LIBROS & ARTES

Año IX N° 40-41 Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú Mayo 2010



Simón Bolívar, pintura de Enrique Polanco.

BOLÍVAR: "UNA REVOLUCIÓN INCONCLUSA"

Carlos Araníbar

Narrativas peruanas

Marcel Velázquez / Peter Elmore / Miguel Gutiérrez

▪ Federico de Cárdenas: 100 años del maestro Kurosawa ▪ Fernando Báez: Wittgenstein
▪ Pilar Núñez: Las tres etapas de la Biblioteca Nacional
▪ Víctor Hurtado: Otras disquisiciones ▪ Eduardo Chirinos: Para llegar a Missoula ▪ Libros

Este ensayo establece una lectura de la trilogía de Ciro Alegría desde la historia de la novela en el Perú y la historia cultural de la modernidad. El mundo es ancho y ajeno *(1941), la cima de la trilogía, es una novela que plantea en su propia estructura formal las contradicciones, tensiones y mezclas entre la tradición realista y la modernización narrativa. En el mundo representado de esa novela se observan las pugnas y negociaciones del mundo comunitario andino y la expansión capitalista en el Ande peruano. El desenlace trágico y sin salida de la historia ficcional es también el final del proyecto novelístico de Alegría.*

Ciro Alegría

TRES NOVELAS EJEMPLARES[1]

Marcel Velázquez Castro

REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA

La crisis política de 1930-1933 significó la derrota política del Partido Socialista y del APRA, el final de la poesía vanguardista y la cancelación de la narrativa experimental. Los notables y ambiciosos proyectos culturales de la década del 20 quedan sepultados, los mejores artistas están en el exilio o sobreviven en circuitos marginales que ya no poseen la fuerza del diálogo vivo con la sociedad. El gobierno del general Óscar R. Benavides (1933-1939) luce casi como un páramo literario frente a la prodigiosa ebullición de la década anterior. En ese contexto histórico, Ciro Alegría publicó tres novelas capitales: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Estas no solo destacan por la descarnada belleza de sus títulos, sino que forman el conjunto más logrado de novelas del paradigma mimético verosímil en el registro de lo que se ha denominado «novela de la tierra». El mayor logro estético del realismo en Alegría es la representación de la naturaleza con una fuerza plástica y un lenguaje lírico inconfundibles. Ella es una fuerza omnipotente que crea un tiempo circular y ritual, y archivo de la producción de los significados, el orden simbólico que asigna trascendencia a la acción humana.

El río Marañón y la exuberancia de colores, texturas, sonidos de la selva alcanzan en su primera novela una densidad vital impresionante: «los árboles brillan como nuevos y el río –prieto de lodo, convulsionado de palizadas– es un brochazo torvo en medio de la alegre policromía de la naturaleza». El triste y gris paisaje serrano víctima de la sequía o la tierra alborozada que recibe la lluvia y la intensa comunión entre el hombre y los animales definen la política de las emociones de la segunda novela: «de cima a valles las quebradas descendían cantando, retoñaban los árboles y la yerba macollada ahogaba cada vez más con su verdor el alarido de los hueSos y la memoria» (322). En su última novela se aprecia la alegría del campesino por las tierras cultivadas: «el maizal luce barba de hombre y el trigo hecha espigas de sol»; la unión del hombre con la tierra, como en esta descripción de Rosendo Maqui: «tenía el cuerpo nudoso y cetrino como el lloque –palo contorsionado y durísimo– porque era un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra» (342); y la fuerza de los ríos de la selva, como en esta lograda personificación: «el río corría precipitándose, ondulando, arremansándose, creciendo a favor de los afluentes, cercenando recodos terrosos, mordiendo y descuajando tallos, bañando playas anchas de blanca arena, rompiéndose mugidoramente en estrechos rocosos» (792).



Su obra novelística fue la culminación del realismo literario en el Perú.

Después de haber sido encarcelado y torturado por su filiación aprista, el joven Ciro Alegría es exiliado a Chile en 1934. En dicho país sobrevive publicando cuentos breves para el suplemento literario de un diario de Buenos Aires. En su afán de multiplicar sus ingresos, decide enviar un texto más

[1] *Este texto reproduce parte de la conferencia que el autor dictó, bajo el título de «Modernidad y Utopía en* El mundo es ancho y ajeno *de Ciro Alegría», en el Department of Modern Languages, Florida International University, el 24 de febrero de 2010.*

extenso que titula «La balsa». El relato fue rechazado con una escueta respuesta, «demasiado largo», pero así nació el germen de una de las piezas más entrañables de nuestra literatura y una de las novelas más hermosas del paradigma mimético verosímil. Alegría decide ampliar el cuento que inicialmente recogía como eje una trágica anécdota que le contó el peón de hacienda Manuel Baca, notable narrador oral que mascaba coca mientras relataba sus historias. El escritor desterrado modificó escenas e incorporó narraciones paternales y los recuerdos de su propia experiencia en la amplia zona definida por la presencia del río Marañón. La naciente novela circuló entre amigos y buscó infructuosamente un editor con el título de «Marañón». Sin respuestas positivas, vuelve a ampliarla para adaptarla a los requisitos del Concurso Nascimento y la presenta con un nuevo título que será el definitivo. La novela, cuyos avatares de composición hemos reseñado, obtuvo el premio. La primera edición de *La serpiente de oro* se publicó en la Editorial Nascimento en 1935.

La carátula presentaba una ilustración del artista gráfico «Esquerriloff», seudónimo que correspondía a Julio Esquerre, amigo del novelista y miembro del célebre Grupo Norte. Entre las simétricas y amarillas ondas del río, hay una mujer desnuda que está sumergiéndose en el agua, ella ocupa el centro del dibujo, en la ribera, brotes de vegetación y algunos cactus enmarcan la escena. En el imaginario de la época, la naturaleza adoptaba formas femeninas que seducían y espantaban. Sin embargo, la escena representada trasunta un delicado erotismo, las enhiestas formas de los cactus y el ojo implícito aluden al sexo y a la mirada masculina; la mujer, metonimia de la naturaleza, parece evadir la amenaza y termina hundiéndose en el río dorado. Es evidente que Esquerrilof se ha inspirado en la memorable escena del baño de la mujer deseada por Lucas Vilca: «El Marañón tiñe su cuerpo núbil con un azul de inmensidad. Viene el viento, y el carrizal es una antara de mil voces. La Florinda sigue allí, desnuda, en medio de la naturaleza que la rodea con un gesto de admiración».

Los trágicos cuentos de la selva de Horacio Quiroga, *Don Segundo Sombra*, la novela de Ricardo Güiraldes que renovó el regionalismo, y *Doña Bárbara*, a pesar de las simplificaciones ideológicas de Rómulo Gallegos, conforman el marco literario y estético en que se gesta la denominada «novela de la tierra». El problema central de esta corriente es la representación de la naturaleza, el desafío es convertir el lenguaje artístico, articulado y secuencial, en un medio pertinente para reproducir territorios caóticos e incivilizados.

El escenario de *La serpiente de oro* es una zona agreste, de tierras fieras y liminales porque el río que nace en el Ande atraviesa sierra y selva («Por donde el Marañón rompe las cordilleras en un voluntarioso afán de avance, la sierra peruana tiene una bravura de puma acosado»). Las voces ancestrales de los cerros se combinan y se fusionan con el bronco rugido de las torrentosas aguas, se cree fervorosamente en la coca y en la balsa. El valle de Calemar es un microcosmos social mestizo y cholo que vamos conociendo por medio de un conjunto de historias que se van acumulando con distintos caudales, pero dentro del mismo cauce. Así como el río es una divinidad que ha modelado a los hombres del lugar con el agua y la arcilla del mundo, el demiurgo literario modela su creación mediante el lenguaje, la memoria y la imaginación.

En esta primera novela, Alegría representa la naturaleza como una fuerza omnipotente que establece un tiempo circular y ritual. Osvaldo Martínez de Calderón, el ingeniero limeño que desea explotar las riquezas naturales de la zona, sufre una alucinación producto de chacchar coca: imagina que es posible doblegar a la naturaleza mediante la técnica y el capital. El oro regado en los lavaderos es el objeto de deseo para la futura empresa que articulará Lima y esas olvidadas regiones, pero la naturaleza se venga y una «serpiente amarilla», la víbora *Intiwaraka*, le pica en el cuello y lo mata. La muerte de ese joven emprendedor que se había aculturado alegoriza el fracaso de la penetración capitalista, la intangibilidad sociocultural del territorio: una de las últimas victorias simbólicas de la naturaleza sobre Lima.

En *Los perros hambrientos* se traza el recorrido de la sequía a la lluvia que anuncia la recuperación de la feracidad de la tierra. La perra Wanka (hay una larga tradición de perros en las novelas andinas que llega hasta hoy con el perro Wayra de *Rosa cuchillo* de Óscar Colchado Lucio) sobrevive y retorna con su amo Simón una vez que las lluvias vuelven. La armonía de la naturaleza con el hombre queda graficada en este vínculo que establece una comunicación intensa donde los significantes (hombre, animal y lluvia) se fusionan en la tierna escena final. Hombres y animales se regeneran mediante el agua, cuando «el cielo entero se desplomó trepidando (…) Tierra y cielo se unieron a través de la lluvia para cantar el himno de la vida» (321-2). La naturaleza aparece representada como la fuerza que puede sembrar la muerte o la vida, la voluntad y la acción humana poco puede hacer para alterar el orden natural. Es la alianza con los propios elementos de la naturaleza la que garantiza éxito al hombre.

El mundo es ancho y ajeno es la novela más importante de Ciro Alegría no solo por la complejidad de la estructura textual, sino por la notable capacidad de simbolizar en clave universal el conflicto local entre la comunidad andina y el terrateniente coludido con las autoridades estatales. Entre sus características más importantes, podemos destacar: su calidad de último estadio de la novela popular, la creativa apropiación de las formas narrativas andinas y

LIBROS & ARTES

REVISTA DE CULTURA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Sinesio López
Director fundador

Nancy Herrera Cadillo
Directora de la Biblioteca Nacional

LIBROS & ARTES
Editor Luis Valera Díaz

Ana María Maldonado
Directora Técnica de la Biblioteca Nacional

Catalina Zavala Barrios
Directora General del Centro de Investigaciones y Desarrollo Bibliotecológico

Benjamín Blass Rivarola
Director Ejecutivo de Ediciones

Diagramación: José Luis Portocarrero Blaha

Secretaria: María Elena Chachi Gambini

© Biblioteca Nacional del Perú
Lima, 2010
Reservados todos los derechos.

Depósito Legal: 2002-2127 / ISSN: 1683-6197

Biblioteca Nacional del Perú - Av. de la Poesía 160, San Borja. Teléfono: 513-6900 anexo 7204
http: //www.bnp.gob.pe Correo electrónico: ediciones@bnp.gob.pe

su legado para la novela realista (construcción de personajes, uso del discurso histórico en la ficción, representación de la naturaleza, etc.). Por ello, es un momento clave de la novela en el Perú: el final de un largo recorrido y la apertura para nuevos territorios.

En esta novela, los significados atribuidos a la naturaleza son ambivalentes y complejos. Por un lado, se prosigue con la tradición de las novelas anteriores, pero hay también la celebración de la capacidad de acción del hombre sobre la naturaleza. Una estrategia recurrente es la fuerza lírica de las descripciones: «De pronto, la mañana se disparó en flechas de oro desde las cumbres a los cielos» (406); «reventaba el botón albo de la amanecida» (575). También encontramos que la naturaleza sirve como eje semántico positivo o negativo para juzgar las acciones humanas. Por un lado, el canto de las aves se concibe como un atributo que exalta la capacidad de amor y comprensión de la indígena Maibí, que acoge al desventurado cauchero Augusto. Por otro lado, el hombre se deshumaniza y adopta las formas de un animal, como el bandolero Doroteo Quispe en la escena de la violación de Rosa Estela, que aparece configurado como «una fiera a punto de clavar las zarpas» (780). En síntesis, la producción de sentido de muchos de los personajes y sus acciones se codifica retóricamente mediante personificaciones, metáforas y metonimias que tienen a la naturaleza y a sus elementos como campos semánticos principales.

Incluso la ciudad, espacio cultural por antonomasia, es formalizado mediante la comparación con elementos naturales: «la plaza zumbaba como un gran moscardón» (839); la ciudad de Lima está rodeada por un desierto que evoca un animal: «Más allá de las zonas pobladas y regadas en las cuales surgían cúpulas de iglesias y árboles, el inmenso arenal se extendía, pardo y ondulado, imitando la piel de un puma» (849).

Como en sus anteriores novelas, las emociones se codifican en imágenes de la naturaleza. Los hombres que extrañan su tierra «siguen como potros relinchando por la querencia» (741); la representación del dolor de Benito Castro al llegar a la comunidad y descubrir que la casa de Rosendo Maqui está convertida en chiquero, se expresa con esta tríada: «con la garganta apretada, el habla rota y las sienes doliéndole como dos peñas asoleadas» (903).

Quizá el personaje Juan Medrano expresa de forma más rotunda la utopía agraria de Alegría, esta fusión del hombre y la naturaleza como condición para la plenitud de la vida: «Quería a la tierra y encontraba que, pese a todo, cultivarla era la mejor manera de ser hombre» (883). Sin embargo, este ideal se materializa mejor estéticamente en la escena de la muerte de Rosendo Maqui: en la cárcel, mientras amanece el día, el viejo Rosendo muere evocando la armonía de los hombres, animales y naturaleza en el seno de la comunidad.

EL LENGUAJE DE LOS OTROS

El proyecto novelístico de Alegría encuentra sus límites en la representación del lenguaje del subalterno. Sus diferentes soluciones (trascripción fonética del habla del otro, doble registro lingüístico entre el narrador y los personajes, incisión de palabras de las lenguas nativas o el habla local) nunca alcanzaron la plena cohesión estética. En *La serpiente de oro*, incluso el mismo personaje, Lucas Vilca, cambia de registro lingüístico: es popular cuando habla, y culto cuando narra.

La voz colectiva que narra la historia «Los cholos de esta historia vivimos en Calemar», se alterna con la voz individual de Lucas Vilca: «Frente a mi choza ondula al viento el plantío de coca», ambas instancias narrativas están representadas en la novela, pero se puede registrar también la voz de un narrador omnisciente que se encuentra fuera de la historia y que no comparte los códigos culturales del mundo representado. Estas tres instancias narrativas no son las únicas ya que también hay otras voces individuales de los personajes de Calemar que narran sus propias historias; por lo tanto, es evidente, la complejidad de recursos narrativos puestos en juego en esta novela.

"Benito Castro, 'el hombre que había traído los caminos del mundo enredados en las pupilas' (921), es un personaje inolvidable: su gesta heroica y trágico final formalizan los sueños de una generación andina que buscó la modernidad y la inclusión infructuosamente".

El crítico Alberto Escobar considera que esta novela ofrece una imagen aglutinadora que incluye hábitos psicológicos y patrones éticos de un conjunto de individuos que poseen la autenticidad de una experiencia particular, pero generalizable. Su mensaje artístico –arguye Escobar– reconduce el sentido del mundo a la realidad del vivir intensamente. Por eso, el Marañón y la vida se subliman en una imagen tradicional y permanentemente renovada: el río de la vida.

La serpiente de oro constituye la primera experiencia lingüística radical en nuestra tradición narrativa. Nunca antes se había planteado con tanta rigurosidad la problemática representación de la voz de los otros. El texto nos adentra en la selva de las hablas regionales y desde la plataforma de dicho lenguaje construye un cosmos social rudo y heroico donde «hasta la muerte alienta vida».

En *El mundo es ancho y ajeno* se mantiene el doble código entre el narrador y los personajes; sin embargo, en algunos pasajes, el narrador narra desde la perspectiva de algunos personajes (narradores orales como Amadeo Illas) y emplea con sabiduría y belleza el castellano andino. Como ya advirtió Peter Elmore, el narrador, omnisciente y heterodiegético, «interpreta» y «aclara» el mundo interior de Rosendo Maqui en un acto de violencia simbólica que reproduce las jerarquías contra las que los campesinos del mundo representado luchan. Las voces quechuas se inscriben en el texto y así refuerzan la verosimilitud realista, pero cuando se alude a la lengua quechua solo cabe la adjetivación poética: «Benito fue aprendiendo ese idioma, que suena a veces como el viento bravo y otras como el agua que corre bajo la tierra y les entendía la parla triste» (533).

Otro aspecto relevante es que el narrador está influenciado por formaciones discursivas populares y orales. Como el narrador de las novelas de folletín decimonónico se dirige directamente al lector: «Ya tendremos ocasión de referir la historia de Frontino. Y entendemos que se sabrá perdonarnos estas dilaciones» (409); o emplea fórmulas orales como «Días van …días vienen» para referirse al transcurso del tiempo en el mundo de la diégesis. Además de los numerosos cuentos y fábulas que se intercalan en la novela o tradiciones populares, como la de la campana de Rumi, que fue confeccionada por un personaje que «empleaba sangre humana, secuestrando a sus víctimas y degollándolas en el momento de hervir el bronce para añadirle la sangre, que perennizaba algo del canto del hombre en la definitiva firmeza del metal» (372).

EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO

En esta última sección, abordaremos el estudio de algunos aspectos (construcción de personajes, concepción de la escritura y el espacio de la cárcel como expresión del poder) en la última novela de Ciro Alegría. Estas tres variables nos permiten explorar las formas y los límites de la modernidad que se representa en la novela.

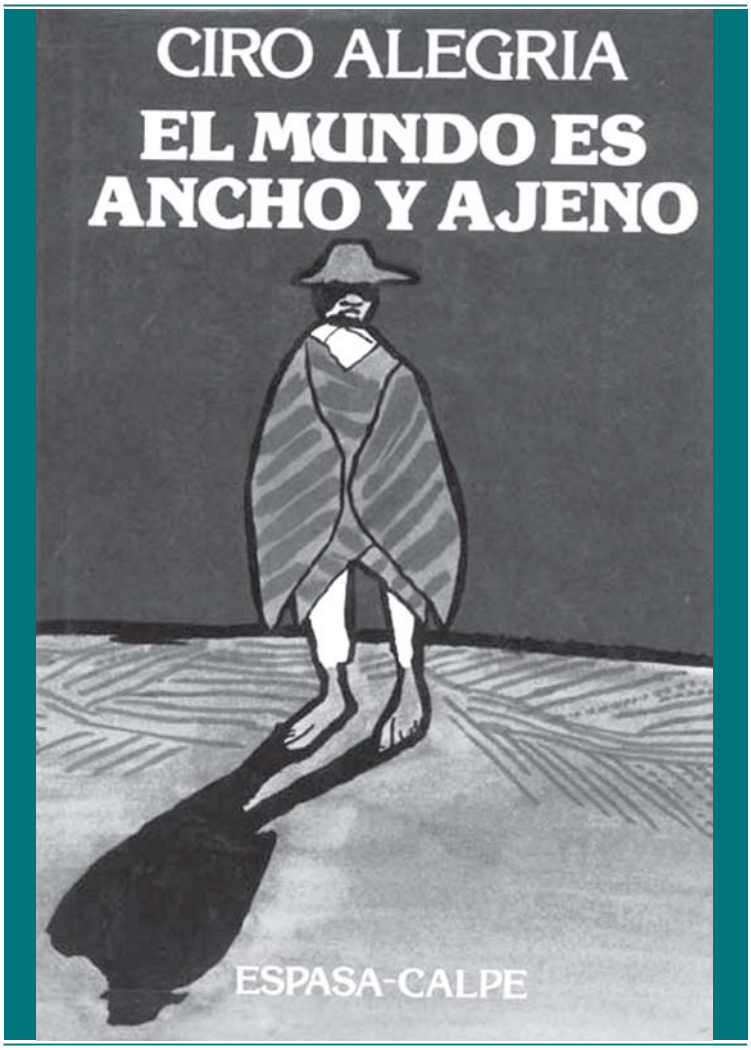
El narrador de la novela alcanza una notable maestría en el diseño de los personajes principales: Rosendo Maqui, Benito Castro y el Fiero Vásquez. En el caso del primero, su nombre es un homenaje a la rebelión de Rumi Maqui (mano de piedra) en la provincia de Azángaro en 1915. Rosendo Maqui está «soldado a la roca», él encarna la persistencia del ser, la dureza cohesiva de la comunidad. La dualidad espacial andina abajo/arriba se formaliza en la relación entre el nombre de la comunidad y la del cerro tutelar (espacio de la piedra y de la tierra, del mundo de abajo) y el origen mítico, «en tiempos antiguos los indios de Rumi creían ser descendientes de los cóndores» (347) (alusión al vuelo y al cielo, espacio de arriba). Rosendo Maqui encarna la sabiduría popular, el valor de la tradición, el amor a la comunidad, un individuo excepcional por su entrega al colectivo; en

consecuencia, sus deseos individuales se funden siempre con el horizonte colectivo.

Benito Castro, «el hombre que había traído los caminos del mundo enredados en las pupilas» (921), es un personaje inolvidable: su gesta heroica y trágico final formalizan los sueños de una generación andina que buscó la modernidad y la inclusión infructuosamente. Su recorrido vital por Junín, Lima, Callao, Trujillo y Cajamarca; sus variados oficios, su deseo de derrumbar los mitos y las tradiciones que impedían el progreso, lo convierten en un sujeto moderno que convierte su experiencia en nueva historia. Es alguien seducido por la promesa del mundo moderno; por ello, no teme arremeter contra los cultos y las tradiciones locales en pos de dominar y aprovechar mejor el espacio natural.

El Fiero Vásquez es un personaje que se alimenta de la tradición oral popular del bandolero justiciero. Su misteriosa muerte y la desaparición de su cuerpo se nutren de las ideas andinas del cuerpo fragmentado, que se reunirá con la cabeza cuando se produzca una nueva era. Su valor, lealtad y vínculos con la comunidad de Rumi lo convierten en un personaje de frontera y con gran capacidad de adaptación. A pesar de habitar la marginalidad social, ocupa una posición relevante en el imaginario social de la comunidad y de los pueblos.

De los tres personajes mencionados, solo Benito Castro logró dominar la escritura. La escritura aparece representada como un significante asociado a la ley y al poder. Es un poder misterioso y peligroso para los campesinos: «Rosendo Maqui no lograba explicarse claramente la ley. Se le antojaba una maniobra oscura y culpable» (351). No obstante este temor, ellos también podían defenderse mediante papeles, el prolongado juicio y el «legajo de papeles» que probaban la existencia legal de la comunidad son prueba de ello.



En una escena del juicio, Rosendo declara ante el juez, y el narrador explica que el campesino «se sintió perdido en ese mundo de papeles, olor a tabaco y aire malo (…) Siente que los papeles lo ahogan, muchas letras, muchas palabras, muchos artículos» (567). Por otro lado, hay un personaje de raigambre carnavalesca: el personaje denominado «El Letrao», quien porta siempre un diccionario y ha asumido la peregrina tarea de memorizarlo palabra por palabra, para los campesinos es un sabio/loco. Entre el temor y la burla, la comunidad campesina que vive predominantemente en una cultura oral sabe que la letra es una fuente de poder que se ejerce contra ellos.

La cárcel es la institución que condensa la violencia del Estado y su capacidad de doblegar a los hombres, la historia del herrero Jacinto Prieto es ejemplar. Él actuó en legítima defensa, pero ha sido acusado de tentativa de homicidio y encarcelado. Prieto confía en la justicia e incluso escribe una carta al presidente, pero no obtiene la liberación. Este «hombre devorado por la cárcel» no obtiene justicia y se ve obligado a sobornar para salir en libertad. La cárcel lo degrada moralmente, lo deshumaniza. El espacio de la cárcel es antinómico al de la tierra de la comunidad, la cárcel «huele a barro podrido, a sudor, a orines, a desgracia» (837); es el lugar de la infertilidad y la podredumbre física y moral. El espacio donde poder y violencia se muestran desnudos.

Paradójicamente, esta novela ofrece en su mundo representado una lectura crítica y negativa de la modernización y, paralelamente, busca la modernización narrativa mediante una técnica depurada de composición y códigos realistas. Hay más de una ironía contra las consecuencias de la modernización, como la escena en el campamento minero, donde un personaje declara: «porque sé todas esas porquerías y encima me friego sorbiendo gases, puedo decir que soy civilizao» (757). No solo se invierten los sentidos de la dicotomía decimonónica barbarie/civilización; sino que la novela busca explorar las ambivalencias de la modernización y del incipiente mundo moderno que penetra en los Andes. Por ello, no deja de ser perturbador que el final de la novela pueda ser leído también como una sanción contra Benito Castro y aquellos que se enfrentaron a las tradiciones y desafiaron los escenarios de la naturaleza. Los dioses antiguos han abandonado a la comunidad, pero todavía los valores modernos no pueden acoger a sus miembros. En esta tierra de nadie, solo cabe la muerte y la incertidumbre que otorgan sentido al final de la novela: no hay lugar para ellos. En la dimensión formal, este final aporético es también la culminación del proyecto novelístico de Alegría, ya no hay otro territorio para el novelista.

El mundo es ancho y ajeno es la culminación del largo aprendizaje del realismo por la novela en el Perú. Subyacen ecos de la novela de folletín decimonónicos (estructura de composición como la suma de escenas y la moral maniquea); la ambivalencia psicológica de la novela melodramática con sus excesos pasionales en la configuración de los personajes; la fusión de la Historia con las historias personales, propia de la novela histórica; sin embargo, todo está cohesionado estéticamente en un nivel superior que formaliza desde la actividad verbal un mundo verosímil y profundo que todavía hoy sigue seduciendo a los lectores. ■

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRÍA, Ciro
1963 *Novelas completas*. Prólogo de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar.

ESCOBAR, Alberto
1993 *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial Lumen.

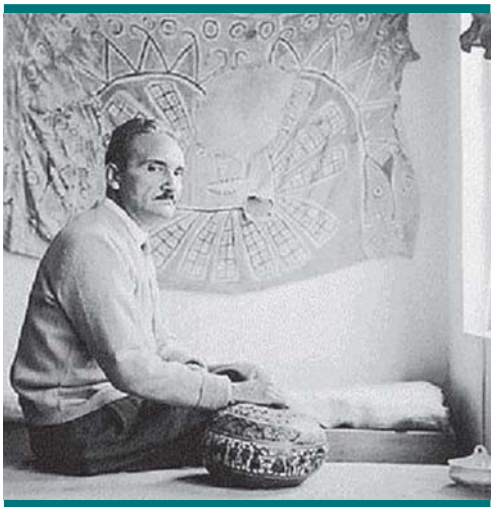
ELMORE, Peter
1991 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores/ El Caballo Rojo Ediciones.

No hay, en la literatura peruana moderna, género más frecuentado ni más generoso en hallazgos que el de la novela de aprendizaje. Esa certidumbre, aunque no haya degenerado todavía en lugar común, tampoco es materia de controversia: el héroe infantil o adolescente explora el campo minado de la sociedad adulta y, al mismo tiempo, moldea su sensibilidad con la materia frágil y rica de la experiencia. No siempre se trata de «un mundo de monstruos y de fuego», como el que evoca con lírica intensidad y mítico horror el protagonista de Los ríos profundos *(1958), de José María Arguedas, pero la índole de la realidad no suele ser hospitalaria, incluso cuando el estigma de la orfandad, literal o figurada, no lacera la intimidad de los personajes.*

El relato de aprendizaje en la literatura peruana

LAS EDADES TEMPRANAS

Peter Elmore



José María Arguedas.

I

A *Los ríos profundos*, cuya importancia en el canon peruano es imposible exagerar, uno puede añadir otros títulos cruciales: *Crónica de San Gabriel* (1960), de Julio Ramón Ribeyro; *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa; *El viejo saurio se retira* (1969), de Miguel Gutiérrez; *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez; y *Ximena de dos caminos* (1994), de Laura Riesco. Incluso *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, que con certera ironía vanguardista da en el doble blanco de la mimesis realista y el pathos romántico, puede leerse en relación con el género de la novela de aprendizaje, cuyo andamiaje emplea para desmantelarlo ante los ojos del lector. Por cierto, no intento hacer un catálogo exhaustivo ni un mero ejercicio de taxonomía. Más bien, la enumeración de las novelas es útil para poner en evidencia que el *Bildungsroman*, en tanto forma simbólica, ha sido el cauce a la vez imaginativo y crítico por el cual discurren varias de las ficciones que le dan forma y sustancia a la narrativa peruana moderna.

El crítico Franco Moretti, en *The Way of the World*, propone que el género de la novela de aprendizaje o formación no sólo coincide en Europa con la fase matinal de la modernidad, sino que de un modo casi emblemático la cifra y expresa: en el mundo moderno, los ritos y los ritmos que pautaban el ingreso pleno a la comunidad ya no tienen su poder ancestral. Así, siempre según Moretti, a fines del siglo XVIII surge con el *Wilhelm Meister*, de Goethe, un modo inédito y radicalmente innovador de presentar la travesía formativa. El héroe adolescente, aquel que vive en carne propia la crisis del crecimiento y se encuentra en un estado de transición, revela ejemplarmente los dilemas y problemas de la época moderna: la juventud es, así, la edad por excelencia en la nueva era. A diferencia del orden tradicional, en el cual el sentido de la existencia social se sustenta en la repetición de los ciclos y la lealtad a las verdades transmitidas por las generaciones pasadas, la modernidad tiene como principio lo nuevo y como sustento el cambio. Su condición es, por eso, versátil y conflictiva; de ahí, en parte, que sean múltiples las faces y las fases de un fenómeno que varía según sus teatros. En el escenario peruano, la trama de un modo periférico de lo moderno cubre un arco que va desde el apogeo de la República Aristocrática hasta más allá del término del poder oligárquico: las mezclas insólitas y las colisiones trágicas entre formas precapitalistas e impulsos modernizadores están en la base de las educaciones sentimentales que no pocos relatos peruanos documentan, desde *Los ríos profundos* y *Crónica de San Gabriel* hasta *Ximena de dos caminos* y *País de Jauja*.

