejilla son formas de una lágrima ajena al dolor. Que hay ojos que cuando parpadean restan la luz al mundo. Y que las piedras, el agua, la flor, la tierra, nunca se gastan... Como en el siglo me nutro vorazmente de ilusión en el sueño.

Espero así serenamente el momento en que en el siglo me he de disolver y cual débil recuerdo navegaré en el río que conducirá al mar del olvido. Pero, en el sueño, nunca partiré. Permaneceré agazapado en el olvido hasta el instante mismo de la gran explosión que en cinco mil millones de años convertirá a la Tierra en un planeta hasta donde la muerte habrá muerto.

A pesar de destino tan cruel, invito a ustedes, hijos del siglo, nuevos soñadores, a que instalen el teatro en su doble dimensión seglar y onírica, sueño contestatario que aguijonea al siglo para que logremos llegar al final de los tiempos con una vida mejor para todos los hombres de la Tierra reunidos.

Gracias, amigos de la Universidad de Ciencias y Humanidades, por este homenaje que recibo, durante este Segundo Festival de Teatro Universitario 2014, a nombre de todos los que hacemos teatro en el Perú.

LIBROS LIBROS LIBROS



MEDIO SIGLO DE LA REVISTA TRILCE

Después de Neruda quizás sea Omar Lara el poeta chileno que mayor vínculo tiene con el Perú. Ha vivido en Lima, ha publicado varios libros por editoriales peruanas, visita el país a menudo. Ha escrito un hermoso poema a César Vallejo y hace medio siglo que viene editando la revista *TRILCE*, que constituye un permanente homenaje al autor de *Poemas humanos*, y en la que ha difundido más de una vez la poesía peruana. Recordemos que Neruda escribió poemas a Vallejo, escribió su gran cantata «Alturas de Macchu Picchu», elogió a José Carlos Mariátegui, reverenció a Túpac Amaru en su *Canto general*, expresó sentidas palabras de dolor y acusación a la muerte de Javier Heraud. Solía recitar versos de Eguren, de Valdelomar, de Chocano.

Omar vino a Lima en el mes de setiembre a recibir un homenaje y a presentar un libro publicado por la Editorial Summa, integrándose con los poetas peruanos Marco Martos, José Ruiz Rosas, Omar Aramayo, Alberto Alarcón, que merecieron también el mismo reconocimiento en el marco del Festival Primavera Poética organizado por Víctor López / Harold Alva.

DE LOS EDIFICIOS ANCESTRALES A LA MODERNIDAD CHICHA

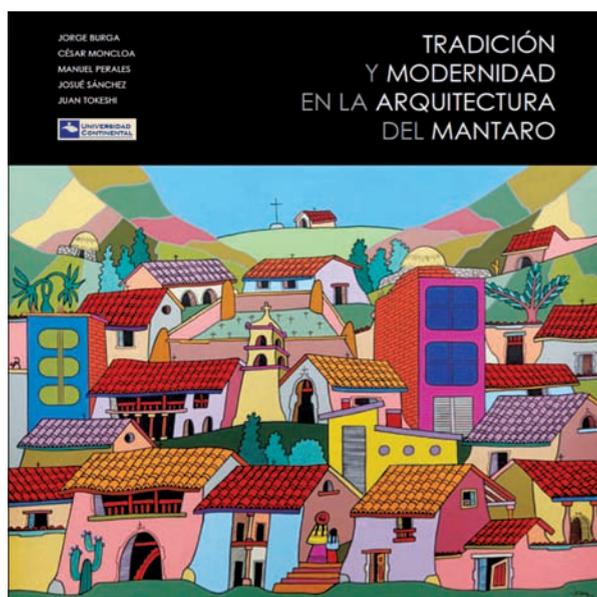
El libro *Tradición y Modernidad en la Arquitectura del Mantaro*, escrito por los arquitectos Jorge Burga, César Moncloa, y Juan Tokeshi, el arqueólogo

Manuel Perales y el pintor Josué Sánchez, con el apoyo de estudiantes del Programa de Arquitectura de la Universidad Continental de Huancayo, y de su Director el Arq. Jesús Verástegui abarca ochocientas ochenta páginas dedicadas a veinte de los casi cien pueblos del valle, revisando sus orígenes, sacando conclusiones, y planteando alternativas sobre su evolución urbana e importancia dentro del territorio nacional, sus valores vernáculos, la arquitectura chicha y su futuro.

A continuación, glosamos algunas reflexiones propuestas de este libro fundamental:

Los valles nos brindan terrenos llanos sobre los cuales edificar y áreas con capacidad de agricultura lo suficientemente extensas como para sostener a una población numerosa, brindándonos una de las pocas posibilidades de articular ciudades en un territorio tan árido como el andino. Sin la presencia de estos valles en la sierra, simplemente no podrían haber ciudades. El valle del Mantaro, el más grande, productivo y poblado del país, es en realidad un laboratorio donde se verá de primera mano la evolución y el destino de la arquitectura popular vernácula, así como de la arquitectura chicha. Si lo vernáculo tiene alguna alternativa de supervivencia ante su inminente y gradual desaparición, lo veremos en este valle.

