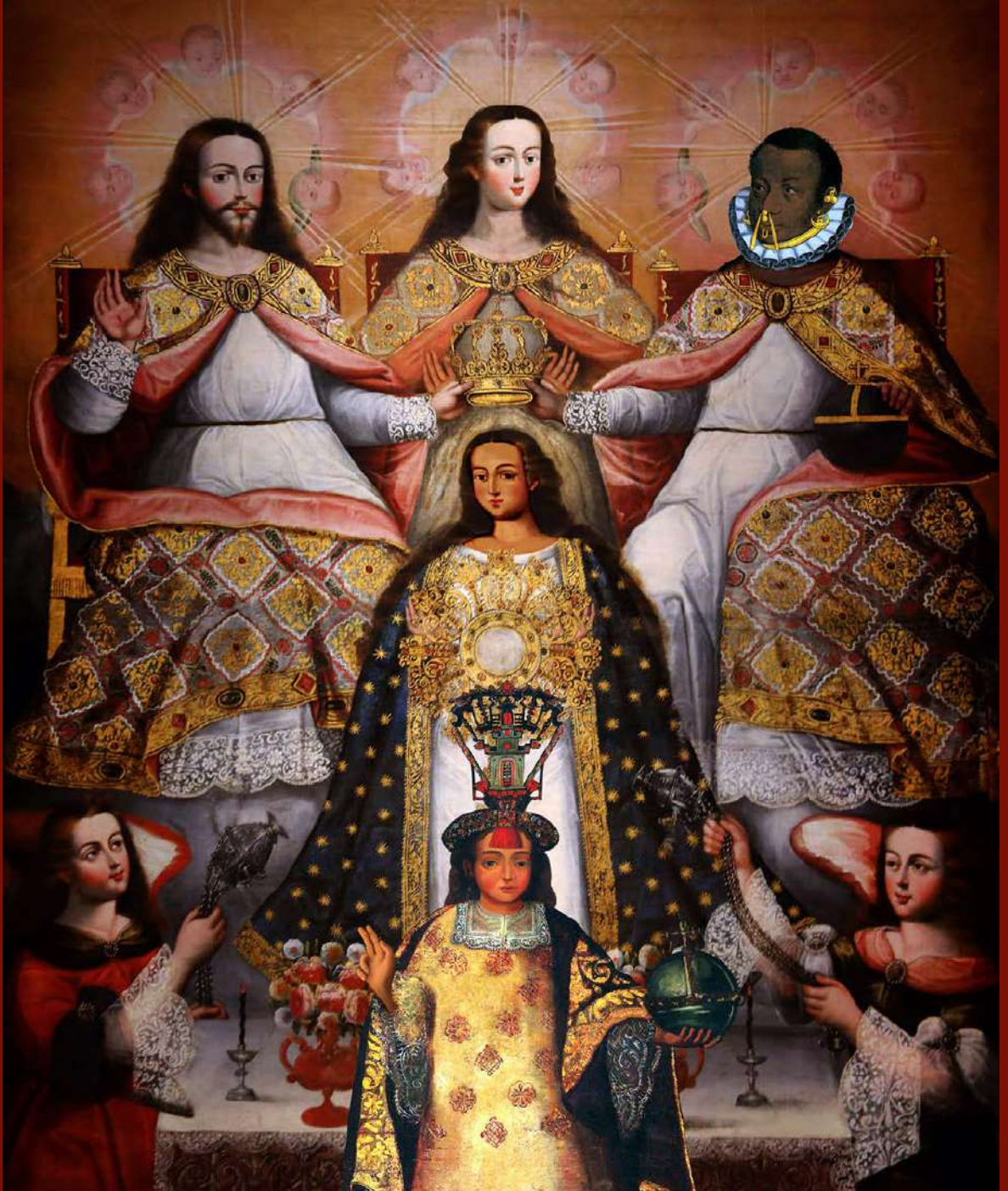


UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

VUELAPLUMA 20

Diciembre, 2021





Portada, retina y contraportada de Jesús Ruiz Durand: *Imposible trinidad, Santiago mataindios* (intervenciones digitales y analógicas) y afiche para la obra teatral *Un día en la vida de Santa Rosa*.

VUELAPLUMA

Año VIII No 20 diciembre de 2021

Director fundador
Arturo Corcuera

© Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades
República de Chile 295 Of. 503 - Lima - Perú. Teléfono: 330-8170

Dirección y edición
Lorenzo Osoro



Rector
César Ángeles Caballero
Vicerrector Académico
Milciades Hidalgo Cabrera
Gerente General
Omar Velásquez Andía

Colaboraciones y sugerencias: vuelapluma@uch.edu.pe

ÍNDICE

José Watanabe, la palabra alada



El versado y versátil Watanabe
Lorenzo Osores 4



Mi amigo Wata «el japonés»
José Li Ning 12



José Watanabe en la memoria
Marco Martos 22



Poesía de
José Watanabe 34



Watanabe en el cine peruano
Mónica Delgado 42



No Somos Nada, La Polla
Records documental de
Javier Corcuera 46



Memorias de un artista visual
Jesús Ruiz Durand 50



Digitalización y exclusión
Sofía Scasserra 60



El punto de quiebre
en el cambio climático
Juan Manuel Vargas Velasquez 64
Nancy Elizabeth Fuentes León



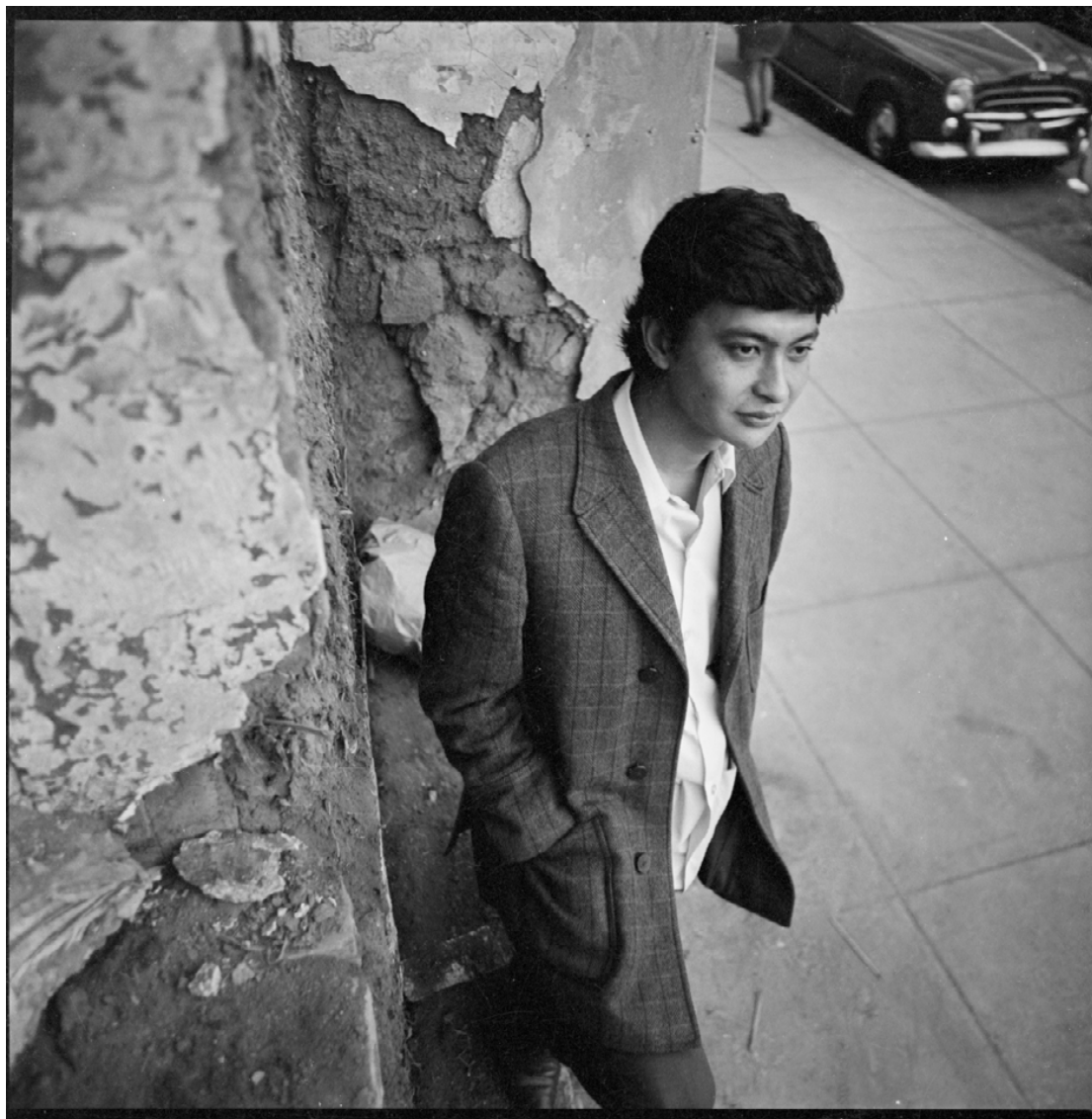
Tesis marxistas que se
comproban en las elecciones
generales peruanas
Omar Cavero 68



Paulo Freire y una educación
emancipadora
Oscar Jara Hollyday
Separata

José Watanabe el versado, el versátil

Lorenzo Osores





Personaje de Lorenzo en papel maché hecho por José Watanabe.

Cierta vez, José Watanabe me preguntó cuál era su mayor extravagancia. «Haber nacido en Laredo», le respondí casi sin pensarlo. No podía asociar un espíritu tan sutil con un medio tan agreste, mis convicciones dialécticas no daban para tanto. Sin embargo, esa no fue su única extravagancia. Cuando éramos muy jóvenes y Emilio Choy nos llamaba con sana envidia “los magos del tiempo”, a José se le dio por mover el hombro como Yojimbo el bravo —héroe de una película de Kurosawa— y para desconcertar a los amigos poetas tan jóvenes y tan locuaces, ensayaba un estudiado laconismo. En tono burlón y recordando a Chesterton decía: «es que a veces el silencio se puede confundir con la inteligencia». Le gustaba remarcar su condición de poeta insular. No por casualidad tenía la costumbre, en la época que frecuentábamos los bares de Lima, de llenar las paredes de los baños con estos conocidos versos de Luis Hernández: «Solitarios son los actos del poeta, como aquellos del amor y de la muerte». Grafiti poco común y demasiado fino que un vago mancilló añadiéndole una procacidad alusiva al pecado de Onán. No voy a intentar un análisis de su excelente poesía porque —como dicen los empleados públicos—

no es de mi competencia. Más bien, voy a referirme a desconocidos aspectos de su desconcertante personalidad, con el fin de quitarle ese socorrido velo de misterio oriental. Comenzaré por los antecedentes familiares, por aquellos que le dejaron huella e influyeron en su vocación. El padre de José, Harumi Watanabe, era un japonés culto que supo detectar a tiempo las precoces aptitudes de su vástago. El pequeño José escuchaba con verdadera unción los *haikus* que le leía su padre directamente del japonés y en traducción simultánea. Además de culto, el padre de José era tan altivo que prefería emprender largas y fatigosas caminatas para no subir a una de esas góndolas que, con su torpe vaivén, lo hubieran obligado a posturas inelegantes.

Pero, no se crea que todo fue exquisitas lecturas para el niño Watanabe. En un medio como el de Laredo, no podía faltar el íntimo contacto con la naturaleza y la niñez de José hubiera sido menos perturbada si no se hubiera enterado de que los chicos de Laredo se iniciaban sexualmente con gallinas. Fue así como un buen día, el todavía casto pero impaciente José, ingresó al gallinero en busca de su plumífero objeto del deseo con las

puendas al aire y fue circuncidado, sin ser judío ni musulmán, por el certero picotazo de un gallo celoso.

Para olvidar tan traumática experiencia y refrenar su lujuria adolescente, José se trasladó a Trujillo. En esta ciudad señorial y monacal conoció a Susana su amor de juventud, especie de bella durmiente al revés: José la besaba y ella caía desmayada. Después de un profundo y placentero sueño despertaba en espera de otro beso que José se lo negaba, temeroso de otro desmayo. Tal fue el origen de las desavenencias de tan romántica pareja, pero no el fin del deseo. En un poema, José dice de Susana: “pasaba sus días soñando una canción que nos ensimismara”. Por deferencia a esos sueños femeninos, José escoge como epígrafe para su poema *Cuatro muchachas alrededor de una manzana* este verso de Wallace Stevens: “La música de Susana tocaba las lujuriosas fibras”. Indudablemente fue su singular experiencia erótico-estética con Susana y no Laredo con su olor a melaza, como creen algunos ingenuos, lo que decidió su vocación de poeta e inclinación por la poesía y las artes.

Probablemente, el primer acercamiento de José Watanabe a las artes visuales ocurrió en Trujillo, en la pequeña escuela de pintura que dirigía Pedro Azabache, devoto seguidor de Sabogal. Para costear sus estudios, José posaba desnudo y las estudiantes de arte no se perdían una sola clase con tal de ver las bien prodigadas pantorrillas del nuevo modelo. Azorado por esas miradas golosas, José abandonó dicha escuela para convertirse en disciplinado yoga, creyendo que con la dieta vegetariana resistiría mejor las tentaciones de la carne. Esta nueva ex-

periencia no le duraría mucho: José fue expulsado de la Gran Fraternidad Yoga por haber cometido el sacrilegio de posar en flor de loto con un cigarrillo en los labios.

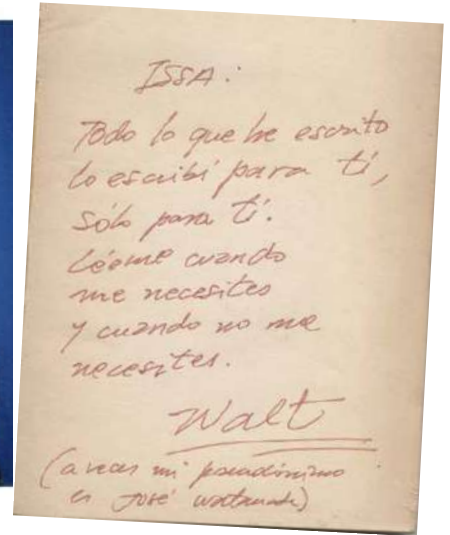
Desengañado de la intolerancia poco fraterna de la Gran Fraternidad, José Watanabe vino a Lima, donde se inició en el periodismo colaborando con la revista *Caretas*. Su primer trabajo fue nada menos que entrevistar al poeta y matemático chileno Nicanor Parra, quien había venido invitado por la Universidad de Ingeniería para dar una clase magistral. Como José estaba nervioso porque era la primera vez que tenía que enfrentarse a una celebridad, me pidió que lo acompañara. Fue la gran aburrida de mi vida: los dos poetas se enfrascaron en una ininteligible conversación de matemáticas y no hablaron nada de literatura, supuesto tema de la entrevista. Para cumplir con *Caretas*, José inventó unas declaraciones de cuya autenticidad el autor de *Antipoesmas* no se habría atrevido a dudar.

En esa época, los gustos pictóricos de José todavía eran indigenistas y no disimulaban con cierto desdén por el arte contemporáneo, sobre todo el abstracto. Felizmente, su visión pictórica fue variando conforme fue conociendo la obra de Paul Klee, Miró, Picasso y su deslumbramiento por Marc Chagall que se hace patente en *Álbum de familia*.

De la pintura peruana prefería a los de obvio origen nipón y sus prejuicios contra el arte abstracto se diluyeron por completo cuando se enteró de que en esta tendencia había más de un pintor nikei. Admiraba a Venancio Shinki por la pulcritud de su técnica y vuelo imagi-



José Watanabe le dedica un libro a su hija Issa.



nativo. Pero descubrir a Tilsa Tsuchiya lo llevó al éxtasis supremo. José narra con mucho humor y soltura la gratísima experiencia que tuvimos al ver por primera la obra de Tilsa:

Visité la exposición con mi amigo Lorenzo Osores, con quien solía practicar en las galerías el sarcasmo y la petulancia, gozo de juventud que no pudimos ejercer frente a los cuadros de Tilsa. Suspendidos de golpe nuestros humos, decidimos hacer una audacia que el espíritu de esos años nos permitía: ir de inmediato a conocer a la pintora. Todos estábamos para todos y el presente era perpetuo.

Conocimos a Tilsa Tsuchiya e hicimos una hermosa amistad que lindaba con lo real maravilloso. Los tres éramos inseparables y me acuerdo que una noche en una de las calles de la avenida Floral, vimos una rata caminando por el aire. José para impresionar a Tilsa se puso muy cartesiano y nos sacó del asombro explicándonos que debido a la obscuridad no

podíamos ver el plomizo cable que unía los postes de luz.

Si bien la temprana lectura de *haikus* fue muy importante para José, no fue suficiente para que adquiriera una visión integral de la cultura de sus ancestros paternos. Ni el medio ni la época eran propicios. Por eso mismo, es encomiable que por su propio esfuerzo fuera adquiriendo un creciente conocimiento de la literatura japonesa y una admiración, cercana a la devoción, por los poetas Matsuo Basho, Masaoka Shiki y en especial por Kobayashi Issa. El nombre que le puso a la segunda de sus hijas me eximiría de mayores ahondamientos en el tema, si José no hubiera fabulado que era por una bella y misteriosa princesa que presidía la Ceremonia del Té. Dejo a la libre imaginación de cada lector, cuál fue la reacción de Issa al enterarse de que su nombre en realidad provenía de un poeta nipón del siglo XIX, si bien talentoso, físicamente poco agraciado.

De este lejano y complejo universo cultural, la gran pintura japonesa —sobre todo la llamada *Shunga*, famosa por su desenfadado erotismo— también le atraía poderosamente, casi tanto como la propia literatura. Sus artistas preferidos eran Hokusai, Utamaro e Hiroshige, y muy pronto sus bellas imágenes las incorpora en su poesía: «Una *geisha* de Utamaro peinándose en el aire» y «El hombre tenue bajo la lluvia» son testimonio de lo que afirmo. Como lo es también la finísima descripción que hace de un cuadro *Shunga*: «si el acoplamiento es inmóvil, las sedas de las ropas no dejan de ondular»

Sin embargo, en su esforzada cultura japonesa tenía una gran laguna: José solo había visto una película nipona, *Yojimbo el bravo*. En cambio, nuestra gran amiga Tilsa que había vivido en París, conocía muchísimo de cine japonés. Gracias a ella, José y yo nos enteramos de que *Ugetsu Monogatari*, una película que solo habíamos escuchado en boca de los eruditos en cine, iba a ser estrenada en Lima. Tilsa, muy seria, nos amenazó con quitarnos su amistad si dejábamos de ver tan excelente obra. Y nosotros no queríamos perder a Tilsa ni a *Ugetsu Monogatari*.

Antes de ir al cine, con José teníamos la costumbre de saborear un helado en el Parisi, cuyo dueño tenía un hijo muy parecido a Nino Manfredi, o la alternativa de tomar un café en el Versailles donde atendían dos mozos, uno igualito a Ugo Tognazzi y el otro a Victorio Gasman. Esa vez decidimos ir al Parisi, y el mismísimo Nino Manfredi se acercó para atendernos. Yo pedí un helado de almendra y José, muy sofisticado, exigió

«un helado de sabor opaco y elegante». Sin inmutarse, Manfredi se retiró y al poco rato vino con nuestros helados, el de almendra para mí y uno de lúcuma para José. Al ver su cara de sorpresa, Manfredi le dijo sonriendo: «jovencito, yo también he leído *La Casa de cartón*».

Sorprendidos gratamente por el imprevisto lector de Martín Adán, nos sorprendimos aún más con *Ugetsu Monogatari*. Deslumbrados por la hermosa película de Kenji Mizoguchi, nos prometimos hacer un estricto seguimiento del cine japonés. Así pudimos ver casi todas las películas de Kurosawa y las películas radicales de Kobayashi. También le dimos su espacio al cine japonés de corte erótico: *La mujer de arena* de Teshigara, según José la mejor película erótica de todos los tiempos. Obvia exageración que corrigió después cuando vimos *Onibaba* o *El mito del sexo* de Kaneto Shindo y *El Imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima.

Después de nuestro recorrido por el cine japonés, se nos dio por el cine griego. La inevitable *Zorba el griego* fue el hilo conductor hacia otras películas de Cacoyannis: *Ifigenia*, *Electra* y *Las troyanas*. José quedó maravillado con esta trilogía que contenía una visión muy crítica de los héroes clásicos, y que en conmovedoras escenas de elegante sobriedad recreaban los dramas de Eurípides. Y en esta época de calentamiento global, recuerdo que vimos otra gran película de Cacoyannis, *El día que los peces salieron*, mordaz y premonitoria comedia negra que denuncia la contaminación ambiental.

También es necesario decir que Cacoyannis no venía solo, que en sus estupen-



José Watanabe con Rosina Valcarcel y Lorenzo Osores



José Watanabe y Lorenzo Osores en Huanchaco.

das aventuras cinematográficas participaban la gran actriz y cantante Irene Pappas y la banda sonora de Mikis Teodorakis, artista extraordinario y héroe mítico de nuestro tiempo. Cuando Teodorakis se presentó en Lima hace más de cuarenta años, en los famosos espectáculos musicales del campo de Marte, fue todo un acontecimiento. La gran mayoría de la gente lo conocía por *Zorba el griego* y le pedían en coro que la tocara. En ningún momento Teodorakis cedió al pedido de las multitudes y más bien tocó una serie de piezas desconocidas y realmente hermosas. Cuando terminó el recital hubo una recepción para Teodorakis a la que José y yo tuvimos la suerte de ser invitados. Si bien José era muy tímido, a veces, su impertinencia lo sobrepasaba: recuerdo que se acercó a Teodorakis para enrostrarle porque no había tocado *Zorba* y este, inmutable, le respondió que había dos razones suficientes, una que no era ni de lejos la mejor de sus composiciones y la otra que si la tocaba no podía impedir que la gente se pusiese a bailar y que casi siempre lo hacía de manera desastrosa.

Pero no solo de cine japonés y griego vive el cinéfilo, también trajinamos el *free cinema* inglés, las películas de Bergman, la nueva ola francesa, el cine italiano de los neorrealistas, de Visconti, Fellini y otros más. Pero eso ya es otra historia.