II

No es azaroso que, con frecuencia, el motivo del viaje le dé sentido a la odisea de quienes se hallan en busca del sitio de su propia identidad. En *Crónica de San Gabriel*, un muchacho limeño llega, en unas vacaciones que ocurren durante un año no determinado de la década de 1940, a la serranía del departamento de La Libertad. Por cierto, esa travesía no se agota en un viaje de la costa urbana a la sierra rural, sino que parece involucrar también un desplazamiento hacia otro tiempo. Eso se debe no solamente a que la presencia del paisaje es impresionante y sobrecogedora, al punto de hacerle sentir al turista venido de la urbe que otra escala temporal –la de una antigüedad anterior a lo humano– rige el entorno. Más relevante, acaso, sea la disonancia entre el protagonista citadino y los habitantes de una casa-hacienda que, en su turbia decadencia, evoca parcialmente las construcciones trágicamente ruinosas de la novela gótica. El orden semifeudal y agonizante que rige en San Gabriel impregna la casa de una atmósfera malsana y vetusta: un aura fantasmagórica –cuya expresión humana es la anciana Marica, quien parece un cadáver que aún respira– encierra al ámbito en el que Lucho, ese muchacho de quince años que es al mismo tiempo actor y testigo, aprende con una mezcla de estupor y curiosidad cómo el estilo señorial y terrateniente se sobrevive a sí mismo. Incluso el ardor sexual, que sofoca a varios de los moradores de la vieja mansión, es menos un testimonio de vitalidad que un síntoma del deseo de conquistar y de una cierta patología patriarcal.

Las energías opuestas de la travesía y el enclaustramiento tensan la cuerda de la trama en *Los ríos profundos*. Significativamente, la novela empieza con el relato del memorable viaje al Cusco, en el cual el peregrino Ernesto descubre el centro herido y sagrado del mundo andino. La errancia es, de hecho, la condición que define la vida del protagonista, como queda claro al leer el elegíaco segundo capítulo de la novela (anoto, al pasar, una simi-

litud reveladora: ese capítulo lleva por título «Los viajes» y, por su parte, el primero de *Crónica de San Gabriel* se titula «El viaje»). Implícitas en la novela están la ética y la poética del viaje: la sensibilidad del sujeto –la agudeza de sus observaciones y la intensidad de sus afectos– se tiempla y afina, como un instrumento a la vez delicado y potente, en la conciencia de que toda estadía es fugaz, de que al cabo de algún tiempo habrá que volver al camino. Creación cuyo soporte es el tiempo y forma que alimenta la memoria, la música es para Arguedas –como lo fue para los simbolistas franceses– el arte por excelencia; en la tradición viva de una cultura oral y comunitaria, como aquella en la que se crió, el canto inscribe también la relación con el paisaje y la gente, con esa intimidad local de la cual el viajero debe, más temprano que tarde, despedirse. Cantar es, en *Los ríos profundos*, la forma más exacta de decir adiós; el recuerdo de las melodías, por otro lado, es la huella de los lugares en la sensibilidad del protagonista.

En una reseña sobre *Los ríos profundos*, publicada en 1959, Ribeyro –luego de saludarla como «una de las más valiosas creaciones de la novelística peruana contemporánea»– procede a elogiar el modo –»animista», según él– en que Arguedas representa la naturaleza y la precisión con la que nombra la flora, la densidad testimonial del relato y la calidez de su «tono particularmente emotivo». Curiosamente, el reparo que le opone se centra en el carácter y la estructura del relato: «La novela nos parece, por momentos, una sucesión de estampas. Su materia argumental es un poco difusa: no sabemos si la preocupación central de Arguedas ha sido narrar las peripecias de un niño serrano y vagabundo, el motín de las chicheras o el ambiente de un internado en la ciudad de Abancay». Unas líneas más adelante, Ribeyro concluye –con cierta resignación y, acaso, haciendo una confesión oblicua– que «esta falta de unidad es, en suma, el escollo más grave que afronta la novela autobiográfica: refleja casi necesariamente la incoherencia de la vida».

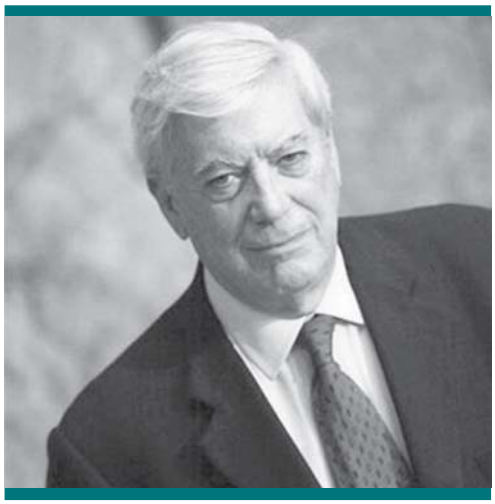
Irónicamente, un reparo parecido se advierte en la nota, favorable y perspicaz, que Luis Loayza escribió sobre *Crónica de San Gabriel*. Se lee, en *El sol de Lima*, lo siguiente: «En esos meses pasados en San Gabriel, como para que no faltase nada, hubo también un terremoto». La cordialidad de la ironía no mella el filo de la observación. ¿Quién podría negar que, en efecto, la primera novela de Ribeyro es pródiga en anécdotas y peripecias? La estructura de su trama, que enhebra incidentes en los que el narrador y protagonista suele participar como testigo, es intensamente episódica: la variedad podría convertirse en dispersión si no mediara, como presencia activa y conciencia viva, el alter ego del novelista. De hecho, una de las claves de la novela de aprendizaje es, precisamente, la forma que el yo en formación transforma en experiencia y memoria «la incoherencia de la vida».



Julio Ramón Ribeyro. Foto: Carlos Domínguez.

Tanto en *Los ríos profundos* como en *Crónica de San Gabriel*, un narrador adulto evoca una estación decisiva. En el tiempo de lo narrado, el Ernesto de *Los ríos profundos* cuenta catorce años mientras que Lucho, en *Crónica de San Gabriel*, tiene quince. Esa edad es el puente –precario pero indispensable– entre dos etapas de la existencia. Después de la temporada que pasa Ernesto en Abancay no hay posible retorno al candor de la infancia; los meses pasados en San Gabriel abren los ojos de Lucho a una realidad no solo social, sino íntima, que lo separa de la niñez. Así, la trama expone las pruebas de una transición crucial: al cabo del trayecto, el personaje es ya otro y el mismo.

Esa doble condición de la identidad personal, que se revela dramáticamente en el plano de la historia, se proyecta reflexivamente al plano del discurso: el adulto que narra en primera persona no es (no puede ser) idéntico a su encarnación adolescente, aunque sin duda tiene la autoridad para pronunciarse sobre su vida. ¿Cuántos años median entre la ceremonia de la narración y la temporada en la que, a mediados de la década del 20 del siglo pasado, el protagonista de *Los ríos profundos* estudió como interno en un colegio de padres agustinos? ¿Es un arco de décadas el que, en *Crónica de San Gabriel*, separa el presente de la enunciación de aquellos meses en la segunda mitad de los años 40 del siglo XX durante los que Lucho conoció, de cerca, los rostros del sexo y la muerte? Por supuesto, no bastan las fechas de publicación para precisar la elipsis entre el término de las aventuras y el comienzo de la narración. Ya en 1948, Emilio Adolfo Westphalen publicó en *Las moradas*, esa revista ejemplar que es también una de las obras mayores del poeta de *Las ínsulas extrañas*, un adelanto de *Los ríos profundos*. Por otro lado, el 20 de marzo de 1956 anota Ribeyro, en Munich, que no sabe aún cómo resolver la parte final de su novela, en la que le falta aún contar no pocas escenas importantes: «Un temblor de tierra, la ruina de la cosecha, la fuga de Felipe y de Emma, mi ruptura con Leticia». Ernesto y Lucho son, ostensiblemente, los alter egos de Arguedas y Ribeyro. Puede parecer casi bizantino separar aquí a los autores de los narradores y protagonistas de sus textos, más aun cuando el propio Ribeyro, en el diario, parece levantar la máscara del nombre de su personaje y revelarse como el héroe de su relato. Sin embargo, la precisión es necesaria. Sabemos que Arguedas tenía 47 años cuando *Los ríos profundos* salió de la imprenta y que Ribeyro celebró los 31 con la aparición de su primera novela, pero esos datos no nos revelan la edad de los narradores de *Los ríos profundos* y *Crónica de San Gabriel*: las claves están en la dicción confidencial y evocativa; en la nitidez dramática de las escenas y las modulaciones afectivas del tono; en el ritmo que pauta, a través de secuencias y capítulos, las escalas del relato. La relación entre la voz retrospectiva y el personaje que forja su yo es íntima e intensa, pero no inmediata ni de la misma fibra: en ambos relatos, lo que importa es que el narrador ha alcanzado ya la madurez y ha definido su vocación. Así, el tiempo que cuenta no es el cronológico, sino el existencial: ese tiempo es la suma y la diferencia entre los dos presentes –el de la anécdota, el de la evocación– que le dan consistencia y densidad al relato del aprendizaje.



Mario Vargas Llosa.

III

Ciertamente, no hay un solo modo de narrar un relato de formación: el *Bildungsroman* es, como la novela misma, un género que no está sujeto a reglas estrictas. Una de sus ver-



Miguel Gutiérrez.

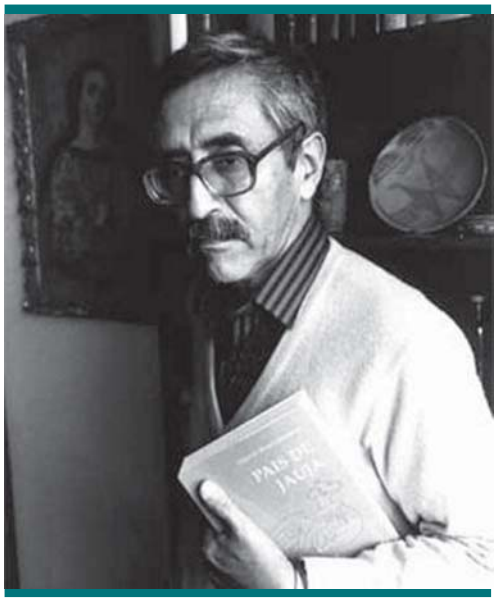
tientes es la ficción autobiográfica, pero no son pocos los ejemplos en los que la identidad del narrador no coincide con la del protagonista o en los que, de hecho, no hay un solo personaje central. Admirablemente, *La ciudad y los perros* orquesta –con disonancias deliberadas e instrumentos de distintas clases– varias presencias individuales en el medio tóxico y claustrofóbico de la escuela. Alberto, el Esclavo, el Boa y el Jaguar intercalan sus líneas argumentales en el cuerpo de la trama de ese crimen sin castigo que, como un sacrificio en el altar de una moral autoritaria y machista, revela la podredumbre de un orden ilegítimo. El Esclavo, en su condición de víctima y chivo expiatorio, es quien con su muerte interpela la moral jerárquica y violenta del colegio militar Leoncio Prado: su apodo declara sin rodeos que, en la sociedad cerrada de la escuela, su status es el más bajo e indeseable. ¿Quién podría querer parecerse al cadete Arana? Quien lea *El pez en el agua* puede comprobar, con sorpresa, que las biografías del personaje y el escritor tienen en común la misma relación viciada y explosiva con el padre: ninguno de los dos quiere heredar nada de un progenitor intolerante y cerril que es, en buena cuenta, la caricatura exasperada de ese orden machista al cual la novela impugna. Como el autor de *La ciudad y los perros*, el Esclavo ve transtornada su existencia cuando el padre al que creía muerto aparece de pronto, imponiendo exigencias abruptas y reclamando una autoridad absoluta. También Alberto, el Poeta –que, si bien no es un alter ego del autor, sí es quien más se le parece en la ficción– proviene de otro hogar de clase media en el cual la figura paterna nada tiene de encomiable: frívolo y adúltero, el padre de Alberto es un burgués que vive cómodamente su doble moral. La querella de la filiación es uno de los motivos insistentes en la obra narrativa de Mario Vargas Llosa: en *Conversación en La Catedral*, el momento más grave en la vida de Zavalita sucede cuando se entera, en un sórdido local nocturno, de la homosexualidad de su padre. De un modo u otro, el descendiente varón vive su vínculo como una caída. Aun en casos menos perturbadores, como el de Alberto, el padre no es un maestro capaz de educar a su vástago en una genuina ética de la virilidad. El código de la hombría, degradado y desfigurado por el machismo, no lo enseñan los adultos, sino los compañeros: el Círculo es, en buena cuenta, la fuente y el instrumento de una solidaridad represiva que protege y refuerza el modelo de una masculinidad depredadora.

Los escolares piuranos de *El viejo saurio se retira* ilustran la misma dinámica. La novela de Gutiérrez, sin ser derivativa ni epigonal, es ética y estéticamente afín a la visión que informa a *La ciudad y los perros*. En la década del 60, los vientos eran propicios a las innovaciones en el arte de narrar y al uso de las técnicas que marcaron los experimentos del altomodernismo anglosajón: la exploración de los flujos de conciencia, el rigor del encuadre escénico, la utilización versátil del montaje prismático y la elasticidad dialéctica del discurso indirecto libre no derivan en espectáculos de pirotecnia verbal, sino que se ponen al servicio de un realismo crítico que, al mismo tiempo que propone metáforas y modelos de la experiencia social, representa las distintas modulaciones de la percepción y la conciencia de los personajes: la imagen de lo real que la ficción urde no se limita a las relaciones objetivas –de clase, género, generación y raza– sino que ahonda también en el sustrato imaginario de la tribu y en las pulsiones que, oscuramente, animan la conducta y los deseos de los individuos.

La zoofilia en *La ciudad y los perros* o el incesto en *El viejo saurio se retira* no son meramente anecdóticos ni salaces. Son, más bien, ejemplos de cómo los dramas del sexo marcan la formación de las identidades juveniles en estas novelas de aprendizaje –como, por cierto, sucede también en *Los ríos profundos* o *En el cuerpo de Giulia-no*, la novela de Eielson que tiene más de un punto de confluencia con el género. El idilio obsceno entre el Boa y la perra Malpapeada en *La ciudad y los perros* grafica, de un modo grotesco y deliberadamente craso, la índole de las relaciones entre los sexos: la economía del deseo se rige por la ley de la sumisión, que liga la libido a la violencia. Por otro lado, en *El viejo saurio se retira* la relación (que, en otra clave estilística y una escala diferente, Gutiérrez volverá a visitar en *La vida sin Xóchitl*) de Rodolfo con su hermana Magali se presenta como la parodia maldita de la familia tradicional: en los juegos de los hermanos incestuosos, ellos son padre y madre del hermano menor e idiota. Los rituales eróticos y los protocolos del orden familiar mantienen entre sí una relación ardua: el placer de los cuerpos y los imperativos de la reproducción, así como el instante de la transgresión y la transmisión de la herencia, generan combinaciones tortuosas y, con frecuencia, deformes. Es interesante notar que tanto *La ciudad y los perros* como *El viejo saurio se retira* son las primeras novelas de sus autores (aunque, por cierto, Vargas Llosa no fuera un escritor inédito). El dominio del oficio que luce Vargas Llosa y la solvencia con la que Gutiérrez emplea las técnicas de la novela moderna hacen que las obras no parezcan, en absoluto, tempranas o primerizas. Aunque entre ambos relatos haya diferencias importantes de envergadura y complejidad, es claro que no se trata de obras con las que los escritores pagan un noviciado. Lo que sí se percibe es que las dos novelas se cobran una deuda con el *establishment* peruano, al cual juzgan despreciable y decrépito. No es necesario saber que Vargas Llosa tenía veintisiete años y Gutiérrez veintinueve cuando se publicaron (con fortunas editoriales muy distintas, ciertamente) *La ciudad y los perros* y *El viejo saurio se retira*. Al leerlas uno puede advertir que a las dos novelas las recorre un mismo ánimo contestatario y radical, que en la década de los 60 era el de la *intelligentsia* joven en el Perú y en toda América latina.

IV

Por otro lado, un parentesco sutil pero evidente vincula a dos libros –*País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*– escritos por autores que, ya entrada la mediana edad, ambientan sus novelas en pequeñas ciudades andinas del centro del Perú durante la década del 40, cuarenta años antes de que empezaran el colapso económico y la violencia política que por más de una década desgarraron traumáticamente a la sociedad pe-



Edgardo Rivera Martínez.

ruana y pusieron al Estado frente al abismo. Laura Riesco, con *Ximena de dos caminos*, y sobre todo Rivera Martínez, con *País de Jauja*, parecen construir las historias de sus personajes –una niña precoz y perspicaz, un adolescente con vocación artística y conciencia social– a contrapelo de la sensación generalizada de ansiedad, desconcierto y desánimo que nubló la atmósfera de los años de la guerra interna. Riesco, expatriada desde la juventud en los Estados Unidos, no fue una escritora prolífica: antes de *Ximena de dos caminos* había publicado una novela más bien ardua en su afán experimental, *El truco de los ojos*. Por su parte, Rivera Martínez debió padecer dentro del país la zozobra y las carencias de esos años de plomo; su obra previa –breve y fantástica– no hacía presagiar su primera novela.

No es difícil notar la impronta de *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, en *Ximena de dos caminos*, sobre todo en el modo de caracterizar a una protagonista que descubre, con avidez y curiosidad, tanto los paisajes de la realidad natural y social como los cuadros íntimos de la vida familiar: una voz adulta y cultivada, cuya textura es a la vez diáfana y lírica, usa el presente gramatical para filtrar y escanciar el punto de vista infantil. Así, el texto mismo actúa la relación, estrecha pero diferenciada, entre los tiempos de la experiencia. El eros de la palabra y el cuerpo, la celebración del goce de los signos y el descubrimiento –velado, pero inequívoco– del deseo carnal animan el relato. El viaje es, como en otros relatos de aprendizaje, no sólo la ocasión del hallazgo, sino la oportunidad de reconocer las diferentes idiosincrasias del Perú. A Ximena, cuando por la ventana del auto mira el desierto costeño, la deslumbran «los charcos brillantes que de súbito aparecen en medio de la carretera para desaparecer luego, mágicamente, cuanto más se acercan a ellos», pero sobre todo la impresiona advertir que «la gente en la costa mira de otro modo que en la sierra». La visión del país de la infancia no es, en rigor, idílica. La violencia asoma, por ejemplo, en la noticia de que los tenderos japoneses han sido víctimas de saqueos en Lima; de la pobreza no es preciso enterarse por boca ajena, pues de ella es testigo presencial Ximena, tanto en La Oroya como en el pueblo costero donde veranea. A diferencia de los espejismos que depara el litoral, son reales tanto el desamparo del niño pobre al que la protagonista niega uno de sus juguetes, desatando así una crisis de vergüenza y culpa, como la miseria de los migrantes ayacuchanos a los que la madre intenta ayudar. Sin embargo, aún las diferencias sociales atestiguan, paradójicamente, que el Perú es un surtidor poderoso de experiencias y contrastes. Acaso sea un poco forzado el episodio, ya hacia el final de la novela, en el cual Ximena y su avatar adulto evocan el intercambio de historias –a la postre, cruelmente sellado por una injusticia y un malentendido– entre la niña de clase media acomodada y el niño de origen campesino: ella cuenta versiones libres de cuentos de hadas y mitos griegos mientras que él relata leyendas andinas y, de modo más bien improbable, el mito de Inkarri. La simetría resulta un tanto artificiosa y la aqueja cierto esquematismo didáctico, del que está libre el resto de la novela, pero su presencia y su posición en el relato resultan reveladoras: Ximena, que es sensible a la fabulación y al juego de los signos, recibe más de lo que da en ese trueque verbal con el niño andino. La escena está, sin duda, ligada dramática y ejemplarmente no sólo al sentimiento de culpa, sino a la vivencia liberadora y placentera del arte. Después de la visita de su encarnación futura y de haber revivido con esta la anécdota del encuentro con el chico, Ximena «toma entre los dedos el lápiz y contempla el papel blanco que inmóvil y en espera resalta contra la madera oscura de la mesa». Ese acto, sencillo y solitario, es una ceremonia de iniciación y afirmación, pues –como sucede también con Claudio Alaya, el héroe adolescente de *País de Jauja*– el relato cuenta la historia de una vocación literaria.

Ximena de dos caminos y *País de Jauja* son, en efecto, retratos del artista en edades tempranas. En ambos casos, la literatura no es una carrera: es un camino. Otra semejanza crucial radica en que los personajes centrales, lejos de pasar los años formativos a la intemperie de los afectos, crecen al abrigo de sus familias. En nuestra tradición moderna, la variedad cultural y las diferencias sociales se suelen representar bajo el signo del dolor: el sentimiento de la vida personal y colectiva es trágico, pues la escisión y el desgarramiento violentan al cuerpo peruano. No sucede así en *País de Jauja:* la madre alienta el interés del hijo en la música y el hermano alimenta las lecturas del protagonista, que está tan interesado en las canciones vernáculas como en las piezas clásicas y aprecia con igual fervor la épica griega y la mitología andina. La vasta novela de Rivera Martínez explora y expone la forma en que el personaje expande su vida interior y ahonda sus compromisos, de manera que el proceso de maduración es tanto una labor introspectiva como una apertura intelectual y ética. Dos son los modos en que se vierte el doble proceso del crecimiento y el conocimiento del sujeto: el que domina el relato es la interpelación del monólogo en segunda persona, como si la propia conciencia pudiera contemplarse, a la vez inmediata y externa, a través de una mirada íntima que se expresa mediante una voz culta, madura y sobria; el segundo modo, que complementa y da relieve al primero, es el directo y confesional del diario que, a sus quince años, escribe Claudio durante las vacaciones escolares del año 1947. Lo que la novela ofrece es una crónica de la sensibilidad que, diestra y minuciosamente, arraiga en un momento y un lugar precisos la emergencia de una vocación. Cosmopolita y mestiza, atenta a las tradiciones del pueblo quechua y abierta a las influencias occidentales, la Jauja de la novela no es un enclave de la imaginación utópica, sino una de las posibilidades del problema peruano. Los personajes que más influyen e interesan al protagonista –miembros casi todos ellos de una *intelligentsia* amable y algo excéntrica– tienen distintas procedencias, pero la mayoría pertenece a la clase media y el artesanado andinos; sus simpatías políticas cubren el espectro de la izquierda, desde el indigenismo al anarcosindicalismo, pasando por el marxismo de Mariátegui. En el Perú oligárquico, se trata sin duda de fuerzas frágiles y relegadas, no sólo en el concierto amplio del país sino también dentro del propio campo disidente y opositor, que entonces se hallaba bajo la hegemonía casi absoluta del aprismo. Rivera Martínez, en *País de Jauja*, no subraya esa debilidad. Lo que en verdad cuenta no es la cantidad de quienes desean una síntesis y un cambio, sino la calidad de la educación sentimental que facilitan. «Ya no soy, pues, el adolescente que era en diciembre, y estoy un poco más lejos de mis amigos. Y comienzo a ver mejor, también, por dónde se encaminará mi vida. Y me quedan además unos cuentos, mi versión del himno, y, sobre todo, una nueva manera de mirar las cosas» dice el protagonista en la última anotación de su diario. Ese balance positivo sería impensable sin ese entorno que, dentro de la nación peruana, ilustra la posibilidad de vivir en carne propia, pero sin dolor, lo autóctono y lo foráneo, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno.

El paso de la inocencia a la experiencia, la travesía en la que se deja atrás el estado de la infancia para llegar a la estación en la cual la vocación y la identidad encuentran forma, es la materia existencial y moral de uno de los subgéneros por excelencia de la modernidad. Acaso por eso, la novela de aprendizaje acompaña –como uno de esos espejos al lado del camino, en la frase de Stendhal– la historia del siglo XX peruano. ■



Laura Riesco.

La historia como dimensión de la existencia humana y como sedimento de la conciencia de los individuos y las colectividades, la historia como uno de los referentes privilegiados del discurso narrativo, la interrelación temática de historia regional, nacional y mundial, o por lo menos europea, y, finalmente, la dialéctica entre historia y metahistoria; es decir, la oposición entre la tiranía de la historia, con su grandeza épico-trágica y su trasfondo de irracionalidad, cargada de horrores absurdos, y el anhelo de trascenderla, son temas que yo empecé a explorar narrativamente, si bien de manera incipiente y torpe, desde mi primera novela, El viejo saurio se retira.

EL NOVELISTA COMO HISTORIADOR PRIVILEGIADO

Miguel Gutiérrez

I

Con algo de mayor madurez esta concepción se ha cristalizado en *La violencia del tiempo*, escrita desde un registro fundamentalmente realista; en *Babel, el paraíso*, novela utópica narrada en clave satírica, y en *Poderes secretos*, ejercicio lúdico para mostrar las convergencias y diferencias entre historia y ficción. Hasta donde yo puedo ser consciente -y al lado de la tradición de la novela occidental, incluyendo las novelas históricas- en la génesis de esta concepción han influido la historia real del siglo XX y la historiografía y las diversas filosofías de la historia, en las que el marxismo y los planteamientos de Braudel sobre los distintos tiempo y ritmos de la historia han sido para mí las influencias más provechosas.

II

Frente al devenir histórico, el novelista es un historiador privilegiado. Su libertad de imaginación, si bien limitada, es abrumadoramente mayor que la del historiador en el manejo de las fuentes, en la reconstrucción de ambientes donde se permite necesarios anacronismos y en la creación de personajes enteramente ficticios que conviven con personajes reales de la historia. Al historiador también le interesa el mundo de las subjetividades, pero sólo puede aludirlo o interpretarlo a través de conjeturas razonadas; en cambio, el novelista puede hablarnos desde adentro de las subjetividades, como en *Memorias de Adriano; Yo, el Supremo* o *Noticias del Imperio*, donde escuchamos los soliloquios delirantes de la emperatriz Carlota.



Aunque el historiador y el novelista hacen uso del relato, el novelista posee privilegios de los que el historiador no puede disponer en relación al lenguaje y al estilo. Ya sea por la búsqueda de rigor científico (rigor no exento de superstición al pretender la neutralidad y la exactitud objetiva en la reconstrucción del pasado) o por una concepción demasiado solemne de los hechos humanos, el lenguaje del historiador es unidimensional; en el primer caso, será un lenguaje fatigante, árido, incluso hermético cuando sucumbe el fetichismo de la cuantificación y de las estadísticas; en el segundo caso, el estilo será serio, grave, elevado, como el de la epopeya y la tragedia y su paradigma musical podría ser la *Heroica* de Beethoven. Por el contrario, la diversidad de estilos y tonos que puede utilizar un novelista se funda en una visión de la realidad en que la historia no sólo es el ámbito donde se manifiesta, con su carga de horrores y absurdos, la dimensión épico-trágica de los sucesos humanos, sino también, como dice en alguna página Calvino, lo que hay en ellos de irrisión y melodrama y de aventura picaresca (recuérdese, por ejemplo, el capítulo inicial de *La cartuja de Parma* de Stendhal), de ahí que en su registro musical combinen los tonos heroicos de la ópera trágica con

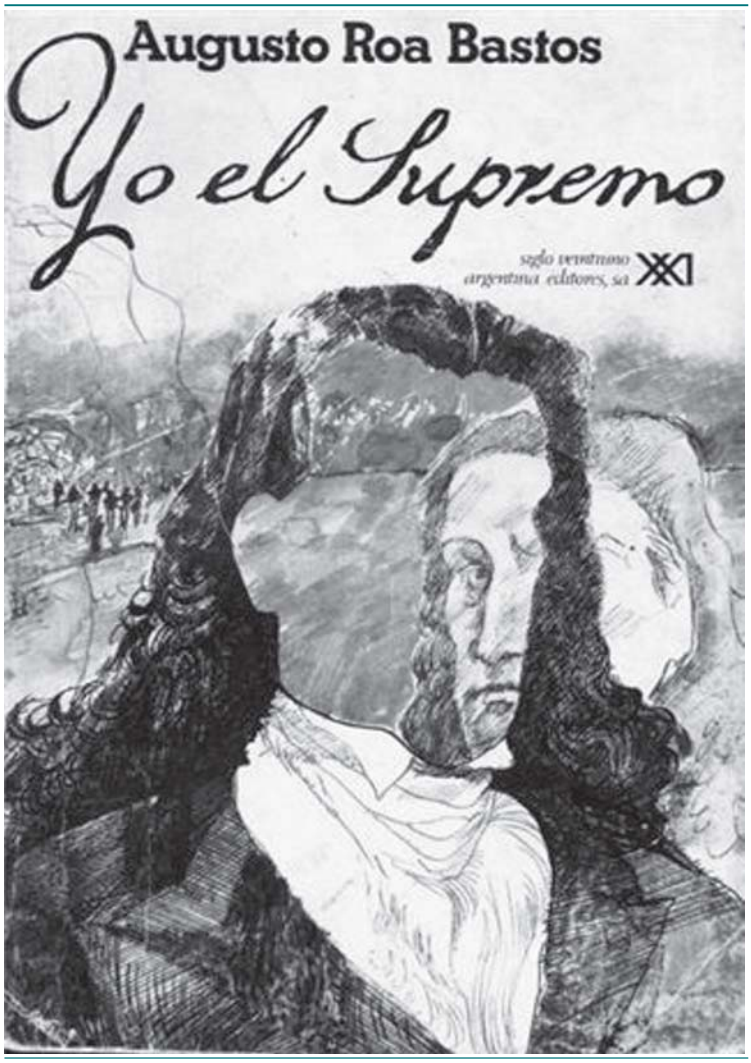
los de la opereta y la música callejera de prostíbulos y tabernas. En una contienda el historiador adopta el punto de vista de los vencedores o de los vencidos; como Homero, como Tolstoy, el novelista incursiona en ambos campos y con el corazón dividido emite el fallo superior de la justicia poética.