Se trata de un libro indispensable para los arquitectos y también para todos aquellos que se plantean los temas de la modernidad y de la interculturalidad desde una perspectiva multidisciplinaria.



LA SANGRE DE LA AURORA

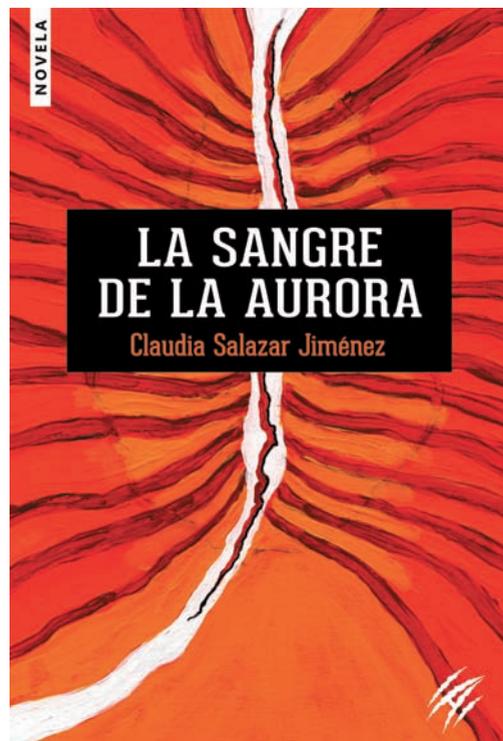
Tres mujeres y algunas más, se unen en esta novela galardonada con el Premio de Américas 2014 para lanzar un mismo grito de dolor y rabia por las heridas de la guerra interna de los ochenta noventa. Marcela, Mélni y Modesta, tres emes, una joven burguesa de izquierda que abandona a su marido y a su hija para entregarse a la prédica de Abimael Guzmán, una periodista intrépida, carne de fiestas y discotecas, a la que preocupan algunas preguntas incómodas y una joven comunera andina, respectivamente, son tanto víctimas como antorchas de la lucha de la mujer contra la opresión de un mundo regido por la testosterona, cuya violencia de género se refleja de la manera más feroz en que pudo hacerlo la guerra interna, a través de la violación grupal, tanto de parte de militantes senderistas como de soldados de las Fuerzas Armadas.

La guerra es el terreno en el que la autora profundiza en la subjetividad de las protagonistas para explorar su relación consigo mismas en su rol de género enfrentado a una realidad que las eviscera y las empuja a cuestionar el papel que les toca cumplir en una sociedad patriarcal convulsionada por la violencia política. La sangre de esta aurora es sangre de mujer.

La guerra interna es el terreno, pero el drama de fondo transcurre en la interioridad de las protagonistas, es por eso que varios de los pasajes referidos al proceso de esa guerra dejan la impresión de lo ya sabido, de lo conocido, de aquello que no nos ofrece algo nuevo, las referencias a Guzmán como a su mujer y a otros personajes de la jerarquía senderista brillan por su evidencia. Los nombres cambiados por la autora no hacen más que señalarlos.

La linterna literaria de Claudia Salazar hurga en las contradicciones que encuentra en la ideología marxista cuando toca el tema de género. Tanto Lenin (a quien cita la autora) como el propio Guzmán, pregonan el papel preponderante de la mujer en su proceso revolucionario, pero en la práctica de la guerra surge del fondo de la sangre masculina la violencia patriarcal que arrasa con los buenos propósitos de una intención de cambio que no será tal mientras no se le otorgue la igualdad y la justicia que le corresponden.

Lo expresa Modesta, la Modesta violada por varios soldados, la Modesta obligada a cocinar para aquellos que la fuerzan una noche sí y otra noche también, la Modesta madre de una niña que no quiere porque



nació de la violencia pero que rehúsa abandonar, cuando huye con un grupo de comuneras después de haber matado a golpes a un soldado aislado y robado su fusil: “Entre nosotras nomás, como todas somos mujeres, por eso nomás hablo”.

No se puede decir que *La Sangre de la Aurora* sea una novela programática, pero la postura de género de su autora, tanto en lo ideológico como en lo personal, florece con decisión por todos sus costados. Los tres personajes femeninos, Marta, Mélni, Modesta, están dibujados con precisión dentro de sus realidades culturales e ideológicas, Marta se mantiene en prisión fiel a la doctrina implacable de Guzmán (*una prisión ideológica dentro de otra de muros y rejas*), Mélni cicatriza las heridas de la violación senderista con las caricias de Daniela, Modesta teje con sus compañeras campesinas una vida nueva liberada del terror, las tres, cada una, desde su perspectiva particular, dan un paso adelante, representan un cambio, son mujeres en camino, erróneo o no, pero en camino.

Claudia Salazar Jiménez nos demuestra en *La Sangre de la Aurora* una calidad literaria de alto nivel y un manejo poderoso de la estructura narrativa. Su novela se construye a base de pasajes cortos y sumamente trabajados que dan fe de su pericia como escritora. Felicitamos a la editorial Animal de Invierno por haberla escogido para integrar su cartera de autores.

Luis Freire Sarria



ISSN 2310-9955



9 772310 995000 >