Además de poeta, narrador y dramaturgo, José tenía una extraordinaria versatilidad: guionista de cine y de historietas, escenógrafo, productor de programas teleeducativos, y cuando fue gerente del canal del Estado elevó la calidad de su programación a niveles nunca vistos y



José Watanabe y Luis Freire, Héctor Cordero, Rosina Valcarcel, Gladys Chávez, Gredna Landolt, Lorenzo Osores y Mariela Castillo.



José Watanabe con Mariela Castillo y Lorenzo Osoros.

marcó su firme independencia del gobierno de turno. También fue dibujante, publicista, tallador, diseñador de juguetes y de máscaras, y como todo laborioso nikei, era experto en ikebana y origami. Al igual que Terencio, nuestro poeta podía exclamar: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Con el añadido de que todo lo que hizo llevaba la marca de la excelencia.

En fin, amigos míos, esta es la apretada semblanza de un poeta que en sus años mozos imitaba al samurai Yojimbo el bravo y que —gracias a la sabiduría que

inevitablemente adquirió— llegó a la certeza de ser el guardián del hielo:

No se puede amar lo que tan rápido fuga.

Ama rápido, me dijo el sol.

*Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:*

Yo soy el guardián del hielo.



Mi amigo Wata, «El japonés»

José Li Ning Anticona Terapeuta y artista plástico

En enero de 1962, el pintor Pedro Azabache inauguró el *Centro de Estudio de Dibujo y Pintura* en el local del Teatro Municipal de Trujillo. Patrocinado por la Municipalidad y por gestión del escritor José Eulogio Garrido, fue la semilla que con el tiempo, y esfuerzo de un grupo de trujillanos –nativos y de corazón–, culminó en lo que hoy es la Escuela Regional de Bellas Artes. En ese centro inicial conocí a José Watanabe Varas, inscrito, como yo, para recibir las primeras lecciones del maestro Azabache.

Llamó la atención que Pepe, poco tiempo después de inscribirse, desistiera de continuar asistiendo, a pesar de que sus trabajos eran alabados por el maestro. Sin embargo, siempre se mantuvo vinculado al taller, tanto que se desempeñó como asistente administrativo, secretario, de don Pedro. El padre de Pepe había estudiado en una escuela de bellas artes en Japón; en Trujillo, don Harumi frecuentaba a los pintores locales, entre ellos, a don Pedro Azabache, a quien compró cuadros y a Mariano Alcántara. Este poseía un óleo de su amigo japonés; por eso, al conocer a Pepe, don Mariano tuvo la gentileza de entregárselo, como legado paterno.

En ese ambiente, donde no faltaron los alumnos interesados por la poesía, se comenzaron a difundir los primeros versos de Watanabe. Su talento fue reconocido por cuantos tuvieron la oportunidad de leerlos. Un primer reconocimiento oficial fue el de los Juegos Florales organizados por la Universidad Nacional de Trujillo, en 1965; de suerte que cuando secretario de Azabache, riéndonos le decíamos que parecía Rilke en su época de secretario de Rodin.

Su corta pasantía como aprendiz en el taller de Azabache fue decisivo para que se dedicara por completo a la poesía; sonriente decía que, cuando cursaba secundaria, él era el dibujante de la clase y otro el poeta. Tiempo después confesó que abandonó la pintura porque le pareció que otros alumnos tenían más talento que él. Lorenzo Osores, cuando conoció esta anécdota sentenció: “le hicieron un favor”.

En ese escenario cultivamos una amistad continuada en Lima cuando nos tocó migrar: nos unía, en primer lugar, el interés por el mundo artístico; en segundo lugar, el origen



Max Lois, José Watanabe y José Li Ning en Trujillo.

asiático y mestizo. En nuestro país, los hijos de japoneses y de chinos suelen reunirse –ser amigos– en los centros de estudio; “el ojo jala al ojo”. Se instala un sentido de pertenencia a un mundo aparte en el que, para la mirada ajena, todos los descendientes de orientales somos iguales. Por eso, cuando llamaban “chino” a Watanabe, yo solía corregir: “japonés”. Pepe tuvo como compañeros de estudios secundarios a dos hermanos mellizos, hijos de padres chinos, Kay Tu y Kay Tak Sulen Yep, muy amigos míos, también. Con ellos siempre nos referíamos a él como “el Japonés”, haciendo alarde de distinción gentilicia. Al surgir la pregunta de rigor sobre cuál es la diferencia, replicaba: “unos nacieron en la China y los otros en Japón; como los nacidos en el Perú, en Ecuador o en Chile”, sin intención de insinuar que la historia de los vecinos siempre registra querellas. En los bailes organizados por los jóvenes de las colonias china y japonesa, el portero solo se fijaba en los ojos y tenían pase libre los de ojos jalados.

En los hogares mestizos, los antecedentes culturales del padre migrante plantean interrogantes que no se suscitan en los hogares donde ambos padres son extranjeros: me parecía que mis amigos hijos de chinos vivían en una especie de burbuja china infranqueable por la barrera del idioma, a pesar de que allí yo era bien recibido. Eso estimuló mi interés por la cultura del extremo oriente; no tiene sentido –me decía– haber cruzado el océano solo para traerme ojos jalados. Por ello me emocionan, entre los versos de Watanabe, aquellos de “Las manos” de *Álbum de familia*¹, que se inician con: “Mi padre vino de tan lejos / cruzó los mares / caminó / y se inventó caminos” y culminan con estos otros: “es bien sencillo comprender / que con estas manos / también enterrarán a mi padre, / a su venida de tan lejos, / a su ternura que supo modelar sobre mis cabellos / cuando él tenía sus manos para coger cualquier viento, / de cualquier tierra.”

Ese mismo interés por el lejano oriente nos hacía compartir los pocos libros que llegaban a Trujillo sobre poesía y pintura china y japonesa. Discutíamos sobre las similitudes y diferencias entre el arte chino y el japonés. Yo solía alardear de que la cultura japonesa tenía sus orígenes en la cultura china; él replicaba: “pero los japoneses supieron asimilarla y diferenciarla”. A veces, las discusiones eran específicas como sobre la nacionalidad del autor de “Seis kakis”², una pintura que admirábamos por su simplicidad y belleza: solo seis frutas trazadas con tinta sobre papel, una expresión cumbre del budismo Zen. Creíamos que era japonés porque el cuadro pertenece a un monasterio de Kyoto, Japón; pero luego descubrimos que Mokkei, el autor, en realidad es el nombre japonés de un monje budista Chan (Zen) chino del siglo XIII, llamado Mu Qi o Fachang. Nuestra fidelidad nacionalista por nuestros orígenes orientales se estimulaba con este tipo de conversaciones.



No solo los padres asiáticos, sino también nuestras madres peruanas reforzaban la afinidad. Mi padre no quiso casarse con mujer de nariz corta, como las chinas, a pesar de que él mismo era ñato; se casó con mi madre, de nariz aguileña. A partir de esta premisa, estoy seguro que don Harumi, de nariz aguileña, quedó prendado de la nariz pequeña y de los ojos grandes, profundos, ojerosos de doña Paula. Ser mestizo hace amar a las dos patrias de origen; pero crea incomodidad cuando se participa en uno de los dos bandos.

Finalmente, estábamos en la edad de decidir la carrera profesional. Yo había empezado los estudios de Medicina cuando se abrió el taller de Pedro Azabache. Después de culminar el primer año en la Facultad de Medicina decidí abandonar la Universidad para dedicarme a pintar, era el año 1964. Entonces, disponía de tiempo, tanto como lo tenía Watanabe y por eso coincidimos en dedicarnos a vagar y divagar en torno al arte. Al cabo de un año regresé, más sosegado, a culminar los estudios médicos. Esto fue algo que no hizo Watanabe cuando abandonó los estudios de Arquitectura en Lima. Nuestras vidas se encaminaron por rumbos diferentes.

Con esta introducción sobre los orígenes de nuestra amistad, vivida más bien como hermandad, quisiera mostrar cómo el talento pictórico de Watanabe ha estado presente a lo largo de su vida y de su producción literaria. En “Mi ojo tiene sus razones” de *El huso de la palabra*³ declara que su mirada es decisiva en la elección de los temas, como lo es para los pintores. He escogido “En su caída”, poema de *El huso de la palabra*⁴; carente de vocablos pictóricos, como sí los hay en múltiples poemas, donde la alusión pictórica es palmaria. Lo escogí porque me permite redondear lo que acabo de presentar sobre las circunstancias que contribuyeron a fortalecer nuestra amistad. Me hubiera gustado compartirlo con él para aguijonearlo, fraternalmente.

“En su caída” tematiza la cacería de patos. El observador lírico comienza –a la manera del haiku– con términos locativo-temporales, enunciando la llegada puntual de las aves migratorias. Describe a los inmigrantes, diferenciándolos y catalogándolos por jerarquías de acuerdo con sus hábitos:

*Los patos que van al sur
otra vez están llegando al estuario de Végueta
y ante la elegante gaviota
arman su algazara con la gracia de los vulgares.
La gaviota hace un gesto hostil y vuela hacia las islas tranquilas.
Los patos quedan sumergiéndose, cuchareando el limo,
buscando
desoves,*

Luego, la voz lírica introduce al elemento astral: el sol del atardecer que se oculta detrás de un árbol⁵ en un escenario acotado, centripeto:

*mientras el sol descende como un globo y se detiene fragoroso
detrás del árbol
que crece en la pequeña isla del estuario.*

Todos los elementos del paisaje parecen convergir en el sol.



Desplegados tiempo, lugar y protagonistas, empieza la segunda parte, la acción dramática, con la intromisión de personajes inesperados que transforman el escenario produciendo la sonoridad presagiadora del desenlace:

*De pronto el mundo cambia de orientación y de ánimo:
ha resonado el disparo
de un cazador que acallando a su perro avanzó hasta el gramadal.
Los patos corren rasantes y con espanto sobre el agua
hasta alcanzar el vuelo y perderse detrás del farallón,
pero el herido,
el herido queda manteniéndose dramáticamente en una media
altura,
sobre el árbol,
sobre el sol,
e inesperadamente se eleva casi vertical como si buscara acabarse
en el punto más alto
del aire.*

La voz narradora concluye el poema acompañando la acción agónica del herido; musita una frase consoladora, señalándole que el Sol acoge su caída mortal:

*Cuando empieza a caer se forma en mi boca una frase piadosa,
una frase que él ni nadie podrá oír en su caída:
“Estás cayendo hacia el sol”, le digo inútilmente.*

La voz lírica desencadena un efecto “explosivo” trascendente cuando reviste de valores éticos y estéticos al acto depredador de la cacería.

El escenario tridimensional de la acción se torna bidimensional, plano, como una pintura, y el tiempo se detiene en la imagen final, el instante que concentra la fuerza lírica del poema. Lo bidimensional permite descubrir detrás del texto, entre telones, un diseño abstracto, coreográfico, trazado por el vuelo de las aves en el espacio: trayectos horizontales y oblicuos atravesados finalmente por la verticalidad del ascenso y la caída del ave moribunda.

Para graficarlos, extraemos los trayectos inscritos en el texto, las acciones de las aves, del sol y del árbol, diferenciándolos: los enunciados sin marca indican desplazamiento horizontal; aquellos en negritas, estatismo y los subrayados, desplazamiento vertical.

“los patos que van al sur”,

“están llegando al estuario”,

“arman su algazara los vulgares”

“la gaviota vuela hacia las islas tranquilas”,

“los patos quedan sumergiéndose, cuchareando el limo, buscando desoves”

“el sol descende”,

“se detiene fragoroso”

“crece en la pequeña isla”

“los elementos convergen en el sol”

“el cazador avanzó hasta el gramadal”

“los patos corren rasantes sobre el agua”

“alcanzar el vuelo y perderse detrás del farallón”

“manteniéndose dramáticamente en una media altura”

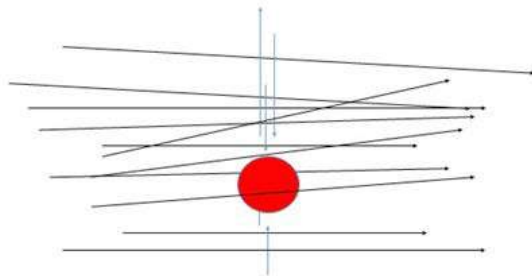
“el herido queda sobre el árbol, sobre el sol”

“se eleva casi vertical como para acabarse en el punto más alto del aire”

“cuando empieza a caer”

“estás cayendo hacia el sol”

En los diecisiete segmentos textuales de nuestra clasificación, casi la mitad (ocho) son indicadores de movimiento horizontal u oblicuo; cuatro, en negritas, fijan el paisaje del ámbito agitado; de los cinco segmentos subrayados, indicadores de verticalidad, tres señalan el desenlace. El siguiente esquema gráfico visualiza estos movimientos:



La imagen construida a partir de la acción verbal remite a un universo de signos visuales específicos: al país del sol naciente; al “imperio de los signos”, según Barthes⁶, donde la redondez solar es símbolo nacional, trasunto de patriotismo; al punto de constituir un lugar común en ese país. Por eso –y por su belleza– es frecuente encontrarla tanto en las obras maestras de la pintura clásica japonesa, como en las artesanías populares. Entre ellas, esta otra imagen del sol –central como bandera nacional–, con una rama de cerezo en flor y acompañada de la caligrafía del nombre del país: “Japón”⁷. Los maestros clásicos afirman que una pequeña rama de cerezo en flor es suficiente para sugerir el árbol completo, una plantación entera de cerezos o la primavera.



Por otro lado, es sorprendente descubrir la etimología pictórica de los caracteres *kanji* (escritura china clásica): el primero de los dos significa ‘sol’; el segundo tiene las acepciones de ‘raíz’, ‘tronco’, ‘origen’. Ambos caracteres reunidos significan ‘origen del sol’, cuya traducción occidental es ‘sol naciente’. Podemos seguir la línea etimológica del segundo carácter (‘raíz’, ‘origen’): al eliminar la pequeña línea horizontal del extremo inferior de la vertical central, se obtiene el ideograma ‘árbol’. Es decir, etimológicamente, ‘origen’ proviene de: “raíz de árbol”.

La etimología *kanji* nos reserva una sorpresa más: se pueden agregar y superponer los caracteres. Al sobreponer los que acabamos de conocer, “sol” y “árbol”, tenemos al sol detrás del árbol, la imagen del sol al amanecer, cuando se levanta y asoma detrás de los árboles. Es el ideograma del punto cardinal Este u Oriente, el lugar por donde nace el sol. Un ideograma muy frecuente en el vocabulario de los países del extremo oriente influidos por la escritura china clásica.



La coincidencia entre el ideograma *kanji* y la imagen poética de Watanabe no debe ser casual. Si es que no se interesó mucho por la escritura japonesa, con seguridad estuvo fascinado por las imágenes, lo que explicaría la feliz coincidencia. Bellamente encriptado, el poema entraña una proclama de identidad, un homenaje a los ancestros.

El otro aspecto determinante para la selección de este poema es su potencial de sugerencia, tan esencial en el arte japonés, recuérdese: la rama de cerezo en flor sugiere la primavera. La imaginaria silueta del ave mortalmente herida frente al sol -capturada estáticamente, como en una pintura- es una meditación sobre la violencia, lo azaroso de la vida y, finalmente, sobre la inutilidad del elogio y la belleza. Además de la majestuosidad del sol enmarcando la acción final, “En su caída” despierta otros aspectos vinculados al arte y la filosofía oriental: los personajes sencillos de la naturaleza, las modestas aves migratorias, para las cuales el cazador es un intruso nefasto. El momento del quietismo y su relación con la acción narrada han sido escogidos pulcramente; culminan con la imagen estática del ave que cae y despierta la mirada empática pero impotente del observador lírico; quien, distante como monje respetuoso de la vida y del destino de los seres pequeños, ante la tragedia solo musita una frase enaltecedora y plena de misericordia: “estás cayendo hacia el sol”.

El aspecto plástico, destacado aquí, no es la única coincidencia oriental que guarda la tragedia lírica de Végueta: Tu Fu, el célebre poeta chino de la dinastía Tang (Sg. VII-X) dedicó a su amigo Li Bai (Li Po), un poeta aún más célebre, un homenaje

que culmina con la sentencia: “Al cabo de diez mil, cien mil otoños, / no tendrás otro premio que el inútil / de la inmortalidad”⁸. Los buenos textos no dejan de sugerir otros textos, y entre ellos, los clásicos; a pesar de las interferencias lingüísticas: el nombre japonés de Li Bai es Rihaku; como tal, Ezra Pound lo incluyó en *Cathay*⁹, una antología de poemas chinos traducidos del japonés al inglés.

Notas

¹ Watanabe, José (1970): *Álbum de familia*. Trujillo: Cuadernos trimestrales de poesía.

² [https://4.bp.blogspot.com/-j32bx65vC6M/VFTZLXGNKMI/AAAAAAAAAE n 0/FfHRH-7y6bk/s1600/MOKKEI-caquis-wiki.j \(17.08.21\)](https://4.bp.blogspot.com/-j32bx65vC6M/VFTZLXGNKMI/AAAAAAAAAE n 0/FfHRH-7y6bk/s1600/MOKKEI-caquis-wiki.j (17.08.21))

³ Watanabe José (1989): *El huso de la palabra*. Lima: Seglusa Editores & Editorial Colmillo Blanco.

⁴ Íbidem.

⁵ [http://imagenes.4ever.eu/naturaleza/puesta-de-sol-en-la-sabana-149680 \(4.7.19\)](http://imagenes.4ever.eu/naturaleza/puesta-de-sol-en-la-sabana-149680 (4.7.19))

⁶ Barthes, R. (1970): *L'empire des signes*. Genève: Éditions Albert Skira. Versión en español: *El imperio de los signos*. Barcelona, Seix Barral, 2007.

⁷ [https://es.123rf.com/photo_65705547_japan-titled-japanese-flag-with-sakura-high-quality-digital-painting-on-canvas-texture-for-print.html \(4.7.19\)](https://es.123rf.com/photo_65705547_japan-titled-japanese-flag-with-sakura-high-quality-digital-painting-on-canvas-texture-for-print.html (4.7.19))

⁸ Tu Fu: “De Tu Fu Li Po”. *Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural*. Selección, traducción, comentarios y notas de Marcela de Juan. Madrid: Alianza Editorial, p.129.

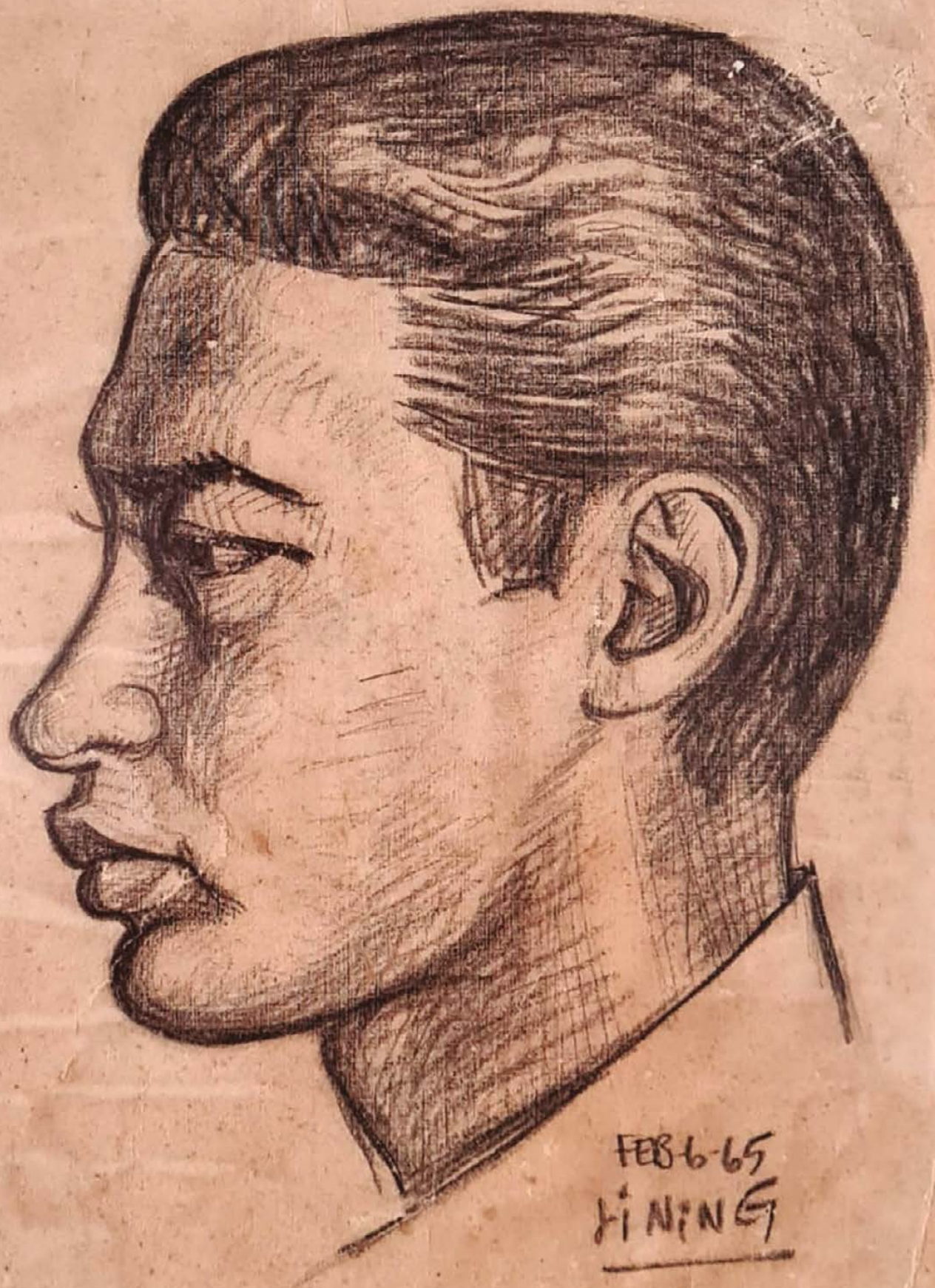
⁹ Pound, Ezra (1915): *Cathay*. London: Elkin Mathews.