Pero el novelista es un historiador privilegiado todavía en otro sentido. Sé que por su relación o dependencia de las más respetadas instituciones de la patria y del propio Estado, de los cuales a veces son o, por lo menos, se sienten sus pilares, o por coerciones que obran en ellos con el peso de las interdicciones o de los tabúes (sobre todo frente a ciertos mitos nacionales, que, en parte, contribuyeron a forjar), los historiadores -ciertos historiadores- evitan incursionar en los campos minados de la historia de las naciones, o se detienen, retroceden, guardan silencio o se limitan a bordear el campo, aunque (y lo digo sin ironía) no por innobles razones sino muchas veces por las razones más nobles y elevadas, como ser, por ejemplo, evitar a las naciones el dolor de enfrentarse con aspectos controversiales y a veces humillante de su pasado.

Pero ahí donde el historiador olvida, el novelista recuerda. Y lo puede hacer no porque (necesariamente) posea un estatuto moral superior, sino porque frente al historiador profesional el novelista goza de un último privilegio. Como a su discurso sobre el pasado se le niega legitimidad por lo que hay en él de fabulación y juego, de humor e ironía, e incluso, de irreverencia desacralizante, el novelista utiliza este feliz privilegio para ofrecer a las naciones, por encima de las interdicciones y tabúes, imágenes crudas y descarnadas de sí mismas. Desde luego, todo esto será posible en la medida que el novelista se mantenga distante de los organismos de poder y comprenda que él no es pilar, ni mucho menos pilar fundamental, de las más venerables instituciones de la patria, pues su única y gran responsabilidad es ser fiel al espíritu de la novela.

III

¿Cuántas maneras existen para narrar el pasado? No hay inconveniente en seguir, si bien en forma parcial, a Umberto Eco cuando afirma la existencia de tres modos de abordar narrativamente el pasado. La primera lo constituye el *romance*, en el que el pasado sirve de pretexto o escenografía para dar rienda suelta a la imaginación, de modo que el pasado se convierta en leyenda, objeto de contemplación hedonística o en arqueología literaria. Las novelas de Chretien de Troyes, la «novela gótica» o *Salambo* de Flaubert serían romances, no novelas históricas. En el Perú, la narrativa incásica o indianista, como algunas tradiciones de Palma, *Pueblo del sol* de Augusto Aguirre Morales, *Los hijos del sol* de Valdelomar o *Hacia el reino de los Sciris* de Vallejo son auténticos romances. Las novelas de capa y espada como las de Dumas configuran una segunda manera de explotar el pasado en el relato o la novela. En ellas el pasado y ciertos personajes son «reales» en la medida que están refrendados por la historiografía o la enciclopedia; en este contexto se colocan personajes de fantasía que participan en sucesos más o menos históricos o que no contradicen sustancialmente a los textos de historia, pero cuyas aventuras pueden suceder en cualquier otra época, pues sus sicologías no surgen como una necesidad del tiempo en que viven. Como dice Eco, d'Artagnan pudo igualmente vivir en el siglo XV o XVI. En cierta forma, y en parte, los relatos de Borges pertenecen a esta manera de utilizar el pasado. En relatos como «El jardín de los senderos que se bifurcan», «La forma de la espada», «Tema del traidor y del héroe» o «El milagro secreto» la historia es mera escenografía, más bien un espacio mítico, donde se dirimen asuntos que trascienden la historia, de modo que el devenir, la historia, da paso a la metafísica. También en la narrativa peruana ciertas tradiciones de Palma, en especial las que versan sobre la Colonia, o *Cuando los mariscales combatían*, de Francisco Vegas Seminario, se acercarían al modelo de las novelas de capa y espada. Consideradas durante muchas décadas como novelas de entretenimiento o folletinescas, en oposición a las denominadas novelas «serias», en la actualidad asistimos a su reflorecimiento con novelas admirables en su especie, como *El maestro de esgrima* de Pérez-Reverte.



Por último se encuentran las novelas propiamente históricas. En estas la reconstrucción a veces minuciosa de una época –con personajes, cosas, horizonte mental– sirve para comprender mejor la historia, lo que realmente sucedió, es decir, para comprender aspectos controversiales del pasado de los pueblos y el comportamiento de los hombres en el tiempo. Por cierto existen variedades de novelas históricas. Si bien en la mayoría las novelas giran en torno a grandes individualidades de la historia -el emperador Adriano, Bolívar, Benito Juárez y Maximilano- o tienen como tema grandes acontecimientos históricos -la invasión napoleónica a Rusia, la propagación de la revolución francesa en el Caribe, la guerra de Canudos- existen novelas cuyo carácter de históricas no depende de la presentación de personajes reales del pasado de mayor o menor relevancia política o militar, sino de la creación de un mundo concreto del pasado del cual surjan como una necesidad sucesos y personajes enteramente ficticios. De esta perspectiva son novelas históricas, por ejemplo, *El barón rampante*, *El nombre de la rosa*, *El tambor de hojalata*, *La insoportable levedad del ser* o *Santa Evita*. La legitimidad de los romances o de las novelas de capa y espada en versión actual dependen exclusivamente de su eficacia artística, pero la razón de ser de la novela histórica en países como el mío, aparte de su excelencia artísti-

ca, radica en el carácter de la historia peruana con tantos lados oscuros, problemáticos y aún desgarrados y que han sido eludidos o apenas rozados por nuestros historiadores. Por eso la novela histórica, problematizadora y crítica, forma todavía incipiente en nuestra narrativa, tiene para explorar territorios apenas hollados. Como lo hacen *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, los relatos y la novela *Sol de los soles*, de Luis Enrique Tord, o el ciclo de novelas sobre la guerra de 1879 de Guillermo Thorndike.

Debo confesar, sin embargo, que no soy especialmente apasionado de la novela histórica tal como lo acabamos de esbozar –lo que en realidad me interesa, como dije al empezar este texto, es la historia como dimensión de la existencia humana y como substrato de la conciencia de individuos y colectividades– y me temo que en la especie «novela histórica» se pone el acento en el segundo término, y se le exige al narrador (o este se exige a sí mismo, como en el caso de Fernando del Paso) la erudición y gravedad del historiador (lo cual no quiere decir que el historiador no invente el pasado, aunque ciertos historiadores crean ilusamente que lo reconstruyen) cuando lo esencial es el término novela, es decir, una ficción asumida de manera consciente que, además de utilizar como materia el pasado para su permanente exploración de la condición humana, echa mano de todos los recursos del género para entretener y cautivar al lector.

IV

La violencia del tiempo tiene aspectos de novela histórica, mientras que la historia como dimensión de la existencia humana recorre todas sus páginas. Según el profesor Horst Nitschack, a quien seguiré de manera muy libre en las siguientes consideraciones, *La violencia del tiempo* contiene varias novelas dentro de su estructura. Estas son: 1) Una novela familiar en torno a la familia mestiza Villar; 2) Una novela de adolescencia o formativa, cuyo protagonista es Martín Villar; y 3) Una novela histórica, puesto que, por un lado, la historia de los Villar se encuentra siempre enlazada con la del Perú: a) La Emancipación; b) La Guerra del Salitre; c) La guerra con Chile, la Comuna de París y la Semana Trágica de Barcelona son los que más se acercan al paradigma de la novela histórica, según lo he diseñado en el apartado anterior.

Estas tres novelas (las llamaré así) poseen los siguientes rasgos comunes: 1) Tienen como trasfondo guerras y revoluciones, es decir, hechos violentos de la historia que comprometen a masas e individuos; 2) Constituyen sucesos controversiales en la historia de los países implicados; y 3) Los protagonistas son personajes enteramente ficticios, pero sus mentalidades y actitudes morales y políticas están determinadas por el momento histórico en que viven. Sin embargo, las tres novelas difieren en cuanto a su forma y estilo. Así, para poner un solo ejemplo, el episodio de la Comuna de París está concebido como una pequeña novela de intriga y espionaje.



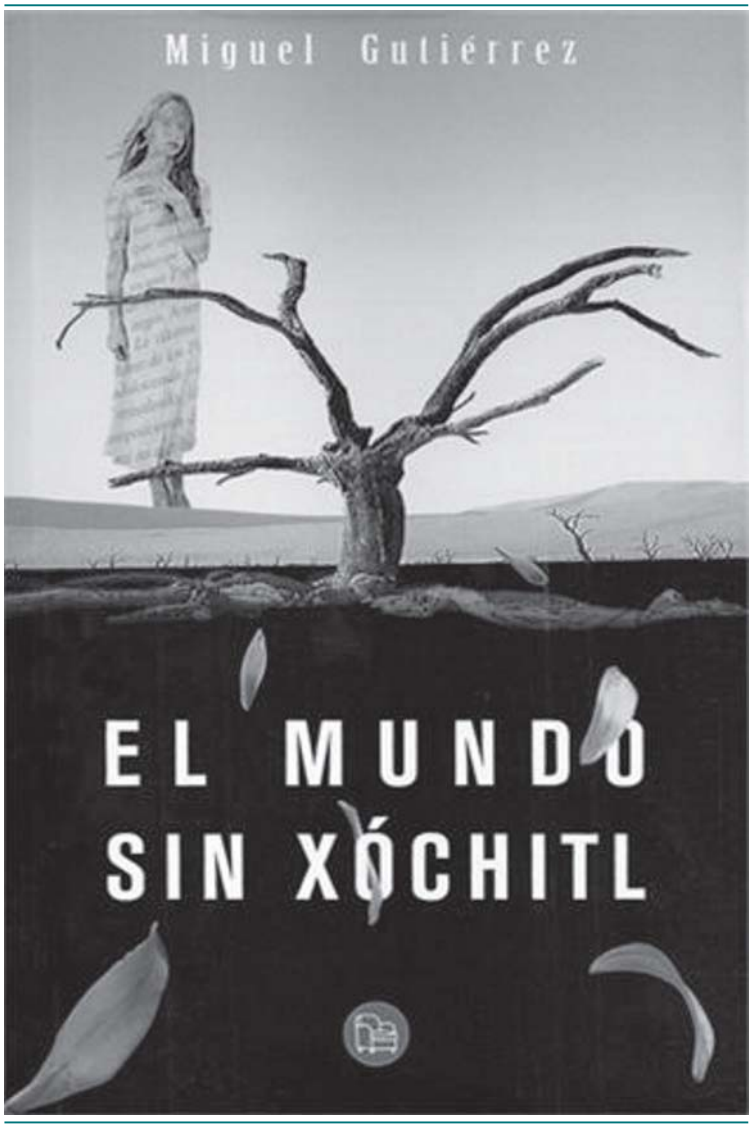
Desde otra perspectiva *La violencia del tiempo* es una novela sobre diferentes discursos acerca de la historia del Perú que no sólo contienden entre sí en el mundo de las ideas, sino en la conciencia de los personajes. Pueden señalarse los siguientes: 1) El discurso de la historiografía hispanista (Ventura Gandamo de la Romaña / Eric Detúrpuru Paz Soldán Moreyra); 2) El discurso indigenista del Libro Perpetuo de la Comunidad de don Juan Evangelista Chanduví Mechato; 3) Los discursos de la historia oral, como los del Ciego Orejuela y de los pobladores de Congará, en los que se repite la oposición casi siempre irreductible de hispanistas e indigenistas. A esto debe agregarse lo que podría llamarse «La visión de la historia peruana, según Martín Villar». De carácter irónico-burlesca, esta visión se manifiesta como: 1) Parodia del discurso historiográfico señorial-genealogista a través de su monografía «Lances de honor y bastardía»; y 2) Ficciones históricas ambientadas en la Conquista y primeras décadas del Virreinato, que llevan por título «Verdadera Relación de la Caída y Destrucción del Antiguo Perú». Pero ni la historia escrita ni la tradición oral (y ni siquiera la invención narrativa) son suficientes para acceder al conocimiento pleno del pasado, pues si Martín Villar anhela descubrir la escena original violatoria y recuperar lo reprimido y olvidado del pasado familiar es porque entiende que la historia de los Vi-

> "La violencia del tiempo *tiene aspectos de novela histórica, mientras que la historia como dimensión de la existencia humana recorre todas sus páginas.* La violencia del tiempo *contiene varias novelas dentro de su estructura*".

llar Chira reedita el drama general de los peruanos. Por eso, a través de la voz del sampedro -alucinógeno de carácter ritual de origen prehispánico, es decir, desde una vía no racional, sino mítica-, pretende descubrir quién a fin de cuentas castró al gran padrillo.

La historia, es decir, el complejo de las acciones humanas, es una realidad omnipotente e ineludible, y constituye uno de los ejes temáticos más visibles de *La violencia del tiempo*. Sin embargo, existe otro gran tema que aunque más oculto y desarrollado en forma no argumental, como una música de fondo, proyecta sobre la historia un halo de absurdidad y sin sentido. Esta suerte de oposición entre historia y metahistoria se manifiesta de forma más explícita en el capítulo «El cactus dorado» y en el «Epílogo». A través de las visiones que suscita el sampedro se tiene acceso a un tiempo anterior y posterior a la historia, de modo que si en el tiempo de la historia es solo un momento, apenas un instante de lo temporal, pierde legitimidad el absoluto de las imposiciones del acontecer histórico.

Con otro tipo de discurso y desde una perspectiva más racional, esta misma concepción se manifiesta en el «Epílogo». Al respecto, me permitiré citar un breve pasaje de mi libro *Celebración de la novela:* «En todos los capítulos anteriores hemos visto a los individuos, las familias, las colectividades y los pueblos y naciones protagonizando o padeciendo los rigores de la Historia. Unas veces son estallidos violentísimos de muy corta duración; otros, como el rencor y la furia de los Villar, tienen una duración de siglos, y otros, como las necrópolis indias que subyacen en el fondo de los médanos, nos hablan de un tiempo lento, casi inmóvil, como es el tiempo de las civilizaciones. Pero en el epílogo, a propósito de la imaginaria geografía del doctor Gonzales, nos hallamos ante la plenitud del reposo, es una realidad sustraída del tiempo, una realidad insensible e indiferente frente a los afanes humanos, que no despiertan más eco que la neutralidad del silencio. Por eso, al final, vemos difuminarse a Martín Villar, como si fuera engullido por la nada».



En relación a todo lo anterior Horst Nitschack escribe: «...es al mismo tiempo (*La violencia del tiempo*) una novela que se pierde en la historia / prehistoria y en el espacio, en la medida en la cual la mirada hacia Congará, la búsqueda de Martín Villar de su pasado, abre los horizontes históricos y espaciales hasta la infinitud: Spinoza y su idea de la substancia infinita; el establecimiento de la relación con los elementos míticos: aire, agua, tierra, fuego: así termina la novela».

V

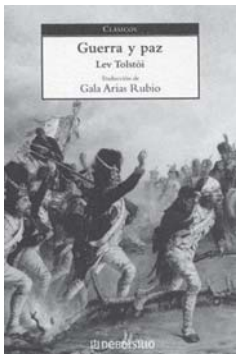
El punto de partida para *Babel, el paraíso* fue la experiencia vivida en una gran potencia (a la que a lo largo de la novela se le denomina «el Imperio») en la que, tras haber tenido lugar una conspiración contrarrevolucionaria de carácter palaciego, se viene operando un proceso de restauración política. Por necesidades de política exterior del Imperio, en este escenario confluyen hombres y mujeres de todas las razas y naciones del mundo que, por la naturaleza del espacio en que tienen que vivir, convergen y se combinan y se refractan destinos y peripecias humanas que vinculan lugares y ambientes diversos y disímiles hasta convertirse en un espejo o en una imagen del orbe entero.

La convivencia de grupos humanos heterogéneos en un espacio cerrado, aunque ese sea de lo más confortable, suscita entre los habitantes -todos trabajadores del Imperio- contradicciones y fobias demenciales que terminan por transformar el lugar en un verdadero infierno. En estas circunstancias un grupo de amigos que tienen en común el haber sido expulsados de sus respectivas comunidades, como consecuencia de las exacerbaciones de las pasiones debido el clima de histeria y claustrofobia imperante, conforman una suerte de asociación que en el transcurso del relato, según el testimonio de un ex-miembro de la agrupación, va adquiriendo el carácter de una sociedad utópica de filiación libertaria.

¿Qué hacer -refiere el narrador que se preguntan los integrantes del grupo- en un mundo convulso, al que atormentan guerras, revoluciones y contrarrevoluciones, al que pervierte la intolerancia racial, erótica, política y religiosa y a la que castigan la prepotencia de super estados y castas burocráticas y la desmesura de líderes y caudillos? ¿Es posible aún fundar un orden ideal que armonice los valores del individuo con el reclamo social y comunitario?

El lector constatará que *Babel, el paraíso* da una respuesta afirmativa, aunque inusitada y desconcertante, que confiere a la novela un carácter de parábola burlesca o, incluso, de antiparábola, más conforme con el espíritu desencantado, escéptico y hasta nihilista propio de nuestro tiempo y que la novela del siglo XX, en sus manifestaciones supremas (y que por cierto no es el caso de mi ficción) ha representado con eficacia y hondura. Creo que *Babel, el paraíso* desarrolla dos temas centrales, uno de los cuales se refiere al problema de la comunicación humana, el que se resuelve en forma paradojal mediante una reinterpretación paródica del antiguo mito bíblico. El otro tema tiene que ver con problemas ligados a la historia y a la oposición entre historia y metahistoria.

De acuerdo a las exigencias de las parábolas, *Babel, el paraíso* fue escrita en forma algo abstracta, algo críptica y con una temporalidad aún para los lectores que ignoren los contextos a los que se alude en el desarrollo del relato. Pero si el punto de



partida fue mi estadía de tres años en China Popular a finales de la década del 70 –llegué a China 20 días después de la muerte de Mao–, período en el que fui testigo del proceso de restauración política y de la «desmaoización» del país, lo que, en verdad, me incitó a elaborar mi ficción, 12 años después de esta experiencia, fue el hundimiento del mundo socialista y el fin -no sé si definitivo o temporal- de la guerra subversiva en mi patria, que había durado más de diez años, con un saldo de veintitantos mil muertos.

Y este inmenso país que era China -una de las



más antiguas y refinadas civilizaciones del planeta, con una percepción distinta del tiempo, que había padecido guerras prolongadas, revoluciones y contrarrevoluciones, y donde los campesinos, en plena etapa socialista, continuaban refiriéndose a Mao como «el Emperador»-, me pareció el escenario ideal para meditar novelísticamente sobre aquello que Stephan Dédalus llamaba «la pesadilla de la Historia». Sin embargo, parafraseando el poema de Mao, ¿qué eran, 30, 50, 100 años en la Historia sino un instante, un simple chasquido de dedos?

La mayoría de los que trabajaban al servicio «del Imperio» eran refugiados o exiliados de sus países de origen: había brasileños y paraguayos despojados de sus nacionalidades, argentinos y chilenos víctimas de las dictaduras de Videla y Pinochet, había veteranos de la guerra civil española, europeos y norteamericanos que habían participado en la revolución china desde los tiempos de Yenan, había árabes palestinos e israelíes, y representantes del Africa negra cuyos países padecían tiranías... Etcétera, etcétera. En estas circunstancias y frente a una tierra que había sobrevivido a tantos furores de la Historia, pero tan cargada de vestigios que hablaban de antiguos esplendores (Lezama Lima escribió en algún lado: «Las civilizaciones mueren, pero después renacen por la imagen», aunque también Walter Benjamin sentenció: «No hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie»), es que el narrador, a través de sucesos y personajes que enlazan e integran lo nacional con lo latinoamericano y lo cosmopolita, expone en una suerte de congreso de humanistas del mundo sus reflexiones sobre la omnipotencia y a la vez la futilidad de la Historia.

VI

Poderes secretos constituye un divertimento que fue escrito para participar en un simposio cuyo tema era la relación entre historia y novela. Como no quería incurrir en teorías y abstracciones (cosa que, por desgracia, no he podido evitar del todo en la presente comunicación) decidí mostrar en la práctica, a propósito de la elusiva figura del Inca Garcilaso de la Vega, las semejanzas y profundas diferencias entre el historiador y el novelista. De modo que concebí un texto que fuera como las dos caras de una moneda. En la primera, se anuncia por medio de un discurso ensayístico la posibilidad de una novela; en la segunda, con el discurso de la ficción, se escribe la novela.

Al empezar este ensayo puse de relieve (un poco a la manera borgiana) el carácter de ejercicio lúdico que, con su dosis de intriga y suspenso, tiene *Poderes secretos*. Sin embargo, como lo fui comprendiendo durante la escritura del texto, la materia narrativa era una variación del tema que el joven escritor peruano Peter Elmore denominó la *condición mestiza*, esto es, una manera del ser de los peruanos y que yo he venido desarrollando en toda mi obra novelística. Porque el Inca Garcilaso y el padre Blas Valera, los personajes centrales de mi libro, son mestizos pero de distinto origen social, y con carácter fundacional representan en *Poderes secretos* dos maneras distintas de asumir y desarrollar su existencia como mestizos en un país o imperio recientemente conquistado y en avasallante proceso de desestructuración por el nuevo ordenamiento colonial.

Como lo expongo en *Poderes secretos*, participo de la idea que el mestizaje, la hibridez, es la norma en las diferentes instancias de la cadena de la vida del planeta. Por tanto, no es el mestizaje en sí mismo, es decir la mezcla de sangres, el problema; el problema radica cuando hay una conquista y colonización de por medio, sobre todo con las características, tan particulares y dramáticas, con que se dio en el área de la civilización andina. Estas particularidades que adquiere el mestizaje en el Perú, donde, además del componente de la raza y la sangre, intervienen factores históricos, sociales, fracturas, traumas y desgarramientos, son las que constituyen, precisamente, la condición mestiza, la que se erige como una suerte de destino para los individuos y colectividades, determinando o por lo menos fundando sus posibilidades como seres humanos. En *La violencia del tiempo*, por ejemplo, todos los descendientes del soldado godo y la india Sacramento Chira son mestizos, pero no todos ellos viven, como Cruz Villar y Santos Villar, desde su horizonte mental un tanto arcaico y primitivo, agónica y trágicamente la condición mestiza.

Por otro lado, por debajo de la apariencia de un ejercicio lúdico de escritura, quise abordar problemas complejos y más graves en relación al pasado del Perú y a la estructura y devenir mismo de la Historia. En su brevedad, el texto narrativo consta de una doble trama; en la primera, que se basa en una antigua polémica en torno a los misterios que rodearon la escritura de *Comentarios reales* -uno de los libros del canon de la cultura peruana- cuestiona, de un lado, un acariciado mito nacional -el del Inca Garcilaso como paradigma del mestizaje armónico e integral del pueblo peruano-, y de otro, rescata la olvidada figura del padre Blas Valera, quien fuera considerado por el historiador González de La Rosa, en medio de una ardorosa contienda a principios de este siglo, el primer historiador mestizo del Perú.

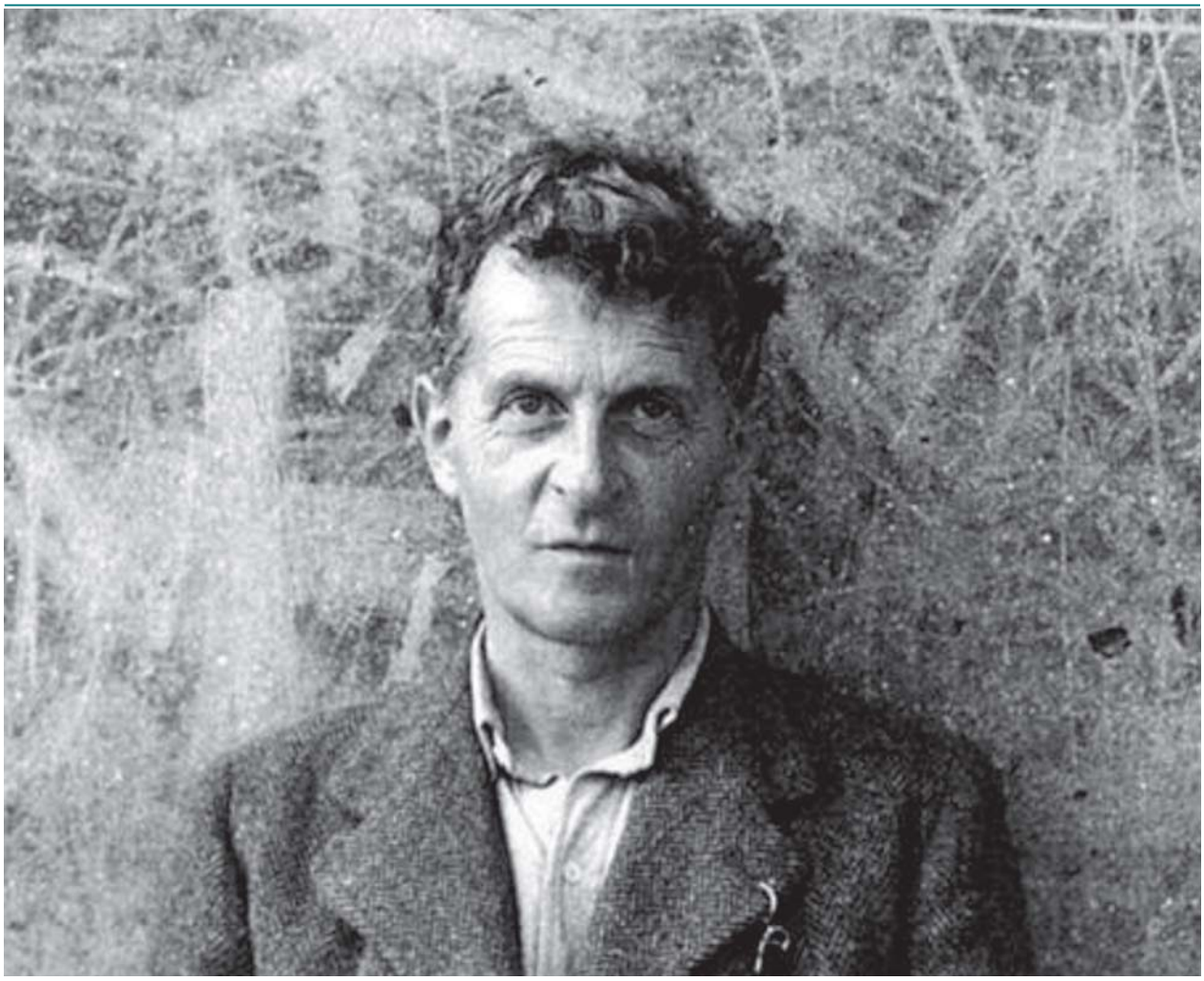
La segunda trama, que ocurre 400 años después de la primera, narra un hecho enteramente ficticio: la existencia de una secta garcilacista fundada por el más ultramontano de los grupos de historiadores e intelectuales del Perú, descendientes por vía directa de los conquistadores, con el fin de promover un interesado culto al Inca Garcilaso en relación a la identidad de nuestra nación. De este modo, *Poderes secretos* pone al desnudo la existencia de poderosas sectas, logias y sociedades secretas que a través de los siglos manipulan y condicionan las acciones de individuos, grupos sociales y



estados, pero contra los cuales, en una dialéctica sin término, los hombres se rebelan y luchan por la verdad, la justicia y el honor de vivir.

Unos meses después de publicado mi libro, los historiadores y científicos sociales del Perú y los peruanistas y latinoamericanistas de todo el orbe sufrieron poco menos que una conmoción al revelarse el descubrimiento del hoy denominado «documento de Nápoles», cuyo autor, a semejanza de mi ficción, sería el padre Blas Valera, y que de ser un documento auténtico, echaría por tierra cien años de investigaciones históricas. Aunque puede tratarse de una arriesgada y reprobable superchería, lo cierto es que al no haberse publicado aquel incómodo documento, todavía no está dicha la última palabra sobre este problema, que se ha transformado en más que un mero debate académico. Yo no soy historiador, ni menos especialista en el Inca Garcilaso o Guamán Poma de Ayala, pero por el solo hecho de que mi invención en alguna forma se haya adelantado a este suceso, me reafirma en mi idea de que por su libertad, por el poder de su imaginación y por su humor e ironía el novelista es un historiador privilegiado. ■





La búsqueda filosófica del siglo XXI

WITTGENSTEIN

Fernando Báez

Ludwig Josef Johann Wittgenstein, nacido en Viena en 1889, muerto en 1951, se pasó la vida interrumpiéndose, deprimido, acosado por una misteriosa fuerza existencial que lo colocaba permanentemente al borde de sí mismo. En su infancia quiso ser director de orquesta y no completó ese destino.