José Watanabe con José Li Ning y Marco Martos.





FEB 6-65
JINING



José Watanabe en la memoria

Marco Martos Poeta

El poeta y el sentido de pertenencia

Considero un privilegio haber conocido a José Watanabe. Algo que la sociedad peruana me regaló porque lo considero una persona excepcional, no solamente un autor excepcional, sino una persona excepcional.

Su padre japonés llegó a Laredo y se afincó ahí y se casó con una dama del lugar y tuvo familia, que son los Watanabe Varas. Y José Watanabe tuvo una posibilidad real de beber de dos culturas porque su padre era una persona cultivada que conocía la tradición artística de Japón, conocía los haikus, conocía las pinturas.

Y él mismo era un escultor de imágenes, era un escultor en madera y hacía santos que se vendían en las iglesias. Inclusive, cuando hubo el conflicto de Occidente con Japón –digo Occidente porque Perú también entró a la guerra– fue terrible para la colonia japonesa porque perdieron sus propiedades y muchos fueron separados de sus hogares y mandados a Estados Unidos.

El señor Watanabe se escapó. Se salvó de eso, ¿por qué? Como ocurrió con otros, por la protección de su familia y de los lugareños. Él vivió a salto de mata varios años: los años de la guerra. Y según me contó José Watanabe, el padre colocaba alguna de sus imágenes en las encrucijadas de los caminos y algunos las interpretaban como apariciones y dejaban algunas monedas que servían para la familia.

Este es el comienzo de la historia de José Watanabe. Después hubo un hecho muy curioso en su vida, en la vida de la familia: el padre ganó la lotería.

Y ganar la lotería fue algo muy extraño porque cambió la vida de la familia y se trasladaron a Trujillo y compraron una serie de artefactos extraños para los niños Watanabe, como una licuadora, una refrigeradora. Jamás habían visto una licuadora, una refrigeradora.

Más adelante, la familia, ya muerto el padre, se traslada a Lima y ese es un momento importante en la vida de José. Yo lo conocí en ese momento, cuando él está en tránsito de venir a Lima y yo por una circunstancia casual fui nombrado miembro de un jurado de un concurso de poesía que había en Trujillo –que era muy importante–, que era el Premio de Poeta Joven, que había sido muy importante. El año 1970 ganó José Watanabe junto con el poeta Antonio Cillóniz. Y ese libro, que es el primer libro de José Watanabe se llama *Álbum de familia* y él dedica ahí un poema a su padre.

Es muy importante en el Perú –y en el Japón también– la relación con el padre. Hay toda una tradición de relación con el padre en la poesía peruana. Está en César Vallejo, por supuesto: en Los Heraldos Negros al final hay un poema muy hermoso dedicado al padre. Jorge Eduardo Eielson tiene un poema hermosísimo dedicado al padre, donde dice: “mi padre era tan alto y encendido que cuando levantaba el rostro para verlo, el sol me caía en la garganta”.

Miren qué hermosura: el niño que mira al padre como un dios familiar. Y Pablo Guevara también ha cantado al padre, que “era un zapatero que trabajaba. Tenía un gran taller. Era parte del orbe. Entre cueros (y sueños) y gritos y zarpa-zos, él cantaba y cantaba o se ahogaba en la vida. Con Forero y Arteche. Siempre

JOSÉ WATANABE

Poesía completa

Prólogo de DARIÓ JARAMILLO AGUDELO



COLECCIÓN LA CRUZ DEL SUR • EDITORIAL PRE-TEXTOS

con Forero, siempre con Bazetti y mi padre navegando y el amable licor como un reino sin fin”.

Estos no son solamente poetas de importancia, sino que son poetas –menos Vallejo– conocidos de Watanabe. Y la relación de Watanabe a lo largo de varios de los poemas que están en su obra completa que ha sido editada –desgraciadamente ya no pudo verla– en España, es el tomo de la colección Pretextos.

Él tiene allí un poema que ofrezco aquí como característico de su poesía y característico de la relación con su padre:

*Si vas por la playa donde se vadea el río
verás,
plantadas en el limo,
largas varas de eucalipto. Están allí
para los caminantes que van a la otra ribera.*

*Una será tu cayado:
con ella tantearás, sin riesgo, un camino
entre las aguas turbias
y las piedras de resbaloso musgo.*

*Cuida de dejar hundida la vara
con gratitud
en la otra orilla: otro viene:
acaso mi padre
que en las tierras amarillas busca sandías silvestres,
acaso yo
que regreso, retrasado y viejo,
mirando ansioso mi pueblo que tras el río
ondula o se difumina en el vaho solar.*

*Allí,
según costumbre, sembraron mi ombligo
entre la juntura de dos adobes
para que yo tuviera patria.
Deja el cayado clavado en el limo.*



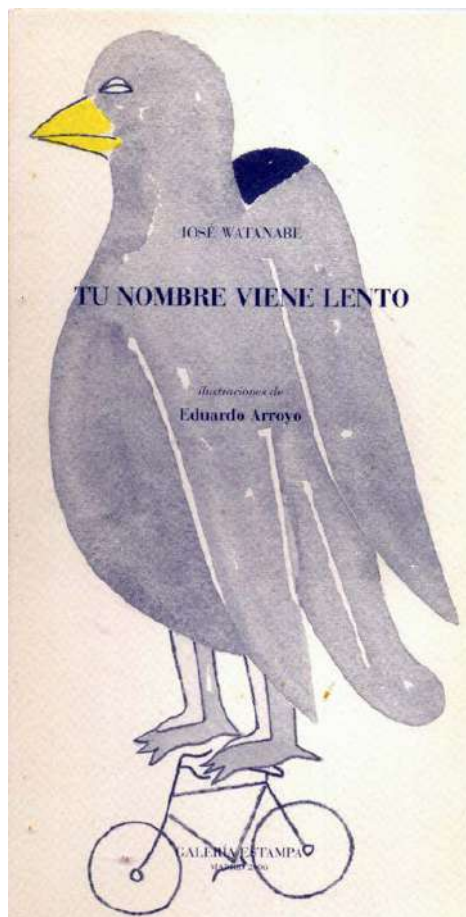
“Para que yo tuviera patria”, yo creo que este es el tema que atraviesa la obra de José Watanabe y también la de Augusto Higa: ¿de dónde es un nikkei?, otra vez. Y esa es la pregunta que ustedes van haciéndose y resolviendo toda la vida. Augusto tiene la respuesta. Un nikkei es un peruano que tiene origen japonés. Y eso lo saben estos peruanos, sobre todo en el momento que van a Japón. Y eso lo ha sabido en carne propia Augusto Higa cuando ha ido a Japón y ha trabajado ahí y escribió este libro, que yo quisiera incorporarlo a la biografía literaria y no solamente a la biografía antropológica: *Japón no da oportunidad dos veces*, de 1994.

Y estas dos personas tan diferentes entre sí –Watanabe y Higa– tienen ese fondo común de estar buscando toda su vida de dónde son, aun cuando la respuesta previa es “son peruanos”. Entonces, aquí viene otro tema que yo quisiera relacionar con los dos. Y es esto, ¿de dónde somos? ¿Qué es lo que hace que uno pertenezca a una nación, a una comunidad? ¿Y qué características tiene esa nación?

Había un historiador francés, Michelet, que se preguntaba cuál es, digamos, el motivo de la pertenencia a una comunidad, cómo se prueba, cuál es. Entonces dice: “algunos piensan que es el territorio, pero no es así. Hay pueblos que no tienen territorio, como por ejemplo durante muchos años el pueblo judío o el pueblo kurdo, que se consideran una comunidad. Bueno, la historia común. Pero hay pueblos que tienen historia en común y no se consideran una comunidad”. Pondría yo el ejemplo en el siglo pasado de los yugoslavos, que no querían seguir juntos y se separaron en medio de una guerra muy cruel.

Es una patria la lengua, que va por encima del territorio, pero no es la única. Y él da la respuesta: según él, es la voluntad de estar juntos en el futuro. Y yo creo que eso vale para todos nosotros, de herencia japonesa o sin ella tenemos la voluntad de estar juntos en el futuro, de hundir nuestras raíces –lo que traemos– con las raíces de otros, que son muy diferentes, en este lugar que llamamos Perú.

Entonces, creo que Augusto ha dado con la respuesta. Recuerdo que José, con el que he alternado, pues, muchísimos años, para mí era muy japonés, pero era muy criollo, como decimos; o sea, muy peruano. Casi podríamos decir, en una



afirmación que debo a mi amigo Hildebrando Pérez, que los descendientes de japoneses en el Perú tienen un mayor contacto con la comunidad global peruana que cualquiera. Más que un peruano no japonés, vamos a decir, en general. ¿Y a qué lo atribuye Hildebrando Pérez?, a los distintos oficios que en general ejercen los descendientes de japoneses en el Perú. Tienen, como se dice, calle. ¿Conocen esa expresión popular?

José Watanabe era un hombre que tenía mucha calle, que intentó muchas cosas. Por ejemplo, él quiso ser arquitecto y no lo fue. Quiso ser poeta y fue de los más grandes que tiene el Perú. Quiso ser cineasta y lo fue, y es uno de los mejores guionistas que tuvo el Perú. Y, al mismo tiempo, fue capaz de administrar una empresa –por ejemplo, el Canal 7–. Fue no un “mil oficios”, pero sí un “cinco oficios”, como la mayor parte de los intelectuales en el Perú. En eso es absolutamente peruano José Watanabe.

Recuerdo de José cómo fue de esta pequeña obra, que ya le dio celebridad en los años 70, *Álbum de familia*, cómo él no tenía ni prisa ni pausa en su producción literaria. Él podía estar encerrado durante años, aparentemente sin escribir poesía, y de pronto comienzan a salir sus libros en sucesión cada vez más acelerada, como *El huso de la palabra*, como *Historia natural*, como *Cosas del cuerpo*. Y en esta poesía está la marca de su propia biografía, pero la marca distanciada.

En su novela *La iluminación de Katsuo Nakamatsu*, Augusto Higa atribuye a los peruanos descendientes de japonés una característica: una no integración definitiva con la sociedad, una cierta reserva. Me parece que esto es verdad, pero

claro, no tengo la probanza estadística. Pero por lo menos José Watanabe, que por otro lado era muy peruano, también tenía una cierta reserva, por ejemplo, en lo que estaba escribiendo. Una cierta reserva, que no tenía con los más íntimos, para contar las dificultades espirituales, materiales y físicas que él pasaba.

José fue una persona con múltiples enfermedades, que hasta por tres veces fue atacado por el cáncer: en dos ocasiones él salvó la vida, pero en la tercera él falleció. Entonces, él tuvo muy cercana la muerte y ese es otro aspecto que lo vincula con los escritores japoneses más conocidos del siglo XX: me refiero a Kawabata, a Tanizaki y Mishima, que eran tres autores que él leía –y que yo también leía– y de los cuales intercambiábamos muchas conversaciones, muchas opiniones.

Y, finalmente, considero que el poeta tenía una manera japonesa de enfrentar a la muerte, de considerar a la parca como algo natural que sucede a la vida. Y Watanabe lo expresa muy bien en un poema que se llama *Nuestra reina*. Es un poema en el que él está en el hospital junto con otros enfermos y pasa una médica absolutamente saludable y representante de la ciencia. Entonces, los enfermos elevan su mirada, no dice de súplica pero de afecto a esa persona que simboliza lo sano, la sanidad; y ellos son los enfermos.

Pero alcanza a ver una cosa que sabemos bien por Heidegger, por la filosofía, por nuestra propia experiencia: que incluso las personas más saludables son portadoras de la muerte. Ella también, con toda esa salud, también al final va a estar en la misma situación. Es hermoso y terrible ese poema. Es uno de los más bellos que escribió Watanabe.

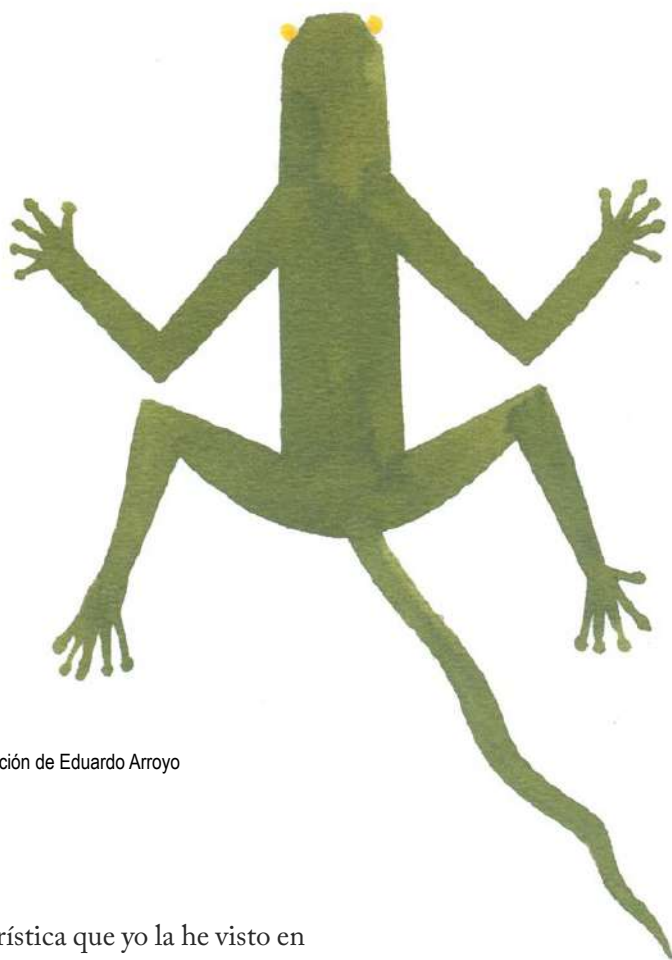
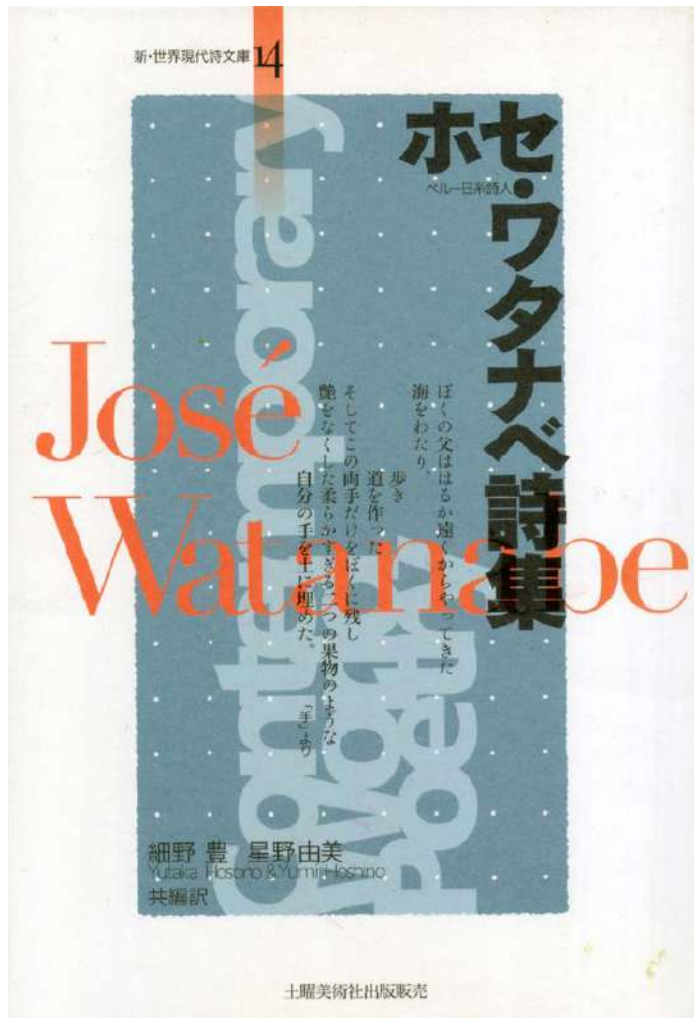


Ilustración de Eduardo Arroyo

Y otra característica que yo la he visto en las obras literarias japonesas, que tiene su poesía, es esa adhesión a lo más simple y elemental, a los animales. Hay otro poema que se llama *En el desierto de Olmos* en el que visita a un talabartero, una persona que trabaja haciendo pequeños monstruos de lata y que va a vender, y hace lagartijas, por ejemplo; pero por la noche come lagartijas que él mismo destaza en su cocina y, bueno, se sirve lagartijas. Y hay un poco que sobra...hay una luz que cae sobre el centro donde ellos están comiendo y, entonces, hay un perro que está por ahí cerca, y entonces el poeta —él mismo Watanabe dentro del

poema— arroja fuera de la luz un resto para que coma el perro.

Y entonces, el talabartero le dice: “No hagas eso. El perro también es paisano”. Y eso me parece una hermosura absoluta; o sea, el perro es también humano, es también como nosotros. Y eso lo he visto también en las novelas de Kawabata, por ejemplo; en las novelas de Tanizaki y de otros como Abe Kobo, como Endo. Esa relación afectuosa con los animales que viven con el hombre.



El hombre es un migrante

Por alguna razón misteriosa que no sé explicar, me siento muy cercano desde mi niñez a la cultura japonesa, tal vez porque me impresionaba mucho la valentía de los japoneses en la guerra que sostuvieron con los Estados Unidos —y esto que las versiones que yo leía eran norteamericanas, eran las revistas *Selecciones* de los años de la guerra y los años inmediatamente posteriores—. Particularmente me sorprendía, como me sorprende en el mismo Mishima, esa entrega que llega al suicidio, en el combate de los pilotos que iban en sus aviones Zero.

Pero eso tiene que ver con la historia personal y yo quisiera rememorar algo: la historia de los migrantes japoneses en el Perú tiene que ver con una actitud que es universal: el hombre es un migrante. El ser humano se afina en un lugar y también va buscando lugares distintos y las razones son muy diferentes. En principio, el hombre es un aventurero y gran parte de los que van de un sitio a otro, sobre todo en épocas antiguas, era por un espíritu de aventura, si no, la historia de la humanidad sería inexplicable.

Según algunos, el hombre permaneció durante miles de años en la tribu primi-



tiva, en la horda y su única misión era crecer y reproducirse, pero eran iguales las generaciones. Solo cuando se sale de la horda, el hombre empieza a ser diferente. Y entonces vienen las especializaciones y ocuparon los espacios y las lenguas diferentes.

Igual, los migrantes de origen japonés que vinieron al Perú venían buscando lo diferente. Claro, no eran especialmente aventureros. No eran, creo, en su mayor parte científicos. Eran personas que buscaban una especie de tierra prometida, como la han buscado tantos otros. Entonces, la tendencia del migrante es a reproducir su cultura pero el lugar al que llega siempre es diferente al lugar del que partió. Y entonces hay nuevas realidades que hay que bautizar con otras palabras y hay un contacto de lenguas, contacto cultural, etcétera, etcétera. Y así es como una buena parte de los peruanos, o sus padres o sus abuelos, se vinieron a integrar en esta cultura que es la del Perú.

Hubo también algunos muy refinados en distintos campos y una cierta delicadeza. Conversábamos con Doris Moromisato, por ejemplo, algo que sabía por un informe de Amelia Morimoto, que en 1921 cuando otras colectividades hicieron donaciones al Perú con motivo del centenario de la Independencia, el Japón donó la estatua de Manco Cápac. Y en estos años había una teoría de Francisco Loayza de que el origen de Manco Cápac era japonés. Cierto o no, tenemos acá el tronco mongólico desde antes. Ese tronco mongólico se ha mezclado con la sangre japonesa y esos son los peruanos de hoy día.





Además de escribir excelente poesía, Watanabe destacó como guionista de cine, tal como lo confirma el éxito de las películas peruanas *Marija en el infierno* y *La ciudad y los perros*, por solo mencionar a dos de ellas. Y este talento también lo aplicó para la historieta. Precisamente les presentamos dos historietas con guión de Watanabe realizadas por dos dibujantes de primera línea, Alberto Lama y el gran Carlin, que fueron publicadas en *El idiota ilustrado*.

1991

EL FUTURO DIFERENTE

EN 1989, LUCAS PEN ABANDONÓ LA ESCUELA DE LA PIP PORQUE SE SENTÍA RIDÍCULO CON EL TERNÓ GRIS, EL PELO CORTO, EL MALETINCITO, COMPLETO SU FORMACIÓN POR CORRESPONDENCIA. HOY, EN 1991, ES UN FAMOSO Y SOLICITADO DETECTIVE PRIVADO. AQUÍ, EN SU OFICINA, CON SU ASISTENTE.

GUIÓN: WATA
DIBUJOS: CARLA



¿DE PARTE DEL PRESIDENTE?
POR SUPUESTO QUE IRÁ A VERLO,
SEÑOR

MÚEVETE

NO, SEÑOR.
ME ESTÁ AFURRANDO
A MÍ



MÁS TARDE...

EL SEÑOR LUCAS PEN,
EXCELENCIA

QUE
PASE



ES UN ASUNTO DELICADO, AMIGO
PEN: HAN SECUESTRADO A MI
DENTISTA

¿Y POR QUÉ NO
SE BUSCA OTRO?

ES MÁS
QUE MI
DENTISTA,
IDIOTA.
ES UNO DE
MIS
MEJORES
AMIGOS



COMPRENDO. Y LOS SECUESTRADORES
NO QUIEREN QUE INTERVENGA LA
POLICIA...

ASÍ ES

NO SE PREOCUPE
YO ME ENCARGO



ES EXTRAÑO: TODAVIA NO HAN
PEDIDO EL RESCATE

TAL VEZ
LO RAPTARON
PARA UNA
CURACION
CLANDESTINA

VERÉ SI FALTA
ALGO EN SU
CONSULTORIO



¡ABIERTO Y CON
LUZ! QUÉ RARO...



POR ÚLTIMA VEZ,
DOCTOR: ¿DÓNDE
ESTÁ?



ESTÁ BIEN. BUSQUE DETRÁS
DEL DIPLOMA, EN LA
PARED.



QUIETO!



¡PAM!
¡PAM!