La decepción y renuncia hicieron la vida de Wittgenstein. He comparado el esbozo biográfico de Georg Henrik von Wright y la biografía profusa de Wilhelm Baum y no encuentro en ninguna de ellas el hombre que he logrado traducir a lo largo de una década dedicada a leerlo. Ludwig Josef Johann Wittgenstein, nacido en Viena en 1889, muerto en 1951, se pasó la vida interrumpiéndose, deprimido, acosado por una misteriosa fuerza existencial que lo colocaba permanentemente al borde de sí mismo. En su infancia quiso ser director de orquesta y no completó ese destino. En Berlín estudió ingeniería para terminar en Inglaterra aprendiendo filosofía con lo mejores pensadores de la época. George Edward Moore, profesor suyo, defensor del «sentido común», recordó en conferencias y ensayos que Wittgenstein, en cada clase, le hacía sentir la satisfacción del pensamiento porque su cara de intriga y perplejidad lo motivaba a indagar con mayor esfuerzo. Al estallar la Guerra Mundial se enroló como voluntario en el ejército austríaco. En su morral, junto a su equipo de batalla, llevaba los escritos de Tolstoi, a quien admiraba tanto como a Schopenhauer, Kierkegaard, Pascal y San Agustín. Una tarde, en medio de la lucha, aprovechó un descanso para leer el periódico y descifró en los dibujos de un accidente automovilístico su misión. La idea del *Tractatus logico-philosophicus* comenzó a cumplirse línea a línea. Hacia 1918, los italianos lo capturaron y pudo revisar los detalles de su obra. En 1921 la publicaba en una revista alemana y en 1922, ya traducida, en Inglaterra. Lo primero que hizo, al alcanzar una fama inusual en un tiempo tan breve y recibir, como si no bastara con la gloria, una cuantiosa he-

rencia paterna, fue rechazarlo todo y huir. En la Baja Austria dio clases en las escuelas más humildes y durmió en los lugares más negligentes. Fue hortelano en un monasterio. Inesperadamente, volvió a Viena, construyó y diseñó un edificio para su hermana. No tardó en aburrirse, por supuesto, y se dedicó a la escultura. Quienes lo trataron supieron que algo lo perseguía desde el pasado. Algo innombrable. Volvió a Cambridge y retomó su lugar en la universidad como profesor de filosofía. No era, como es de suponer, el maestro que quisiéramos en un aula. Con cierto aire de incuria e inseguridad, tristeza plena, daba sus clases en las tardes, sentado, propiciando una discusión en la que sospechaba, equívocamente, que cada alumno podía ser aplastado por sus observaciones y destruida su vocación. Bertrand Russell, atemorizado por las extrañas vacilaciones de su antiguo discípulo, lo elogió y, no sin recelo, lo definió despectivamente como *«un místico matemático»*. Hosco, tenía la fama de espíritu hostil y excéntrico. Confiaba a pocos sus ideas y no comentaba ningún libro nuevo. Admirado, temido, envidiado, rechazado y por sobre todo respetado, vivía como un monje. Iris Murdoch, novelista y profesora en Oxford, lo conoció y consagró esta imagen: *«Era muy bien parecido. Más bien pequeño, y con una cara muy, muy inteligente, escasa, con ojos penetrantes. Daba el aspecto de un vago. Vivía en dos cuartos vacíos, sin libros, con sólo un par de sillas de lona y un catre…»*. El año 1933 un profesor italiano de economía, llamado P. Straffa, refutó, involuntariamente y a propósito de otro tema, todo su sistema de pensamiento. Cuenta Boswell que Samuel Johnson pretendió confutar la teoría empirista de Berkeley pateando una piedra. Pues Straffa, molesto ante la insistencia de Wittgenstein de que una proposición y lo que describe tienen la misma forma lógica y de que una proposición es una imagen del mundo, se levantó y, con los ojos fuera de sus órbitas, se puso enfrente suyo y le hizo un gesto napolitano que imagino no debió ser el menos expresivo del planeta. Inmediatamente preguntó: *«¿Cuál es la forma lógica de este acto de expresión?»*. Wittgenstein enmudeció y desde ese día comenzó a reescribir todo lo que había pensado hasta la fecha. Después, con la llegada de la Segunda Guerra, trabajó como enfermero y su regreso a Cambridge se vio sacudido por la segunda anécdota esencial de su vida. Norman Malcolm refiere que para ese momento escribía sus *Investigaciones filosóficas*, y durante un paseo estudió detenidamente un juego de fútbol. Cualquier otro se hubiera interesado por el marcador o las habilidades de los defensas y delanteros, posiblemente por la parcialidad del árbitro. El vio en las reglas de juego las condiciones del lenguaje. Pensó que el lenguaje consiste no en formas lógicas unitarias sino en juegos lingüísticos y que las reglas son fundamentales de aprender para poder expresar un argumento filosófico. Entendió que cada juego tiene sus normas y la uniformidad es un criterio tramposo. De este modo, renunció a la comodidad de la universidad, se retiró a Irlanda, amansó pájaros y se hizo olvidar de sus amigos. Visitó Estados Unidos, quiso quedarse y un cáncer terminal lo obligó a volver a Austria. Casi mudo, con el menoscabo de sus capacidades, murió en Cambridge, no sin despedirse con estas palabras dudosamente ciertas: *«…he tenido una vida maravillosa»*. Uno de los aforismos (el 126) de su libro inédito trataba de justificar su terrible hallazgo: *«La filosofía se limita a ponerlo todo delante, sin explicar ni inferir nada de ello. Como todo está a la vista, nada hay tampoco que explicar. Porque lo que pudiera latir escondido, pongamos por caso, no es de nuestra incumbencia»*.



Viena 1902. Wittgenstein con su madre y sus cinco hermanos.

> *"Como Platón, Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Wittgenstein no es sólo un filósofo; es una filosofía en sí mismo. Es muy posible que su pensamiento sea la suma probable e improbable de toda la esperanza o desesperanza que nos signa".*

Alguna vez Alfred North Whitehead dijo que la filosofía occidental no era otra cosa que notas a pie de página a la obra de Platón. Hablaba, creo, por sí mismo. En el caso de Wittgenstein siento profundamente que en sus cambios y contradicciones, en sus particulares elaboraciones del mundo, abrió otro camino. Juan Nuño, siempre corto de elogio y largo de juicios implacables, escribió en «Filosofía hoy» (ver «*Ética y cibernética*, 1994) que el último gran momento de la filosofía es patrimonio suyo: *«…no por su pretensión lógica de describir la estructura del mundo, sino por su autolimitación metodológica de marcar la frontera de lo indecible»*. Como Platón, Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Wittgenstein no es sólo un filósofo; es una filosofía en sí mismo. Es muy posible que su pensamiento sea la suma probable e improbable de toda la esperanza o desesperanza que nos signa. Wittgenstein dejó bien establecido que no hay criterios racionales más allá del territorio del lenguaje. Conjeturo que en sus contradicciones, vacilaciones y silencios, tanto como en sus descubrimientos particulares y su análisis fulminante, está definida ya la búsqueda filosófica del siglo XXI. Al menos en lo que tendrá de interesante, lo que no es poco. ■

DESPUÉS DE WITTGENSTEIN

«¿Cuál es tu objetivo en la filosofía? Mostrar a la mosca la salida del frasco» (L.W.)

Uno de los textos que releo sin cesar y sin darme explicaciones de por qué o cuándo pertenece a la tradición Zen. Escrito por Sian Ien, patriarca, no tiene título y puede resumirse en muy breves líneas, aunque sus aspectos esenciales contienen diálogos inagotables y consecuencias paradójicas. Lo que sucede es esto: un hombre, manco de ambos brazos, cuelga de la rama de un árbol al borde de un abismo. Inexplicablemente, se sujeta con los dientes y sabe que no hay nada ni nadie que pueda ayudarlo. Ni una piedra ni una mano amiga. El hombre cuelga desde hace años y sólo la fuerza de su voluntad lo mantiene vivo. Ni el tiempo ni el cansancio lo perturban. Tal vez ya conoce el color del silencio. Pero en algún momento otro hombre que lo observa desde lo alto del precipicio le pregunta: «¿Qué significa la llegada del Bodhidharma?» El problema es serio: si responde y salva el espíritu de ese hombre que necesita orientación, cae al abismo. Si no responde, es posible que el otro hombre, ante su indiferencia, sienta el vacío, se arroje y con este acto lo condene para siempre haciendo inútil su sacrificio. ¿Qué puede hacer? Siglos enteros han alargado o acortado esta historia. Ha sido tomada como «koan», un documento problemático que intenta ridiculizar el razonamiento y también como ejercicio para confundir y llevar a alguien hasta el estado neutro de conciencia que transforma. Lo natural, entonces, es que quien medita bajo tal estado de tensión sepa que ha habido un cese total y liberador.

Recuerdo esta lectura porque la obsesiva, desmesurada y visionaria obra de Ludwig Wittgenstein no puede ser explicada de otra manera. El *Tractatus logico-philosophicus*, aparecido en forma de libro el mismo año del *Ulises* de James Joyce, es decir, en 1922, supone una lectura sinuosa y más que un simple tratado filosófico puede leerse como un manual de enigmas que revelan diversos aspectos del mundo en la misma medida que nos confunden. Yo, como todos, he omitido la lectura de gran parte del *Tractatus logico-philosophicus*. Creo que algunos pasajes se estropean a fuerza de deliberados o excesivamente prevenidos. Me he detenido, en cambio, en aforismos como este: «*Mis proposiciones esclarecen porque quien las entiende las reconoce al final como absurdas, cuando al final de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella)*». O en segmentos inolvidables como uno donde precisa: «*Lo que se puede decir de alguna manera, se puede decir claramente; de lo que no se puede hablar, hay que callar*». Estamos ante la aporía como método, la ontología del límite: ningún pensador hasta esa fecha había formulado una teoría lógica basada en una crítica poderosa del lenguaje para concluir nada menos con la visión del conocimiento como frontera. Desde Fritz Mauthner y contra la metafísica, contra toda la filosofía occidental y oriental, contra sí mismo, Wittgenstein señaló que el lenguaje es el límite del pensamiento y la lógica es el límite del lenguaje. Una proposición con sentido es una imagen del mundo. Nadie duda que esto aseguró el camino del positivismo lógico, como lo ratificó A. J. Ayer.

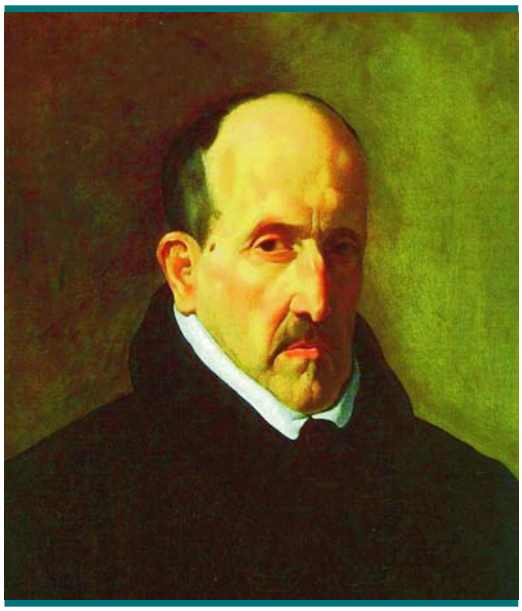
Años más tarde, Wittgenstein, arrepentido, vencido, decepcionado, intentó modificar todo su pensamiento con un volumen penitencial que apareció a su muerte con el título de *Investigaciones filosóficas*. Según Norman Malcolm, en *Ludwig Wittgenstein* (1954), el cambio dividió en dos su trayectoria. Su última versión mantuvo la importancia del lenguaje, pero esta vez como juego y en lugar de la lógica privilegió la gramática. Rechazó la teoría del atomismo lógico y la unidad inicial se fragmentó en diversas formas lingüísticas. Así, hizo un desplante total a la concepción del análisis. Si antes creyó que en el lenguaje hay una esencia velada que sólo el análisis pone en evidencia, ahora no dio otra realidad al lenguaje que la de sus usos. Este cambio de marcha, naturalmente, fue percibido como el origen de un laberinto de orden mágico y Wittgenstein se convirtió en un mito, poco leído, héroe moral excesivamente interpretado y raras veces asumido. La gloria, infinitamente, remedó con creces su aporte.

Fernando Báez



OTRAS DISQ

Víctor Hurt



Luis de Góngora.

HABLAR DE MEMORIA

Don Luis de Góngora y el Inca Garcilaso de la Vega compartieron el estado eclesiástico, el lugar y el tiempo más que las malas costumbres, si malo fue el loco afán de don Luis por la fiesta brava. Él corría a la Corredera, oblonga plaza cordobesa donde se toreaba. El obispo le había prohibido esa conducta impropia, mas don Luis no obedecía: es que, si uno se salva por sus obras, quien lea las de Góngora sabe que don Luis ya se ha salvado; tan magníficas son que él entró en el paraíso con derecho a llevar a tres amigos, y quizá fueron toreros. En sotana acudía él a los toros. Había entonces tal demasía de clérigos que ir en sotana era la mejor forma de pasar de incógnito. Góngora llegaba a la fiesta de sangre y gritos, y el diablo lo tentaba con la suerte de la muerte entre él y el toro, *media luna las armas de su frente*. Si don Luis hubiese toreado con sotana, le habría salido un toro rojo.

El Inca Garcilaso era varón más comedido (así se decía entonces). Religioso también (de órdenes menores), se cruzaba con don Luis en el universo moro de la Mezquita que encierra a la catedral de Córdoba; pero más se dedicaba a recordar su viejo-nuevo país americano. Al recordar, olvidaba. El Inca sabía que los años de exilio no gastan en vano, y que hasta el idioma quechua de su madre se le disolvía en el tiempo: «Reprendiendo yo mi memoria por estos descuidos, me responde que por qué la riño de lo que yo mismo tengo la culpa, que advierta yo que ha cuarenta y dos años que no hablo ni leo en aquella lengua». El idioma es la memoria.

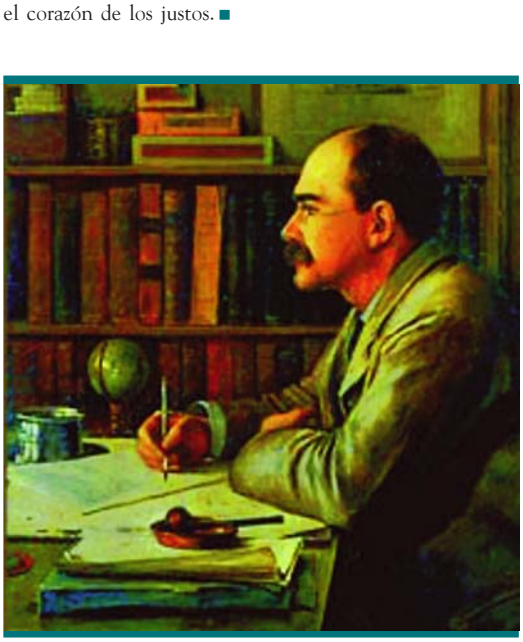
Cuenta el antropólogo norteamericano Marvin Harris que unos científicos enseñaron a unos chimpancés a expresarse usando fichas que contenían figuras. Nuestros primos alcanzaron sutilezas: Burlas e insultos, y hasta enseñaron a otros chimpancés el empleo de las fichas. Empero, sin intervención humana, los hijos de los chimpancés aprendían menos signos que sus padres: olvidaban. El nuevo idioma se extinguió en los jóvenes. Los chimpancés son seres benditos pues no recuerdan con nuestra encarnizada memoria. El idioma nos hace y nos da fondo y tiempo. Hablando de tiempo, el idioma es nuestro pasado presente. ■

EL CUENTO MÁS HERMOSO DEL MUNDO

Rudyard Kipling escribió un relato falaz: *El cuento más hermoso del mundo*. Mientras uno lo lee, todo va bien hasta que se entera de que el cuento más hermoso no es ese, el que se está leyendo, sino otro, que el autor menciona y nunca aparece. Estas cosas no se hacen, Kipling. Tampoco importa mucho aquello pues el cuento (que llamaremos *parábola*) más hermoso del mundo lo escribió en el aire un hombre que nunca escribió nada. No es un cuento largo ni –es obvio– sufre el desquiciado tonelaje de las novelas actuales, de miles de páginas urdidas por autores a quienes les sobra todo el tiempo de los otros. Dicen que la vida es muy corta para leer novelas rusas; hoy, casi todas las novelas de moda son rusas.

El cuento más hermoso dura solo un párrafo; narra el encuentro sentimental de un despreciado caminante con un moribundo. «Un hombre bajaba de Jerusalén a Jericó», y en el camino lo asaltaron y casi lo mataron. Pasaron dos altos sacerdotes y no lo auxiliaron pues su orgullo era más grande que su caridad. Pasó también un pobre diablo: un mero habitante de Samaria, tierra de gente repudiada por los judíos de pro ya que los samaritanos eran «impuros». Tiempo ha, un emperador lejano había instalado allá a seres extraños, de religiones borrosas; con los años se mezclaron con ciertos judíos, y su descendencia mestiza se llamó 'samaritana'.

El samaritano de este cuento ignora si la víctima es judía (está silenciosa y desnuda), pero bien puede serlo. Entonces, ¿por qué ayudarla? ¿Haría el otro lo mismo por él, mísero mulato de judío y gentil? En la duda, el samaritano no se abstiene: cura al moribundo; lo lleva a un mesón; paga para que lo cuiden y vela por su mejoría. Este es todo el cuento; es breve y nada le falta. Es solo otro apólogo oriental, mas su belleza no es estética: es ética. Leerlo emociona por algo secreto: admiramos al buen samaritano, pero –durante dos o tres segundos– deseamos ser como él, *ser él*, y esta ambición nos purifica. El ágrafo autor de ese cuento lo narró a un «doctor de la ley» para que aprendiese caridad pues la justicia, si no está en las leyes, siempre está en el corazón de los justos. ■



Rudyard Kipling.



Epicuro.

EL HILO DE

Ahora, cuando George W
popularidad–, anima recordar
líneas de *Epicuro*, el admirabl
ñol Carlos García Gual dedic
Gual señala allí «La importa
ilustrado presidente de los Es
son». Empero, ¿qué puede un
tóteles con un esclavista ato
un continente que *no existía*?
libertad. Ese hilo sutil, de dos
cuando el joven Epicuro dud
algunas excepciones, las espa
maban por su asfixiante *fatum*
nacía signado por la *moira*; o
a cada cual». ¿Eres bueno?, ¿e
quier paso que des te desliza

En *La idea del progreso*, el i
pese a todo su esplendor de
nunca pudo imaginar el progr
tiranizaba el complejo de la
de todo, Epicuro imaginó *otro*
pero también de libertad. Añ
había *inventado* el átomo, que
vía sin chocar con los otros.
que los átomos caían como g
nos de ellos se desviaban po
ban con otros átomos, y así for
en el origen de los mundos.

Cicerón y otros sabios se
les parecía inexplicable que
sión; pero, aunque ingenua,
ventana de luz en el cuarto ce

QUISICIONES

tado Oviedo



E EPICURO

V. se aleja –a hombros de su
quién aparece en las últimas
e libro que el helenista espa-
ó a ese filósofo griego. García
nte influencia epicúrea en el
stados Unidos Thomas Jeffer-
ir a un *nieto* rebelde de Aris-
rmentado por escrúpulos en
? La respuesta es *la idea de la*
mil años, comenzó a trenzarse
ó de la rígida fatalidad. Con
ntosas tragedias griegas abru-
n (hado). Así, el ser humano
sea, por la «parte que le toca
eres malo?; da lo mismo: cual-
al pozo de tu *único* destino.
nglés John B. Bury afirma que,
maravillas, la cultura griega
reso social y científico pues la
fatalidad; puede ser. A pesar
os destinos: de incertidumbre,
os antes, el griego Demócrito
, en el espacio vacío, se mo-
. En cambio, Epicuro supuso
otas de lluvia, pero que algu-
rque sí. Al desviarse, choca-
mábanse los cuerpos, al menos

burlaron de aquella idea pues
un átomo casi tuviera deci-
la idea de Epicuro abría una
errado, irrespirable, de la fata-
lidad. La excepción de un átomo sería la base filosófica de la libertad, del libre albedrío. Un hacendado de Virginia lo comprendió así y postuló que todos los hombres nacemos libres. Fracasó en su intento de hacer real su idea: pudieron más la esclavitud (que practicó) y su miedo a una guerra civil (que ocurrió); pero aún nos guía el hilo que creó Epicuro, dador de la esperanza.■

AQUÍ ES SIEMPRE

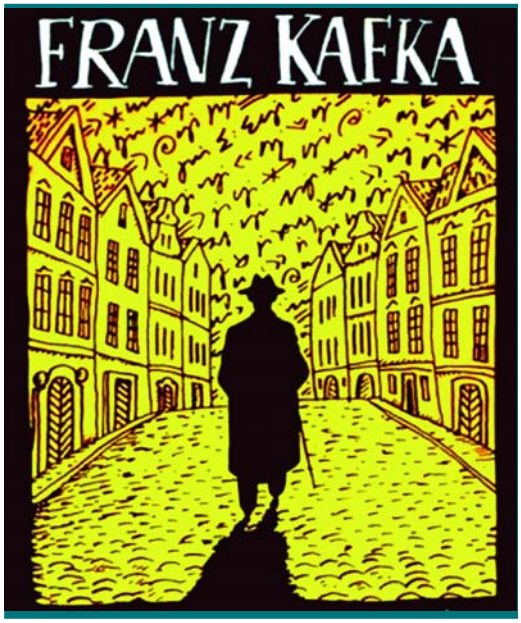
Dante Alighieri supuso que bajó al infierno y cayó en el mapa de un horror tan exacto que solo falta numerarle las puertas. Únicamente el *Nobile Castello* es apacible. Por su llanura de sombras caminan las almas de los filósofos y de los poetas que vivieron antes que Jesús. Su limbo es literario, triste y obscuro; van sin castigo, pero sin redención. Los espectros no se hablan. En *Nueve ensayos dantescos*, Jorge Luis Borges sospecha que Alighieri aún no había descubierto, para aquellos fantasmas, el mecanismo del diálogo, que le daría muchos recursos con los otros muertos. La *Comedia* es teatral, y sorprende que nadie haya filmado *El infierno: La película*.

En otro subsuelo, en una sala del sótano de la casa de América (Madrid), cinco intelectuales –escritores y cineastas hispanoamericanos– debaten sobre la identidad nacional y la «globalización». ¿Qué es lo propio en una obra de arte y qué es lo universal? Se dice: a Shakespeare lo hubiera asombrado que algunos lo censuren por situar un drama en Dinamarca (para él, un país tan imaginario como los reinos que Cyrano fundó en la Luna) cuando «lo suyo» era la Inglaterra isabelina. ¿Era el *cisne de Avon* menos nacional por poner, en la confusa testa de un príncipe nórdico, las dudas de todos los seres humanos? Las andanzas de don Quijote son las pérdidas de tiempo de un hidalgo segundón, provinciano y cargante narradas por un hombre que sí había visto el mundo. ¿Fue Cervantes menos universal por situar a aquel ángel caído de la ingenuidad en el seco llano de Castilla?



Dante Alighieri.

Todo artista de veras parte de su vida vivida o leída; no hay escape fuera de sí. Por esto es inútil un *dictum* de Rubén Darío: el primer mandamiento, ser moderno. Estamos sentenciados a ser actuales. En cada obra de arte, lo nacional son el lugar y el tiempo de los hechos, y hasta el infierno de Dante es su tortuosa Florencia: sin un solo árbol, todas las sombras son de piedra. En cambio, lo universal es la enseñanza para quien desee saberla: Hamlet, como angustia existencial; Quijano, como ansiedad de justicia.■



LEVES MONSTRUOS

Con realismo inverosímil, Franz Kafka nos miente: él tenía «un animal curioso, mitad gatito y mitad cordero». Tal posesión es notable, pero también es una versión doméstica y sucinta del Minotauro, la Esfinge y las sirenas. Más kafkiano que aquella tonta *cruza* resulta cierto inquietante ser que huye del ojo ajeno. Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero lo registran con humor en su *Manual de zoología fantástica* en el capítulo «Fauna de los Estados Unidos». Tal es el *hidebehind* (el que se esconde detrás). «Por más vueltas que diera un hombre, siempre lo tenía detrás, y por esto nadie lo ha visto», juran Borges y Guerrero; pero añaden, manchando, con una floja noticia, la gracia del invento: «Ha matado y devorado a muchos leñadores».

Lo atroz no esté tal vez en aquel Hamlet de la zoología, dubitante entre ser gato o cordero, si no en el otro ser, que nadie ve y que insinúa una angustia más obscuramente kafkiana: la meta inalcanzable; la vida como un cúmulo de arena que no podemos coronar; el fracaso de un viajero, quien nunca llegará a su destino porque algo siempre lo retrasará. Esto sí es una pesadilla, y no un gatito acorderado.

No hay centauros ni quimeras, pero estamos los humanos. En su libro *El viaje a la felicidad*, Eduardo Punset recuerda que todos los humanos somos mutantes. Nacemos con 300 cambios genéticos lesivos, que nos infligirán miopía, cáncer y otros males; pero también nacemos Mozart o san Francisco, en parte por nuestra dotación de genes. Somos leves monstruos, y –según genetistas imaginativos– para engendrar esfinges solamente necesitaríamos una muy larga sucesión de casualidades en nuestros descendientes. Asombramos a la biología, y a ella le cuesta creer que aún no volemos con nuestras propias alas.■



LAS TRES EDADES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Pilar Núñez Carvallo

Jorge Basadre ha dejado numerosas páginas sobre la historia de la Biblioteca Nacional, que para él son en realidad tres bibliotecas distintas, fundadas sucesivamente por José de San Martín, Ricardo Palma y el propio Basadre. Esta distinción es pertinente, pues han sido integradas por distintas colecciones. Sólo algunos raros ejemplares sobrevivieron, remontando los cataclismos que marcaron su accidentada historia, hasta llegar a la biblioteca moderna que hoy conocemos.

LA BIBLIOTECA DEL COLEGIO DE SAN PABLO

Fue el libertador José de San Martín a quien cupo «tener al menos la gloria de abrir la puerta» de la Biblioteca Nacional del Perú al fundarla el 28 de agosto de 1821, a solo un mes de proclamada la Independencia.

Los orígenes de la primera Biblioteca Nacional del Perú se vinculan a la llegada al país en 1568 de la Compañía de Jesús, que habría de promover una deslumbrante vida cultural. Los jesuitas fundaron el Colegio Mayor de San Pablo, que durante doscientos años preparó a los jóvenes para estudiar en la Universidad de San Marcos.

Por las relaciones que nos han llegado no es difícil imaginar el aspecto exterior de la prestigiosa biblioteca, con los ocho grandes ventanales que la iluminaban, y sus paredes cubiertas con pinturas de escritores de la Orden, y labradas estanterías de suelo a techo. En el centro y sobre sólidas mesas de caoba, descansaban bellos mapas, globos, compases, brújulas y telescopios. Hacia el fondo, la biblioteca ofrecía un verdadero laboratorio de instrumentos científicos, complementado con los libros que trataban sobre el uso de los mismos.

En la segunda mitad del siglo XVIII la biblioteca contaba con 40,000 volúmenes, cuando la de la Universidad de Harvard no llegaba a los 4,000. Según Luis Martin, «Los libros coleccionados en la gran biblioteca limeña estaban escritos en una verdadera Babel de lenguas antiguas y modernas, en hebreo, griego, latín, árabe, italiano, francés, alemán, catalán, español, y en las más importantes lenguas aborígenes del Nuevo Mundo».

El núcleo del Colegio de San Pablo fue desde un inicio la biblioteca, organizada y administrada por hombres de gran visión intelectual que la convirtieron en un verdadero centro de investigación. Desde fines del siglo XVI la biblioteca fue creciendo y actualizándose en forma sistemática. Sus bibliotecarios trabajaban con los catálogos de las más importantes librerías europeas. Cientos de cajas llegaban anualmente provenientes de Sevilla, adonde acudían los libreros de toda Europa a ofrecer sus ediciones. Gracias a una legislación favorable se disponía de recursos especiales y permanentes para nuevas adquisiciones, que les permitieron reunir una colección considerada en su momento como la más completa de América.

Los títulos más valiosos que recibían se destinaban a la biblioteca de San Pablo, sin dejar de aprovisionar a otras bibliotecas del Virreinato, en Trujillo, Arequipa, Cuzco, Huamanga, Maynas, Juli, Potosí, Córdoba, La Plata y Santiago de Chile. En las primeras décadas del XVIII, la biblioteca adquirió naturalmente obras científicas que reflejaban las nuevas luces de la Ilustración. No faltaban las obras de Leibnitz y Newton, junto a obras filosóficas de nuevo cuño, como las de Descartes y Locke.

La biblioteca no sólo contaba con una vasta sección eclesiástica que incluía importantes obras de teología y filosofía. Po-

seía también una sección muy actualizada de medicina y especialmente tratados de farmacopea. No se quedaba atrás la sección de economía ni la de geografía, que incluía mapas y relaciones geográficas de gran valor. La colección de historia era una de las más completas del continente, tanto en libros de carácter general como especializados en determinadas épocas y regiones del mundo. La sección de pensadores políticos de avanzada era asimismo muy amplia. También podían encontrarse en ella diccionarios y gramáticas de lenguas antiguas y modernas, los autores clásicos, la literatura española del Siglo de Oro, además de modernos autores portugueses, italianos y franceses.

Autores como José de Acosta, Pedro de Oñate y Bernabé Cobo, entre otros, pasaron largas temporadas en su recinto, y basándose casi exclusivamente en su colección, produjeron las obras que luego ocuparían un lugar destacado en sus estanterías. Según el padre Bernabé Cobo, «el libro que no se encuentre en ella tiene que ser bastante curioso y raro».

Cuando los jesuitas fueron expulsados de América en 1767 por decreto de Carlos III, en tiempos del virrey Amat, la Universidad de San Marcos solicitó la cesión de tan notable biblioteca, pedido que fue concedido por Real Orden del 25 de octubre de 1768. Pero la biblioteca siguió funcionando en el mismo local, aunque adscrita a la universidad y confiada a su custodia. En ese mismo emplazamiento funcionarían sucesivamente las bibliotecas de José de San Martín, la de Ricardo Palma y la de Jorge Basadre.

LA BIBLIOTECA DE SAN MARTÍN

Muchas bibliotecas privadas se formaron en el Perú desde los primeros días de la Colonia. Según testimonian los estudiosos, por los tesoros que



Salón de lectura del antiguo local de la Biblioteca Nacional del Perú.

guardaban estas durante el siglo XVIII, eran comparables a las que existían en los Colegios de Sevilla. Acceder a ellas, sin embargo, era un privilegio de pocos. Por eso, la creación de una biblioteca que reuniera los libros dispersos en colecciones particulares (abierta a todo público) y pudiera ser consultada libremente, era una necesidad numerosas veces expresada y discutida.

A este reclamo histórico obedece la atención que el general San Martín puso en la fundación de la Biblioteca Nacional el 28 de agosto de 1821, a sólo un mes de proclamada la Independencia. Como dijera en su discurso inaugural, «La ilustración y el fomento de las letras es la llave maestra que abre las puertas de la abundancia y hace felices a los pueblos», porque los libros «forman la esencia de los hombres libres».

Por eso quiso San Martín «tener al menos la gloria de abrir la puerta» de la Biblioteca Nacional. Su primer gesto fue la donación generosa de su colección personal, compuesta por más de 700 volúmenes, además de valiosos grabados, planos y 84 cartas geográficas que lo habían acompañado en la travesía de los Andes. Esta biblioteca, formada en España con tanto esmero, fue donada por San Martín a la ciudad de Lima como una retribución a la calurosa acogida que había recibido de sus habitantes, pero también como una manera de apelar a la generosidad de personas y entidades y propiciar otras donaciones. Según Alberto Tauro, la biblioteca del Libertador «denota un severo criterio de selección y revela la base de su cultura humanista y militar, destacando sus lecturas de obras de los grandes enciclopedistas e ideólogos de las nuevas corrientes liberales».

Desde su fundación se asignó a la Biblioteca Nacional –llamada también en esa época Biblioteca Pública de Lima– la tarea de reunir toda la producción bibliográfica del país dispersa en conventos, colegios y colecciones privadas. Pero su base principal estuvo constituida por los fondos de la gran biblioteca de San Pablo. A esta se sumó en 1822 la biblioteca de la Universidad de San Marcos, cuando en su local se instaló el primer Congreso Constituyente.

El gesto de San Martín al obsequiar sus libros tuvo una respuesta positiva. Medidas adicionales fueron los encargos que recibieron los plenipotenciarios del Perú ante las Cortes de Francia e Inglaterra para la adquisición de libros de actualidad, así como la obligación impuesta a los impresores de entregar dos ejemplares de todos los libros que se imprimieran en el país.

Desde el punto de vista cualitativo, la Biblioteca de Lima llegó a conseguir verdaderas joyas bibliográficas. Había en ella, por ejemplo, una variada colección de ediciones de la *Biblia*; magníficas versiones de los clásicos griegos y latinos en ediciones plantinianas y elzevirianas; modernas ediciones de literatura, historia, filosofía y ciencias, junto a otras antiguas o raras; y algunos incunables, como un tratado de quiromancia impreso en 1499, obsequio del general San Martín, que 60 años más tarde Ricardo Palma rescataría de

"En la segunda mitad del siglo XVIII la biblioteca contaba con 40,000 volúmenes, cuando la de la Universidad de Harvard no llegaba a los 4,000. Según Luis Martin, 'Los libros coleccionados en la gran biblioteca limeña estaban escritos en una verdadera Babel de lenguas antiguas y modernas, en hebreo, griego, latín, árabe, italiano, francés, alemán, catalán, español, y en las más importantes lenguas aborígenes del Nuevo Mundo'".



Jorge Basadre y un grupo de la primera promoción de la Escuela de Biliotecarios a mediados de los años cuarenta.

las manos de un soldado chileno.

La biblioteca fundada por San Martín, y cuyo primer director fue el prócer de la Independencia y orador arequipeño Mariano José de Arce, contenía valiosas crónicas como las de Pedro de Cieza de León y Agustín de Zárate, las de Gómara, el Inca Garcilaso, el Palentino y Antonio de la Calancha. En arqueología estaban las *Antigüedades peruanas* de Rivero y Tschudi, y los trabajos de Squier, Uricochea y Warden. Entre los viajeros figuraban Humboldt, Ulloa, Frézier, La Condamine; y ediciones raras, como el *Nuevo descubrimiento del gran río Amazonas*, del jesuita Cristóbal de Acuña, o la *Extirpación de la idolatría de los indios del Perú*, del padre Arriaga, entre otras. En la sección peruana de la Sala América figuraban también los libros de León Pinelo, Villarroel, Peralta, Caviedes, Cosme Bueno, Larriva, Pardo y Aliaga, y Segura.

Una de sus principales riquezas estaba constituida por los manuscritos que guardaba. Contaba, por ejemplo, con los sermones de los siglos XVII y XVIII, y una colección muy completa de memorias de los virreyes. También era importante la sección de folletos publicados en el Perú desde el siglo XVI, y las valiosas colecciones de periódicos de la Colonia, Emancipación y primeros años de la República. Al momento de su inauguración, la Biblioteca Nacional sumaba 11,256 volúmenes. Posteriormente, el importante donativo que hiciera Miguel Fuentes Pacheco en 1830, compuesto por 7,777 volúmenes, vino a enriquecer la colección. Francisco de Paula Vigil y el coronel Manuel Odriozola contribuyeron a aumentar su caudal durante sus gestiones al frente de la institución. Lo cierto es que en vísperas de la Guerra del Pacífico, la Biblioteca Nacional contaba con más de 55,000 volúmenes.

La biblioteca que fundara José de San Martín llegó precisamente a su fin tras el infausto resultado de la guerra que nos enfrentó a Chile. A fines de febrero de 1881, luego de las batallas de San Juan y Miraflores, la soldadesca invasora bajo el mando del general Pedro Lagos ocupó sus antiguos salones para usarlos como cuadra de uno de los batallones. La colección fue saqueada y la infraestructura destruida: las obras y documentos más valiosos fueron considerados trofeos de guerra y trasladados a Chile, y los demás vendidos en las pulperías como papel de envolver.

LA BIBLIOTECA DE RICARDO PALMA

En 1883, firmado el tratado de Ancón, el general Miguel Iglesias convoca a Ricardo Palma para encomendarle la tarea de reconstruir la Biblioteca Nacional. Es sabido que al aceptar el cargo de director, Palma exclamó: «¿Pero acaso tenemos biblioteca? Sus salones han servido de cuarteles; el edificio se halla en pésimas condiciones; los estantes vacíos; el país arruinado, sin dinero para intentar la restauración». El ministro le contestó que esa era precisamente la razón de que hubiesen pensado en él, pues en la abundancia muchos podían ser bibliotecarios, pero en el estado de pobreza del país, sólo él podía lograrlo, gracias a sus múltiples amistades literarias en España y América. La idea era utilizar el prestigio personal de Palma como escritor para imponer una contribución al mundo literario de entonces, comprometiéndolo con la cruzada de la reconstrucción. Así empezó la historia del «bibliotecario mendigo».

Diez días después de su nombramiento, el 12 de noviembre de 1883, Palma redacta el siguiente informe: «Biblioteca no existe, pues de los 56,000 volúmenes que ella contuvo, sólo he encontrado 738, en su mayor parte obras en latín, y aun muchas de estas truncas… De la rica sección de manuscritos queda únicamente el recuerdo… La estantería de cedro de los salones América y Europa, construida en 1878, ha sido despojada de todos sus anaqueles y destrozada su ornamentación… los andamios, especialmente construidos para las colecciones de periódicos, los retratos, cuadros y planos que adornaban los salones, mesas, sillas y demás muebles, también han desaparecido. Uno de los saloncitos de depósito fue convertido en caballeriza, y del otro que contuvo los 7,777 volúmenes donados por Fuentes Pacheco, no quedan ni los estantes…»

Palma cumplió con el plazo acordado, y el 28 de julio de 1884 la segunda Biblioteca Nacional fue reabierta con una colección de 27,894 volúmenes distribuidos en los salones América, Europa y el depósito. La cruzada emprendida por el célebre tradicionista obtuvo pues grandes resultados. Su fama recibió generosa respuesta de parte de escritores españoles tan prestigiosos como Menéndez y Pelayo, Campoamor y Núñez de Arce, así como de intelectuales e instituciones de Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Centroamérica, Chile, México, Venezuela y Estados Unidos. Se tomaron también medidas adicionales para incautar y rescatar ejemplares sustraídos o retenidos a la biblioteca. De esta manera se lo-

gró recuperar cerca de 6,000 volúmenes.

La Biblioteca Nacional recuperó lentamente su antigua prestancia y se enriqueció durante los casi 30 años de la gestión de Palma. Fueron importantes en tal sentido la adquisición de la biblioteca que perteneciera al ilustre historiador y geógrafo Mariano Felipe Paz Soldán, así como de la colección de valiosos manuscritos y libros de Cipriano Coronel Zegarra, adquirida en 1898, y la donación de la biblioteca de Emilio Sanz. En agosto de 1906, al presentar su memoria, Palma consigna que la colección de la biblioteca ascendía a 40,795 volúmenes.

Pero desde 1908, fecha en que Palma cumplió sus bodas de plata como director de la BNP, ya era evidente su incomodidad en el cargo, debido a la constante desatención e indiferencia frente a la crítica situación que atravesaba la institución. En las memorias de 1904 a 1911 se hace patente su pesimismo por la precariedad y estrechez del local y la urgente necesidad de construir un edificio acorde a los adelantos de la época y al crecimiento de la colección: «Sin edificio apropiado –escribe entonces– no hay biblioteca digna de tal nombre, ni catalogación posible, sino un hacinamiento de libros».

A comienzos de 1912 Palma presenta por tres veces consecutivas su renuncia, por estar en desacuerdo con el nombramiento de un conservador, acto que fue interpretado por él como una intromisión del gobierno de Leguía. El cargo fue ofrecido entonces a Manuel González Prada, quien ya cultivaba una antigua enemistad con Palma. Su aceptación dio lugar a una andanada de críticas de parte de los numerosos amigos y admiradores del popular escritor. Las denuncias posteriores del autor de *Horas de lucha* acerca del estado caótico del establecimiento, y sobre todo del uso inadecuado que hiciera Palma de algunos manuscritos valiosos como el de Diego de Esquivel y Navia, ahondó el distanciamiento entre dos figuras fundadoras de nuestra literatura.



Ricardo Palma, caricatura de Carlos Tovar.

De la gestión de González Prada destaca su puntual empeño en poner al día la colección de literatura europea, especialmente francesa. Pero tampoco pudo remediar las más grandes deficiencias que aquejaban a la institución. Durante las prolongadas gestiones de Alejandro Deustua y especialmente Carlos A. Romero, se agudizarían aun más los problemas sobre los que había alertado Palma. Su clamor no fue escuchado. La biblioteca siguió funcionando en condiciones inapropiadas. Y estas fueron precisamente las causas del incendio que la destruyó por completo, el 10 de mayo de 1943.

LA BIBLIOTECA DE JORGE BASADRE

Poco después de ocurrido el devastador siniestro, el presidente Manuel Prado convoca a Jorge Basadre para proponerle dirigir la reconstrucción de la Biblioteca Nacional. En esos días el historiador se disponía a viajar a Nueva York para dictar un curso de historia latinoamericana en la Universidad de Columbia. Basadre confiesa que levantar la tercera Biblioteca Nacional era una «tarea sobrehumana», mucho más dura que la de Palma, ya que este había contado al menos con un edificio. Prado, pues, debió usar toda su fuerza de persuasión para convencer al historiador, quien pidió veinticuatro horas para pensar su decisión. Tres fueron las condiciones que puso finalmente para aceptar el encargo: La reconstrucción debía hacerse sobre la base de un plan técnicamente sustentado. El director tendría la más amplia autoridad para tomar decisiones. La refundación de la Biblioteca Nacional debía ser complementada con la creación de una Escuela de Bibliotecarios.

El historiador ha dejado dramáticas páginas sobre el panorama que encontró al ingresar a la Biblioteca Nacional: «Nunca había visto en mi vida espectáculo tan impresionante. Parecía un lugar bombardeado. Gruesas paredes desnudas sobre las que se sostenían algunas vigas calcinadas y que, a medias, protegían escombros llenos de lodo era lo que había en lugar de las apacibles salas América, Europa y Periódicos Peruanos, con sus bellas estanterías y sus anchos pasadizos»

El diagnóstico de Basadre sobre las causas del incendio va más allá de las circunstancias que lo originaron: «Pocos sabían –anota– la gravedad de la crisis de la biblioteca, aumentada silenciosamente por un proceso de 'omisión' permanente…La crisis consistía, en realidad, en la subestimación de los valores de la cultura. El incendio fue el resultado de ese mal endémico en el Perú del siglo XX. Que alguien quemara la biblioteca es cosa sujeta a discusión, probablemente nunca cerrada; *que la biblioteca pudiera quemarse* es el hecho más ominoso y lamentable ocurrido hasta ahora en el Perú en el siglo XX».

Al aceptar el cargo, Basadre tenía ya en mente la creación de una biblioteca moderna, técnicamente organizada, dotada de todos los servicios y adelantos en materia de bibliotecología y proyectada al futuro. Es pertinente recordar que en 1930 había sido nombrado director de la biblioteca de la Universidad de San Marcos, y que entre 1931 y 1935 viajó becado a los Estados Unidos por la Fundación Carnegie para estudiar Organización de Bibliotecas. Nadie entre nosotros estaba tan bien preparado para asumir una tarea de tal envergadura.

Con Basadre comenzaron las compras sistemáticas con criterio, solvencia intelectual y olfato de bibliófilo: «¡Cuántos relatos podrían hacerse acerca de la búsqueda, o de la obtención o del hallazgo de obras preciosas!». El recuento de las obras que debían estar en los estantes de la nueva Biblioteca Nacional fue confiado a especialistas en cada disciplina. Fueron también expertos los encargados de localizar y comprar en forma anónima valiosos libros, entre ellos rarezas bibliográficas, lo que los llevó a frecuentar anticuarios y libreros de viejo de Lima, provincias y el extranjero. En lo referente a literatura contemporánea trabajó codo a codo con escritores como Sebastián Salazar Bondy. Especial énfasis se puso en los libros de ciencia y tecnología, a los que se les creó una sala de lectura.

Para Basadre, la compra más espectacular que se hizo durante su gestión fue la biblioteca del ex presidente argentino general Agustín Justo, quien en 1942 mostrara personalmente al historiador las valiosas obras que albergaba. Tal era su riqueza y variedad que podemos afirmar que contribuyó en forma decisiva a cimentar las bases sobre las que se edificó la tercera Biblioteca Nacional. Dice al respecto Basadre: «Obtuvimos no sólo un grupo selecto de manuscritos, sino también una colección,

considerada la más completa, de viajeros en América del Sur, obras fundamentales para la cultura antigua y actual de este continente, y no pocas joyas bibliográficas europeas también de distintas épocas. Aumentamos así de golpe en más de veinte mil volúmenes el contenido de nuestras estanterías... No hubiera podido, en suma, obtener la Biblioteca Nacional otro conjunto más valioso para su restauración».

Y a modo de balance agrega: «Fue creencia general, después del incendio, que los tradicionalmente llamados *fondos bibliográficos* no se volverían a obtener. La realidad está comprobando, felizmente, que por cierto no todos los *fondos bibliográficos* pueden recuperarse, pero sí mucho más de lo que había sido previsto».

Pero la labor de Basadre como fundador de la moderna y actual Biblioteca Nacional no se limitó, en los cinco años que duró en el cargo, a estructurar e incrementar la colección bibliográfica. Logros de su gestión son también la publicación de los boletines y anuarios bibliográficos y la revista *Fénix*, especializada en bibliotecología. Mención especial merece la creación de la Escuela de Bibliotecarios y el Fondo San Martín, que han cumplido un papel muy importante en la irradiación de los más modernos conocimientos técnicos hacia las bibliotecas del país.

Los fondos de la Biblioteca Nacional han seguido incrementándose notablemente en años posteriores. Mencionamos, a modo de ejemplo, la donación en 1960 de la biblioteca de Raúl Porras Barrenechea, con más de 20,000 volúmenes, colección que durante varias décadas ha sido una fuente muy importante para los estudios históricos y literarios en el país. En los últimos años, esta colección ha sido complementada y actualizada con la biblioteca de Franklin Pease, dotada de 30,000 volúmenes. Son dignas también de ser mencionadas la colección de partituras peruanas de Rodolfo Holzmann, y la biblioteca, compuesta por más de 2,000 libros especializados en quechua, aymara, y otras lenguas aborígenes de América, que perteneció al antropólogo francés Paul Rivet.

Desde los albores de su fundación, la Biblioteca Nacional del Perú ha tenido como directores a los más esclarecidos intelectuales, como Ricardo Palma, Manuel González Prada, Jorge Basadre, Rubén Vargas Ugarte, Carlos Cueto Fernandini, Guillermo Lohman Villena, Estuardo Núñez, Franklin Pease, por citar sólo unos nombres. A pesar de las limitaciones económicas, la indiferencia de las autoridades y el olvido público, la Biblioteca Nacional del Perú ha crecido, se ha modernizado, cuenta hoy con un nuevo local y es una institución abierta al futuro.

Las bibliotecas son la fuente de la memoria colectiva. La historia de los países se condensa en los avatares de sus colecciones de libros y en sus locales simbólicos. Nuestra Biblioteca Nacional no es una excepción. En su azarosa existencia, ha seguido el rumbo tormentoso y fecundo de nuestro país. Guarda los recuerdos y las promesas de la cultura peruana. ■

UNA JOYA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

La historia de las Indias de Gómara anotada por Garcilaso

Uno de los tesoros más preciados de la Biblioteca Nacional del Perú es, sin duda, la edición príncipe (Zaragoza, 1554 -1555) de la *Historia General de las Indias*, de Francisco López de Gómara, con abundantes anotaciones marginales salidas de las plumas de un viejo conquistador del Perú y del Inca Garcilaso de la Vega. El libro formaba parte de la Biblioteca del Inca, y fue inventariado a su muerte en Córdoba en 1616.

Fue Raúl Porras Barrenechea el primero en dar noticia del hallazgo del valioso ejemplar, al adquirir en Madrid, en 1935, en un puesto de libros viejos de la Estación de Atocha, un catálogo de la librería inglesa Maggs Bros, donde el libro de Gómara se hallaba consignado entre *Seventy Five Spanish and Portuguese Books (1481-1764)*.

En 1948 el volumen fue adquirido por la limeña Librería Internacional; ese mismo año, en su estudio «Una joya bibliográfica peruana», Porras da inicio a la campaña que culminaría en 1953 con la adquisición del libro por la Biblioteca Nacional. En el trabajo citado, Porras identifica al conquistador anónimo como Gonzalo Silvestre, el principal informante y colaborador del Inca en la redacción de la *Historia de la Florida*, y desentraña el desasosiego de nuestro escritor al revivir en esas anotaciones marginales la encrucijada de su vida, pues por obra de la información de Gómara que comprometía a su padre en la fuga de Gonzalo Pizarro, luego de la batalla de Huarina, el Inca vería disiparse para siempre sus pretensiones ante la Corona. «Garcilaso – anota Porras- pone esta nota de serena resignación que trasciende ya a la melancolía de *Los Comentarios Reales*: *Esta mentira me ha quitado el comer quizá por mejor*».

«Por ello –concluye Porras- este libro no puede ser ya propiedad particular, porque pertenece al legado espiritual de un pueblo: su sitio está en la Biblioteca Nacional. Ante las casuísticas letras góticas de este volumen se puede decir que brotó diáfana y pura, como expresión de un nuevo mundo, la promesa de los *Comentarios Reales*».

Este valiosísimo volumen fue objeto de una reedición facsimilar en 1993, a cargo de Franklin Pease G.Y, realizada por la Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América – Encuentro de Dos Mundos, con la colaboración de la Biblioteca Nacional del Perú.

BIBLIOGRAFÍA

Basadre, Jorge. *La vida y la historia*. Segunda edición. Lima, 1981.

——— «En la Biblioteca Nacional». *Fénix* 17, Lima, 1967.

——— *Historia de la República*, vol. XV. Lima, Editorial Universitaria, 1970.

Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar, 1957.

Porras Barrenechea, Raúl. *Los cronistas del Perú*. Lima, Banco de Crédito, Colección Clásicos del Perú, 1986.

Martin, Luis. «La Biblioteca del Colegio de San Pablo (1568-1767), antecedente de la Biblioteca Nacional». *Fénix* 21, Lima, 1971.

López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

——— *Historia general de las Indias*. Edición facsimilar. Lima, Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América – Encuentro de Dos Mundos, 1993.

González Prada, Adriana de. *Mi Manuel*. Lima, Editorial Cultura Antártica, 1947.

Núñez Hague, Estuardo. «Mariano José de Arce, primer bibliotecario». *Fénix* 21, Lima, 1971.

Xamar, Luis Fabio. «Ricardo Palma, bibliotecario». *Fénix* 1, Lima, 1944.

Tauro, Alberto. «Ensayos de cultura bibliotecaria». *Fénix* 34-35, Lima, 1989.

Denegri Luna, Félix. «Prólogo», en Esquivel y Navia, Diego de. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1980.

En el Japón le llamaban 'tenno» (emperador) o, más a menudo, «sensei» (maestro) y era, por lejos, el cineasta nipón más conocido en Occidente, en todo caso más que sus pares Kenji Mizoguchi, Yazujiro Ozu o Mikio Naruse. Su dilatada carrera de medio siglo y las 30 películas que dirigió siguen siendo un ejemplo de sabiduría y exigencia. Akira Kurosawa (1910-1998) fue admirado por colegas como Orson Welles, Federico Fellini, Francis Coppola, Martin Scorsese, George Lucas o Steven Spielberg.

100 AÑOS DEL MAESTRO KUROSAWA

Federico de Cárdenas

Akira Kurosawa (o Kurosawa Akira, si quisiéramos seguir la costumbre japonesa que coloca el apellido primero), nació en Tokio un 23 de marzo de 1910. Era el menor de siete hermanos (tres mujeres y cuatro hombres). Su padre, que presumía de sus ancestros samurais, hizo una breve carrera militar y luego dedicó su vida a la Sociedad Japonesa de Educación Física como instructor de gimnasia, béisbol y natación (logró instalar la primera piscina de entrenamiento en su país).

El futuro cineasta hizo estudios primarios en la escuela Kuroda, donde tuvo como compañero de clase al guionista Keinosuke Uegusa (*Un maravilloso domingo*, *El ángel ebrio*), quien lo describe como «el mejor alumno y monitor de la clase, un chico franco, que despreciaba las jugarretas; sabía llevarse bien con los 'duros' y era muy hábil en esgrima». Uno de sus maestros, Tachikawa, era un pionero en educación artística, y enseñó al joven Akira dibujo, pintura y artes manuales, que lo apasionaron.

Por eso no es de extrañar que, al acabar sus estudios secundarios en el liceo de Keika, Akira se inscriba en 1927 en la Escuela de Bellas Artes Doshusha, orientada al estudio de la pintura occidental. El joven estudiante llegó a participar en dos exposiciones colectivas del grupo Nikakai. Pero la imposibilidad de ganarse la vida como artista lo llevará a diseñar afiches para películas e incluso a ilustrar una revista femenina. Con su amigo Uegusa, que quiere ser escritor, discute las obras de sus autores favoritos: Tolstoi, Turgueniev y sobre todo Dostoievski.



Es necesario advertir que el Japón vive en lo político un periodo de apogeo militarista y ultranacionalista (que culminará en sus pactos con Alemania e Italia fascistas pocos años después) y que se traduce en anexiones territoriales: la isla de Taiwan, la península de Corea y la región de Manchuria en China, a las que agregará las islas del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial. Kurosawa jamás compartió este clima belicista, y solía recordar un memorable «cero», el único de su carrera escolar, en instrucción militar. Uegusa y Kurosawa se inscriben brevemente en el Grupo Japonés de Arte Proletario, bajo la influencia de Heigo, el hermano que lo precedía y que era *benshi* (narrador y comentador de películas extranjeras mudas), y que inició a Akira en la apreciación del cine, el teatro nipón y otros espectáculos. El suicidio de Heigo, de quien se sentía muy cercano, será un hecho que marcará profundamente al joven artista,

En 1936, en momentos en que Kurosawa se cuestiona sobre su futuro, lee casualmente un aviso puesto por la sociedad cinematográfica PCL (Photo Chemical Laboratories) pidiendo candidatos para asistentes de dirección, los cuales deben presentar un guión en base a un hecho criminal y un ensayo sobre lo que puede hacerse para mejorar la industria fílmica nipona. No tiene mayores esperanzas de ser admitido, sobre todo después de enterarse de que hay unos 500 candidatos, pero para su sorpresa se encuentra entre los convocados. Indeciso, hace una consulta a su padre, quien le contesta: «Hay que intentar toda experiencia nueva».

Es así como el joven Kurosawa ingresa al mundo del cine, primero como asistente del realizador Shigeo Yagura (lo que casi es causa de su renuncia) y luego en el equipo de Kajiro Yamamoto, a quien había conocido con ocasión del examen de ingreso y que había quedado impresionado por la cultura general del postulante y su sólida formación artística. «Estaba lleno de ideas y parecía incapaz de dominar el instinto creador que poseía. Tuve la impresión de encontrarme ante un genio en germina-



Los siete samurais, 1954.

ción». Fue Yamamoto, muy bien considerado entonces, quien le recomendó escribir guiones. Kurosawa tomó tal gusto a esta tarea que la tuvo como central por varios años. Luego, como era normal, Yamamoto lo inició en las técnicas de montaje.

Consignemos aquí dos hechos significativos. En los siete años que Kurosawa permanece como asistente de realización, la PCL se convierte en la Toho, una de las siete grandes empresas productoras japonesas. El segundo es de 1941: mientras que Yamamoto se encuentra rodando *Uma* (El caballo), se compromete a la realización de un musical, dejando a su asistente, y por entonces alter ego, la tarea de concluir *Uma*, lo que Kurosawa lleva a cabo, rodando una tercera parte del filme (y todas las escenas en exteriores) en lo que constituye su primer trabajo con actores.

De su experiencia como pintor, el cineasta conserva la costumbre de dibujar a mano buena parte de sus planos y, más adelante lo hará con decorados e incluso con el vestuario de sus cintas, especialmente aquellas en color

También resulta útil recordar la doble división genérica que atraviesa desde los años 20 el cine japonés, que distingue los *jidai-geki*, o filmes de época, y los *gendai-jeki*, o filmes contemporáneos, teniendo como género limítrofe o intermedio los *Meiji mono* (películas del periodo de la dinastía Meiji, que gobernó entre 1868 y 1912 y modernizó Japón; aunque, claro, hoy sea un género de época). La obra de Kurosawa alterna entre estos dos géneros mayores, con excepción de *Derzu Uzala*, su única cinta rodada fuera del Japón (en la Unión Soviética).

PRIMERAS PELICULAS

La buena acogida a *Uma* y la cantidad de guiones que Kurosawa propone a la Toho hacen que la empresa proponga al joven realizador *La leyenda del judo* (*Sanshiro Sugata*, 1943), un guión de Akira en base a una novela corta de Tsuneo Tomita que se desarrolla en el primer periodo de la era Meiji, centrándose en la rivalidad de dos escuelas que se disputan la interpretación del verdadero sentido del judo. Sugata Sanshiro (encarnado por Susumu Fujita, que figuraría luego como actor de composición en varias cintas de Kurosawa) es el joven y terco discípulo –que intenta seguir su propio camino– de un maestro de judo, enfrentado a su vez a la escuela predominante de esta disciplina, a la que aspira destronar. Sanshiro entra en conflicto no solo con su maestro sino con los miembros de la escuela rival, enamorándose de la hija de su líder. Para la pequeña historia, como viejo maestro de judo reconocemos a Takashi Shimura, quien alcanzaría la gloria en *Vivir* y colaboraría 40 años con Kurosawa hasta *Kagemusha*, en la que hace un breve papel de médico que fue cortado en la versión internacional.

> *"Imposible olvidar la última secuencia de los* Siete Samurais, *cuando todo ha pasado y los campesinos vuelven a sembrar arroz, en medio de cantos. Kambei dice a sus compañeros: 'Son ellos los que han ganado. Los samurais pasan sobre la tierra, como el viento. Pero la tierra queda y los paisanos viven siempre ligados a ella'".*

Construido sobre el contraste entre lo viejo y lo nuevo, las simpatías de Kurosawa están con el protagonista, cuyo origen plebeyo es evidente, pero cuya calidad se impondrá, al extremo de convertirlo en ídolo popular. La destreza técnica del debutante es de inmediato reconocible en las secuencias de pelea y en el uso de un montaje seco y sin transiciones. Hay dos secuencias célebres: aquella en que la cámara sigue una sandalia que flota en un riachuelo y llega a una calle en la que luchadores rivales se observan inmóviles en el momento previo al combate; y luego la infinidad de veces copiada secuencia final, con un duelo entre Sanshiro y su

eterno rival, duelo que se desarrolla en un trigal agitado por el viento y al poco tiempo inundado por la lluvia.