ESTÁ
MUERTO



ES MIEMBRO DEL GRUPO GOLPISTA
"EL GAUCHO VIVE". SOBRECHEAN
QUE LOS INCISIVOS DE MARIO
SON FALSOS, UNA PRÓTESIS.
ME RAPTARON PARA
QUE LES DIERA LA
VERDAD. NO LES DIJE
NADA. ENTONCES
ME TRAJERON
PARA QUE LES
DIERA EL
ODONTO-
GRAMA.



PERO... ¡SON FALSOS!



EFFECTIVAMENTE, SON FALSOS

AHORA, IMAGÍNESE LO QUE
SERÍA SI TODO EL MUNDO LO SU-
PIERA. SE REIRIAN DE ÉL COMO
DE LOS QUE USAN BISÓN. ADE-
MAS, ¿QUIÉN PODRÍA CREERLE,
SABIENDO QUE PRONUNCIA SUS
SILABAS DENTILABIALES CON
DIENTES FALSOS?



CONOCEMOS A MARIO:
RENUNCIARÍA A LA
PRESIDENCIA.

Y NADIE
PODRÍA OCUPAR SU
LUGAR, ¡EL ES TAN
GRANDE! HABRÍA
VACÍO DE PODER



O SEA, EL GOLPE

LA DEMOCRACIA
SIGUE BIENDO MUY
FRÁGIL, AMIGO LUCAS
HOY DEPENDE DE
NUESTRA DISCRE-
CIÓN.



¿SABES CUÁNTAS DENTI-
LABIALES HAY?

NO SE, PERO
HAZMELAS
TODAS

¡NO SE PIERDA EL PRÓXIMO EPISODIO!

Ha venido el pájaro
que reía al cruzar
mi ventana sin tapasol.

Ha venido la gata
que se pinchó la nariz
en el cerco florido del jardín.

Ha venido la que hace ruidador
con el plato la taza y la cucharita de café.

mi amiga,
efectivamente, que' dsorden:
ponga cortinas, flores en el jarrón,
ordene libros, ceniceros
y recoja los astillos de la taza rota,
recojalos con cuidado, ^{pero} sea despreocupada
~~con la belleza de su melga blanca~~
con la belleza de su melga blanca.



Marioneta hecha por José Watanabe y Mi papá bricolage de Maya Watanabe niña.

Estoy cerrando la maleta.
¿cómo se despide al
mejor amigo?
esperándolo, supongo.
Wata

ANTIGONA

para
Lorenzo y Mariella.
ella, tan buena.
él, tan a la contra. ya
se: falta el coro. Que
te lo canten "Los Toribia-
mitos".
Tu pata
Wata
febrero 2000



José Watanabe con Charito Inurritegui, Estuardo Núñez Carvallo, Mariela Castillo, Lorenzo Osoros y Cecilia Blondet.

Poemas de José Watanabe

CUATRO MUCHACHAS ALREDEDOR DE UNA MANZANA

La música de Susana tocaba las lujuriosas fibras.

Wallace Stevens

La manzana es alianza del hombre y su deseo
Y así perdura bajo mis uñas, inacabable
En la estridencia de la guitarra.

Pienso en la frente del viejo Beethoven que he propuesto
Como una pausa;
Pero la manzana acecha y codicia en silencio
El viejo fuego en la risa demasiada suelta
de cuatro muchachas que hacen del fuego juego de entrega
juego y juego
que me obligan a parapetos que me humillan:
fuerzo gestos que no acostumbro
como sonrisas condescendientes
como miradas que se refugian en los rincones.
En verdad que en el asalto nunca he sido ducho,
Sé que mi viejo caballo está hecho para dilatadas acechanzas
Y ante ellas en estos tiempos de desenfado
Se intimida no se consume ni en hoguera ni discordia.
Celebro el rasgueo vertiginoso de la guitarra en la fonola
Y mientras ellas aplauden yo sueño procacidades, me miro
los dedos que ya no llevan guantes para arrojar al suelo
y decido mi retiro, sin discordia y a desgana,
mientras va devorándose sola mi manzana.

Album de familia

LOS AMIGOS

A Lorenzo Osores

Permanece aún el sabor de un helado de almendras
en nuestra garganta
y Lorenzo habla de nuestros años
sin salir del duro cascarón de la familia,
recuerda que cuando caían las hojas él no sabía
que pasaba el tiempo.

Debemos buscar trabajo
porque su novia no leyó nunca folletos malthusianos.

Ella dijo riendo:

“Mejor saltemos por la ventana”.

Él dijo:

“Sería como caer sin llegar nunca”.

Sin embargo, nuestras renovadas búsquedas de trabajo
emprendidas siempre al atardecer
terminan conversando sobre la hierba de algún parque.

Hoy hemos fingido ser expertos en publicidad,
hemos fotografiado a todo el mundo con el hueco de la mano,
y textos para un producto imaginario nos han sobrevolado con
insistencia.

Un día emprenderemos una excursión a donde apunte el viento
o editaremos un libro de dibujo o poesía
donde se aprieten las ruedas, el humo, las hojas,
los papás que usan tirantes y los fantasmas.

Ahora solo sabemos caminar las calles
y ni siquiera somos carteros.

Album de familia

ESCENA DE CAZA

No por cólera

negaré la belleza de los brillantes jaeces.

Cuando el cuerno de caza ya no suene en el fondo del bosque
alabaré mejor el paciente trabajo de los artesanos del burgo.

Ahora tengo prisa:

el tropel de caballeros y cortesanas galopa en el coto de caza,
hieren con saña la grupa y el ijar de los elásticos corceles
y el griterío de las cien cabezas picudas de los lebreles

husmea la tierra,
el aire y la rama quebrada,

y reconocen y avistan

el calor y el olor del venado en la huidiza pisada.

La zarza ha herido el airoso lomo curvado en el aire
y en todo el bosque del condado la presa no hallará casa ni confín
donde apacentar su proverbial belleza
elogiada al amanecer por el remanso del río.

No por perseguido

Empezaré el dulce lamentar. La música de las altas esperas
No convierte al venado en hermosura
de tigre.

Mas ya desnudo y profano como hijo de vecino
el venado se vuelve ante la babeante dentellada
y apresta con un gesto de rabia la cornamenta –un gesto
de veras hermoso, que ni mil palabras–
un gesto que ha fijado todo movimiento de perros y reyes
sorprendidos en el óleo

De *El buso de la palabra*

MI OJO TIENE SUS RAZONES

Creo que mi ojo tiene un arbitrario criterio de selección.
Obviamente hubo más paisaje alrededor,
imposible que sólo fuéramos ella y yo en el rompeolas.
Soy de repeticiones, como todos. Entonces puedo suponer
que si hubo niebla
le dije: botes en la bruma pueden ser sólo reflejos, espejismos,
y le mencioné el antiguo haiku de Harumi:

“Entre la niebla
toco el esfumado bote.
Luego me embarco”.

Si hubo sol le tomé fotografías con el hueco de la mano y acaso la azoré
diciéndole: posa con los senos hacia el viento.
Si pasaron gaviotas y ella las admiró, le recordé
que eran aves carniceras y que únicamente su feo canto es honesto.
Mi ojo todo lo veía, no descartaba nada.
Entramos en el mar por el rompeolas de rocas cortadas.
Sobre una roca saliente ella recogió su falda
y deslizó sus pies hacia el agua.
Sus muslos desnudos hallaron comodidad en la piedra.
Era particularmente raro
el contraste de su muslo blanco contra la roca gris:
su muslo era viviente como un animal dormido en el invierno,
la roca era demasiado corpórea y definitiva.
Hubiera querido inscribir mi poema en todo el paisaje,
pero mi ojo, arbitrariamente, lo ha excluido
y sólo vuelve con obsesiva precisión
a aquel bello y extremo problema de texturas
el muslo contra la roca.

De El buso de la palabra

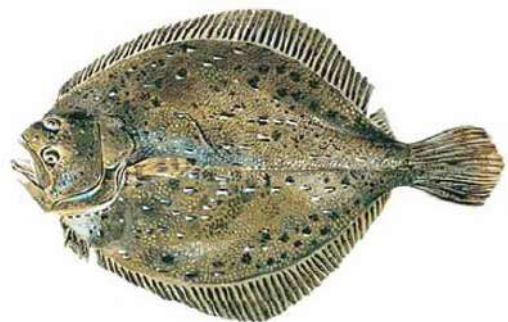


Ilustración de Eduardo Arroyo

EL LENGUADO

Soy
lo gris contra lo gris. Mi vida
depende de copiar incansablemente
el color de la arena,
pero ese truco sutil
que me permite comer y burlar enemigos
me ha deformado. He perdido la simetría
de los animales bellos, mis ojos
y mis narices
han virado hacia un mismo lado del rostro. soy
un pequeño monstruo invisible
tendido siempre sobre el lecho del mar.
Las breves anchovetas que pasan a mi lado
creen que las devora
una agitación de arena
y los grandes depredadores me rozan sin percibir
mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo
como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho. Soy
una palada de órganos enterrados en la arena
y los bordes imperceptibles de mi carne
no están muy lejos.
A veces sueño que me expando
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande
que los más grandes. Yo soy entonces
toda la arena, todo el vasto fondo marino.

De Cosas del cuerpo



EL GUARDIÁN DEL HIELO

Y coincidimos en el terral
el heladero con su carretilla averiada
y yo
que corría tras los pájaros huidos del fuego
de la zafra.
También coincidió el sol.
En esa situación cómo negarse a un favor llano:
el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil.
Diluyéndose
dibujaba seres esbeltos y primordiales
que sólo un instante tenían firmeza
de cristal de cuarzo
y enseguida eran formas puras
como de montaña o planeta
que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.
Ama rápido, me dijo el sol.
Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:
yo soy el guardián del hielo.

De *Cosas del cuerpo*

CAMISÓN (MARGRITTE)

Mi madre dejaba su camisón colgado de la percha cuando iba al mercado o a intercambiar infortunios con sus vecinas. El camisón de mi madre tenía tetas, tetas vivas e inagotables. Eran la mejor fábrica de este mundo perdido, considerando que había otras igualmente silenciosas donde se destilaban la sangre, las resinas, y la savia de los fabulosos ficus de la plaza.

Mi madre, como los animales milagrosos, comía hierba, miel y tierra y producía leche de diferentes sabores, sin olvidar los tóxicos. Primero alimentaba a los muertos. Las madres perdían muchos niños en el fondo de sus casas lúgubres. Ellos le merodeaban siempre los senos y yo imaginaba que bebían mientras ella se limpiaba los pezones en el patio.

Yo estoy vivo. Mira mis huesos, limpios y blancos como los lirios y fuertes como la leche ardiente.

De *Banderas detrás de la niebla*



Ilustración de Eduardo Arroyo

LA SANGRE

Los médicos escuchan con el estetoscopio
el paso rumoroso de nuestra sangre, lo escuchan
como una revelación que nunca comparten, no dicen
con alegría: tu sangre no ha huido.

La sangre puede huir. Los órganos están fijos,
palpitando en su profunda oquedad, pero la sangre
puede salir de su límite, franquear la piel y saltar
al mundo.

Si la sangre huye sabrá remontar colinas
así como se extiende abundante y silenciosa
por el hígado, sabrá fluir por los arcos de los puentes
así como avanza por las esclusas del corazón,
sabrán pasar bajo las raíces enmarañadas de los sauces
así como pasa entre la arboladura de los pulmones.

La sangre puede inundar todos los paisajes.

La sangre de los asesinados va delante de nosotros
y vibra
como un horizonte infame.

De *Banderas detrás de la niebla*





Watanabe en el cine peruano: dos textos en cortometraje

Mónica Delgado Crítica de cine

Una parte de la breve historia del cine peruano contiene la presencia del escritor José Watanabe. El poeta nacido en Laredo no solo contribuyó con diversos procesos de producción de películas como guionista, escenógrafo o director de arte, sino que en los últimos años su obra literaria también ha motivado ficciones de jóvenes cineastas. Desde cortometrajes como *Recordando* (2020) de Gerardo Higa, *Otras flores habrá a lo largo del día* (2020) de Janeth Lozano o *Soy* (2021) de Daniela Goto, hasta animaciones como *El cuento de Togashi* (2020) de Giuseppe Castillo o *El trapiche* (2020), producido por la Casa de la Literatura, que surgieron ya como homenaje, pero también como necesidad de compartir un punto de vista desde la identidad nikkei o sobre una sensibilidad poética. Sin embargo, en este artículo me detendré en dos textos significativos que hizo el escritor para dos cortos, ambos de corte político.

Watanabe realizó una variada labor como guionista, ya que no solo hizo adaptaciones de obras literarias como *La ciudad y los perros*, para el film de 1985, o *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martín para *Maruja en el Infierno* de 1983, sino que también realizó textos específicos para narradores en off en algunos documentales. Si bien los guiones en diversos films peruanos, algunos dirigidos con regular y poca fortuna, pueden ser evidencia de su ingenio y capacidad de despojar de lo estrictamente literario a situaciones y diálogos para la pantalla grande, considero que su aporte máspreciado se encuentra en cortos de producción pequeña, en los cuales se percibe precisamente la posibi-

lidad de generar imágenes sobre imágenes, en generar sentidos desde el verbo, desde los sonidos y reminiscencias que produce el habla, el tono, el ritmo, la sonoridad.

No puede decirse que exista un estilo o marca Watanabe para el cine o audiovisual a partir de sus guiones, menos aún desde películas tan diversas como *Ojos de Perro* (1983) o *Alias La Gringa* (1991), ambas de Alberto Durant, o de *Reportaje a la muerte* (1993), de Danny Gavidia, porque se trata en sí de trabajos que forman parte de procesos colectivos, donde surgen distintas miradas y especialidades, y donde suele primar, por la clásica división del trabajo, la perspectiva del cineasta. Y en ese sentido, su obra como guionista aparece como aporte —de todas formas importante— a un proyecto imaginado. Sin embargo, sí se podría hablar de motivaciones, sobre el tipo de films o adaptaciones que le interesaron, sobre algunas decisiones narrativas, que no dejan de ser literarias al fin y al cabo, o sobre cómo optó por incluir en sus propuestas estas voces de narradores en off reflexivas, como pasa con los cortos *Una pequeña mirada* (1992) de Danny Gavidia o *Caballero don dinero* (2002), de Sonia Goldenberg.

En *Una pequeña mirada*, corto de diez minutos surgido en el marco de la ley 19327 y uno de los trabajos surgidos en el último año de su vigencia, José Watanabe aparece como poeta, a través de un texto cantado y compuesto por Deborah Correa, a modo de los *crooner* (tipo de estilo de canto propio de EE.UU.), a través de una entonación suave, casi hablada, también a la manera del *spoken*

word (palabra hablada), como acto performático donde se entona unos versos o reflexiones en juegos de palabras. Voz como un instrumento musical. La voz en off de Correa genera una narrativa a la par de las imágenes montadas por Gavidia: dos niños entrelazan sus historias desde el abandono y el desplazamiento forzado por culpa del conflicto armado interno.

Con guion de Danny Gavidia, este corto describe a través de diversos travellings o paneos escenas impresionistas desde la perspectiva de dos niños, una explotada trabajadora del hogar en una casa de clase media de Lima, y otro, desde un niño de la calle que vive en un arrenal de la periferia, cerca de las torres de alta tensión. Los dos puntos de vista subjetivos, atmosféricos, se van intercalando a partir de un tema central: Lima como foco de la violencia terrorista y como entorno hostil en el cual hay que abrirse paso. Y la participación de Watanabe aparece a través de los textos convertidos en letras de casi canciones, a modo de lánguidos yaravíes o carnavales apáticos pero sentidos, que recaen en la voz de Correa. Estas dos capas narrativas, la textual y la visual se van superponiendo, aunque cabe decir que muchas veces lo que se oye se enfatiza en las imágenes, un defecto menor ante el intento de Gavidia de dar un aire fresco a las narrativas de no ficción en el cine peruano.

Exactamente veinte años después, José Watanabe vuelve a este tipo de textos hechos para el cine o audiovisual. En *Caballero don dinero* con un título además que evoca un famoso verso de Quevedo, Watanabe elige un tono satírico para unos textos que lee la actriz

Ana María Jordan. Aquí, el poeta se aleja de la solemnidad de sus anteriores trabajos y apela a un sentido del humor que busca ironizar sobre personajes de la política ante la reciente caída del gobierno de Fujimori. Las imágenes de los vladivideos protagonizadas por Vladimiro Montesinos, a ritmo de un cómico jazz son el fondo para una voz en off que reflexiona de manera provocadora. Por ejemplo, ante unas escenas donde un grupo de personas de la vida política se prestan a un acto de soborno y preguntan si hay posibilidad de que los estén filmando, la voz confronta a Montesinos: “¿Filmar?, ¡Qué falta de ética!, les decías y te creían y se sentían a salvo. ¡Qué amigo de tus amigos! Todos hablaban contigo en el más estricto privado. Ninguno sospechaba que habías ensayado la forma en que recibirían el dinero. Los dólares deberían verse ostensibles, humillantes, comprometedores. Por eso tu cámara grababa sin cesar. Grabaste miles de videos porque necesitas probar la más ruin de tus teorías: ‘todo hombre tiene un precio’. Creíste que con la cámara tenías el ojo de dios, pero ese ojo también los descubrió tal como eran: tramposos y compinches”.

Tanto la experiencia de *Una pequeña mirada* como la de *Caballero don dinero* muestran una práctica donde se percibe a un guionista/escritor más libre, desde la retórica usada para dar vida a estas narraciones de “personajes”, ya desde una poética de la tristeza y del horror, como pasa en el corto de Danny Gavidia, o como desde la voz satírica y crítica del corto de Sonia Goldenberg. Este interés de Watanabe se sostiene en la importancia que le da a la narración, entendida aquí como ese procedimiento donde se



afirma un punto de vista o perspectiva en los films. Usualmente, esta opción suele aparecer en algunas películas bajo la forma de la voz de un narrador impersonal, omnisciente, externo, aunque desde la apuesta del poeta peruano, esta oralidad se percibe en ambos cortos como mediativa, filosófica, crítica y totalmente convertida en el motor de toda la obra. Y así, se va desplazando la idea clásica de un personaje articulador, aquí ya no físico sino etéreo, solo encarnado a través de una voz femenina (la de Deborah Correa o Ana María Jordan), que se vuelve la ordenadora del mundo.



En una entrevista de 2007 para la revista española *Quimera*, el poeta José Watanabe confesó que le avergonzaba un poco haber hecho guiones para telenovelas o que la labor del guionista debía ser reconocida, sobre todo, por los propios cineastas. “Todavía hay problemas con las diferenciaciones entre director y guionista; los directores no entienden que la dramaturgia del guion es una especialidad y si ellos la manejan en buena hora, pero normalmente no la dominan, entonces necesitarían un guionista. Pero creen que cuando la película tiene éxito, es por el buen guion...”. Más allá de estas impresiones, son pocos los nombres de guionistas en el cine peruano que sobresalgan por sí mismos, que rescaten esta labor desde su propia complejidad y autonomía ante la dirección (quizás Augusto Cabada, o en menos grado Guillermo Thorndike), y quizás José Watanabe allí logró la identificación y valoración de un oficio en torno al arte de narrar historias.



NO SOMOS NADA de Javier Corcuera



«Evaristo y su legendaria banda no representan únicamente un pedazo imprescindible de la historia de la música popular más afilada, son el testimonio de una época. Un grito certero que ha saltado fronteras y pulverizado distancias»

la POLLA RECORDS

No somos nada

PREMIO DEL PÚBLICO EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL
DEL DOCUMENTAL MUSICAL 2021, Barcelona.

¡No somos nada!

¡No somos nada!

Somos los nietos de los obreros que nunca pudisteis matar

No somos punk, ni mod, ni heavy, rocker, ni skin, ni tecno

Queréis engañarnos, pero no podéis, tampoco tenemos precio

Vosotros veréis qué hacéis, nosotros ya veremos

Canta Evaristo Páramo el vocalista de La Polla Records y una frenética multitud le hace coro. Es una escena de *No somos Nada*, la última película de Javier Corcuera que se estrenó en el prestigioso festival de cine de San Sebastián, el 17 de setiembre de este año. Es un documental sobre la trayectoria de la mítica banda punk de origen vasco. Veamos mejor algunos fotodramas de la película y leamos la sinopsis que el propio Corcuera nos ha brindado.





Evaristo Páramo en Lima, con vista panorámica de los conos.

Con motivo de la última gira de esta mítica banda de punk, su vocalista Evaristo Páramos, revive los 40 años de historia sobre los escenarios.

Tras años de silencio, la legendaria banda vasca, La Polla Records, regresa a los escenarios por sorpresa. Evaristo Páramos, el carismático vocalista del grupo, lo anunció en rueda de prensa. Sus miles de seguidores corren la voz y se preparan para el acontecimiento.

La Polla Records, viva historia del final de un siglo, hace ahora la mochila y retorna a los escenarios para despedirse para siempre.

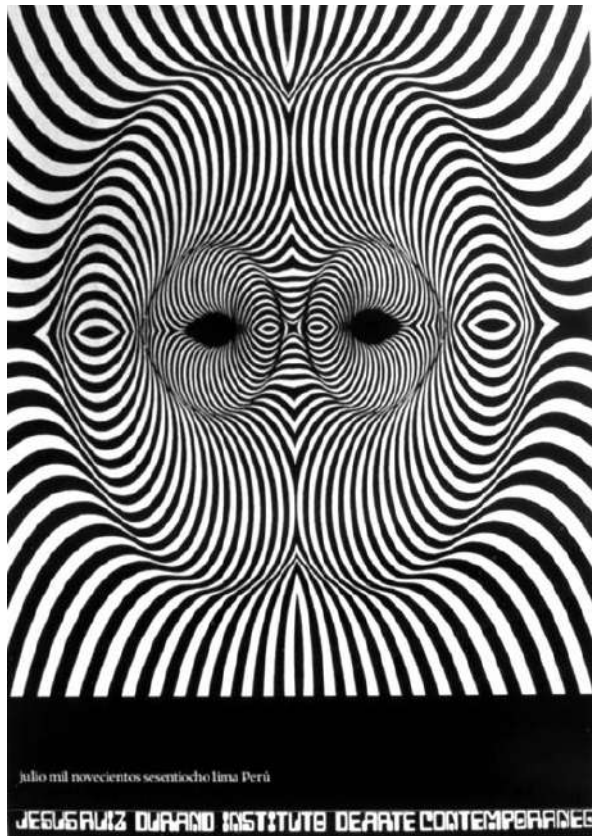
La agudeza y espigada personalidad de Evaristo, han sido el santo y seña de la banda punk nacida en Euskadi. Sus palabras se mezclan con imágenes de archivo que nos trasladan a tiempos revueltos.