La cinta tuvo una gran acogida comercial, y el cineasta pasó a trabajar sobre *El más hermoso* (*Ichiban utsukushiku*, 1944). Aquí hay que aclarar que el periodo bélico que atravesó Japón fruto de las tentaciones expansionistas del fascismo en el poder exigió del cine -como de otras industrias- un apoyo al esfuerzo de guerra. Fueron muy pocos los cineastas que escaparon a la corriente nacionalista que marcó la cinematografía nipona (casi la única excepción fue Kenji Mizoguchi, que se las arregló para rodar únicamente cintas de época en esos años) y el debutante Kurosawa tuvo que pagar tributo a esta corriente dominante.

Este tributo fue *El más hermoso*, un guión original de Kurosawa que recoge la vida cotidiana de un grupo de jóvenes solteras reclutadas por el ejército para suplir la falta de hombres (todos en servicio militar) en la producción de una fábrica de instrumentos ópticos. Para que el trabajo de sus actrices fuera lo más próximo a la realidad, Kurosawa las hizo alojarse en el galpón de trabajadoras de la fábrica de lentes Nikon y seguir las labores de la planta.

La obra tiene un fuerte tono documental, en el que el discurso patriótico queda sumergido en la mística del trabajo colectivo y en la exaltación de principios de amistad, camaradería y solidaridad que preludian la vertiente humanista de Kurosawa. Lo mejor que puede decirse de ella es que no puede ser tachada como obra de propaganda y que su autor salió bien librado del compromiso.

Aunque no la cita entre sus obras preferidas, el emperador guardó siempre un buen recuerdo de esta película, pues le permitió conocer a la joven actriz Yoko Yagushi, quien



Vivir, 1954.

tenía el rol principal y acabado el rodaje se convirtió en señora Kurosawa. Una unión feliz que se prolongó por más de medio siglo.

El éxito de *La leyenda del judo* persuadió a la Toho que había que darle una continuación, que fue *La nueva leyenda del judo* (*Zoku Sanshiro Sugata*, 1945). Kurosawa jamás simpatizó con el proyecto, que cumplió a regañadientes y solo como trabajo alimenticio. El guión, del propio Kurosawa, cambia la rivalidad entre escuelas de judo y la convierte en un encono entre el judo y el jiu-jitsu, otro deporte marcial japonés. En suma, una confrontación entre un deporte nuevo y un deporte tradicional. Trabajando con el mismo reparto y con Susumu Fujita en el rol de Sugata Sanshiro, *La nueva leyenda del judo* comete el error de hacer que el popular héroe del primer capítulo ceda protagonismo ante otros personajes, lo que decepcionó al público. La cinta fue un fracaso y Kurosawa la renegó de inmediato.

Caminando sobre la cola del tigre (*Torano Oo Fumu Otokotachi*, 1945) fue la primera de sus cintas en que Kurosawa pudo disfrutar de cierto grado de libertad, pese a un guión «escrito en una noche» (al decir del maestro) y que parodia un hecho histórico del medioevo nipón que sirve de base a *Ataka*, una de las más famosas piezas de teatro kabuki. La trama nos muestra al príncipe Yoshitsune caído en desgracia ante su hermano mayor, el shogún Yoritomo. Para escapar a su ira emprende viaje al dique Ataka, acompañado de sus fieles samurais: Benkei, Kamei, Kataoka, Ise, Suruga e Itachibo –un antecedente de *Los siete samurais*- seguidos de un cargador (el actor Kenichi Enomoto, enorme en su papel de bufón calamitoso).

El príncipe y sus guerreros huyen disfrazados de monjes, pero llegados al dique han de sufrir una inspección, por lo que Yoshitsune resuelve hacerse pasar de monje a cargador. El desconfiado inspector Togashi que la ordena no es otro que el actor Susumu Fujita (Sugata Sanhiro) y las «pruebas» a las que se somete a los falsos monjes son de una comicidad irresistible: Benkei, el supuesto jefe de los monjes, deberá rezar y salmodiar un viejo rito budista, dar una paliza al príncipe-portador, etc. Superadas las sospechas hay un festejo general entre monjes y guardias, acabado el cual el joven cargador se despierta solo y abandonado por todos, optando por caminar hacia la cámara (y los espectadores) al paso ritual de una danza kabuki.

Obra de un ritmo endiablado y eminentemente fílmico, con su alternancia entre escenas graves a las que siguen escenas humorísticas y su empleo de un montaje «picado» y directo de planos cortos en los que se destaca un trabajo sobre una gestualidad corporal y facial, con un contrapunto muy elaborado con una banda musical en la que destaca el uso de maderas y percusión, esta cinta agradable y dinámica se ve con simpatía. Pero esa no fue la opinión de la comisión de censura establecida por los ocupantes norteamericanos, que la tachó de «feudal» y la prohibió, razón por la cual solo pudo exhibirse en 1952, cuando el Japón recobró su soberanía.

"Con Vivir, el humanismo militante de Kurosawa logra su segunda obra maestra. Trabajando a la sombra de sus amados clásicos rusos (Dostoievski, Gorki), el realizador (secundado por un guión de sus amigos Hideo Ogumi y Shinobi Hashimoto) diseña un personaje inolvidable que parece salido de una historia de Gogol".

El PERIODO «NEORREALISTA»

El título implica más una coincidencia que una influencia, como veremos. Se inicia con *No lamento mi juventud* (*Waga Seishunni Kuinashi*, 1946), en base a un guión de Eijiro Asaita, inspirado en el caso real del profesor liberal Tagikawa de la Universidad de Tokio, quien perdió su cátedra en 1933 por haberse negado a rendir



Rashomon, 1951.

obediencia a los militaristas y no la recuperó hasta 1945. Este filme es un poco el manifiesto generacional de Kurosawa y el primero que puede reivindicar por completo como suyo. La trama presenta al profesor Yagihara (el actor Denjiro Okuchi, que ya había trabajado con el cineasta en *Caminando sobre la cola del tigre*), en cuya casa se reúnen estudiantes para discutir la situación de la universidad y la ofensiva militarista. En el grupo destacan Yukiye (la actriz Setsuko Hara) y Noge (Susumu Fujita, el actor de *La leyenda del judo*). La primera, hija de familia acomodada, sigue las discusiones sin decidirse a participar, prestando más atención a sus clases de piano, pero atraída por la personalidad de Noge.

Los hechos se precipitan cuando Yahihara es expulsado de la universidad y se le prohíbe ejercer la cátedra por decisión del ministro de Educación, quien llama a la policía para reprimir a los estudiantes. Noge es apresado y condenado a un año de prisión. Yagihara, quien ha defendido a Noge en los tribunales, quiere casarse con Yukiye, pero ella rehúsa. Más adelante vemos la lenta adaptación de la joven a la vida campesina y el paso de 15 años, al cabo de los cuales Yagihara se dirige a una nueva generación de estudiantes que colma la universidad, en tanto Yukiye retorna al pueblo luego de una vista a sus padres. Un camión con campesinos se detiene y le piden que suba. Son los habitantes de la aldea, que ya la aceptan como una más entre ellos.

Estamos ante un filme dilatado que cubre un amplio abanico temporal y liga los destinos individuales al devenir histórico. *No lamento mi juventud* nos presenta también a la primera protagonista femenina de Kurosawa, que no volverá a tenerla hasta *Rashomón*. De hecho es Yukiye y su lenta maduración la que ocupa el centro de la puesta en escena. Estamos ante una obra sincera, que roza por momentos el melodrama y que hoy podría ser vista como precursora de la causa feminista. Sus momentos fuertes son el interrogatorio a golpes de Yukiye por la policía, que busca que se inculpe de complot, y su interrupción por la noticia del ingreso de Japón a la guerra; también el retorno de Yagihara a la cátedra. Pero no logran ocultar un cierto envejecimiento, debido al uso de una simbología muy marcada que Kurosawa acentúa con rápidas series de planos cortos para dar idea del tiempo que pasa; o aquella famosa sobreimpresión que combina las manos de la heroína tocando el piano y luego plantando tallos de arroz en el barro.

Un amigo de infancia de Kurosawa a quien ya hemos mencionado, el guionista Keinosuke Uegusa, es el autor del guión de *Un maravilloso domingo* (*Subarashi Nichiyobi*, 1947) y su planteo es casi lo opuesto al de la cinta anterior, en la que los ideales juveniles se imponían al desastre. Aquí es la Tokio de la inmediata posguerra y su realidad sombría los que recorremos, con sus barrios en escombros recorridos por heridos y mutilados, por desempleados y vagabundos.

En este decorado de pesadilla, invadido por la prostitución y el mercado negro, conocemos a una pareja de jóvenes enamorados, Yuzo y Masako (interpretados por Kaoru Numazaki y Chieko Nakahita), quienes se dan cita en la estación de trenes para pasar el día en la capital y luego separarse hasta el siguiente domingo, pues ella no vive en la ciudad. Esas breves horas de errancia marcan para ambos el fin de las ilusiones y el escape de lo cotidiano como forma de fugar del horror. La escena clave del filme es la que más ha envejecido: la pareja se dirige a un concierto público gratuito que luego descubre ha sido cancelado por mal tiempo, y allí Yuzo sube al escenario y conduce para Masako un largo fragmento de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, imponiendo la música a la tempestad y logrando que su única oyen-

> *"Su famosa* Rashomon, *conducida por mano maestra, plantea el problema del egoísmo y del subjetivismo humano, a través de las diferentes versiones que narran las personas que han participado en un suceso sangriento, del que ha resultado un hombre muerto y su mujer violada".*

te comparta el encantamiento.

La idea es demasiado teórica y subrayada como para que podamos creerla y nos machaca que las utopías de la juventud son más fuertes que las tormentas. Por el contrario, tenemos magnífico recuerdo de las secuencias intimistas, como la riña y posterior amiste de los enamorados, cuando Yuzo trata de convencer a Masako para hacer el amor y ella se niega, afirmando que no está preparada. Se ha comparado a esta cinta con las grandes crónicas neorrealistas de la posguerra europea (especialmente *Alemania año cero* o *Crónica de los pobres amantes*) pero sus puntos en común son fruto del azar. Kurosawa no conocía la obra de Rossellini –y menos la de Carlo Lizzani– cuando filmó *Un maravilloso domingo*.

El ángel ebrio (*Yoidore Tenshi*, 1948) es el último de los ocho primeros filmes de la carrera de Kurosawa producidos exclusivamente por la Toho y marca el final del periodo denominado «neorrealista». Dos hombres se enfrentan a lo largo de la historia: un joven marginal tuberculoso y un médico experimentado y terco, que se obstina en curarlo tanto como en dejar el alcoholismo que lo posee. Estos roles son confiados a una pareja de actores excepcionales: Toshiro Mifune (en su primer trabajo para Kurosawa) y Takashi Shimura, que conforman el dúo kurosawano por excelencia. El primero es violento, impulsivo, pulsional y en ocasiones sarcástico; el segundo es lento, experimentado y metódico. «Es con esta película -dirá Kurosawa- que por fin logré crear mi propio estilo y manifestar mi personalidad».

Matsunaga (Mifune) forma parte de una banda de gángsteres que vive de la especulación en el mercado negro, y ha sido herido en una mano en una reyerta contra una banda rival. El doctor Sanada (Shimura) es un médico apreciado en el barrio, a pesar de su tendencia al alcohol (es el «ángel ebrio» del título). El contrapunto entre estos dos personajes es marcado y atraviesa el ecran, especialmente con la actuación frenética de Mifune. La cinta tiene un memorable final, que es un homenaje al *film noir*: el gángster Okada, antiguo «dueño» del barrio, sale de la cárcel y quiere recuperar su reinado. Para ello debe quitar de en medio a Matsunaga –que se sabe condenado a muerte por la TBC y no ha hecho nada por evitarlo– y se ve atacado en su honor cuando sus antiguas víctimas lo enfrentan. El duelo final, que perderá, frente a Okada y que se desarrolla en un escenario de latas de pintura blanca, tiene un gran fuerza visual, acentuada por una magnífica banda musical de Fumio Hayasaka, en el primero de una serie de trabajos para Kurosawa.



Un domingo maravilloso, 1947.

UNA HUELGA HISTÓRICA

A fines de 1948 se vivieron en la Toho hechos de excepcional gravedad: un grupo de 200 trabajadores de la empresa fue despedido sin que se dieran razones y la respuesta sindical fue tomar los estudios declarando una huelga indefinida que duró más de cuatro meses.

Cuando llegó la noticia de que el general Douglas MacArthur había decidido tomar por asalto las instalaciones de la Toho y expulsar a los huelguistas, los trabajadores de varias empresas del barrio de Kinumatara se unieron a los de la Toho y convirtieron los edificios en fortalezas: los árboles de las alamedas fueron serruchados para dejarlos caer sobre los invasores, sacos de vidrio cortado fueron colocados en los techos y se electrificaron las verjas. Todos estos preparativos fueron dirigidos, con la exactitud de sus puestas en escena, por el propio Akira Kurosawa, en lo que constituyó su máximo compromiso político.

Una mañana los estudios amanecieron cercados por 2,000 policías, seis vehículos blindados, tres tanques Sherman con cañones de 55 mm y sobrevuelo de helicópteros. Quien debía dar la voz de asalto era el mayor general William Chase, pero cuando todo estaba listo se escuchó una voz conocida en los altoparlantes de la Toho: «Todo listo para la escena 21. ¡Prepárense!». Y poco después 2,000 huelguistas en perfecto orden salieron cantando la Internacional. No se registró ningún arresto y realizadores como Gosho, Kamei y Kurosawa siguieron manifestando su apoyo al sindicato. El cineasta diría poco después: «El equipo que trabaja en mis películas es como un tesoro para mí. Y no solo aquellos que salen en los créditos, sino todos aquellos que siguen mis instrucciones hasta el más mínimo detalle». Kurosawa consideró que su trabajo con la Toho no podía seguir y, con 500 técnicos y actores, participó en la fundación de la Shintoho (la nueva Toho), para la cual rodó *El perro rabioso* (1949). Será otra productora, la Daiei, la que le financiará *El duelo silencioso* y *Rashomon* y una tercera, la Shochiku, la que financiará *Escándalo* y *El idiota*. Pero a partir de *Vivir* (1952), Kurosawa retornará definitivamente a la Toho.

TRES SIN LA TOHO

Kurosawa rueda para la Daiei *El duelo silencioso* (*Shizukanaru Ketto*, 1949), que puede ser considerada como una variación en menor de *El ángel ebrio*. El protagonista vuelve a ser un médico (esta vez interpretado por Toshiro Mifune) que se contagia accidentalmente de sífilis durante una riesgosa operación durante la Segunda Guerra Mundial y luego vive el dilema moral de tener que decirle la verdad a su novia y plantearse luego si le es posible proseguir con su profesión. Mifune dio a este drama

una profundidad dostoievskiana, al extremo que los censores norteamericanos –complacidos inicialmente por la posición antivenérea del filme– se preocuparon y pidieron modificar la historia, de modo que el contagio no fuera grave. Este titubeo perjudicó a la cinta, que quedó como un ejercicio narrativo correcto pero desmotivado. La secuencia de apertura, con la operación y el contagio del médico por un corte mientras opera a un paciente, sigue siendo lo mejor del filme.

A un nivel muy distinto se encuentra *Un perro rabioso* (*Nora-inu*, 1949), que Kurosawa rueda para la Shintoho. La cinta partió de una novela corta escrita por el propio Kurosawa, quien pretendió llevarla al cine sin necesidad de convertirla en guión. El intentó fracasó y entonces el realizador reinició el rodaje con los famosos planos del perro que da título al filme, abrumado por el calor de Tokio en pleno verano, y el diálogo que dispara la trama: «¿Cómo? Le han robado su pistola?». El protagonista, otra vez Toshiro Mifune, es un policía al que un ladrón ha despojado de su arma en un tranvía, y que recorrerá los bajos fondos en busca del malhechor, que puede disparar impunemente y matar con su pistola. Algunos críticos nipones consideraron la cinta como el más hermoso policial rodado hasta entonces por el cine de su país, y en efecto, se nota una cuidadosa asimilación del cine *noir* americano de género. Pero la sucesión de ambientes es una combinación de los exteriores devastados del Tokio de posguerra con unos interiores fuertemente estilizados, en los que el gusto de Kurosawa por la pintura social logra lo mejor de unos secundarios inspirados, entre los cuales el infaltable Takashi Shimura.

Cierra esta etapa *Escándalo* (*Sukyandaru*, 1950), que pertenece a los filmes de denuncia social motivados por ciertas plagas consideradas nuevas en la sociedad japonesa, que bajo la ocupación norteamericana vio el nacimiento de una prensa amarilla y de escándalo similar a la existente en otros países. Kurosawa imagina dos personajes: un pintor (Toshiro Mifune) y una cantante conocida (Yoshiko Yamagushi), quienes viven un romance que será puesto en evidencia por una foto que sale reproducida en un diario sensacionalista. El pintor golpea al fotógrafo y se inicia un juicio en el que vemos lucirse a Takashi Shimura en el rol de un astuto abogado. La palabra *paparazzo* no había sido inventada aún por Fellini (*La dolce vita*), pero de eso se trata, y Kurosawa conduce su denuncia contra la intromisión en la vida privada con indudable eficacia, aunque el filme se empantana un tanto en las escenas del juicio y queda como un trabajo menor.

Analizaremos *El idiota* en un capítulo dedicado al ciclo de adaptaciones de autores occidentales que Kurosawa emprende en los años 50.

TRES OBRAS MAESTRAS

Estamos ya en 1950, año crucial en la obra de Kurosawa. Como realizador es responsable de una decena de películas y es además un reconocido guionista, pues no menos de doce de sus trabajos han sido llevados a la pantalla por otros cineastas japoneses. El cineasta, que firma nuevamente contrato con la productora Daiei, se encuentra maduro para abordar su primera obra maestra, *Rashomon*, un guión que coescribe con Shinobu Hashimoto a partir de una novela corta de Ryonosuke Akutagawa, un escritor de la era Meiji que puso fin a sus días a la edad de 30 años. Como la obra literaria tenía unas pocas decenas de páginas, los guionistas le agregaron un cuarto episodio.

La historia, famosa, presenta a tres personajes (un leñador, un monje y un criado) que para protegerse de una lluvia violenta se refugian en las ruinas de la vieja Puerta de Rasho en el antiguo Kyoto medieval (siglo XV). Tanto el monje como el leñador han sido testigos de un hecho criminal que tiene que ver con el hallazgo del cuerpo del samurai Tasheshiro quien, viajando con su esposa Masago, fue atacado por el bandido Tajamaru, que habría violado a la dama y asesinado al marido.

Pero lo novedoso del funcionamiento de la historia es que ninguno de los relatos coincide, pues el leñador y el monje difieren en su interpretación de lo ocurrido respecto de lo que a continuación narra la esposa del samurai. Incluso surge una cuarta versión, que es proporcionada por el espíritu del difunto samurai, quien acude convocado por una bruja y, finalmente, una nueva versión del leñador, que se decide a contar lo que no se atrevió a revelar ante la justicia. El final, en el que Kurosawa muestra su esperanza humanista, presenta el llanto de un bebé abandonado, quien es recogido por el leñador con el comentario: «Tengo seis otros en casa, uno más no marcará ninguna diferencia», a lo que el monje le responde que su gesto «le hace recobrar su fe en la humanidad».

La visión de *Rashomon* provocó el asombro de la crítica (y más de la occidental que de la japonesa, que sólo la colocó en quinto lugar entre los mejores estrenos del año). Es que nunca, al menos hasta ese momento, en la historia de la cinematografía se había ido tan lejos trabajando con una estructura quebrada y en *flashs-backs* sucesivos que vuelven sobre el mismo episodio y se van completando, retratando tanto lo que ocurre en el escenario del crimen como a aquellos que lo cuentan y demostrando cuán relativa y mutable es la verdad,

A las notables actuaciones de Machiko Kyo, Toshiro Mifune, Takashi Shimura y Masayuku Mori se agrega el minucioso manejo del ritmo y la participación de la naturaleza (el bosque, la lluvia), en una cinta que respeta –como el teatro clásico– la triple unidad de lugar, tiempo y acción y que fue saludada tanto por la crítica norteamericana como por Hollywood (que le otorgó el Oscar a la mejor cinta extranjera). A estos lauros hemos de agregar el León de Oro del Festival de Venecia (1951), donde el crítico e historiador Jay Leyda vaticinó con acierto que *Rashomon* tenía «un lugar propio en las futuras historias del cine mundial».

Al recibir el máximo galardón de Venecia Kurosawa había declarado que «se hubiera sentido más dichoso si se lo hubieran otorgado por una cinta que mostrara el Japón contemporáneo del mismo modo como *Ladrones de bicicletas* de Vittorio de Sica lo hacía con Italia».

La idea hizo en él su camino y se plasmó en *Vivir* (*Ikiru*, 1952), respecto de la cual el cineasta declaró: «A veces pienso en mi muerte y me aterra el pensamiento de que podría desaparecer cuando tengo aún tantas cosas por hacer en mi vida. Tengo el sentimiento de haber vivido poco, y es un sentimiento doloroso. Sobre él está basada mi película».

Kanji Watanabe (Takashi Shimura) acude al médico por malestares estomacales. La primera secuencia lo presenta recibiendo el veredicto: sufre un cáncer muy avanzado y solo le quedan seis meses de vida. Funcionario toda la vida, su universo es el de la burocracia anónima y gris de un municipio de los suburbios de Tokio. Viudo, ha educado a su único hijo, con quien vive y carece de comunicación, al punto que no tiene a quien dar la noticia.

Watanabe se siente transtornado. Falta a su trabajo por primera vez y emprende una tardía educación sentimental con un escritor encontrado en una noche de borrachera y con una chica (encarnada por Miki Odagiri), ex compañera de trabajo, quien le confiesa que cuando estaba en el municipio les ponía apodos a todos y que a él le había puesto «la momia». De retorno a su oficina, Watanabe se atormenta: «Voy a morir y no he hecho nada que valga la pena». Busca entre los expedientes acumulados y su mirada cae sobre la solicitud mil veces postergada de un grupo de vecinas que pide transformar un basural en un jardín de infantes. Watanabe dedicará sus últimas semanas y meses a hacer realidad el parque.

En la tercera parte del filme, construida en base a *flashbacks* por sus compañeros de oficina durante la velada fúnebre que sigue a su muerte (y que no por azar recuerda a *Rashomon*), la narración fragmentada nos entrega una nueva imagen de Kanji Watanabe. Al día siguiente, pasados los efectos del

> *"Rashomon, con su torbellino de semiverdades y de mentiras estuvo, modulado por una tensión que aunaba la furia expresiva del gran cine soviético y la ferocidad del cine norteamericano de violencia".*

velorio, retornan al municipio. Los expedientes vuelven a acumularse. A lo sumo habrá un escrúpulo en alguno de ellos antes de darles largas.

Con *Vivir*, el humanismo militante de Kurosawa logra su segunda obra maestra. Trabajando a la sombra de sus amados clásicos rusos (Dostoievski, Gorki), el realizador (secundado por un guión de sus amigos Hideo Ogumi y Shinobi Hashimoto) diseña un personaje inolvidable que parece salido de una historia de Gogol: hay que ver a Takashi Shimura con su viejo abrigo, terno negro, sombrero ajado y enigmática sonrisa. Ese aspecto postrado y anodino como que se ilumina por una fuerza interior que le hace desafiar todos los obstáculos: el parque existirá y en él Watanabe encontrará una de las más hermosas muertes de la historia del cine, en una secuencia capaz de conmover al más impávido y en la que, meciéndose suavemente en el columpio de «su» jardín mientras cae la nieve, canta: «la vida es tan corta/ Enamórate, muchacha, mientras tus labios aún son rojos/ antes de que llegue el frío/ porque el mañana no existe».

Como *Umberto D* de su admirado De Sica (que no pudo conocer por haber sido rodada el mismo año), Kurosawa retrata un personaje formidable, pero va más lejos que el cineasta italiano, al presentarnos un panorama del Japón moderno marcado por la distancia entre generaciones y la indiferencia ante los otros. Un Japón capitalista en el que el sueño solidario encuentra lugar excepcionalmente y solo gracias a que un hombre decide con obstinación no resignarse y cambiar su destino. La visión de *Vivir*, cinta dilatada (casi tres horas de duración) y capital en la obra de Kurosawa, es una experiencia inolvidable.

Kurosawa retorna a la Toho de sus primeros filmes para rodar, en la plenitud de sus medios, *Los siete samurais* (*Schichinin no samurai*, 1954). Pero ya no es el cineasta primerizo que busca afirmarse: los premios ganados en Occidente y el famoso rigor y exigencia que pone de manifiesto en sus rodajes le han ganado el respeto general de la industria. Para sus colaboradores será en adelante el «sensei», el venerado maestro.

La historia de *Los siete samurais*, que Kurosawa escribe con su colaboradores Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni (coguionistas de *Rashomon* y *Vivir*) está profundamente anclada en la tradición literaria y fílmica japonesa. Los samurais eran una casta guerrera vigente desde la Edad Media que permanecía ligada a un señor feudal y que se regía por un código rígido de reglas ligadas al sentido del honor. Si algo ocurría a su señor, que podía morir en batalla o arruinarse, estaban obligados a morir con él o suicidarse. Pero estos principios no siempre se cumplieron, pues hubo intensos periodos de guerra y de hambruna en el Japón medieval que dieron lugar a la existencia de samurais sin patrón.

Buena parte de los grandes cineastas japoneses (incluido Kenji Mizoguchi) han rodado cintas épicas de samurais, en especial la historia clásica de los 47 ronin, que Mizoguchi filmó en dos partes en 1941 y luego Inagaki y varios otros. Pero el guión de Kurosawa es un trabajo original. Estamos en el Japón del siglo XVI, durante uno de los periodos de hambruna y desorden que hemos señalado. Un pueblo campesino es asaltado por 40 bandidos, que ofrecen volver para cuando tengan lista la cosecha, y el consejo de la aldea decide que deben defenderse contratando samurais. Solo que ¿cómo hacerlo?, son demasiado pobres para ello. Despachan tres emisarios, que lograrán convencer al primero, Kambei, luego de mucho rogar. Y será él quien reclute a cinco compañeros (Gorobei, Kyizo, Haihachi, Schichiroi y Katsuchiro. El sétimo, Kikuchiyo (un sensacional Toshiro Mifune en su primer rol burlesco para Kurosawa), es un campesino que se hace pasar por samurai. Cada uno tiene cualidades diversas, y Takashi Shimura, el más viejo de ellos, aporta la madurez y la serenidad. No pelearán por dinero, lo harán por comida y honor.

Sigue un periodo de vencimiento de desconfianzas mutuas. Los campesinos tienen que adecuarse a sus defensores, acostumbrados a despreciar a los hombres de la tierra, aprenden a aceptarlos. Los guerreros se entrenan y también lo hacen con los pobladores, instalándose una dinámica de confianza que Kurosawa desarrolla con episodios de intimismo burlesco. Luego viene el enfrentamiento con los bandidos. Serán tres épicas batallas en las que tanto defensores como atacantes irán disminuyendo, hasta ese último magistral combate entre el lodo y la lluvia, y el epílogo, con los tres samurais sobrevivientes rindiendo homenaje a los caídos.

Los siete samurais fue la película más popular de Kurosawa en Occidente (Hollywood la copió en *Siete hombres y un destino* de John Sturges, como luego lo haría con Rashomon en *Cuatro confesiones* de Martin Ritt) y se entiende por qué, pues su estructura tiene gran parecido a un *western*, y a menudo se la ha comparado con algunas de las magistrales sagas de John Ford. Pese a que el acercamiento no es del todo caprichoso, son mayores las diferencias que las semejanzas, sobre todo si se tiene la suerte de ver la versión completa de 200 minutos del filme de Kurosawa (circularon copias mutiladas). Es allí donde se aprecia su talento único para retratar a diversos personajes y su sentido de la épica y el paisaje, que hace de las batallas verdaderas operaciones de estrategia y táctica, en las que cuenta tanto lo que se desarrolla delante del espacio mostrado por la cámara como lo que está fuera de cuadro y alrededor.

Imposible olvidar la última secuencia, cuando todo ha pasado y los campesinos vuelven a sembrar arroz, en medio de cantos. Kambei dice a sus compañeros: «Son ellos los que han ganado. Los samurais pasan sobre la tierra, como el viento. Pero la tierra queda y los paisanos viven siempre ligados a ella». ■



La leyenda del judo, 1943.

La segunda parte de este artículo aparecerá en el próximo número de *Libros & Artes*.



Xilografías de Eduardo Álvarez.

Jorge Volpi
El insomnio de Bolívar
Paul Laurent

Un título atrayente. Más allá de simpatías y antipatías, Bolívar es un tema en sí mismo. Y emplear su frustración para medir la realidad de América Latina era una buena idea. Estupenda, para más señas. Auscultar lo que en doscientos años ha sucedido desde la centellante irrupción en escena del Libertador prometía. Claro que prometía. Describir o darle una mirada a la presente realidad de las antiguas Indias españolas presagiaba una interesante auscultación. Imposible mejor pretexto para darle rienda suelta a la independencia de un ensayista.