Evaristo reflexiona versos a modo de balance: «fuimos cohetes y más de uno se estrelló»

Tras contarnos su historia y la del grupo desde los montes de Euskadi, Evaristo y La Polla Records descargarán su música en varios escenarios de la península ibérica, para embarcarse después en una gira por América Latina, impulsada por la energía de los miles de seguidores que abarrotan sus conciertos con los inesperados giros que aseguran su irredento espíritu rockero.

Al retornar la banda a su pueblo, en Euskadi, Evaristo pasea mientras nos termina de contar esta historia. Un relato salpicado por imágenes de archivo, coloridos e hipnóticos clips de animación que brotarán de algunas de las portadas de la nutrida discografía de La Polla Records.





Jesús Ruiz Durand

Memorias de un artista visual

Gran parte de mi trabajo visual es político y de temática social. En el 64, mi primera muestra individual fue dentro de la tendencia del OP-ART, en el 68 una gran muestra en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima con obras POP y Cinéticas, eran homenajes al mundo cibernético y matemático: *Homenaje a ENLAC* (la primera gran computadora de propósito general) y *Homenaje a Möbius* (Célebre matemático, el de la cinta de papel de una sola superficie). En los setenta estaba produ-

ciendo pintura y gráfica dentro del estilo POP, POP Achorado (Los afiches de la Reforma agraria) y POP político con los temas de la guerra de Viet Nam, la represión estudiantil, la segregación racial, las guerrillas internas, el rock, Cuba, la cultura *underground* internacional. El MOMA adquirió un par de obras cinéticas. Por esos años gané un premio de pintura para egresados de Bellas Artes, el de ADELA INVESTMENT, viajé a Nueva York a estudiar animación, fue el comienzo de grandes experiencias,

conocí a la gente de Push Pin, un célebre estudio de diseño que agrupaba a una veintena de los mejores diseñadores norteamericanos y europeos dirigidos por Herb Lubalin y Milton Glaser. Hice trabajos de ilustración para el *New York Times*, para la revista de moda masculina *GQ* y otros pequeños trabajos, también trabajos gráficos para el *under* con los *Panteras negras*, los *Young* y *La Raza*. Viajé a San Juan, Puerto Rico convocado a un congreso taller de diseñadores latinoamericanos liderados por Antonio Martorel, todo un icono del arte portorriqueño y latino. Trabajamos en un taller de serigrafía que Martorel había abierto en plena zona roja de Santurce donde acudían jóvenes marginales y licenciados de la guerra de Viet Nam, tra-



BLACKPANTHER
BLACKPOWER
CHAMPIONS68
MEXICO1968



NO MORE WAR
VIET NAM
STOP WAR

bajo importante y fructífero en su proyección social y artística, muchos artistas ahora conocidos y prestigiosos salieron de esa cantera. En Manhattan me conectaron con la gente de los *Panteras negras* y los *Young Lords* -un partido juvenil de puertorriqueños y latinos en una onda paralela a la de los *Panteras*, fueron intensas experiencias en la cima de las acciones de los *Panteras*, Bobby Seale, Angela Davis y la gran tribu de negros rebeldes. Nueva York de los setenta fue el centro de acción del mundo y de las vanguardias en todos los campos. San Juan y Manhattan estaban muy unidas y los pasajes en avión eran baratísimos, los boricuas iban y venían en viajes domésticos, y terminé alojándome en la casa



de una señora activista independentista en el *Barrio* latino de NY, en una habitación donde habían dormido el Che, Fidel, otros amigos, célebres artistas y escritores. Nueva York de los setentas bullía de vida de experiencias inolvidables: El Rock, el jazz del main y del otro, el Free, el Pop de Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Allen Jones, Oldenburg, el nacimiento del video-art, la comunas hippies, la salsa dura, el Village de Ginsberg, Kerouac, Ferlinguetti, el Hotel Chelsea, Los Rolling Stones, Leonard Cohen, Janis Joplin, Bob Dylan, Joan Baez, José Feliciano, los hermanos Palmieri, Johnny Pacheco, Ray Barreto, Héctor Lavoe una lista interminable e incansable... todos a la mano y a la vista incluidos los conciertos gratuitos

en el Central Park. Era la época de los vuelos baratísimos *Charter*, por lo tanto los viajes a Londres, Paris, Ámsterdam, Madrid, Viena desde NY eran de casa y muy asequibles a la gente joven -un buen pretexto para visitar a la gente querida de Europa -Rodolfo Hinostroza, el Zambo Tang, Herman Braun... En Paris y Nueva York tenían pegados en su paredes algunos afiches de la reforma agraria célebres diseñadores y dibujantes de comics para adultos, para mi grata y gran sorpresa.

En los terribles años ochenta comencé una nueva serie de pintura que titulé *Memorias de la ira* con varios capítulos: *Memorias de la Ira 1*, *Memorias de la Ira 2*, y *Memorias de la Ira 3*. Desde el 87 hasta la actualidad. La idea cen-

tral era testimoniar los momentos más presentes de trascendencia histórica que publicaban a diario los medios. Las fotografías de los periódicos tienen una vida fugaz, un cuadro puede sobrevivir al tiempo, pinté en base a fotografías toda esta serie de cuadros, también los afiches y los cuadros pop tienen mucha referencia fotográfica, para conservar su carácter documental, no ficcional.

Los títulos de los capítulos en *Memorias de la ira: Remember Fernandito*, que trata el tema de la matanza de periodistas en Uchuraccay, (registrado en pinturas, exhibidas en varios museos con publicaciones en libros, documentales y revistas sobre el tema) el siguiente es *Remember Alancito 1*, con la matanza de los penales. Luego está la tercera serie en proceso, *Memorias de la ira 2* con *Remember Alancito 2*, *Remember Rata Japonesa*, con

AMA QONQANAPAQ PARA NO OLVIDAR



JESUS RUIZ DURAND

MEMORIAS DE LA IRA 1

Muestra pictórica testimonial de JESUS RUIZ DURAND sobre la represión y violación de los derechos humanos en base a documentos gráficos publicados por la prensa. 1982 - 1988
HOMENAJE A LOS PERIODISTAS Y REPORTEROS GRÁFICOS

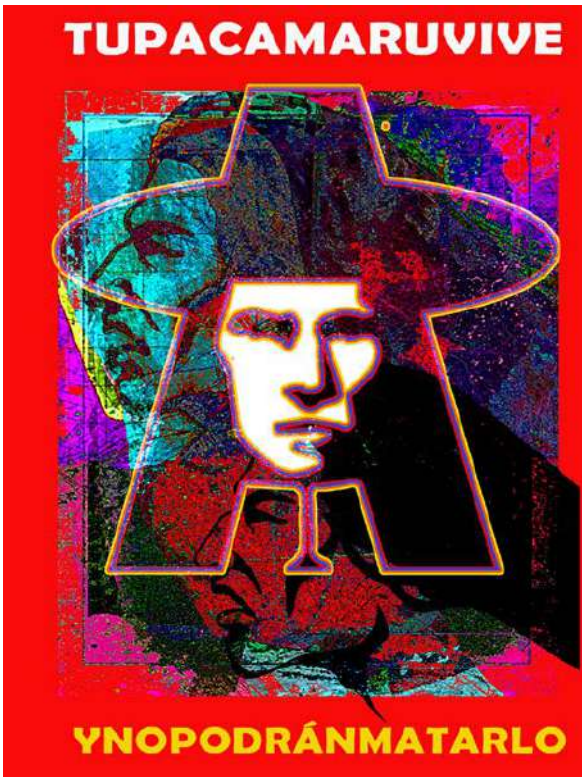
CASONA DE LA UNMSM / VILLA EL SALVADOR / EL AGUSTINO /
COMAS / ICA / AYACUCHO / CUSCO / PUNO / AREQUIPA



todas las terribles y execrables hazañas de Vladimiro, Alberto y compañía. Son memorias sobre la corrupción y la guerra sucia de los ochenta y noventa.

Otra serie en continua producción, hasta la fecha también: *Los cinéticos puros y los cinéticos contaminados*. Dentro de los cinéticos contaminados están los trípticos y sextípticos, son cuadros cinéticos 6 en 1 y 3 en 1. Por un lado ves 3 imágenes, y por el otro otras tres. Por ejemplo, en *Las chicas súper poderosas*, de frente ves a *Santa Rosita*, de costado aparece la *Mujer maravilla* y del otro *Sarita Colonia*. Al reverso también hay 3 imágenes, los chicos súper poderosos: el *Corazón de Jesús*, de un lado *Supermán* y del otro, un *Ekeko*.

Y hay otro tríptico tres en uno que se llama *Presidentes Presidarios*, del 2005, cuando todavía no eran tan evidentes pero ya estaban perfilándose y visibilizándose sus fechorías. Tu ves de frente a un señor presidente con terno y corbata, banda presidencial, que es una mezcla de banderas internacionales de Estados Unidos, Perú, México, Argentina, Francia, etc. etc., pero tiene también código de barras, precio de venta, el letrero *on sale*, de costado tú ves a un presidente pero con su traje a rayas de presidiario como el de Abimael pero también con banda presidencial, de otro lado a un militar con banda presidencial y código de barras y en otra versión, una mujer presidente con banda presidencial y código de barras de precios. Todos estos trabajos son esencialmente políticos. Hay



otros tres en uno con diferentes temas: Túpac Amaru y Micaela, Escritores peruanos en cuatro series, artistas de la salsa dura, del jazz, en fin, es un formato que se presta para homenajes visuales por tríos o sextetos. Una serie de éstas en homenaje a los *Indios rebeldes americanos Nónimos* y *Anónimos*, se quedó en proceso porque el proyecto colapsó por misteriosas razones. Se iba a presentar en el gran parque Balboa en San Diego, California, con 4 sextípticos presentando 24 imágenes de indios americanos que lucharon por su causa. Es un formato con mucha visibilidad para espacios abiertos. La serie de cinéticos puros la vengo produciendo desde 1968 y continúo en 2021, no son políticos, son mas bien estructuras con bases matemáticas de series numéricas privilegiadas y entornos geométricos de especulación puramente estética y visualidad pura.



Exposiciones de Jesús Ruiz Durand en Buenos Aires: En el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA para la colección de arte latinoamericano, 2017. Su obra "Reforma Agraria, 1968-1973" fue seleccionada por la curaduría del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) y del Museo de Arte Moderno de Frankfurt (MMK) para ser expuesta como parte de la muestra *Historia de Dos Mundos*, 2018.





Chavines



Sacha malqui o El árbol de la vida





Super calaca

Una “reciente” exposición multimediática fue la que realicé en 2016 en el Callao titulada *Profanaciones y enmendaduras Históricas* con intervenciones digitales y analógicas a cuadros canónicos de la pintura peruana: dos de la escuela cuzqueña virreinal, el cuadro de Daniel Hernández *La capitulación de Ayacucho* y el cuadro de Luis Montero *Los funerales de Atahualpa*. Como indica el título de la exposición, son profanaciones a cuadros canónicos para hacer evidente los sustratos históricos y social-políticos que llevamos a cuestas y conviven con noso-

tros como una lastra en nuestras insuperables y persistentes aberraciones sociales, omisiones, segregación hipocresía y falsedad. La mas reciente exposición es la que está en curso en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago de Chile que va de setiembre a diciembre 2021, la muestra se titula *Lunes es Revolución* una gran colectiva donde intervengo con 12 afiches de la reforma agraria, hay obras de Matta, Noé y muchos otros.



Digitalización y exclusión

Sofía Scasserra

Economista, especialista en economía digital

¿Se acuerdan cuando no teníamos celulares? ¿Se acuerdan cuando para hablar con un amigo, muchas veces nos íbamos directamente a la casa para hacerlo por el teléfono fijo? Recuerdo viajes donde simplemente acordábamos con amigos encontrarnos en una hora y día en particular en un pueblo, y así, sin confirmar previamente, aparecíamos en una esquina para irnos de campamento o lo que fuera.... ¡Y no soy tan vieja!

¿Qué nos pasó? ¿Qué cambió? Muchos hablan de un paradigma de confort al utilizar tecnologías. En el plano laboral hablan de autoexplotación. Yo realmente no creo en ninguna de las dos. Me niego a aceptar que la culpa es totalmente nuestra.

Hemos vivido en una economía capitalista que nos hacía la vida difícil de llevar. Aquellos que tenían la suerte de contar con un empleo formal, se encontraban con la dificultad de poder manejar sus vidas privadas (¡ni hablar si eres mujer y te haces cargo de tu familia!). Maternar y trabajar. Estudiar y trabajar. Viajar y tra-

bajar. Cualquier cosa combinada con el trabajo era una secuencia de permisos, solicitudes y esperanzas de tener un jefe que nos autorice a hacer todo esto. Si no tenías esa suerte, te encontrabas en un mercado informal, cuentapropista muchas veces, donde no hay jefe ni permisos, pero si hay precariedad y falta de ingresos si dejas de trabajar.

En este paradigma la tecnología surge como un modo de “facilitarnos la vida” pero esconde una cara hostil. Definitivamente la puja siempre fue sobre el tiempo que dedicamos a trabajar y el tiempo que dedicamos a nuestra vida personal. Y de esa puja, surgieron derechos como la jornada de 8 horas, entre otros. Pero de un tiempo a esta parte, la digitalización permitió que estemos disponibles 24 horas al día, 7 días a la semana, 365 días al año. ¿Por qué el capitalismo se va a resignar a tenernos solo un par de horas al día si puede tenernos todo el día disponibles? Las tecnologías surgieron y se nos pusieron a disposición disfrazadas de ovejas.



Pintura de Tetsuya Ishida

Tampoco vamos a demonizar. Definitivamente nos trajeron beneficios. Comunicarnos, facilitar trámites, acceder a servicios de salud y educación, son algunos de los beneficios. Es que nadie aceptaría ser parte de un sistema que te quiere tener disponible para trabajar 24/7 si no es por algo a cambio.

Y así nos permitimos fusionar nuestro tiempo y espacio virtual y analógico de una manera jamás pensada. Ya estamos disponibles. Perdimos la soberanía de nuestro tiempo. Sentados en el parque tomando sol, suena el teléfono y llega un requerimiento laboral. Estando en el trabajo, se enojan nuestros amigos si no respondemos. Parece que tenemos que estar disponibles para todos, todo el tiempo. Ahora sigue la siguiente etapa...

Los sistemas automatizados comienzan a interactuar con nuestra vida constantemente. Los naturalizamos, son imperceptibles a la mayoría de las personas. ¡Hay bots que hasta parecen interlocutores humanos! Buscamos en Google, Spotify nos sugiere música, tenemos recordatorios

automáticos de cualquier tipo, y hasta nos corrigen la gramática y la ortografía al escribir un correo. Interactuamos con máquinas y algoritmos casi constantemente. Pero, ¿nos damos cuenta cómo esos sistemas condicionan nuestro accionar?

Me sugieren consumir una canción, un producto, un servicio: ¿será que ese producto es lo mejor para mí o será que alguien pagó para estar ahí y hacerme sugerencias? Me sugieren noticias: ¿será que alguien dispuso ese orden con un fin político? ¿O será que simplemente están buscando no contradecir mi mente para que la noticia refleje lo que yo pienso y así no enojarme y seguir disfrutando de las bondades de internet?

A menudo me pregunto qué pasará el día (¡si es que no sucede ya!) que nos sugieran hacer deporte, o no comer algo que nuestra heladera inteligente sabe que compramos a menudo (¡esa manteca te hará mal! ¡Y esa cerveza no te ayudará a bajar de peso!). La información se vende. Constantemente. Todos lo sabemos. Cuando nos llaman aseguradoras, bancos y em-

presas que no tenemos idea de cómo han obtenido nuestros datos y nos someten a largas llamadas ofreciéndonos de todo, es porque se han propuesto lograr tener un cliente más. A menudo uno puede pensar, proyectando a futuro, que esa información que se vende puede ser utilizada para disciplinarnos, ordenarnos, hacernos comportar como se espera de nosotros.

Un futuro distópico, donde todos caminamos derecho por la calle. Nadie se anima a cantar mientras pasea al perro, ni a bostezar durante el trabajo, porque nos miran, nos vigilan y saben cómo disciplinarnos: con sistemas de premios y castigos.

Este futuro ya fue vaticinado en libros como *1984* de George Orwell o en miniseries de Netflix. Pero lo que no cuentan estas producciones es la historia de aquellos que quedan fuera del tablero. Los renegados, los drogadictos, los que no tienen acceso a la tecnología, los que jamás encajarán en el sistema. ¿Se está creando una sociedad de control con un gran bolsón de gente excluida del sistema? La pobreza, la brecha digital, el narcocapitalismo y esta idea de que “te autoexplotas”, todo esto, es por tu culpa, eres tú el responsable de tu futuro y de tu presente.

Nada menos real. Valiéndose del emprendedurismo y la cultura de lo individual nos quieren culpar de la exclusión, de no encajar. Parece que no existiera un sistema que nos empuja amablemente (y a veces de forma no tan amable) a la realidad que vivimos.

Ese ejército residual no es convocado a la mesa. No es llamado ni por la ciencia ficción ni por la realidad a resolverle sus problemas. Es más, se lo invoca constantemente para justificar medidas que lleven a ampliar su red de clientes incluyendo a

esos mismos marginados: en efecto, toda una arquitectura de un sistema tecnológico global está siendo diseñada para generar más concentración, porque vivimos en un sistema cuyo objetivo es generar ganancias, no en sostener la vida de todos.

Así, las reglas son las NO reglas: lo que trata de hacer el sistema neoliberal es dar libertad entendida en términos de que cada uno haga lo que quiera, no en términos de que cada uno pueda hacer lo que quiera. Y en un sistema donde cada quien es “libre”, la competencia mata al débil, lo liquida, y el poderoso se hace más poderoso.

El poder de este siglo no es otro que la información sistematizada a través de datos. Esos datos están generando una acumulación jamás vista en la historia de la humanidad. No es casual que ya existan paraísos de datos en los mismos enclaves que fueron antes paraísos fiscales: el capital de la información (capital digital) y el capital financiero, se encuentran cara a cara en los mismos escondites, jugando a ser inalcanzables por todos y accesibles para unos pocos.

El mundo quiere culparnos... ¡Si claro! Menuda forma de no hacerse responsables de lo que han generado.

La arquitectura digital global se discute en los organismos internacionales, pero sobre todo en la organización mundial de comercio. Es allí donde normas como la libre movilidad de datos y las restricciones a los gobiernos para cobrar impuestos o tener la potestad de moldear el mercado y proteger los derechos ciudadanos, se está jugando una pulseada global. Esto parece alejado de nuestra vida y nuestra realidad, pero sobre este punto necesitamos preguntarnos: ¿Qué tiene que ver que un grupo de burócratas que ni siquiera ha-



Pintura de Tetsuya Ishida

blan nuestro idioma negocien acuerdos (que nadie comprende) sobre mi pobre conexión a internet? Mucho. Mucho más de lo que imaginamos. Porque la concentración y el poder han hecho que nuestros estados sean débiles y sin recursos. Por eso la materia prima de la economía digital se hace de una forma extractiva, como aquel mercantilismo europeo que nos robó la plata de Potosí y extrajo materias primas dejando a su paso enfermedad, muerte y devastación en América latina. Hoy vuelven a hacer lo mismo a través de nuestros teléfonos.

No se trata de tener miedo. No se trata de ser tecnofóbicos. Se trata de entender que existe un sistema que tenemos que cambiar. Que la ganancia no puede ser el objetivo de una economía entera. Y de empezar a demandar que las empresas paguen impuestos y devuelvan lo que se robaron en forma de información. Y sobre todo cuidar nuestra privacidad. Cuidarnos

como comunidades. Y entender a la tecnología y a los datos como bienes comunes.

“Tú no puedes comprar el viento. Tú no puedes comprar el sol. Tú no puedes comprar la lluvia. Tú no puedes comprar el calor” decía el poeta. “Tú no puedes comprar mi geolocalización, mis relaciones sociales y mis gustos” debería ser la nueva protesta colectiva que tenemos que escribir desde una región. Región que entiende muy bien lo que es el saqueo desmedido.

Un nuevo futuro digital se aproxima. Si es que no lo estamos viviendo en el presente ya. Ese futuro se plantea como una sociedad más desigual e hipervigilada.

Como ciudadanos debemos redoblar nuestros reclamos, y entender el sistema económico en el que vivimos.

Y tomarnos unas vacaciones del celular encontrándonos con un amigo en un parque sin previa confirmación cada tanto...



El punto de quiebre en el cambio climático

Juan Manuel Vargas Velásquez y Nancy Elizabeth Fuentes León

Ingenieros

“Cuando la neblina se colocaba en el cerro Quilishera porque iba a venir la lluvia, o cuando los huayanitos (tipo de pajaritos) venían hacia la parte baja era porque las lluvias ya se aproximaban y si volaban por un costado era porque las lluvias todavía iban a demorarse, eso actualmente ya no se sabe, todo ha cambiado...”

Nélida Ayay

Los hechos

Hace algunos años, cuando se hablaba del fin de la especie humana se tomaba en cuenta la amenaza de la bomba nuclear que pendía –y que pende todavía– como una espada de Damocles sobre la humanidad, sin embargo, este temor de las generaciones anteriores poco a poco se ha ido disipando para instalarse en su lugar el problema del cambio climático.

Las primeras alertas sobre este problema surgieron en los años 70 del siglo pasado, y después de varias décadas fue cobrando importancia hasta que tuvo lugar el primer hito importante, el Protocolo de Kioto de 1997, evento donde se acordó dar impulso a medidas jurídicamente vinculantes entre

los gobiernos de los países industrializados para detener el incremento de los gases de efecto invernadero (GEI).

Pero contrariamente a lo esperado, los niveles de GEI después de este protocolo han aumentado a tal punto que hoy en día ya no nos preguntamos ¿cómo vamos a parar el cambio climático?, sino ¿cómo vamos a adaptarnos a las nuevas condiciones climáticas?, lo cual indica que ya estamos asumiendo que el calentamiento global es irrefrenable.

Perú

En el Perú, se realizó la primera Cumbre Climática en 2014 (COP20), por ocupar el tercer lugar entre los países de Latino-



américa afectados por el calentamiento global. Al día de hoy, sabemos que más de la mitad de la masa glaciar de nuestros nevados ha desaparecido y va en aumento, a tal punto que el Ministerio de Desarrollo Agrario y Riego (2021) considera que en los últimos 50 años, la superficie glaciar en el territorio peruano se reducirá en un 53%.

En este sentido el exministro de Ambiente Manuel Pulgar Vidal, afirma que en el Perú ha comenzado el proceso de “sabanización” de la cuenca amazónica con las consabidas consecuencias catastróficas para la vida megadiversa que contiene.

Uno de los impactos que ya se siente con

fuerza en las zonas rurales del país es precisamente el cambio en las temperaturas estacionales, que se manifiesta con escasez o aumento de la cantidad de lluvia, lo que ocasiona que los campesinos ya no puedan sembrar toda la variedad de sus productos y pasen a depender de alimentos foráneos y costosos.

Para el año 2050 a nivel mundial, según C. He, Z. Liu y J. Wu, la escasez de agua podría afectar a 284 grandes ciudades entre las cuales hay 20 megaciudades, incluyendo Lima, que sufrirían serios problemas en su abastecimiento hídrico, pero a pesar de ello, la mina Ariana, ubicada en la cabecera que abastece de agua a la población de Lima y Callao, recibió del Ministerio

de Energía y Minas la autorización para operar en ese lugar. Un verdadero desatino, más aún sabiendo que la tercera parte de la población del Perú vive en Lima. Y aunque la mayoría de las ciudades peruanas podrían enfrentar la escasez de agua mediante el uso eficiente de la misma, la desalinización del agua de mar, la explotación de aguas subterráneas, la construcción de embalses, la transferencia de agua entre cuencas, todas estas posibles medidas afectarían profundamente el ambiente causando daños irreversibles en los ecosistemas fluviales y en la hidrogeología, además de generar graves impactos en las zonas costeras y ecosistemas marinos.

El consumo de energía y la dependencia de los hidrocarburos

Muchas iniciativas para contrarrestar el problema del calentamiento global han surgido de los mismos campesinos y de la academia, algunas de ellas han sido acatadas por ecologistas de diversas tendencias, empero, la economía verde, la transición energética, el consumo de productos locales, los mercados de carbono, el vegetarianismo y un largo etcétera, no han logrado frenar la contaminación de manera significativa, porque el 80% de los productos que consumimos (en términos globales) pasan por el transporte marítimo y estos *containers* consumen el 66% del petróleo mundial. Parece que nada es suficiente para detener el calentamiento global puesto que el interés económico ha tomado el control de la humanidad. En el reparto de las responsabilidades cabe señalar que en el 2019 el Perú había producido 56, 286 kt (0.15%), lo que nos haría pensar que no somos tan irresponsables, pero debemos denunciar que aquí se sigue destruyendo cabeceras de cuenca en busca de metales

y se permite la devastación de los bosques amazónicos a ritmos crecientes (más de 200,000 has/año y ¡en pandemia!). Los defensores ambientales que han estado y están en primera línea en la protección de los territorios amenazados son agredidos por las empresas extractivas, las financieras y por los gobiernos al ser sindicados como representantes del “antidesarrollo”. Varios ambientalistas han sido asesinados año tras año en el Perú, pero en Colombia es donde se registra la mayor cantidad de crímenes; según el reporte de Global Witness, en el año 2019 fueron asesinados 65 ambientalistas.

El antropoceno

Vivimos en una etapa geológica denominada antropoceno, donde se considera que las actividades humanas inciden de manera directa en los ecosistemas terrestres. Desde este punto de vista ¿quiénes son los responsables de la contaminación? ¿Quiénes son las “fuentes antropogénicas”? La respuesta es: todos los habitantes del planeta, salvo casos de aislamiento voluntario en medio de esta sociedad integrada e hiperconectada. Pero no todos contaminamos igual. China, desde que se convirtió en la fábrica del mundo, ha pasado a ser la fuente más grande de emisiones GEI en términos brutos con el 27% del total de emisiones, seguida de Estados Unidos con el 13%. La India ocupa el tercer lugar junto a la UE (como un todo).

Tenemos un *modus vivendi* dentro de un sistema económico que requiere de inmensas cantidades de energía, como el consumo permanente de hidrocarburos (petróleo y gas natural), siendo estos dos elementos la causa que nos aprisiona porque condiciona todo el sistema global de



producción, y es esta misma causa la que actúa como la pala que cava nuestra propia fosa.

Hay quienes esperan que el calentamiento global se acelere para aprovechar los recursos mineros y los hidrocarburos que el Ártico tiene. Ahora mismo Rusia, por ejemplo, ha empezado a abrir rutas navegables a través del círculo polar. Pero lo más grave es que el exsecretario de estado norteamericano Mike Pompeo, en mayo del 2019, celebró el derretimiento del Ártico porque consideraba que sería el nuevo Canal de Panamá del siglo XXI. En el Perú, Roque Benavides destaca la gran oportunidad de los deshielos para explotar cobre y litio. Se infiere de todos estos hechos que los intereses económicos priman sobre cualquier asunto medioambiental. Por eso no es casual que el presidente del IPCC, Hoesung Lee, sea un economista especializado en *Economía del calentamiento global*, quien sostiene que la sociedad global está ligada de manera indisoluble al sistema de producción capitalista, para el cual se busca alternativas en modelamientos de los escenarios apocalípticos que se nos vienen encima. Pero que sean, eso sí, “sostenibles”.

¿Tenemos alguna oportunidad para revertir este sombrío panorama?

Si durante muchos siglos la humanidad luchó para separar la religión de la política con el fin de conseguir el reconocimiento de los derechos humanos, es indispensable luchar ahora por separar la economía (o mejor dicho el poder económico empresarial) de la política. Las palabras de Franklin D. Roosevelt son profundamente aleccionadoras: “Tuvimos que luchar contra los viejos enemigos de la paz: los monopolios empresariales y financieros, la especulación, la banca irresponsable, los antagonismos de clase, los intereses particulares y quienes lucran con la guerra (...) Sabemos ahora que ser gobernados por el dinero organizado es tan peligroso como ser gobernados por el crimen organizado” (discurso pronunciado en Nueva York, en 1936).

Teniendo en cuenta todos estos acontecimientos, queremos terminar formulando una pregunta: ¿lograremos salir de este pantano luchando para separar el poder económico de la política como única vía para preservar la vida en el planeta?



Tesis marxistas que se comprueban en las elecciones generales peruanas

Omar Cavero Sociólogo

Las recientes elecciones generales tomaron por sorpresa al grupo que monopoliza la opinión política nacional. Políticos, abogados, periodistas y “analistas” de toda laya tenían dificultades para entender tanto el paso a la segunda vuelta de Pedro Castillo como el de Keiko Fujimori, así como el desarrollo de la contienda desde entonces. Lugares comunes llenaron las páginas de los diarios y de los paneles de televisión como el recordatorio de que “el Perú no es Lima” o estereotipos como que el voto “del Perú profundo” es un “voto de protesta.

También tuvo lugar el ya conocido mantra politológico de las ausencias: señalar la falta de partidos, la debilidad de las instituciones, la crisis de representación, etc., como causa de los fenómenos políticos. Tras hacer el *checklist* de todo lo que debería haber para ser una democracia “occidental” resultaba que carecíamos de todo. Exponente de ese agotamien-

to analítico fue un desesperado Alberto Vergara que no tenía cómo explicarse que estos dos candidatos “mediocres y peligrosos”, igualmente autoritarios, no hayan optado por moderarse y tampoco hayan encontrado “fuerzas independientes” que los contengan.

Pero desde otras miradas teóricas, excluidas del análisis oficial de coyuntura, se encuentran elementos para batallar con un panorama que resulta ser menos caótico y azaroso de lo que parece. Es el caso del marxismo. Viejas tesis marxistas, dejadas de lado en los círculos intelectuales por un desplazamiento político más que por una superación teórica, muestran su plena vigencia en el Perú. Si bien su validez no se agota en el periodo electoral ni en la sociedad peruana, quisiera resaltar algunas tesis relevantes que pueden ayudar a realizar análisis específicos posteriores.



La lucha de clases se profundiza en las crisis económicas

Una de ellas es que la lucha de clases se agudiza en contextos de crisis económica y que tal agudización repercute, de un modo u otro, en el carácter de los antagonismos políticos. Esto se observa en el Perú muy claramente. Ante el agotamiento del *boom* minero hacia los años 2013 y 2014, los grupos empresariales han pugnado por imponer medidas laborales, ambientales, tributarias y represivas que les permitan mantener sus niveles de ganancia a pesar de la desaceleración. El resultado ha sido la depresión del nivel de vida de las clases populares y la pandemia no ha hecho más que acentuar el fenómeno de manera dramática.

Ante una disminución del excedente productivo, es decir, de aquella porción de la riqueza que puede ser apropiada

una vez repuesto lo necesario para seguir con el proceso de producción, la disputa entre capital y trabajo se torna cada vez más intensa. Esto pasa no solo por directas medidas de recorte salarial o de cese colectivo, sino también por presiones al Estado para que destine recursos que faciliten la acumulación capitalista, en desmedro de políticas redistributivas o de alivio de los impactos de la crisis en los hogares. El malestar de los diversos segmentos de la clase trabajadora no ha hecho más que crecer en estos años por esta causa, sobre todo en los más golpeados por la pandemia.

La total exclusión de opciones de izquierda del sistema político y el casi total desarraigo popular de la izquierda institucional, dieron la impresión de que el centro del conflicto nacional estaba en la disputa entre el poder Ejecutivo y el Legislativo, inaugurada en el año 2016. A

ello contribuyó la fragmentación del tejido social y la debilidad del movimiento sindical, que no llegó a constituirse en un actor popular en la crisis política. La pugna se daba en las alturas, entre operadores de la clase dominante, sin poner en juego la orientación económica del país. Pero el antagonismo de clase se fue desarrollando progresivamente y tuvo un cauce electoral este año 2021.

Basta notar cómo las opciones que se ubicaron en los polos de esta contradicción, intentando representar opciones más orgánicas, es decir, menos preocupadas por convencer a todos y más interesadas en afirmarse en una clase social, tuvieron éxito. Es el caso de Fujimori y Castillo. Lo sorpresivo, más bien, fue que una candidatura se haya ubicado en el polo popular en un sistema político en el que las fuerzas de izquierda habían asumido como suya la defensa del orden institucional. Por eso no puede considerarse extraño que ante un país en crisis económica haya prosperado un candidato que planteaba, con la legitimidad de venir desde el movimiento social, la necesidad de realizar cambios de fondo, comenzando por la nueva constitución.

El pluralismo político desaparece ante el avance de los de abajo

Esto da lugar a otra tesis, fuertemente asociada con la anterior, y es que el pluralismo político se evapora ante la agudización del antagonismo de clase. La tesis pluralista señala que los intereses sociales que entran en conflicto en la arena política responden a ejes que no presentan claras jerarquías entre ellos. Habrá conservadores, liberales, religiosos, laicos, costeños, andinos, hombres, mujeres, ricos, pobres, etc., y de tal di-

versidad se desprenderán partidos que competirán entre sí. Desde esta perspectiva, se ha difundido la idea de que la amplia cantidad de partidos políticos inscritos representa una gran dispersión del electorado.

No obstante, desde el marxismo podríamos decir que uno de los ejes fundamentales que generan los intereses sociales y que organizan la disputa política, es la división de clases. Esta, que podría mantenerse oculta bajo diferencias de valores, doctrinas, sensibilidades, liderazgos, etc., muestra su rol determinante cuando las clases dominadas van logrando capacidad de representación propia y de ejercicio de poder. Concretamente, si alguna expresión política de la clase trabajadora avanza y amenaza en algún grado el régimen social, la otrora heterogénea elite política se agrupará como un solo bloque para contener la irrupción de los de abajo.

Desde mucho antes de estas elecciones era constatable, por supuesto, que la gran mayoría de fuerzas políticas partía del respaldo al régimen económico neoliberal y hacía suyos los intereses del sector empresarial. De otro modo no podría explicarse la continuidad política de las últimas tres décadas. No obstante, su alineamiento de clase se ocultaba tras la alta cantidad de tiendas políticas. La diversidad de liderazgos y la pugna entre ellos llevó incluso a amplios sectores de la izquierda a construir artificiales divisiones dentro de la derecha, separando a un sector moderno de otro “bruto y ahorado”. Las elecciones generales del 2021 pusieron fin a esa fantasía.

La gran mayoría de organizaciones políticas, pocos meses atrás beneficiadas con



el aparente fin del fujimorismo, confluyeron en la candidatura de la hija del ex dictador en una santa cruzada contra “el comunismo”. Lejos de ser solo efecto de la polarización electoral, se trató de una adhesión convencida y orgánica que se prolongó con una campaña orientada a impedir que el Jurado Nacional de Elecciones proclamara a Pedro Castillo como ganador. Desde el Partido Popular Cristiano, Acción Popular, el “demócrata” Mario Vargas Llosa, hasta el APRA y los ex compañeros de ruta de Kuczynski, es decir casi la totalidad del espectro político de derecha se agrupó en la defensa del *status quo*.

La dominación social no se reduce a la política ni al gobierno

Algo que debe notarse es que en ese alineamiento no solo había fuerzas políticas, sino también grupos empresariales y medios de comunicación. Desde el marxismo podemos afirmar que las relaciones de poder y dominación no se ciñen a los marcos institucionales explícitamente políticos. El poder no se encuentra encerrado en la política formal, ni tampoco se ejerce solo desde los cargos públicos. La clase dominante logra mantener su dominio por encima del juego político mediante diversos mecanismos. Esto quedó explicitado de manera transparente en la segunda vuelta electoral.

Pedro Castillo no solo compitió contra Keiko Fujimori. Compitió contra la gran mayoría de medios de difusión masiva. En radios, canales de televisión y prensa escrita se montó una campaña orientada a demoler su candidatura a través del miedo. Como nunca antes, los peruanos fuimos bombardeados de imágenes y relatos sobre el terrorismo, sobre los frac-

sos del chavismo y sobre la ruina que podría traer un régimen comunista. Keiko fue invitada a casi todos los programas de televisión, con la adhesión abierta de sus conductores a su candidatura y fue presentada como la única opción capaz de frenar la amenaza común. Se sinceró la existencia de lo que Althusser llamó los “aparatos ideológicos del Estado”.

Al mismo tiempo, Castillo compitió contra los grupos de poder económico que financiaron las campañas publicitarias. En Lima, paneles luminosos con frases contra el comunismo se mantuvieron por varias semanas en puntos centrales de la ciudad. Spots televisivos, cuñas radiales, videos con artistas y futbolistas, páginas de redes sociales, etc., coparon la difusión audiovisual. Miles de trabajadores fueron amenazados con perder el empleo si ganaba Castillo, el capital financiero especuló con el dólar para promover su alza y las empresas de alimentos como Alicorp aumentaron sus precios sin justificación. Para no “caer al abismo”, había que votar por Fujimori.

La influencia norteamericana también se dejó notar, aunque sin llegar al punto de promover un golpe, como deseaba la derecha local. La coalición diplomática promovida por Estado Unidos para cercar a Venezuela y generar condiciones para la caída de Nicolás Maduro, colaboró para presionar al electorado peruano. Ex presidentes y políticos de las derechas de Venezuela, Colombia, Bolivia y otros países fueron invitados a los medios de comunicación para advertir sobre el peligro comunista. Las ONG, fundaciones e institutos gestados por la política estadounidense contra la izquierda en la región, operaron para imponer el falso



consenso de que la izquierda solo trae pobreza y dictadura.

Reflexiones finales

Como estas tesis marxistas, muchas otras pueden ser validadas en el Perú. Podríamos afirmar que las convicciones liberales dan paso a tendencias fascistas en contextos de crisis, sobre todo ante el asedio de opciones políticas populares que cuestionan el régimen de dominación. En la misma dirección, podríamos señalar que el progresismo de las capas medias se agota cuando sienten la amenaza de un desborde popular, como se pudo apreciar en el voto “inteligente” por Keiko Fujimori en sectores otrora antifujimoristas.

Del lado de los fenómenos ideológicos, también es fácil constatar el sustrato de clase detrás del racismo y cómo el racismo anti-indígena es un elemento de reafirmación subjetiva y de cohesión social de los sectores dominantes, como se pudo apreciar en la campaña contra Castillo. No solo eran los comunistas, sino los cholos y provincianos los que amenazaban acabar con todo. En un sentido similar, la disputa por valores sociales que encarnan el interés común es un factor clave de la dominación so-

cial. Marx decía que la burguesía busca presentar sus intereses particulares como intereses generales. La apelación de la clase dominante peruana a los símbolos patrios y a los conceptos de democracia y libertad corrobora en toda su extensión esta tesis.

Esta enumeración podría ser más extensa ya que las tesis señaladas ameritan un amplio desarrollo, algo que excede a los fines de este breve artículo. Sin embargo, nos permiten concluir señalando dos cosas. El marco analítico convencional, de raigambre institucionalista, en primer lugar, es considerablemente limitado para comprender la política peruana y por completo impotente para entender la dinámica del poder en el país. En segundo lugar, el análisis marxista se muestra plenamente vigente y aporta herramientas de gran valor para construir una interpretación de los procesos que atraviesa el Perú contemporáneo.

Para terminar se esboza una ironía: uno de los países en los que el marxismo ha sido más relegado de la producción intelectual y de la política, es aquel que mejor comprueba las más básicas de las tesis marxistas. O quizá no sea una ironía, sino consecuencia y causa.



LIBROS LIBROS LIBROS

Declaración de amor o Los Derechos del Niño

“La vida le pertenece al niño como la luz al amanecer”

Arturo Corcuera

Declaración de Amor o Los Derechos del Niño sigue siendo el poemario más difundido del versátil poeta Arturo Corcuera. Su primera edición fue publicada en 1995 gracias al apoyo de UNESCO y el Fondo de Cultura Económica, en una iniciativa llamada Periolibros, en la que las obras de las voces más representativas de Latinoamérica llegaban como suplementos de los diarios más relevantes de cada país.

La reedición de este poemario por Ediciones Noceda presenta 37 conmovedores poemas, a modo de artículos, sobre la niñez y la importancia de que el niño sea cuidado, protegido y amado para la construcción de su autonomía. Es por eso por lo que se compara, de modo poético, a la Declaración de los Derechos del Niño. Las ilustraciones son de la reconocida artista plástica Rosamar Corcuera, hija del autor.

Artículo 2

Acariciados por el arco iris
hay niños de todos los colores,
igual que los peces
que las flores
que las piedras preciosas.



Artículo 4

El pájaro cobija
bajo sus plumas a sus polluelos,
como la leona a sus cachorros.
Cada país es un árbol;
acunará al niño bajo su sombra.



Artículo 22

Jamás se le atarán las alas,
el viento es su compañero de aventuras,
y su mejor tutor.

Artículo 11

Cabalar sobre un caballito de madera,
es uno de sus derechos,
también abrir un libro
como la hoja de una col.



LIBROS LIBROS LIBROS

Poesía reunida de Mariela Dreyfus

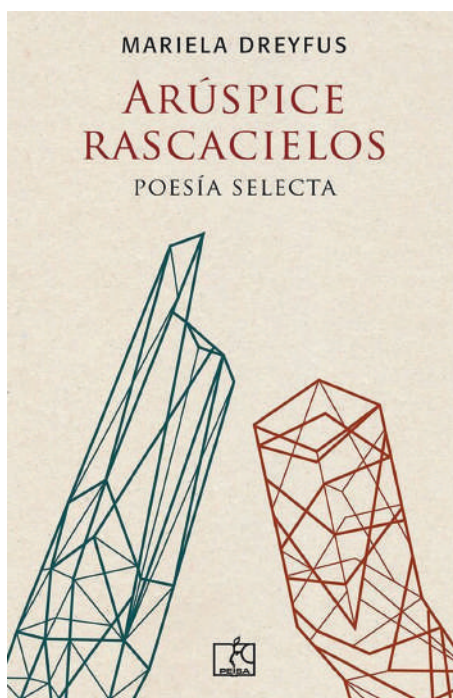
Alonso Rabí Do Carmo

Mariela Dreyfus. *Arúspice Rascacielos*. Lima: Peisa, 2021.

En la década de 1970, con el surgimiento del movimiento Hora Zero, se radicalizaba un universo de opciones formales que de alguna forma venían ya poniéndose en práctica en nuestra tradición poética, como la dicción coloquial. El horizonte comunicativo del poema (su entraña política y su capacidad de intervenir en la realidad, en este caso) extrema sus posibilidades y entonces el verso se integra en distintas poéticas (Ramírez Ruiz, Pimentel, Mora, por citar tres nombres importantes) que no ocultan su vocación crítica frente a las abiertas desigualdades que marcaban la vida peruana. Hora Zero recoge, recrea y reescribe ciertas porciones del lenguaje popular para reivindicar, en su práctica poética, un vínculo más intenso con lo social.

De igual modo, aunque con una perspectiva diferente, desafiando también la conveniencia coloquial, el movimiento Kloaca irrumpe en la siguiente década, para ser más exactos en agosto de 1982. Me parece ver un diálogo aun no resuelto entre Hora Zero y Kloaca, en la medida en que ambos se autopercebieron (y no faltaron a la verdad) como representantes de un universo en el que la idea misma de ruptura ocupaba un lugar central, ruptura para buscar nuevos cauces expresivos, para alejarse de un academicismo cómodo y condescendiente. La poesía, entonces, como una forma de rebelión. No se debe olvidar, tampoco, que en el contexto de ambos grupos hay un trasfondo histórico peculiar: el gobierno velasquista, en el caso de Hora Zero; la violencia senderista y la del Estado, en lo tocante a Kloaca.