Literariamente hablando, Bolívar es más una interesante posibilidad antes que un problema. Por lo mismo, un autor tan mentado y galardonado como Jorge Volpi (1968) presagiaba un triunfal corte de rabo y orejas, sin contar el paseo en hombros por el ruedo y los aplausos del respetable. Ello *a priori*. El cartel con el que venía ataviado el autor hacía presagiar tal situación. O por lo menos una aproximación. Traducido a varios idiomas (casi treinta) y con premios como el Biblioteca Breve y el Deux Océans-Grinzane Cavour a cuestas (por su novela *En busca de Klingsor*), además de reconocimientos internacionales al conjunto de su obra a pesar de apenas haber pasado los cuarenta años de edad, Volpi aparecía ahora con un libro galardonado con el II Premio Iberoamericano Debate Casa de América 2009.

Así empezamos. Introduciéndonos con una hermosa cita extraída de la *Primera carta de Jamaica* (1815), nos topábamos con la romántica visión del Libertador anhelando la unidad continental. Si su sueño inmediato era liberar América, su máximo deseo era promover la unidad política de todas las ex posesiones españolas en la región. Temía la atomización, la anarquía. Buscaba que la fidelidad que en conjunto se tuvo para con España se la dedique a sí misma. Ingenuidad pura, pero sincera. Es el Bolívar más tierno que se puede registrar. Luego los hechos lo desengañarían. Golpes y traiciones, no sólo de los hombres (sus hombres inclusive), sino de la propia realidad.

Estamos ante un ser que no soporta que la realidad lo desmienta y le quite el sueño. He ahí el motivo de la alegoría del *insomnio*. Esperábamos que inmediatamente después de la remembranza caribeña de don Simón se nos ofrezca una obra tan sólida como original. El ambicioso y hasta evocador título de la premiada obra nos lo dibujaba en el imaginario. Al fin y al cabo, ello fue lo que nos hizo aproximarnos al libro y tomarlo entre las manos. Por entonces estábamos lejos de sospechar que lo mejor del libro se quedaba tanto en el título, como en el referido extracto de la misiva jamaiquina.

Verdad, el título es lo mejor que hay junto con la cita textual de Bolívar. Busque usted en las 259 páginas de la obra y no encontrará nada mejor que ello. Quizá si se topa con la sorpresa que tuvo el autor de saberse latinoamericano estudiando en Salamanca, cuando en México siempre se consideró norteamericano, de seguro asumirá que estamos ante una renuncia a toda aproximación enjundiosa y erudita sobre la América postbolivariana (la de Bolívar, la de don Simón) para pasar a una entretenida introspección egotista… pero no. Nada de eso. A cambio se nos ofrecerá una especie de guía turística de la región, centrada en la política y la literatura. Quizá para que un europeo y/o un norteamericano ignorante de esta parte del mundo pueda curar su no-saber. A lo mejor. Lo que me hace recordar el insulso y sobrevalorado *El Perú contemporáneo* (1907) de Francisco García Calderón. Propiamente, un manual para extranjeros. Si algún forastero de comienzos del siglo XX deseaba saber sobre el Perú, debía leer ese libro. No en balde se escribió en francés, la lengua franca de la época.

Caso similar es *El insomnio de Bolívar*. Ninguna novedad, ningún aporte. Descripciones de hechos conocidos adornan el texto. Semejante a una monografía escolar. Mezclando hechos políticos, de ayer y hoy, con los afanes literarios de los jóvenes escritores. ¿Intentando armar un panorama global y multidisciplinario, mejor dicho, bidisciplinario? Para ello se necesita genialidad, y aquí no se devela. Ni por asomo. Mientras tanto, ¿dónde quedó el *insomnio*? Por ahí, el autor juzga que bastará con mencionar al Libertador de vez en cuando para tenerlo presente.

No es un libro aburrido, sino simplemente intrascendente. No vislumbro a ningún lector latinoamericano sorprendiéndose gratamente con su lectura. No tendría sentido. Mucho menos cuando estamos ante un ensayista que no toma partido por nada ni nadie, siendo que estamos ante un ser que se mueve por los predios de lo aséptico, de lo políticamente correcto, el centro que distingue al escritor de hoy, según su propia tabla de valores (*vid.* pág. 163)… lo que entre nosotros (latinoamericanísimos) es blandir un discurso antiyanqui, declarar admiración a *las venas abiertas* de Galeano (confesemos que es un joya literaria), adscribirse (recogiendo la tesis de Dorfman) a los «lavados cerebrales» y/o idiotización masiva que producen Hollywood, Disney o Fox y de que la economía es un juego de suma cero, donde unos pocos ganan y el inmenso resto pierde. Ah, y que Cuba es una dictadura. A pesar de todos estos *karmas*, la ansiada unidad continental habrá de llegar. Claro, para el 2110. Espere sentado y no pregunte cómo.

Bueno, tal parece que hay que asumir que es sólo un novelista hablando de política, pero los que creemos que ello no es obstáculo para exigir seriedad nos sentimos defraudados de tanta ligereza. Dado que no había leído a Volpi antes, *El insomnio de Bolívar* prometía una amena introducción a su bibliografía. Ello no sucedió. Pensé que se me estaba invitando a enterarme cómo el autor trataría la frustración de Bolívar, nunca sospeché que el frustrado sería yo. Disculpen la sinceridad, pero a veces es necesario advertir… ¿estafas? Puede ser una palabra muy dura, lindando con la injusticia, pero como lector frustrado no encuentro otro calificativo. Es el término que calza a la perfección con lo que siento. La culpa no es del autor, sino de los que han hecho de este libro acreedor a un importante galardón.

No es el primer fiasco. Algo semejante me ocurrió hace poco con un trabajo titulado *El libro de los filósofos muertos*, de Simon Critchley. Lo que más recuerdo es que el autor agradecía a la Getty Research Institute por la beca que le otorgaron para dedicarse a escribir el mentado libro. Ciertamente, es un hombre afortunado, pues ese trabajo no merecía ese tipo de apoyo. Realmente no lo merecía. O a lo mejor es que escribir se está convirtiendo en una rareza. No quiero hacer de profeta, pero casos como estos comienzan a abundar. ¿Y abundan gracias al marketing? Ello sería válido en el negocio puramente editorial, pero no cuando estamos frente a becas y premios. En ambos caso la afec-

tación es mayúscula porque se supone que se elije al más sobresaliente, descartando a los menos interesante por otros de valía.

En el caso del II Premio Iberoamericano Debate Casa de América, ¿habrá sido el ensayo de Volpi la mejor de las obras presentadas? Al parecer nunca lo sabremos. Pero igual, la pregunta que queda es: ¿Quiénes estuvieron por debajo del ganador? ¿Una tal Claudia Brasil o alguna Mirla? ¿Nadie con esos nombres? De seguro, porque esos eran los nombres de las cantantes que obtuvieron el primer y segundo lugar en el hoy desaparecido II Festival de la Canción Latina de 1970 (predecesor del también pasado a mejor vida Festival OTI). Digo «eran» porque no sé si siguen en la música, como tampoco nunca supe si temas como *Canҫao de Amor* y *Con los brazos cruzados* alguna vez se escucharon por la radio. Lo que sí sabemos es que un tal José José quedó en tercer lugar, interpretando *El triste* de Roberto Cantoral.

A diferencia de los certámenes literarios, los de música y canto son cotejados y evaluados no sólo por el jurado, sino también por el público asistente y, de darse el caso, hasta por el televidente. Evidentemente este último no será el que reglamentariamente elija al ganador, pero sí será el que le brinde eterna fama con su predilección. Justo lo que aconteció en el señalado festival de 1970. Ahí José José (un compatriota de Volpi) hizo su estupenda aparición para el mundo. No hubo forma de ocultarlo, de taparlo, de hacerlo inexistente. El jurado pudo imponerse formalmente, pero no pudo torcer la opinión del público presente en el escenario ni mucho menos de los que seguían el show desde sus casas por la televisión. Imposible. Los primeros serán la «academia», la platónica *episteme*, pero los segundos, donde campea la silvestre subjetividad, el hábitat de la mera *doxa*, fueron los que catapultaron a José José como astro de la canción en español. Para el jurado, este hoy célebre baladista valía poco. Claro, a diferencia de Claudia Brasil y de Mirla, Volpi no es ningún desconocido. Eso es lo lamentable. He ahí el daño que se le hace.

Jorge Volpi. *El insomnio de Bolívar*, Debate, Buenos Aires, 2009, 259 pp.



Estudio Courret hermanos 1860-1935 **La destrucción del olvido**

Nancy Herrera Cadillo

A mediados del siglo XIX la fotografía todavía era joven. Si bien ya habían ocurrido avances importantes en el siglo anterior, aún tendría que recorrer un largo camino de evolución artística y tecnológica, hasta alcanzar el formato digital que hoy la caracteriza.

Precisamente es a mediados del siglo XIX, específicamente en 1863, que los hermanos Eugenio y Aquiles Courret adquieren los locales del estudio fotográfico Maunoury y Compañía, e instalan un estudio denominado Fotografía Central, donde ofrecen servicios considerados novedosos en su época; fotografía de estudio, impresiones fotográficas en vidrio y porcelana, retratos retocados al óleo y reproducciones fotográficas coloreadas a mano de pinturas famosas; además de la venta de tarjetas postales, álbumes, cámaras y materiales fotográficos. La calidad artística y técnica del Estudio Courret pronto fue premiada con la preferencia del público. Es así que la Exposición Industrial de Lima le concedió la Medalla de Plata de 1869 y la Medalla de Oro de 1872. En 1873, Eugenio se convierte en el único propietario del negocio y continúa su labor hasta 1892, año en que decide retornar a su país. Al marcharse, deja el estudio fotográfico a cargo de su compatriota Adolfo Dubreuil, quien continúa a cargo del negocio hasta el cierre del mismo en 1935.

Al cerrar el negocio, el estudio deja aproximadamente 150,000 placas fotográficas que fueron distribuidas como parte de pago entre los trabajadores del estudio. Uno de estos trabajadores, Carlos Rengifo, recopiló y conservó 56,000 de estas copias que fueron vendidas posteriormente a la Biblioteca Nacional del Perú, y que constituyen el núcleo del Archivo Courret, mientras el resto se encuentra en colecciones particulares.

La importancia de este acervo visual radica no solo en su calidad artística sino también en su condición de testimonio gráfico de la vida, la cultura, los personajes y el diario vivir de la Lima de las tres últimas décadas del siglo XIX. Como ojos del tiempo, por las cámaras de Courret desfilaron personajes, costumbres, hechos, acontecimientos privados y vestimentas que nos reflejan en forma vivida el temperamento y la pasión de los peruanos del siglo XIX, en quienes nos reconocemos a pesar de las distancias temporales.

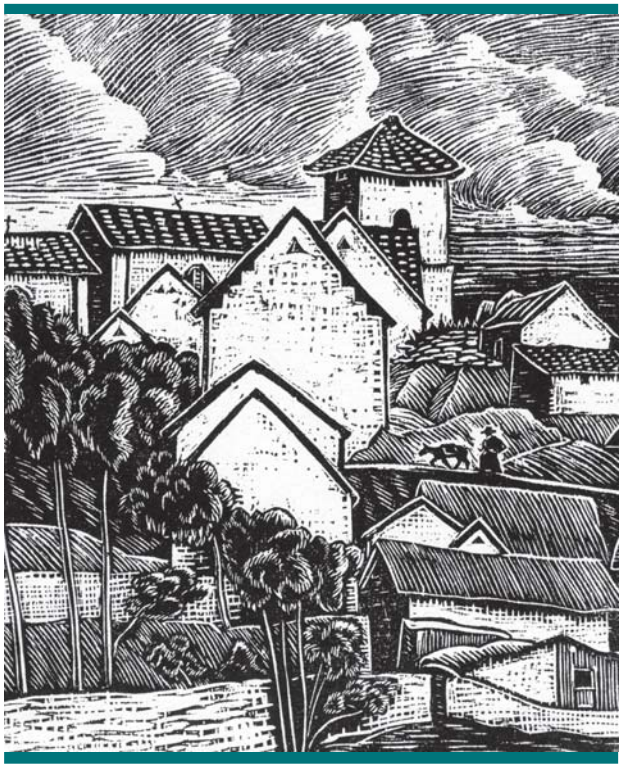
Hechos y personajes históricos como el Combate del Dos de Mayo, la Guerra con Chile, figuras como Miguel Grau, Andrés A. Cáceres, Manuel Candamo, Augusto B. Leguía; en fin, gobernantes y gentes de a pie, no serían los mismos ante nuestros ojos sin las fotografías del estudio Courret. De ahí su valor de iconografía de la historia nacional. La Biblioteca Nacional del Perú adquirió la colección de los hermanos Rengifo, hijos de Carlos Rengifo, en 1987, durante la gestión de don Juan Mejía Baca. El acervo consta de 56,000 negativos, la mayoría de vidrio y algunos de acetato; este material se encuentra cuidadosamente conservado y procesado en la Biblioteca Nacional, y desde entonces está al servicio de los investigadores en la Sala de Fotografía Carlos Domínguez, y también es accesible desde internet desde 1990. Es importante la iniciativa del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de publicar *La Destrucción del Olvido. Estudio Courret Hermanos 1863-1935*, que de seguro no solo destruirá el olvido, sino que construirá nuestro imaginario histórico, en el que conocemos y reconocemos nuestros múltiples rostros en el discurrir de las generaciones.

La destrucción del olvido. Estudio Courret Hermanos 1863-1935. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2009.

Marcel Velázquez **Nuevo viaje a la semilla**

Moisés Sánchez Franco

Desde su primer libro, *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (2002), pasando *por Las máscaras de la representación.*





El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895) (2005), Marcel Velázquez Castro ha mostrado un profundo interés por develar los misterios de la *terra* incógnita de nuestra literatura y por renovar las lecturas de nuestros clásicos, siempre desde una perspectiva iconoclasta, interdisciplinaria, objetiva y cuestionadora. Para Velázquez Castro, el siglo XIX es uno de los terrenos menos explorados y, curiosamente, más importantes para entender los diferentes conflictos políticos y los proyectos nacionales que han sido decisivos en el curso de nuestra historia literaria y nacional. Esta es la época en la cual surgen muchos de los conflictos raciales que aún nos dividen, se establecen perdurables construcciones de género que seguimos cuestionando, o se barajan diversas paradojas conceptuales sobre el concepto de nación y sobre los sujetos que la integran, tópico que explica las diversas convulsiones sociales que nos aquejan y las valoraciones de las mismas planteadas desde los estamentos del poder.

La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX (2009) es una compilación de once ensayos y una sesuda introducción (faltó un índice onomástico); todos dentro de la línea de interés académico de Velázquez Castro. El texto analiza el papel de la prensa como un estamento discursivo donde se configura los diversos conflictos políticos y sociales y donde se establecen proyectos nacionales en los años vesperales, inmediatos y mediatos a la formación de nuestra república. José Ragas, en su estudio: «Prensa, política y cultura impresa en el Perú, 1810-1872», afirma que «(…) a diferencia del siglo XVIII, en el que el mercado editorial estaba conformado principalmente por libros, en el siglo XIX son los periódicos los que imponen su presencia, seguidos por los folletos» (61). El periódico y la revista fueron los principales vehículos discursivos de la época, y estos contienen, como lo precisa Velázquez Castro: «un rico conjunto de manifestaciones discursivas y visuales que permiten observar los conflictos del campo político, la invención de la opinión pública, las configuraciones socioculturales, la gradual consolidación de la cultura de lo escrito y la compleja relación inversa entre el registro doctrinario político y un espacio público más amplio y con nuevos actores» (11).

A nuestro juicio, en *La república de papel* tienen lugar tres operaciones intelectuales estratégicas: la primera es la colonización de tierras vírgenes textuales, como es el análisis de la prensa peruana decimonónica; la segunda es la resemantización de conceptos aparentemente convencionales y fijos y la indagación, libre de fascinaciones estéticas, de propuestas literarias, pues en el texto se reformulan conceptos sobre patria o nación, y se replantea el papel y pensamiento de nuestros clásicos, como ocurre con Pardo y Aliaga, Fuentes, Segura, Palma, entre otros; la tercera es la formulación de propuestas transversales y organizativas que establecen devenires discursivos de sujetos sociales como el indio o que permiten el análisis de fenómenos socioculturales, como la culinaria peruana. Estas tres estrategias se complementan entre sí, de tal forma que los ensayos, a pesar de su autonomía temática, no dejan de integrarse como un puzzle perfecto cargado de signos racionales, pasionales e imaginarios.

El texto compilado por Velázquez Castro es un verdadero viaje a la semilla, una expedición arqueológica y descarnada a nuestros orígenes como nación y sociedad. Los periódicos ya no son observados como documentos frívolos ni como textos miméticos y veraces, sino como espacios de construcciones discursivas, poblados de representaciones sociales y de propuestas ideológicas que definen conductas y modelan imaginarios. Los periódicos y artículos definen cosmovisiones y marcan las fronteras de lo nuevo y lo viejo a partir de diversos detalles, como por ejemplo la comida y las costumbres culinarias, tal como establece Maida Watson en su espléndido ensayo «La función de la comida en la literatura costumbrista peruana del siglo XIX»; o se presentan como espacio de lucha de intereses políticas y económicas como plantean, respectivamente, Juan Gargurevich en su picante artículo «Palma y Fuentes, enemistad histórica» y Juan José Rodríguez en su revelador texto «Cuando no haya noticias, envíen rumores: La prensa norteamericana durante la Guerra con Chile».

Una característica de los ensayos de *La república de papel* es el carácter interdisciplinario de sus análisis. Esta situación demuestra que los fenómenos discursivos ya no pueden ser entendidos desde la perspectiva de una disciplina autónoma, con conceptos autofágicos y herméticos. Los textos literarios solo parecen recuperar su papel social cuando son analizados con el ojo caleidoscópico del investigador que combina disciplinas, pues solo con ayuda de la historia, de la historia del arte, del análisis crítico del discurso, de la estadística, de los estudios de género, etc., podemos obtener datos veraces, objetivos, fríos, pero racionales que nos ayuden a entender el porqué, el cómo y el cuándo de problemas que aún nos atañen.

Otra característica de los estudios publicados en *La república de papel* es la diversidad de edades de los ensayistas. Desde la experiencia y maestría de Juan Gargurevich hasta la juventud de una Brenda Acevedo, el texto demuestra la preocupación ya asentada y el interés efervescente por el análisis de la prensa del siglo XIX. Pero también revela algo más, el importante papel motivador de nuestro compilador. Dos de los ensayos, «La imagen femenina: Una visión contradictoria en el discurso del sujeto ilustrado en *El correo del Perú* (1872)», de Elizabeth Vilca, y «El sujeto ilustrado o el gran Otro en el diario *La miscelánea* de 1831», de Brenda Acevedo, fueron escritos como monografías del curso de Literatura peruana del siglo XIX dictado por Velázquez Castro en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Así, nuestro compilador no se presenta como un investigador de escritorio que hurga en los anaqueles hemerográficos alejado de los intelectuales nóveles y encerrado en su torre de marfil, sino como un animador cultural que desde su cátedra motiva a sus discípulos a realizar importantes contribuciones a nuestros estudios literarios, articula distintas generaciones de investigadores y todo ello siempre con un ánimo dialógico sin subestimaciones ni distancias litúrgicas.

En conclusión, *La república de papel* es un texto que indaga sobre la producción periodística del siglo XIX y revela el origen de los males que aún hoy aquejan a la nación peruana: la fragmentación social, la configuración excluyente de la nación, la intolerancia racial, las perspectivas machistas, la supremacía del discurso letrado sobre el oral, la negación de la heterogeneidad social y el principio homogenizador, las divagaciones en torno a conceptos claves como nación son algunos de los puntos tratados de manera inteligente y sistemática por los once ensayistas del texto. *La república de papel* se convierte en un libro clave de nuestros estudios literarios y culturales, pues estudia el discurso principal de la incipiente nación peruana, el periodismo, y establece vértebras y rutas de análisis que animan el debate sobre el bicentenario entre la comunidad de in-

vestigadores, quien debe complementar este programa de investigación con una mayor atención a la prensa de las provincias.

Nuevo viaje a la semilla: La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX. Marcel Velázquez Castro (Compilador). Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.



Max Silva
Nuevo hotel Sementerio
Marco Martos

Contar historias es una vieja vocación del ser humano. Tal vez esa actividad empezó cuando los hombres se reunían alrededor del fuego. Narraciones fabulosas pueblan la memoria de los hombres como aquella de los cíclopes que nos ha llegado en la voz de Homero. Narrar aventuras fue una actividad oral durante muchos siglos. Y fue precisamente Homero el que dio el paso de la oralidad a la escritura, de lo dicho y oído a lo escrito y leído, aunque la oralidad no perdió su lugar: lo leído se recitaba en la plaza pública. Fue con él que empieza la historia de la novela en el mundo, aunque en el sentido estricto lo que él nos dejo fueron epopeyas. Homero vivió en el siglo VIII antes de nuestra era y lo que refiere en sus escritos, si acaso sucedió, bien pueden ser hechos del siglo XII antes de Cristo, en pleno apogeo, pero casi al final del imperio micénico. Súbito, en poco tiempo, se perdió el centro de gobierno, los reyes de las ciudades griegas cayeron y se enseñoreó una especie de anarquía: empezó una época oscura, que es la de Homero. Los griegos perdieron la escritura, aquella que los arqueólogos llaman lineal A y lineal B, y hasta la forma de enterrar a los muertos, que se inhumaban, y partir de ese momento se empezaron a incinerar por la inseguridad de los cementerios. Es en la época de Homero que se introduce el alfabeto fenicio a la lengua griega. Los fenicios tenían muchos sonidos en su idioma y las grafías que usaban no los abarcaban, de manera que solo dejaban testimonio escrito de los sonidos consonánticos, como ahora hacen los jóvenes en sus mensajes electrónicos. Los griegos globalmente tenían menos sonidos que los fenicios y usando todo el alfabeto fenicio tuvieron grafías suficientes para representar también a los sonidos vocálicos. Homero está entre el mundo ordenado de los reyes y el mundo anárquico que lo sucede, pero a través de su escritura consigue unificar culturalmente al mundo griego. Trae a la escritura el mundo desordenado de la oralidad. Sin embargo, *La Iliada* tiene 24 cantos y *La Odisea* también 24, y eso es algo de orden. Nadie puede aseverar que ese orden fue el original. Lo más probable es que las versiones que conocemos de esos libros no son las de su autor famoso. En verdad todo indica que se hicieron varios siglos más tarde. La acabada perfección de algunas novelas bien estructuradas no viene de Homero. Como lo sostiene Ricardo González Vigil, la novela occidental toma en cierto sentido otro modelo: el de los trágicos griegos. En el mundo de la tragedia todo es ordenado. Dicho de otra manera, en la novela occidental están en permanente conflicto el narrar como en la oralidad, que es lo que está en la base de Homero, y el narrar ordenado, que se inspira en la tragedia. Y *mutatis mutandi* lo mismo puede decirse para la poesía.

Max Silva Tuesta es un autor peruano difícil de clasificar. Hombre de múltiples intereses, la psiquiatría, la literatura, la antropología, es, sin duda, uno de los más punzantes animadores culturales del Perú en las últimas décadas. Muy amigable, es al mismo tiempo flamígero defendiendo lo que piensa, como lo son en cierto sentido César Hildebrandt y Marco Aurelio Denegri. Como crítico se ha escogido a dos de nuestros mejores escritores, César Vallejo y Mario Vargas Llosa, y los estudia con mucha originalidad. Como autor de ficción ha escrito dos novelas: *Hotel Sementerio* y *Nuevo Hotel Sementerio*. Nos ocuparemos de la última. Leyéndola no solo disfrutamos de una novela sino que nuestra imaginación se dispara hacia otras novelas, las posibles que quedan insinuadas en esta escritura magnífica y desbordante. Si en la vida hay orden, desorden y furor, esta es la novela del desorden y del furor. Su remoto antecedente es Homero, que solía empezar sus narraciones en cualquier punto de la historia, y no los trágicos, defensores de un orden expositivo. Los parientes literarios menos remotos de Silva son Rabelais y Lautréamont, no ciertamente por una influencia literaria sino por la libertad en tratar los asuntos y por el lenguaje verdaderamente libertario. Por eso esta novela parece inasible, difícil de contar en pocas palabras, enemiga de las gacetillas y los comentarios ligeros. La recomendación para leerla, si acaso puede darse una, es dejarse llevar por el embrujo de las palabras, que por cierto no son las suaves de la poesía de estirpe romántica, sino las ásperas y duras de raíz expresionista. Esta es una novela que no tiene centro y que imaginada antes de la mal llamada posmodernidad se adelanta a ella y, por lo menos en el Perú, es el texto que mejor expresa en esta década del nuevo siglo el caos en que vivimos. Amor y muerte siempre estuvieron ligados como lo vio con magnífica clarividencia y leyendo la historia, conociendo a sus pacientes y a sí mismo, Sigmund Freud. Esta novela de Silva, recoge, desde el título, esa profunda verdad humana. No es azar que muchas escenas transcurran en un burdel, «ese lugar donde no llega la mirada de Dios». Pero no se trata del burdel convencional sino simbólico. No solo llegan hombres a buscar favores sexuales de damas, sino mujeres de la muerte o anorgásticas que son atendidas en el décimo piso donde funciona «La clínica del buen amor». Es curioso como Silva, un hombre de vasta información literaria, en solo esta mención da vuelta a un concepto arraigado en la tradición el del buen amor que viene de Juan Ruiz, arcipreste de Hita. Para Ruiz, existen en el hombre dos posibilidades de amor: el loco amor, o amor a los mujeres, y el buen amor, que es el amor a Dios. Estas mujeres de la muerte van en busca de lo masculino, una especie de loco amor al revés, y queda abierta la posibilidad de que al mismo Dios. El burdel como símbolo es tratado con profundidad en la novela: está ligado a la represión y a la liberación. Pero hay todavía un aspecto muy importante que ha sido soslayado por la casi desaparecida crítica literaria periodística limeña: *Nuevo Hotel Sementerio* es una novela río que trata de la novela. En ese sentido sus vínculos son André Gide en *Los monederos falsos* y los textos de la nueva novela francesa. Como en los libros invocados, la novela de Silva es una especie de escorpión que vuelve sobre sí mismo preguntándose mientras muerde, qué es una novela, cuánto de la realidad puede entrar en una novela, es lícito o no es lícito introducir a personajes de la sociedad peruana con nombre y apellido en la ficción literaria, es lícito o no es lícito incluir críticas al propio libro como la de Carlos Garayar, o entrevistas como de la Augusto Wong, al propio autor, en las páginas postreras. Aparecen también César Calvo y Mario Vargas Llosa y otro personaje, Rodrigo Ibáñez, que a ratos parece ser el que relata la novela. La novela, se ha dicho, es un batiburrillo, un cajón de sastre. Eso es verdad para casi todas, pero solo unas pocas, como esta de Max Silva, es el reino absoluto de la libertad. El autor ha encontrado en las páginas en blanco un soñado lugar para toda la fuerza milenaria de las palabras. Silva hace, literalmente, lo que le da la gana con las palabras. Tal vez por eso en la página final su fotografía al lado de una pintura que muestra el rostro de Beethoven nos observa con la cautela satisfecha del que mucho ha trabajado y se ha dado gusto en el trabajo, burlándose de la maldición bíblica que asocia trabajo con sufrimiento.

Max Silva Tuesta. Nuevo hotel Sementerio, *Lima, Editorial Leo, 2009, 375 pp.*



PARA LLEGAR A MISSOULA

Eduardo Chirinos

Cuando vimos por primera vez *A River Runs Through It* ni Jannine ni yo imaginamos que algún día esos paisajes tan espectaculares iban a ser nuestros. Sin sospechar que la mano del destino guiaba tan rutinaria decisión, alquilamos la película un domingo cualquiera de 1992. No recuerdo nada particular de ese día, salvo que era húmedo y triste como suelen ser los domingos invernales en Lima. Tal vez por eso nos impresionó tanto el paisaje montañoso y feraz de la película, los pinos frondosos y enormes, la nieve coronando las cumbres de unas montañas que reventaban de verde, el cielo azul sin mácula de nubes.

El paisaje de la película era preferible al que en ese momento nos ofrecía la ventana: el cielo gris, nubes cansadas de esperar, árboles bajitos cuyas hojas goteaban suciedad al contacto con la más mínima garúa. No importaba que Robert Redford contara con menos brío el relato de Norman McLean, que el ministro presbiteriano sufriera la muerte de su hijo predilecto (un jovencísimo y lampiño Brad Pitt) ni que ese domingo fuera tan húmedo y tan triste: había un lugar en el mundo llamado Missoula, y ese lugar no se parecía a la imagen que Hollywood suele regalarnos de las ciudades norteamericanas, tan llenas de oficinistas atareados, adolescentes rencorosos y amas de casa desesperadas.