Hago esta introducción con el fin de marcar la idea de que los conglomerados no evitaron nunca la construcción de estilos personales claramente definidos. Si uno lee la poesía de Ramírez Ruiz, de Pimentel o Mora, se dará cuenta rápidamente de que sus quilates exceden el aparato programático de su movimiento o, en todo caso, concederá que ese aparato no sería el único criterio válido



para acercarse a sus obras. Lo mismo ocurre con los miembros de Kloaca, de donde pueden leerse obras de innegable valor como las de Róger Santivañez, Domingo de Ramos o la de Mariela Dreyfus, poeta de la que me ocuparé en esta breve reseña.

Mariela Dreyfus (1960) ha publicado hasta la fecha los siguientes poemarios: *Memorias de Electra* (1984), *Placer fantasma* (1993), *Ónix* (2001), *Pez* (2005), *Morir es un arte* (2010), *Cuaderno músico* (2015) y *Gravedad* (2017). Recientemente apareció en Lima, bajo el sello Peisa, una edición de su poesía selecta bajo el título *Arúspice Rascacielos* (2021), que citaremos en adelante. De estos libros es el primero, *Memorias de Electra*, el que se vincula de manera más explícita con los presupuestos de Kloaca y la ruptura va dirigida especialmente al desmontaje crítico del orden patriarcal, al enfrentamiento con el logos de la masculinidad.

De alguna forma, en los versos de “Memoria de Electra” se establece esta relación irónica en la que una presunta exploración de la otredad mascu-

lina termina por revelar una hegemonía espuria y violenta: “Soy un hombre / He construido un templo / donde mi virilidad no tiene límites. / Cinco vírgenes me rodean / de día las desnudo al contemplarlas / de noche cubro sus cuerpos / con mi semen angustioso y renovado. / Esta necesidad me viene de muy niño; / cuando intentaba soñar / me despertaban los gemidos / de mi madre y de su amante. / Pero soy un hombre. / Que nadie se atreva / a profanar mis reinos” (p.21).

Esta poesía, muchas veces descarnada y sarcástica, tiende puentes con dos referentes de singular importancia: María Emilia Cornejo (pienso en el ánimo demitificador de un poema como “La muchacha mala de la historia”) o en Carmen Ollé, cuyo libro *Noches de adrenalina* es un parteaguas en la poesía escrita por mujeres en el Perú y una invitación a derrumbar mitos y tabúes sobre el territorio del cuerpo y el deseo, integrados a una escritura de espíritu liberador.

Memorias de Electra es el inicio de una larga etapa de exploración y búsqueda expresiva, pero manteniendo la mirada en dos circunstancias que la poesía de Dreyfus explicita muy claramente: la desacralización de la idea de “poeta” como un espacio de enunciación prestigioso y el hecho de que la experiencia personal suele ser el gatillador de la escritura.

Placer fantasma se concentra en el examen del cuerpo e implica, más de una vez, una honda reflexión sobre el dolor. El lenguaje se ha atemperado levemente; el relato de vivencias, sin embargo, se plantea siempre en el territorio de lo arisco, lo hiriente; no en la simple queja, sino acaso en la necesidad de hallar un conjuro: “Llevo años luchando tras la imagen que acierte / con este malestar” (p.31).

Ónix ahonda en sensaciones nuevas, acaso la más importante la condición de extranjera y las primeras sensaciones de soledad y extrañeza que suelen invadir al inmigrante en sus primeras peripecias. La plenitud ya es una suerte de bien perdido y el lenguaje solo puede trazar un atisbo, entre lo existencial y un goce pasajero “un corazón partido / no es una metáfora” comienza a decir el poema “Envío”, que culmina así: “entonces el dolor / no es una palabra sino un cuerpo // un músculo cansado que destila / este aire de muerte” (p.40). Por primera vez, el lector parece advertir que la materia literaria es un filtro para proyectar la imagen de quien escribe. “En lo alto de un pozo” es

un poema dedicado a Leonora Carrington, inmigrante también, y escritora, acaso una proyección en tono de homenaje.

Pez es un libro peculiar. En él, la maternidad, esa construcción simbólica y paradójica que pensaba Julia Kristeva, tiene un rol protagónico. Los cambios físicos, la agudización de la percepción y la subjetividad, el cuerpo que empieza a ser habitado por otro, aparecen como motivos centrales. El grado de conciencia y lucidez que muestra el yo poético sería su rasgo definitorio: “Escucho el lento expandirse de mis huesos: // la zona cervical // la zona sacra // la zona lumbar // como acordeón cual música se mecen // Como mínimos dientes ya tus huesos / al alimón también se van armando / formando el espinazo / el centro de tu vida / que andará” (p.49). Celebración y conciencia.

Morir es un arte en cambio presenta un tono diferente: es el retrato de la pérdida y el duelo. La progenitora de *Pez* enfrenta ahora la pérdida de su madre. El poema “Instantánea” resulta en ese sentido emblemático: “ya mamá y sus ojos en el aire / con el gesto perdido con la mano / que me dice un abrazo y abrazadas despedidas las dos / acá en su cuarto mamá yo pequeñita y ella el ángel / eso es todo mamá y un flash que suena” (p.69).

Cuaderno músico es la última estación de este periplo por el universo de la escritura de Dreyfus. En este libro hay una suerte de regreso al orden, de volver la mirada sobre el cuerpo, pero ya no desde las claves de la crudeza programática, sino desde la madurez, desde la disidencia, desde la memoria, hecha ahora fragmento: “en esa leve heredad los abuelos disponían / la chaise longue al pie de la cama y yo / me arropaba junto a ellos su tibieza de / horno contra el invierno gris el abuelo / abría en la mesa su gran diario me hacía / leer editoriales llenos de palabras extrañas (...)” (p.77).

Lectura y escritura se funden en la leve neblina de los recuerdos familiares y abren las puertas a la representación irónica de ambas actividades: “Sobre mis antiguos poemas me arrojo y lloro” (*Memorias de Electra*), “sabe que ama lo indómito en la flor y el sufrimiento persiste en su universo de ciega testaruda” (*Ónix*), “recibe nuestras líneas nutricias como un río” (*Morir es un arte*) o “digo que es prosa pero tiene un ritmo digo” (*Cuaderno músico*), señales de autorreferencia que responden, sin duda alguna, a la madurez de una de las poetas peruanas más importantes de la hora actual.



LIBROS LIBROS LIBROS

Defensa del marxismo: la apuesta de Carlos Tovar

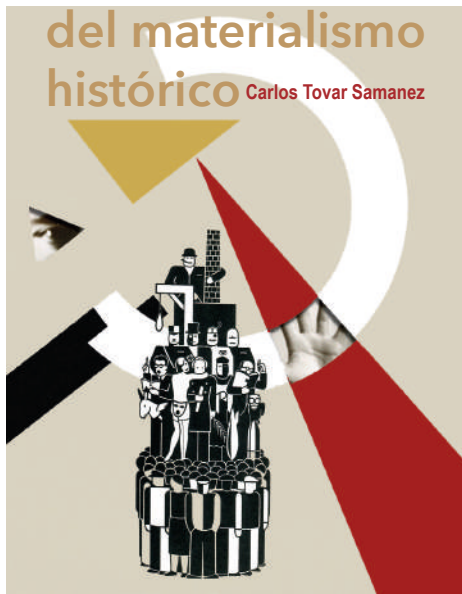
Mijail Mitrovic

En su libro *Validez científica del materialismo histórico* (UCH, 2021), Carlos Tovar Samanez ofrece una defensa del marxismo en el terreno de la epistemología del siglo XX. Una defensa a la vez filosófica y científica que busca refutar los argumentos de Popper, Lakatos y Bunge contra el materialismo histórico (MH), y demostrar que la doctrina marxista tiene aún mucho que ofrecer en cuanto teoría de la historia. Comentaré el planteo general del libro, sin detenerme en los pormenores del aparato lógico que propone el autor. Una primera cuestión de principio sería discutir la pertinencia de que el MH hoy en día busque legitimarse en el ámbito científico, pues podríamos decir que su terreno de legitimación ha sido históricamente la política. Para quienes adherimos al MH, ¿es deseable el reconocimiento científico? En el ámbito académico, el ejercicio emprendido por Tovar ayuda a despejar prejuicios comunes en los campos de la filosofía y de las ciencias sociales. Pero fuera de la academia, me parece que el ejercicio busca otra cosa: tomar el debate epistemológico como una excusa, digamos, para rehabilitar el MH en la comprensión popular de nuestra historia. O, tal vez, más que rehabilitarlo se trata de *fortalecerlo*, pues ya es reconocida la labor de Tovar como artista e intelectual marxista, por lo que aquí parece buscar que sus intervenciones queden robustecidas por el rigor que exige el ejercicio académico.

Entonces, paso a lo central del libro. Tovar inscribe su reflexión en la “nueva actualidad” (p. 18) que el marxismo ha adquirido en las últimas dos décadas, producto de la recurrencia de las crisis globales del capitalismo. En ese marco, nos ofrece primero un resumen sobre cómo los epistemólogos han desestimado el materialismo histórico como una teoría no falsable (Popper), un programa regresivo que solo fracasa en sus predicciones (Lakatos), o bien como una “protociencia” atrapada en el determinismo económico, incapaz de asir la complejidad de la

Validez científica del materialismo histórico

Carlos Tovar Samanez



realidad (Bunge). A cada uno Tovar le dedica un apartado donde separa lo razonable de sus momentos ideológicos, como aquel donde Popper se aleja del rigor para sentenciar que las revoluciones son movimientos destructivos, que deshacen los vínculos sociales e institucionales. Un “fatalismo”, como bien dice el autor (p. 32).

Contra ellos, plantea:

...para cualquiera que lea los trabajos en los que Marx y Engels analizaron las formaciones sociales, quedará bastante claro que la aplicación del método materialista histórico resultar ser una herramienta explicativa muy poderosa. Iluminada por ella, la historia humana, que antes era una sucesión enredada e inescrutable de hechos aparentemente fortuitos, se convierte, por primera vez, en un relato comprensible, que se explica en función de las luchas de diferentes clases sociales que defienden sus intereses, los cuales a su vez están nítidamente fundados en las relaciones de propiedad sobre los medios de producción. (pp. 55-56)

Desde esta recuperación del papel innovador que cumplió el marxismo en su momento de emergencia histórica, cuando –recordemos– los conflictos sociales se explicaban a partir de diferencias raciales (según lo ha remarcado Domenico Losurdo) o bien a partir de abstracciones como la libertad según su comprensión liberal, hoy hace falta devolverle al MH ese poder explicativo, y para ello hay que hacerlo pasar por lo concreto en la historia. Esa es su demostración.

En medio de esta polémica con los epistemólogos, Tovar irá dejando anotadas ideas clave sobre su concepción del MH. En primer lugar, como teoría de la historia, encuentra en el conocido Prefacio de Marx a su *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) el núcleo del MH, sus leyes. La contradicción entre relaciones de producción y fuerzas productivas es la clave de la historia para el marxismo, y ese núcleo teórico es lo que hay que defender. Además, Tovar plantea que “son los hechos los que se han retrasado respecto de la teoría” (p. 43) y no al revés. Las tendencias proyectadas por Marx en *El Capital* serían cada vez más palpables en la trayectoria global del capitalismo. En esto el autor no está solo: ya Ernest Mandel había defendido la misma idea en 1967, al cumplirse 100 años de la publicación de *El Capital*, y muchos otros han reactualizado el argumento. Allí habría aún un potencial *predictivo* del MH, mientras que su reenfoque como teoría retrodictiva ayudará a repensar la historia del último siglo.

Ahora bien, si la ley del MH sobre el cambio histórico reside en la relación entre relaciones de producción y fuerzas productivas, hace falta examinar un caso histórico para entender qué nos ofrece esta teoría, entrar al “gran laboratorio experimental de la historia” (p. 86). Tovar propone mirar la revolución rusa, una *revolución contra El Capital* según dijo Gramsci, y en efecto, el autor sostiene –en base a Engels– que la gesta de los bolcheviques estaba condenada al fracaso, pues pretendieron instalar el socialismo allí donde las fuerzas productivas aún no se habían desarrollado lo suficiente. No había aún contradicción entre ellas y las relaciones feudales de propiedad y producción bajo el dominio zarista. Negaron el *abecé* del MH. La resolución de esta relectura de la historia conducirá a un

punto a discutir con Tovar, pues, después de todo, veremos que las fuerzas productivas (la tecnología) serían para el autor el elemento en última instancia determinante del cambio histórico.

Tovar analiza detalladamente el debate de Marx y Engels con los populistas rusos, y ubica el proceso soviético entre dos posibilidades: el éxito que probaría que la teoría es falsable, o bien su fracaso histórico producto del estancamiento y la decadencia, lo que daría validez empírica a la teoría. Podemos intuir por dónde va el argumento. Para ello, Tovar retoma el gran debate sobre el carácter de la revolución rusa, y tomará partido por entenderla como capitalismo de Estado, producto de la NEP (Nueva Política Económica) instalada por Lenin al advertir el aislamiento de la Rusia socialista frente al resto de Europa, de la que no llegaron los refuerzos para la revolución mundial. La URSS pasó de una revolución democrática contra el zarismo al capitalismo de Estado, para luego llegar a la era de Stalin donde, contra el MH, dice Tovar, se pretendió implantar el socialismo allí donde aún no había condiciones propicias para hacerlo. La coexistencia del desarrollo capitalista y socialista en el mismo país, según lo advirtió el propio Stalin, llevó a una situación donde a la larga los elementos socialistas “se convirtieron en una traba para aquellas (las fuerzas productivas del capitalismo), abriendo así una época de revolución social” (p. 117). Tras la crisis prolongada de la URSS, su disolución en 1990 da paso a la implantación descarnada de relaciones capitalistas de producción.

Hasta aquí, el tratamiento del problema soviético por Tovar se encuentra en los márgenes del debate marxista a lo largo del siglo XX: si fue socialismo o capitalismo de Estado, aunque resulta renovador que este debate aparezca aquí como parte de un análisis de la consistencia teórica del MH, y no solo como una exigencia de definición identitaria de los distintos marxismos del siglo XX. ¿Qué de nuevo ofrece Tovar, entonces? El capítulo más interesante del libro es, a mi juicio, “La revolución informática y la caída de la URSS”, donde el autor propone otra ruta para debatir el proceso soviético y, no hay que olvidarlo, devolverle “carta de ciudadanía como saber científico” (p. 19) al MH. En breve,

cuando en los años 60 la URSS había logrado alcanzar a los Estados Unidos en las carreras espacial y armamentista, el advenimiento de la “revolución tecnológica”, una transformación sustantiva de las fuerzas productivas a escala global, la encontró mal preparada para reinventar su economía. Tovar ofrece una síntesis de cómo en la contracultura de los 60 se gestaron nuevas ideas que poco después transformaron sustantivamente las fuerzas productivas y, tras ello, las relaciones de producción. Es el mito de Steve Jobs y Bill Gates, aquí visto no tanto como un mito para los emprendedores contemporáneos, sino como una historia donde las batallas entre Apple y Windows abrieron una ruta de transformación capitalista de alcances mayores. La URSS no pudo asimilar esos cambios, nos dice el autor, pues no eran solamente nuevas tecnologías, sino nuevas maneras “de ver y organizar las cosas” (p. 125).

Por qué la URSS no pudo “procesar las contradicciones” entre las nuevas fuerzas productivas y las relaciones de producción? Tovar plantea varios puntos: primero, porque “no existía en la Unión Soviética una corriente contracultural tan poderosa como aquella que, en San Francisco y en el mítico Silicon Valley de Los Ángeles, agrupó a una variopinta mezcla de programadores, hippies, artistas y tecnólogos para alumbrar una visión del futuro de las computadoras” (p. 130). Se trata del argumento más débil, pues ubica el nacimiento de lo nuevo casi exclusivamente en la innovación contracultural, sin mayor examen de este movimiento juvenil como espacio donde también hubo lucha de clases. Segundo, la economía de mercado permitió jugadas para financiar la iniciativa de Jobs y compañía para desarrollar su primera computadora Apple, mientras que en la URSS el control de la economía por la burocracia estatal no permitía tanta fluidez para financiar este tipo de iniciativas. Tercero, la Agat, clon soviético de la nueva computadora, era demasiado costosa para el salario promedio de la URSS. El “desplome” de 1991 vino a corroborar, pues, que “ninguna formación social parece antes de que hayan desarrollado todas las fuerzas productivas que caben dentro de ella, y jamás aparecen nuevas y más altas relaciones de producción antes de que las condiciones para su existencia hayan madurado en el seno de la propia sociedad antigua”, según

sostuvo Marx. No hace falta decir que en esta evaluación histórica Tovar no celebra el desmoronamiento de la URSS ni lo toma como prueba de la imposibilidad del socialismo. Allí está más bien la exitosa experiencia de la economía mixta en la China posterior a Deng Xiaoping que, como es sabido, se ha planteado llegar al socialismo todavía en un siglo más.

Ahora bien, dije que el capítulo central es aquel donde Tovar arriesga una lectura de los procesos históricos que conducen al neoliberalismo y la modernización capitalista de los años 80 en adelante. Aunque sean debatibles los elementos que plantea para caracterizar esa “revolución contracultural” –sobre todo diría que hace falta ponderar por qué esas tendencias ideológicas variopintas empataron con los intereses financieros–, resulta valiosa la búsqueda de una explicación razonablemente sencilla sobre el mundo contemporáneo. Y digo razonablemente sencilla, pues el libro de Tovar es realmente claro en cómo el MH propone una teoría que permite interpretar racionalmente la historia. Sus sugerencias ofrecidas al final sobre cómo el MH puede esclarecer también nuestra historia reciente, en particular el tránsito desde las reformas velasquistas hasta la violencia política, merecen una mayor elaboración (un libro aparte, por qué no).

Finalmente, un asunto que me interesa mucho es la reivindicación que ofrece Tovar del maltratado esquema Base/Superestructura, la metáfora ofrecida por Marx en su Prefacio de 1859 para analizar formaciones sociales y ordenar el estudio del proceso histórico. Al respecto, quisiera señalar un punto para el debate. Recientemente, Fredric Jameson en su *Allegory & Ideology* (Verso, 2019) ha reexaminado dicho esquema y propone que no es la tecnología (fuerzas productivas) sino la colectividad (relaciones de producción) aquello que determina en última instancia la vida social. ¿A qué se refiere? Ya Engels había dicho que las superestructuras replican las determinaciones de la base: si la superestructura jurídico-política (la ley y el Estado) es, finalmente, un conjunto de instituciones que inciden en la base, las superestructuras culturales, formas ideológicas o formas de conciencia social (arte, religión, filosofía) están *más alejadas* de la vida material. De ahí que aparenten mayor

autonomía, y también que tardan más que la base en transformarse.

Jameson dirá que hace falta comprender mejor esta dinámica de replicación. Aquí la innovación: buena parte de la filosofía contemporánea (Foucault, por ejemplo) toma la política como la determinación materialista por sí sola, sublimando la economía o base: “no el capitalismo sino la idea del capitalismo, no la producción sino el productivismo, no la producción sino el consumo y así.” (mi traducción de Jameson, p. 212). Frente a ello, el MH se ha defendido más bien fetichizando las fuerzas de producción o la tecnología contemporánea (digital, cibernética, inmaterial). Un error categorial, dice Jameson. Frente a ello, reafirma que Marx es un materialista histórico, no mecánico: “no el capítulo sobre la forma mercancía sino más bien el de la cooperación (...) es en Marx la intervención crucial y ‘materialista’” (p. 212). Lo cito más extensamente:

...esto significa que lo que ha sido comprendido generalmente como la base o infraestructura en la teoría marxista –las fuerzas productivas y las relaciones de producción– es en sí más complicado que lo que admiten sus estereotipos: de hecho, está dividida internamente en una especie de combinación base-y-superestructura por derecho propio. Lo que usualmente no se comprende es que son las relaciones sociales de producción –el proceso de trabajo en sí– la verdadera base material del proceso, mientras que las llamadas fuerzas productivas –tecnología y ciencia– son, de algún modo, en un sentido material, “superestructurales” respecto de las relaciones y determinadas por ellas (p. 212).

En su formulación, la tecnología sería la apariencia, la literalidad, mas no el fondo del proceso histórico. Si se toma entonces el proceso de trabajo –las relaciones sociales de producción– como la determinación en última instancia, lo verdaderamente condicionante de todo el resto de elementos presentes en una formación social (empezando por su vecina de la base, las fuerzas productivas, ¿es explicable el “desplome” de la URSS a través de su incapacidad para asimilar la “revolución tecnológica”? ¿Qué sucedía con las relaciones de producción, más bien? ¿Por qué de ellas no emergió esa contracultura y esas innovaciones? O, mejor, ¿en qué estaban las juventudes de la URSS mientras Silicon Valley hacía lo suyo? Son puntos para discutir con más detalle, pero la pregunta teórica de fondo es, entonces, qué elemento de la base es el encargado de dar vida o muerte al conjunto, y Jameson sostiene que se trata de las relaciones de producción. Sin ellas no hay vida, o como diría Marx, sin relaciones sociales que pongan en marcha un ferrocarril, éste solo será más que un ferrocarril *en potencia* (su ejemplo). ¿Cómo se modificaría el examen histórico y teórico de Tovar si asumimos que las relaciones sociales de producción son esa determinación en última instancia? Al margen del debate, el libro de Tovar representa un esfuerzo para traer de vuelta el materialismo histórico contra todos los actuales desprestigios e interpretaciones rápidas que solemos escuchar. Y en eso, desde luego, estamos de su lado.



la Municipalidad de Lima y Xanadú Presentan: Un día en la vida de Santa Rosa de Lima
con Ofelia Lazo. **Texto y Dirección: Alfonso La Torre**

ROSA



Participación especial como Ramón: Walter Zambrano, César Urueta, Nyida Muñoz, Ernesto Cabrejos, Iván Romero, Gabriel Figueroa.

Josefina Viquez, Rafael Santa Cruz, Alicia Tappe, Juan Arboleda, Norma Meza, Carlos García, Danitza García, Miguel Ángel Sánchez, Giuliana Patroni, José Luis Balcáceres, Sylvia Carrí, Martín Guerrero, María Vásquez, Amalia Meza, Antonio Bolívar. Escenografía y vestuario: Marco Leclère. Realización escenográfica: Mandy. Pintura: Javier Gonzales, Max Alvarado, Antonio Obando. Realización de vestuario: Rochi Lazare. Luces: Samuel Adriánzén. Coreografía: Eugenio Ende. Música incidental: Enrique Ibarriaga. Intérpretes: Yola Gonzales, Oscar Zamora, Rubén Concha. Realización electrónica: Luis Craft. Ritmos de cajón: Antonio Bolívar. Sono montaje: Raúl Casas. Maquillaje y utilería: Arturo Villacorta. Fotografía: Pablo Chaparro, Raúl Asplicueta. Relaciónes Públicas: Francisco Picón. Promoción: Paola Brusch, Zelma Gilvez, Manuel Alama por ATEL. Diseño Gráfico: IKONO S.A. Secretaria de producción: Michèle Bouju. Producción: Ofelia Lazo.

1º día agosto al 16 de octubre 1988. Miércoles a Lunes 8 p.m. Domingos: 5 y 8 p.m. Teatro Segura

Auspicio: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología - CONCYTEC



Paulo Freire

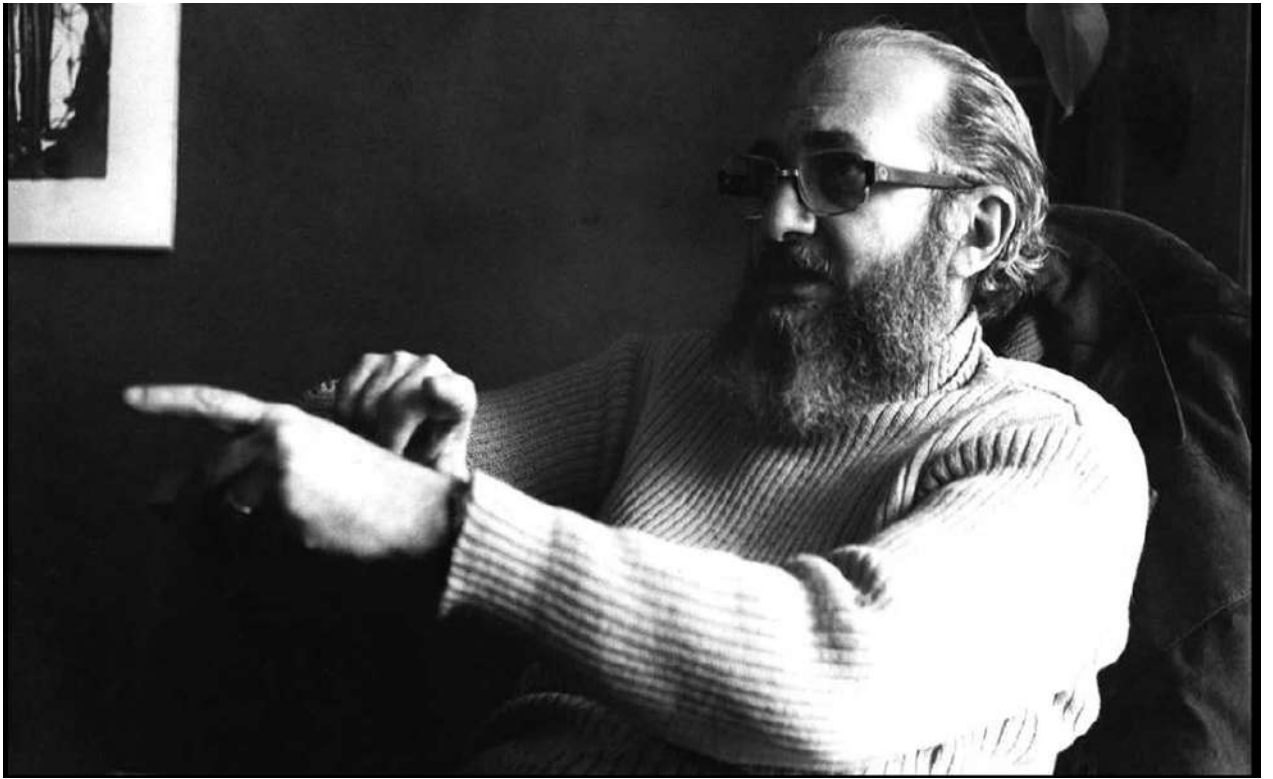
y una educación emancipadora

Inspiraciones, reinenciones y desafíos

Oscar Jara Holliday

Educador Popular y Sociólogo. Doctor en Educación. Director del CEP Alforja en Costa Rica. Presidente del CEAAL - Consejo de Educación Popular de América Latina y el Caribe. Integrante del Grupo de Trabajo CLACSO Educación popular y pedagogías críticas.

VUELAPLUMA 20
UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES



Los procesos de Educación Popular no son solamente un método, ni responden sólo al uso de determinadas técnicas, sino que están basados en una filosofía, en un paradigma emancipador que es –a la vez– ético, político y pedagógico. Este paradigma centrado en la solidaridad, en las personas como sujetos creativos creadores de la historia, en el sentido ético de cuidado de la vida, se expresa necesariamente en procesos de construcción política de otras relaciones de poder, lo cual fundamenta y orienta una pedagogía que –como proceso dialógico, crítico, horizontal y transformador– posibilita construir espacios y sujetos que edifiquen una sociedad democrática y relaciones democráticas en todos los campos y niveles de la vida social. De ahí se deducen los métodos, las técnicas y los procedimientos que sean coherentes con dicho paradigma y sentido ético, político y pedagógico.

Cuando hablamos de Educación Popular, hablamos de un fenómeno sociocultural rico y complejo y, además, de una concepción educativa: una educación que siempre debe ser entendida en el marco de los espacios y contextos históricos en que se lleva a cabo. Por eso no podemos hablar de “la” educación popular, como un proceso único, homogéneo o uniforme; es mejor hablar siempre de procesos de educación popular: procesos que corresponden a momentos particulares, a contextos particulares, desafíos particulares, impulsados por protagonistas concretos que tienen su historia, su contexto, sus motivaciones, condiciones y disposiciones.

Los procesos de educación y organización popular posibilitan desaprender las relaciones de poder autoritarias, verticales, patriarcales y discriminadoras en que normalmente nos hemos formado, explorando otras formas de ejercicio de poder, que sean solidarias, sinérgicas, constructoras de lo colectivo y respetuosas de las diversidades; enraizadas en la afirmación del cuidado de la vida y la defensa de todos los derechos de todas las personas a lo largo de toda la vida, así como en la defensa de los derechos de la naturaleza de la que formamos parte.

Los procesos de educación popular deben constituirse en espacio de creación de afectos, de cuidado mutuo, de construcción de confianzas y complicidades, de valorización de las características de cada persona en su particularidad. Espacios donde no solo la mente, las ideas o los argumentos están presentes, sino donde transita todo nuestro cuerpo con nuestras emociones, sensibilidades, sensualidades, empeños, temores y frustraciones. Espacios también donde se manifiesta de forma viva la esperanza y los sueños compartidos. Espacios de creación y ejercicio de la creatividad, donde todos los lenguajes y forma de expresión tienen cabida para desplegarse libremente.

Por eso, afirmamos con Freire:

“.. toda práctica educativa liberadora, que valore el ejercicio de la voluntad, de la decisión, de la resistencia, de la elección, el papel de las emociones, de los sentimientos, de los deseos, de los límites, la importancia de la conciencia en la historia, el sentido ético de la presencia humana en el mundo, la comprensión de la historia como posibilidad y nunca jamás como determinación, es sustancialmente esperanzada y, por eso mismo, genera esperanza” (Freire, 2012: 44)

Paulo Freire y una educación liberadora

La inspiración de Paulo Freire de una educación liberadora que construye las capacidades de las personas como sujetos comprometidos con una transformación social de la historia, implica una formación integral en que los procesos pedagógicos puedan desarrollar todas nuestras capacidades; sería una contradicción llevar a cabo procesos educativos autoritarios, impositivos o doctrinarios, para lograr procesos de convivencia realmente humana y de participación democrática. De ahí la crítica a la educación “bancaria”, por vertical, rígida y memorística (Freire, 1970). De ahí la propuesta de una educación problematizadora, dialógica y horizontal, que vincula la práctica con la teoría, que desarrolla el pensamiento crítico, la ecología de saberes (Santos, 2017) y la vocación de humanización, por lo tanto, desarrolla las capacidades humanas transformadoras para llegar a ser sujetos de la historia.

Esta educación liberadora la pensó Freire precisamente como proceso de autoliberación y autocreación, no como una serie de acciones en las que algunas personas “liberan” a otras de sus cadenas de dominación. Educación liberadora en el sentido de posibilitar condiciones y disposiciones que nos permitan liberarnos de las ataduras que nos impiden ser personas. Liberadora de todas nuestras capacidades humanas de imaginación, de creación, de relación y de transformación. Liberadora de la capacidad de producir conocimientos y acciones, individuales y colectivos. Una educación que nos libera en la medida que nos permite descubrirnos en la praxis como sujetos de la historia por medio del diálogo horizontal y crítico entre educadores, educadoras, educandos y educandas y en la que todas las personas podemos enseñar y aprender.

“...enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades de su producción o de su construcción (...) No hay docencia sin discencia, las dos se explican y sus sujetos, a pesar de las diferencias que los connotan, no se reducen a la condición de objeto uno del otro. Quien enseña aprende al enseñar y quien aprende, enseña al aprender” (Freire, 1997: 47).

Los aportes de Freire nos hacen ver que están íntimamente relacionadas las propuestas de ser sujetos de transformación social y ser sujetos de procesos educativos creadores. Si nos formamos como personas críticas y creativas, ello se expresará en formas de participación social críticas y creativas. En la filosofía educativa de Freire (que muchas veces se ha pretendido reducir a un método de alfabetización), la educación es concebida como un proceso ético-político-pedagógico: construye poder, pero no un poder autoritario y vertical, sino un poder democrático y sinérgico que, como las llamas de las candelas, crece más cuanto más se comparte. Por eso es una práctica liberadora que posibilita, de forma multiplicadora, crear espacios de libertad: para soñar otras realidades posibles y, por tanto, para impulsar praxis esperanzadas y comprometidas, basadas en la convicción de que es posible cambiar la historia y ésta no está predeterminada. Por eso, la acción pedagógica liberadora es siempre un desafío creador, una apuesta que toma posición, una proyección de largo plazo que supone compromiso.

“Una de las tareas primordiales de la pedagogía crítica liberadora (...) es trabajar contra la fuerza de la ideología fatalista dominante, que estimula la inmovilidad de los oprimidos y su acomodación a una realidad injusta, necesaria para el movimiento de los dominadores. Es defender una práctica docente en que la enseñanza rigurosa de los contenidos nunca se haga de manera fría, mecánica y falsamente neutra” (Freire, 1997: 24)

Si Educar no es transferir contenidos, sino crear condiciones para producir, para crear, para construir conocimientos transformadores, entonces, la pregunta clave es: ¿cómo creamos condiciones para que sea posible un proceso de aprendizaje, de reflexión crítica, para crear capacidad de análisis, comunicación, sensibilización de problemas para poder trabajar y comprender lo que acontece en nuestro alrededor? Este es el lugar donde ubicamos, entonces a los métodos, las técnicas y los procedimientos del proceso educativo: en la búsqueda de la coherencia con ese sentido ético, político y pedagógico en el quehacer cotidiano.

De lo anterior se deduce que la labor docente debe ser siempre creativa y desafiadora, responsablemente comprometida con la tarea sí, de enseñar, pero en función de generar y construir aprendizajes. La labor docente comprendida como pasión y aventura creadora y no como rutina burocrática de cumplimiento de tareas pre-establecidas ni de entrega de conocimientos cerrados. Es en ese sentido, *docencia transformadora*, pero más aún: es una *docencia para la transformación, para generar capacidades de transformación*.

“Quien dice que el educador no tiene la responsabilidad de enseñar, es un demagogo o miente o es incompetente... pero la cuestión es saber si el acto de enseñar termina en sí mismo o, por el contrario, el acto de enseñar es solo un momento fundamental del aprender”(Torres, 1988: 88).

Esta perspectiva es radicalmente opuesta a la que comúnmente marca las inquietudes de muchos maestros y maestras, de muchos educadores y educadoras populares, sea que trabajen en el ámbito de la escuela formal, en contextos no-formales o fuera de espacios propiamente educativos: la de buscar herramientas, técnicas, métodos con pasos fijos bien delimitados y estructurados, orientaciones listas para aplicar, contenidos para transmitir y así cumplir con los requisitos de una “buena práctica” educativa. Quieren algo que ya esté “listo para calentar y servir” y no algo que requiera el esfuerzo creativo de “inspirarse para cocinar”¹ (Freire Paulo, 1997).

Esto ha ocurrido también con el acercamiento de mucha gente a la obra de Paulo Freire. Durante mucho tiempo, e incluso hasta ahora se ha hablado sobre “el método Paulo Freire”, como si fuera ése su aporte único o principal, vinculándolo al método psico-social de alfabetización y reduciendo la contribución pedagógica de Freire a ello. Claro que Paulo Freire tiene aportes metodológicos fundamentales. Claro que su propuesta metodológica de alfabetización constituyó una revolución respecto a los métodos que se utilizaban anteriormente. Pero ello es sólo una parte pequeña de sus contribuciones. Pero sus aportes metodológicos son sólo una consecuencia de sus aportes filosóficos, de la epistemología dialéctica y liberadora que caracteriza su pedagogía.

“Enseñantes” y “aprendientes”: la aventura de desafiar y que nos desafien

Una de las principales contribuciones críticas de Freire a la pedagogía, que obligó a repensar toda la lógica del proceso de enseñanza-aprendizaje, gira en torno a la afirmación ya señalada más arriba, de que no es posible transferir simplemente conocimientos de una persona a otra, base en la que se sustenta toda visión bancaria de la educación. Y no es posible, porque la transmisión unilateral de información que luego es memorizada y repetida, no constituye un hecho educativo ni produce, realmente, conocimiento. No es posible, tampoco, porque todo aprendizaje es siempre un proceso activo en el que las personas accedemos a las nuevas informaciones o contenidos siempre desde los saberes y categorías mentales que ya tenemos, desarrollando procesos de identificación, asociación, simbolización, generalización, reafirmación o negación que se vinculan con el conocimiento existente para producir nuevos conocimientos.

Por eso es que una educación transformadora debe concebir el aprendizaje como una tarea creadora, en la que se construye y reconstruye conocimientos, pero, principalmente, en la que nos hacemos y nos rehacemos como personas, como sujetos integrales, no solo capaces de pensar, sino también de sentir, de hacer, de soñar, de imaginar, de transformar. Y de ahí que la enseñanza no se pueda reducir a simplemente tratar contenidos, sino que implique llevar a cabo todo un rico y complejo proceso en que se produzcan las condiciones para que podamos aprender críticamente. Dice Freire :

“Esas condiciones implican o exigen la presencia de educadores y educandos creadores, instigadores, inquietos, rigurosamente curiosos, humildes y persistentes... así, los educandos se van transformando en reales sujetos de construcción y de reconstrucción al lado del educador, igualmente sujeto del proceso” (Freire, 1997: 29).

Generar condiciones para el aprendizaje crítico supone un rol integral de compromiso por parte del educador o la educadora con todo un proceso de construcción de capacidades, por lo que exige la disposición a asumir el riesgo de compartir búsquedas y preguntas y no sólo afirmaciones o negaciones; a reconocer que no se tienen todas las respuestas y a estimular el sentido crítico de búsqueda, de inquietud, de no conformismo:

“El educador democrático no puede negarse al deber de, en su práctica docente, reforzar las capacidades críticas del educando, su curiosidad, su insumisión” (Freire, 1997: 32).

De ahí que el rol de un educador democrático sea concebido más como el rol de un desafiador y no el rol de un “facilitador”². Esta última noción, muy de moda en América Latina, tal vez tiene su origen en una búsqueda de encontrar una alternativa a la imagen excesivamente directiva del rol docente, queriendo resaltar su papel de animador-a de un colectivo. Pero al hacerlo, tiende a reforzar el lado opuesto: educadores o educadoras que no ponen en juego sus propios planteamientos o posiciones; que están fuera del grupo y sus compromisos, pues sólo se dedican a “facilitar” el proceso; o, peor aún, que están por encima del grupo: ya dominan el tema y su complejidad, por lo que ahora se dedican simplemente a que sea asimilado “fácilmente” por el grupo.

Pensarnos como “desafiadores” o “desafiadoras”, supone colocarnos como actores y actrices del proceso: es decir, sujetos activos y comprometidos con las personas con quienes trabajamos, con su contexto, sus dilemas, sus opciones y alternativas posibles. Por eso, tal vez el primer “desafío” viene por parte del grupo hacia nosotros/as; son ellos y ellas quienes nos desafían con sus preguntas; sus intereses (o su desinterés); sus conocimientos, afirmaciones o negaciones sobre los contenidos a trabajar; su percepción sobre nosotros/as: sobre nuestro papel, nuestras capacidades o nuestros comportamientos; sus expectativas, sus palabras o sus silencios... su sola presencia en un espacio educativo significa ya un desafío para nosotros/as.

Sentirnos desafiados por el grupo de educandos y educandas con quienes trabajamos, y por la situación que enfrentamos para conocer y transformar, es –quizás– la primera actitud democrática que podemos tener para generar condiciones y disposiciones de aprendizaje, para, al decir de Freire: “crear las posibilidades” para la producción o la construcción del conocimiento: saber que no sabemos absolutamente todo sobre los contenidos a tratar; saber que el grupo tiene sus saberes, sus interrogantes y sus exigencias; saber que los tiempos cambian y plantean nuevas e inéditas problemáticas, pero también saber que podemos enfrentar el desafío porque nos hemos preparado lo mejor posible; saber que tenemos criterios, herramientas y procedimientos para abordar con creatividad, crítica y disposición de búsqueda, cualquier asunto en cuestión. En síntesis, colocarnos en la actitud dialógica y crítica de ser educadores/as que aprendemos.

A partir de ahí ya podemos, entonces, desafiar al grupo y a cada persona con las que impulsamos nuestros esfuerzos: con preguntas, propuestas metodológicas, materiales de apoyo para incorporar más elementos de información y nuevas perspectivas; cuestionando sus afirmaciones o negaciones; generando debate en torno a sus percepciones; aportando nuevos contenidos desde nuestro dominio del tema o buscando profundizar en ellos; contribuyendo a sintetizar ideas; conduciendo un proceso de reflexión que se haga progresivamente más complejo o profundo... incentivando la capacidad crítica, la búsqueda, la investigación y la construcción de aprendizajes individuales y colectivos de los cuales también nos beneficiamos (Freire y Faúndez, (1985). Así, cada desafío que planteemos de nuestra parte, generará una nueva respuesta, que se convertirá, nuevamente –en una espiral dialéctica– en un nuevo desafío hacia nosotros y nosotras, educadores y educadoras, desafiadores y desafiadoras; en definitiva: aprendientes generando aprendizajes.

Se trata, entonces, de asumir esta visión como un reto a la búsqueda de coherencia ético-política y pedagógica con la que procuramos construirnos como seres humanos con conciencia planetaria y que apostamos al cuidado de la vida en este momento de la historia. Por ello, desde ese paradigma ético emancipador, nos situamos también en un paradigma de construcción de saberes opuesto al paradigma racional, mercantilista, autoritario, vertical, patriarcal y reproductivista dominante. Y esta visión holística, solidaria, crítica, creativa y propositiva debe alimentar la puesta en marcha en nuestro trabajo cotidiano, de algunos rasgos característicos de una Educación Popular Transformadora (Movimiento de Educación Transformadora para la Ciudadanía Global, 2018; Jara, 2018) que se puedan expresar tanto en el ámbito de las políticas educativas, como en las formas de organización de programas y proyectos educativos alternativos y populares, poniendo en práctica propuestas pedagógicas que orienten los métodos, técnicas y procedimientos que podamos a utilizar de forma coherente con ello.

Notas

1 Ya en el cap. 1 de *Pedagogía de la Autonomía*, Freire (1997) mismo utiliza el ejemplo de la cocina como proceso de construcción de saberes desde la práctica y de construcción, asimismo, del sujeto que cocina: “el acto de cocinar, por ejemplo, supone algunos saberes concernientes al uso de la hornilla, cómo encenderla, como subir o bajar la llama, como lidiar con ciertos riesgos inclusive remotos, de incendio, cómo armonizar los diferentes condimentos para crear una síntesis sabrosa y atractiva. La práctica de cocinar va preparando al novato, ratificando algunos de aquellos saberes, rectificando otros, y así va posibilitando que él se convierta en cocinero” (pp. 22-23).

2 Ya hace varios años el mismo Freire había señalado su crítica a la idea del “facilitador” tan comúnmente usada en Norteamérica en ese tiempo, y que luego se ha ido extendiendo su uso. Ver: Torres, Rosa María (1988): *Educación Popular: un encuentro con Paulo Freire*, Tarea, Lima, p.88.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Freire, Paulo (1970). *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.

Freire, Paulo (1997). *Pedagogía de la Autonomía, saberes necesarios para la práctica educativa*. México: Siglo XXI.

Freire, Paulo (2012). *Pedagogía de la Indignación- Cartas Pedagógicas en un mundo revuelto*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Freire, Paulo y Faúndez, Antonio (1985). *Por uma Pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Jara, Oscar (2018). *La Educación Popular Latinoamericana, historia y claves éticas, políticas y pedagógicas*. San José: CEAAL-CEP- ALBOAN.

Movimiento de Educación Transformadora para la Ciudadanía Global (2018). *Centros Educativos Transformadores: rasgos y propuestas para avanzar*. Madrid: INTERED,

Santos, Boaventura de Sousa. (2017). *Ecología de Saberes. Epistemologías del Sur contra el Epistemicidio*. Madrid: Morata.

NOTA: El presente artículo apareció en el Boletín N° 1 (Julio 2021) de los Grupos de Trabajo CLACSO «Educación popular y pedagogías críticas» y «Procesos y metodologías participativas».