¿Missoula sería una invención de McLean? La pregunta no es retórica. Para quien viaja por los Estados Unidos no es difícil reconocer una cartografía diseñada por la literatura, el cine, las canciones populares y las series de televisión. Entre ese Estados Unidos construido a retazos y el Estados Unidos real no hay demasiada diferencia, pues el segundo también ha sido diseñado como un *collage* de sueños, prejuicios y expectativas que varían según los individuos, las épocas y las crisis económicas. Si para nosotros New Brunswick era el cable donde colgaban las zapatillas en dirección al campanario de la iglesia presbiteriana, y Philadelphia el museo que albergaba la colección Duchamp y las escaleras de Rocky Balboa, Missoula era la película de Redford y un breve poema de Robert Bly que leí por primera vez en la traducción de Eleonora Falco:

Leve la nevada.
Oscuros durmientes dejan atrás
las sombras.
Contemplo el cristal surcado de
nieve tenue.
La mañana me ha sorprendido
en Missoula, Montana,
perfectamente feliz.[1]

Ese poema, titulado «En un tren», fue para mí la prueba irrefutable de la existencia de Missoula: no sólo tenía un lugar en el mapa, sino que formaba parte de un imaginario que aceptaba la felicidad. Por supuesto que había quienes la rechazaban. Me refiero a los críticos que nunca le perdonaron a Bly ese final tan abiertamente cursi, como si la felicidad no escondiera misterios y fuera de buen tono hablar únicamente de infelicidades y tristezas. Me gusta pensar que Bly se sintió feliz de llegar a Missoula, y que tuvo ganas de decir abiertamente esa felicidad. Años más tarde, cuando Jannine y yo fuimos contratados por la Universidad de Montana (cuya sede principal queda precisamente en Missoula), decidimos hacer el viaje desde Philadelphia en automóvil. Durante los cuatro días y medio que duró esa aventura me repetía una y otra vez el poema de Bly mientras pensaba en lo subversivo que era aceptar la felicidad que nos aguardaba. Pensaba también en dos parejas de ingleses que, de nuevo, la mano del destino puso a nuestro alcance: Lennon & McCartney, y Hitchcock & Shakespeare.

Siempre me he preguntado por qué la música se empeña en convertirse en la banda sonora de nuestras vidas. Rara vez nos deja elegir: la canción (cualquier canción) aparece sin que nadie la invite y se instala en nosotros sin pedir permiso. Aunque la aparición de esa intrusa responde a una lógica que se adelanta a los más laboriosos razonamientos, en mi caso no tenía que ser muy perspicaz para entender que «Rocky Raccoon» terminara convirtiéndose en lo que el neurólogo Oliver Sacks llama «gusano cerebral». Por suerte la cosa no llegó a niveles patológicos: suelo cantarme canciones en voz baja, y en mi *ipod* mental los Beatles han tenido siempre un lugar de privilegio; pero bastó que cruzáramos la frontera que separa Minnesota de South Dakota para que Paul McCartney empezara una y otra vez:

Now somewhere in the black
mountain hills of Dakota
there lived a young boy named
Rocky Raccoon
and one day his woman ran off
with another guy
hit young Rocky in the eye Ro-
cky didn't like that
he said I'm gonna get that boy
so one day he walked into town
booked himself a room in the
local saloon.

Por supuesto que en ese viaje no nos alojamos en ningún *local saloon*, pero vimos a más de un muchacho que podía ser Rocky Raccoon buscando desesperadamente a su novia Magil («quien se hacía llamar Lil y a quien todo el mundo conocía como Nancy»). Preferimos alojarnos en modestos moteles de carretera donde invariablemente encontrábamos la famosa *Gideon´s Bible* que menciona la canción. Casi todos los hoteles de los Estados Unidos tienen esa Biblia en sus habitaciones, excepto los de Utah, que sólo ofrecen *El Libro del Mormón*.



Ciudad de Missoula

¿Y Hitchcock & Shakespeare? En la segunda escena del segundo acto de *Hamlet*, el príncipe entiende que si quiere darle mayor credibilidad a su locura el mejor recurso es el lenguaje del delirio. Por eso se permite estas palabras: «I am but mad north-north-west: when the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw», que traducidas al español dirían –más o menos– «Sólo estoy loco en el Nornoroeste; cuando el viento viene del sur, sé distinguir un halcón de una garza». Estas palabras (tan extrañas como las canciones de Lennon & McCartney en la época de *Magical Mistery Tour*) cifraban el palimpsesto de nuestro viaje, cuyo arquetipo era la absurda indirección de Hamlet y la huida, también absurda, de Roger Thornhill, el inolvidable personaje encarnado por Cary Grant en la película de Hitchcock. Su título, *North by Northwest* (1959), es un velado homenaje a Hamlet y a otro danés loco apellidado Borglum, el mismo que esculpió en el Monte Rushmore las caras de los presidentes norteamericanos. Sobra decir que nos desviamos de la carretera para visitar el famoso monte, más por revivir la escena de la persecución final de Roger Thornhill con la espía rubia Eve Kendall que por fetichismo turístico.

Pero las predicciones de la poesía rara vez se cumplen…o se cumplen de un modo tan misterioso que exigen una relectura más atenta de los acontecimientos. Nosotros no llegamos a Missoula en tren, no había caído nieve (era verano), ni siquiera era de mañana. Pero nadie pudo arrebatarnos esa felicidad:

Hace algunos años
leí un poema de Bly sobre Mis-
soula.

Todavía lo recuerdo.
Hablaba de un tren
(tal vez la vieja ruta del Pacífi-
co)
en una mañana de invierno.
Los durmientes
habían dejado atrás las sombras
y el cristal surcado por la nieve
dejaba entrever el perfil de las
montañas.
Era necesaria la nieve para lle-
gar a Missoula,
para cruzar «la puerta del in-
fierno»
como antiguamente la llamaban
los colonos.

Nosotros llegamos una tarde de
verano
en automóvil. Y hacía mucho
sol.
¿Por qué nos perseguía el frío
del poema?

Para llegar a Missoula
era necesario un tren
y una ventana escarchada y algo
de nieve. ■

[1] *Transcribo el original en inglés: «There has been a light snow./ Dark car tracks move in out of the darkness./ I stare at the train window marked with soft dust./ I have awakened at Missoula Montana utterly happy». La versión de Eleonora Falco figura en el número 15 de la revista* Lienzo, *Lima, junio de 1994. p. 194.*



«Arar nunca es en vano… Ni en el mar»

BOLÍVAR

Carlos Araníbar

Para los pueblos de nuestra América
el mensaje de Simón Bolívar es el reto que exige
realizar los ideales incumplidos y las utopías de ayer,
retomar los objetivos más altos de una revolución
inconclusa, promover el ascenso de los desposeídos a
niveles compatibles con la dignidad humana, robustecer
anhelos nacionales con las banderas de la solidaridad
americana, acabar con la dominación
del hombre por el hombre y avanzar a pie firme
en el camino que lleva a la justicia social.



Simón Bolívar, libertador, pintura de José Figueroa.

BOLÍVAR*

Carlos Araníbar

Hace un par de lustros Pierre Chaunu, el autor de la monumental *Sevilla y el Atlántico*, en 11 vol., estimó que en los diez años anteriores la bibliografía sobre la independencia en Hispanoamérica sumaba unos 20 mil títulos. ¿Será juicioso doblar el número para la década de los 70, testigo del *boom* de efemérides cívico-militares y almacén de publicaciones, congresos y certámenes, centenarios y sesquicentenarios sin fin?

Tal plétora, que sube al vértigo la maciza documentación conocida, incluye cantidad de hojarasca lírica que evoca batallas y héroes con mero sentido laudatorio y que, como en copia al carbón, repite panegíricos y lisonjas que glosan antiguas glosas y resumen viejos resúmenes. Pero también, aparte de eso que Gustavo Beyhaut llama 'papilla habitual', hay serios esfuerzos por renovar las técnicas de investigación y la síntesis histórica, usar nuevas categorías de análisis, replantear problemas y abrir cuestiones inéditas. Afanes son que apuntan a una relectura del agitado capítulo de la independencia política y la fundación de las modernas repúblicas hispanoamericanas.

Si acaso el fin último de toda historia, como pedía Troeltsch, es la comprensión del presente y si en el fondo toda historia es contemporánea, como reza el *dictum* de Croce, es justa la avidez en los historiadores jóvenes por revisar aquella época, sus alcances, logros y frustraciones: ansia de aquilatar con objetividad y mesura, sin pasión ni ira, el legado de la gesta político-militar de principios del XIX. Es nuestro conflictivo presente, lleno de tensiones e incertidumbres, el que impone los signos del apremio a este indagar por nuestra biografía colectiva, anhelo de internalizar las experiencias del pasado y recuperar las banderas, tantas veces arriadas, del utópico sueño de los libertadores.

Es más fácil reclamar que construir una imagen que satisfaga el rigor de la historia científica y los anhelos sociales de hoy. Bajo nuestros cielos, sobre todo en el campo de los textos de divulgación –¡esos temibles manuales!– ha hecho camino una suerte de balcanización, un mosaico de historias nacionales yuxtapuestas, infladas de parroquialismo y emulación, ricas en biografías salpicadas de anécdotas y tupidas de cronologías que nublan la visión integral del proceso. Desde el nivel de los libros de escuela, al modo de los árboles que ocultan al bosque, campean textos chovinistas en que se compite, como en un campo atlético, por acreditar el mayor número de precursores y generales, ideólogos y conspiradores, caudillos y batallas ganadas. En su forma límite eso prolonga más allá de lo justo la obsoleta ilusión de Carlyle, para quien la historia universal no era sino las biografías de los grandes hombres. Con razón el politólogo Anatole de Monzie se burlaba de las 'viudas abusivas', esas solemnes cohortes que custodian las tumbas de los héroes y cierran el paso a quien no se acerca, reverente y uncial, con el incienso en las manos. En tal historia individualista sólo en segundos planos hallan cabida la acción colectiva y el análisis de las estructuras sociales y económicas y se veda el ingreso de los pueblos –los verdaderos hacedores de historia– al sacro recinto de las personalidades.

Es justo que, tras el uso abusivo de los héroes, se brinde hoy atención a factores subestimados o velados: coyunturas económicas, régimen reformista de Carlos III, fluctuaciones del libre comercio y el contrabando, vaivenes políticos de la Europa napoleónica y el Congreso de Viena, efectos en las estructuras sociales americanas, conflictos inter e intraclasistas, grupos de presión e intereses regionales, bases sociales de la Independencia, grado de participación de las masas. La saludable voluntad de enmienda se dispara alguna vez a posiciones procustianas o nihilistas que obvian de plano a los caudillos y asignan los primeros roles a proteicos grupos sociales que se ahorman a fórmulas hechizas y que, a su turno, expulsan del nuevo paraíso todo nombre propio y cualquier vestigio de 'personalidad'.

No sugiero que la historia, la más noble y la más completa de las ciencias del hombre, se aboque a la búsqueda pueril de un justo medio que satisfaga a todos y que, hechas las cuentas, no satisface a nadie. La técnica del promedio de posturas opuestas puede hacer pasable aritmética pero siempre hará mala historia. Individuos y grupos no se oponen ni excluyen: se esclarecen y complementan. No cabe una historia de la revolución política de Hispanoamérica que elimine el nombre y hechos de Bolívar, uno de los hombres más notables del XIX, como no cabe una historia de las dos grandes revoluciones contemporáneas, la de 1917 y la de 1949, que silencie hechos y nombres de Lenin y Mao Tse Tung, dos de las figuras del siglo. El individuo descollante encarna los anhelos del sector social al que pertenece y en cada época su vigencia está en razón directa del grado y nitidez con que encarna las aspiraciones del grupo con el que se identifica. ¿Individuos o masas? Falso dilema. Con distinto peso específico, ambos factores cohieren en la síntesis histórica.

La imagen *ad usum* de la Independencia, la del libro escolar –el *textus receptus*–, vista en retrospecto parece construida con ansia terapéutica de superar traumas iniciales y ambigüedades surgidas en el proceso emancipador. Bien se sabe, el Perú de 1810-20 jugó papel de fé-

* *Conferencia leída en 18-VIII-1983 en el Salón capitular de la iglesia de Santo Domingo, Lima.*

rreo bastión hispánico. Al momento de la invasión napoleónica en España, que acelera la disolución del imperio colonial, frente a los cabildos abiertos y pronunciamientos autonomistas de las juntas de gobierno de Caracas, Bogotá, Buenos Aires y Santiago de Chile, en el Perú se proclama la adhesión fidelista a la Junta Central de la península.

Por entonces el virreino peruano luce como un remanso mientras las aguas salen de madre en el imperio ultramarino español. Las tropas porteñas reforzadas por los gauchos de Güemes invaden el Alto Perú y Castelli llega a las puertas del lago, en México el cura Hidalgo levanta en armas a 80 mil indios, Carrera radicaliza en Chile el movimiento liberador, Artigas lidera el alzamiento oriental, tras la 'campaña admirable' Bolívar declara la 'guerra a muerte' y los llaneros apureños del sanguinario Boves azotan Venezuela. Sin embargo, el Perú abascalino sofoca conatos y conspiraciones urbanas y desde Lima, baluarte de la reacción, parten las tropas represivas que pacifican el norte, que en 1811 vencen en Huaqui a las fuerzas argentinas, que recobran para España el Alto Perú, que liquidan en Chile la gloria efímera de la 'Patria vieja'.

Con la restauración absolutista de 1814, confinados al limbo los avances de las Cortes de Cádiz y la Constitución doceañista, el Perú sigue bajo la férula monárquica sin más sacudón que la breve pesadilla que a criollos y españoles causaron las huestes indias de Pumacahua. En 1820 ocurre la revolución liberal en España y, cuando en Andalucía las fuerzas del coronel Riego se niegan a embarcarse a América y concluyen enviando comisionados de paz, se inicia la fase segunda y definitiva de la lucha libertadora. Aún entonces sólo el arribo de las fuerzas argentino-chilenas por el sur y neogranadinas por el norte permitirá la consumación de 1824 en Ayacucho. Careció el Perú de caudillos militares de la talla de San Martín o Bolívar y ni siquiera tuvo historiadores coetáneos que narrasen la gesta.

Ese papel poco airoso de reducto de la reacción, ambigua figura de país ganado muy tarde y como a desgano a la causa de la libertad, ha jugado papel traumático en la historiografía peruana. Ante aquel reto se montó una lectura más halagüeña del proceso enfatizando a todo dar la participación peruana, en la versión estándar que sin tropiezo repiten los colegiales (por lo menos, en tiempo de exámenes). Así, el esquema que cubre el período climático 1780 -1824 se desvive por enlazar el movimiento libertario de Túpac Amaru con la *Capitulación* de Ayacucho a través de pasos medidos que semejan peldaños de una escala de lujo que asciende a las alturas de la gloria: Túpac Amaru y los Catari, Baquíjano y los precursores, Vidaurre, Unánue y los mercuristas ilustrados, la carta del jesuita Vizcardo, influencia de los enciclopedistas y de Jefferson, conspiraciones nonatas, levantamientos frustrados, Ubalde y Aguilar (1806), Zela (1810), Crespo y Castillo (1812), Paillardelli (1813), Pumacahua y los Angulo (1814-15), Alcázar y Espejo (1817), correspondencia clandestina con los patriotas, montoneros de la sierra central, Unánue otra vez, Sánchez Carrión, Junín, Ayacucho. Cuadro hechizo, persuasivo y didáctico en demasía, que convierte al proceso en un coherente proyecto nacional, endógeno, de evolución paulatina, sin fisura visible ni solución de continuidad.

No son los contenidos del esquema los sujetos a revisión. Es su ensamble de artificio lo que compromete el valor del conjunto y cuestiona la investigación reciente. Mencionaré, al paso, a historiadores peruanos como Basadre, C. Valcárcel, Macera, Bonilla, Flores Galindo, Burga. Y extranjeros como Chaunu, Céspedes, Vilar, López Soria, la escuela española de Vives, Halperin, Beyhaut, Verlinden, Morse, los Stein, Humphreys, Rippy, etc. Difieren entre sí, cómo no. Pero sus asedios al esquema tradicional han hecho patentes las incongruencias que revela y han comenzado a corregirlo. Dos puntos de coincidencia resumen el problema.

El primero es la convicción de que el nuestro no fue un proceso endógeno que nace y madura dentro del espacio social del virreino peruano, sino que sólo cobra sentido en el contexto mayor europeo-americano de las revoluciones burguesas. La falta de una dirigencia criolla orgánica, las vacilaciones egoístas de las capas de terratenientes y grandes comerciantes, la incapacidad de convocar una base social más amplia impidieron al movimiento peruano avanzar más allá de la revolución política y lo frenaron en las puertas de la revolución social. Inalteradas las estructuras económicas, no hubo cambio esencial para las mayorías campesinas. La Independencia, apurado el análisis, desembocó sin transiciones ni fracturas en la sustitución del disuelto pacto colonial por la nueva dominación económica: Inglaterra, ávida de materias primas y nuevos mercados para sus manufacturas. Como muestra de la «facilidad y profundidad de la penetración británica en el Perú» cito, con datos de Heraclio Bonilla, los montos de exportaciones inglesas al Perú en 1818-25:

Año 1818: 3,149 libras esterlinas. 1819: 30,000 libras. 1820: 39,322. 1821: 86,329. 1822: 111,519.

EL ÚLTIMO ROSTRO

Nos acercamos a saludar al héroe mientras unos soldados, todos con acentuado tipo mulato, colocaban unas sillas frente a la que ocupaba el enfermo. Mientras este hablaba con el capitán del velero, tuve oportunidad de observar a Bolívar. Sorprende la desproporción entre su breve talla y la enérgica vivacidad de las facciones. En especial los grandes ojos oscuros y húmedos que se destacan bajo el arco pronunciado de las cejas. La tez es de un intenso color moreno, pero a través de la fina camisa de batista se advierte un suave tono oliváceo que no ha sufrido las inclemencias del sol y el viento de los trópicos. La frente, pronunciada y magnífica, está surcada por multitud de finas arrugas que aparecen y desaparecen a cada instante y dan al rostro una expresión de atónita amargura, confirmada por el diseño delgado y fino de la boca cercada por hondas arrugas. Me recordó el rostro de César en el busto del museo Vaticano. El mentón pronunciado y la nariz fina y aguda, borran un tanto la impresión de melancólica amargura, poniendo un sello de densa energía orientada siempre en toda su intensidad hacia el interlocutor del momento. Sorprenden las manos delgadas, ahuesadas, largas, con uñas almendradas y pulcramente pulidas, ajenas por completo a una vida de batallas y esfuerzos sobrehumanos cumplidos en la inclemencia de un clima implacable.

El último rostro (Relato, fragmento)
Álvaro Mutis

> *"El clímax del movimiento indígena se da en 1780 con la revolución de Túpac Amaru y sus proyecciones, que sacudieron el virreino. La bárbara represión con que fue arrasado y las tibias reformas administrativas otorgadas a prisa para aquietar las aguas, no pudieron ya nunca borrar de los ojos de criollos y españoles, únicos beneficiarios del* establishment*, la turbadora visión de las hordas indias alzadas en armas en un estallido que cobró más de cien mil víctimas".*



1



2



1823: 288,291. 1824: 401,695. 1825: 602,709 libras. Desorbitado crecimiento, 200 veces en 7 años, que no incluye la inversión de capitales ingleses en la minería peruana ni los empréstitos fiscales del gobierno británico, con los que nace la deuda nacional que desde temprana hora arrastró, como un estigma, la naciente república.

Complemento del primero, el otro punto débil del esquema tradicional es su afán por amalgamar factores políticos, sociales e ideológicos del período 1780-1824 y hacer del conjunto un magno proyecto, un vértigo que envolvió a todas las capas sociales del Perú finicolonial. Estudios recientes –y es de rigor mencionar los abordajes críticos de Lynch, Vitale, Fals Borda, Carrera Damas– muestran que hubo dos movimientos de liberación nacional de signo, inspiración y objetivos distintos: el movimiento criollo y el movimiento indígena.

El movimiento indígena, autónomo y ajeno al movimiento criollo, tiene su fuente remota en la rebelión de Manco Inca en el siglo XVI y en los primeros brotes nativistas de la sierra sur. A lo largo del período colonial se manifiesta por eclosiones locales, esporádicas y sin coordinación, con dirigencia y equipamiento militar precarios y objetivos inciertos. Dureza del régimen, opresión abusiva de las autoridades, depauperación y desarraigo campesino, multiplican en el XVIII los estallidos, como el alzamiento de Oruro o el de 1742 de Juan Santos Atahualpa, que sobrevive doce años. Es un flujo cuya base social son las masas campesinas, desarticuladas y con apenas una embrionaria conciencia de unidad en que a veces armonizan y a veces confligen factores debilitantes: protesta fiscal, añoranzas del pasado inca y visiones mesiánicas, revanchismo social, rivalidades interétnicas. Pero es obvio que la insurgencia indígena comporta, como precipitado neto, el repudio del sistema vigente, el rechazo total del *establishment*.

En contraste con el movimiento indio de base campesina, que cuestionaba las bases mismas del estatuto colonial, los objetivos del otro movimiento criollo y de base urbana, «más que revolucionarios eran reformistas y no afectaban las estructuras sociales sino la organización política» (Macera).

El clímax del movimiento indígena se da en 1780 con la revolución de Túpac Amaru y sus proyecciones, que sacudieron el virreino. La bárbara represión con que fue arrasado y las tibias reformas administrativas otorgadas a prisa para aquietar las aguas, no pudieron ya nunca borrar de los ojos de criollos y españoles, únicos beneficiarios del *establishment*, la turbadora visión de las hordas indias alzadas en armas en un estallido que cobró más de cien mil víctimas. Años después, al aplastar a las tropas indias de Pumacahua en la masacre de Umachiri, se cerraban las posibilidades de la revolución indígena y se abrían las puertas a la revolución política de los criollos.

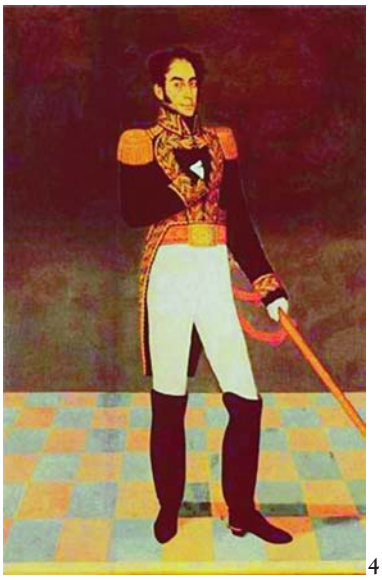
Suele hacerse conjeturas sobre la frustración que significó la derrota del movimiento indio que, de haber triunfado con liderazgo criollo, lograra una efectiva promoción social de las masas. Pero, aunque lo iluminen, las ucronías no pueden cambiar el pasado. Asumida la dirección por los criollos, ya embotado el filo de todo cambio radical, vivió el Perú los vaivenes y contramarchas de una clase criolla tironeada entre egoísmos y miedos de terratenientes, espasmos demoliberales de ideólogos y cantos de sirena de demagogos de capilla. El costo social de cinco años de campañas de guerra recayó en las capas populares que cubrieron las bajas, improvisaron montoneras en la sierra y se enrolaron, con voluntad o sin ella, bajo las bande-

ras patriotas y
listas. Que e
carecieron d
final lo revel
plo, el testimo
nique, que e
rias cuenta h
do en 1837 co
indios alzado
del rey españo
tañas de Huan
lustros de la a
cucho.

Luego de
el fracaso de
conciliadoras
cracia limeña
los planes mo
Protector, c
Lima sin disp
nuestros id
Congreso de
sieron el sign
no al nacie
Anhelaron fu
ciedad conce
de sus lectur
nianas e ilustr
ron una Cons



3



4



5



6

1. Lima a comienzos del siglo XIX.
2. Capitulación de Ayacucho.
3. Simón Bolívar. Xilografía de José Sabogal.
4. El Libertador. Pintura de José Gil de Castro.
5. Miniatura de Bolívar joven, antes de su viaje a Europa.
6. Simón Bolívar junto a su Estado Mayor, 1823.

y bajo las rea-
esos avatares
e un sentido
la, por ejem-
onio de Eche-
n sus *Memo-*
aber tropeza-
on partidas de
os en nombre
ol en las mon-
nta, casi a tres
urora de Aya-

Punchauca y
las tentativas
de la aristo-
al amparo de
narquistas del
que entró a
parar un tiro,
eólogos del
1822 impu-
no republica-
ente Estado.
undar una so-
ebida al calor
ras rousseau-
radas y le die-
stitución qui-

mérica que incluía generosas fórmulas demoliberales, olvidando que son los hombres quienes cambian las leyes y no las leyes las que cambian a los hombres. Mientras tanto, al margen de acres discusiones de doctrinas y partidos, alguien tenía que proseguir y consumar la guerra colonial. Pero fracasaban las expediciones a intermedios y los patriotas eran aniquilados en Zepita y Moquegua. Era urgente llenar el vacío de poder y, ante el forzado retiro de San Martín tras la entrevista de Guayaquil, vencer. Vencer, pese a conflictos entre el Congreso y el presidente Riva Agüero, impuesto por el motín de Balconcillo. Y conflictos entre dos presidentes, Riva Agüero y Torre Tagle, entre dos generales en jefe y entre dos congresos fraccionados, el de Trujillo y el de Lima. Un presidente reconocido y depuesto que, a su turno, disuelve el Congreso y deporta a los diputados. Otro presidente, más tarde declarado traidor a la patria. Los castillos del Callao en manos de realistas y refugio de cambiabanderas. Deserción del escuadrón escolta. Reocupación de Lima por los españoles. Toda la sierra central y sur y todo el Alto Perú en poder del enemigo ... Era necesario vencer y esa urgencia marcó la hora de Bolívar en el Perú. Vencer es lo que ofreció el febricitante caudillo en Pativilca. Y venció.

***

Sin tocar para nada las proezas militares del Libertador y su conducción de la guerra, su acción en el Perú durante sus tres años de permanencia hasta su retiro en VIII-1826 apunta a dos objetivos. Uno es de orden interno, el otro es de proyección hispanoamericana e internacional.

Por el primero aspiraba a consolidar y perpetuar el nuevo orden republicano con instituciones sólidas, estables, duraderas. En este campo se inscriben sus medidas legales y administrativas, que hacen lista larga: creación de la Universidad de Trujillo, de la Corte Superior, un centenar de colegios de modelo lancasteriano de enseñanza mutua, supresión de los cacicazgos y el servicio personal, Caja de Consolidación, vigilante manejo de las rentas fiscales, Junta Suprema de sanidad, etc. Y, claro, la vapuleada Constitución 'vitalicia' que enfrentó a cenáculos de radicales y *persas* y precipitó la reacción antibolivariana en el Perú. Cualquiera recuerda las desenfadadas letrillas del incorregible clérigo Joaquín Larriva por más que este, como tantos áulicos de esos días, jugara en sucesión los roles de progodo, bolivarista encendido y desilusionado de la hora undécima:

«Cuando de España las trabas
en Ayacucho rompimos
otra cosa más no hicimos
que cambiar mocos por babas.
Nuestras provincias esclavas
quedaron de otra nación.
Mudaron de condición,
pero sólo fue pasando
del poder de don Fernando
al poder de don Simón».

Con su proyecto de Carta Magna quiso Bolívar resolver el dilema entre libertad y orden mediante la cuasi-institucionalización de la virtud, la razón y 'las luces' como instrumentos de equilibrio político. Constitución autoritaria, a lo Sancho. Y quijotesca, a un tiempo. Un Ejecutivo centralizado y vitalicio por un lado y, por otro, reflejo del antiguo 'poder moral' esbozado en el *Mensaje de Angostura*, un cuerpo legislativo sin precedentes en América, la Cámara de los Censores, que velaría por la defensa de la Constitución, por la moralidad administrativa, por la educación, la cultura y las artes, las buenas costumbres, las virtudes ciudadanas.

De ambos planos de la acción bolivariana en el Perú, política interna y proyección internacional, hoy cobra vigencia el segundo: la búsqueda de un ordenamiento político hispanoamericano, que inte-

grase las nuevas repúblicas en una liga de Estados soberanos para apoyo mutuo ante la agresión extranjera, proyecto de una confederación de naciones libres con plenipotenciarios en una Asamblea permanente que sirviese «de consejo en los grandes conflictos y de conciliador de nuestras diferencias». Esta visionaria concepción, que se adelantó a los tiempos, es la hora más alta del ideario bolivariano. Si algún proyecto obsedió al Libertador fue este, que persiguió por años y fue madurando hasta la convocatoria al Congreso de Panamá de 1826.

Una agobiante bibliografía –que sigue creciendo– revela que en esos años las ideas federativas surgían en diversos lugares y con ropajes varios. Se habla del peruano Juan de Egaña y sus *Memorias* (1810). Se cita al chileno O'Higgins, al uruguayo Artigas, al ecuatoriano Rocafuerte, al guatemalteco Cecilio del Valle, a Monteagudo, colaborador de San Martín y de Bolívar. Pero, salvo el último caso, se trata de fraseos teóricos o modulaciones algo inciertas y variopintas. Quien busque antecedentes llegará a Francisco de Miranda, que entre 1797 y 1801 lanzó la idea de una federación que bautizó de 'Unión Americana'. Era un plan para lograr la independencia de su futura 'América colombiana' formando un cuerpo político con las 13 colonias ibéricas desde México hasta Patagonia. John Adams, el presidente norteamericano, juzgó tal proyecto como «una tentativa de establecer la democracia entre las aves, los mamíferos y los peces».

El esquema de Bolívar es muy coherente y sus contornos se hacen cada vez más nítidos. En 1810, al iniciar su vida pública como enviado de la Junta de Caracas ante Inglaterra, expone en el londinense *Morning Chronicle* la idea de «invitar a todos los pueblos de América a que se unan en confederación». En la *Carta de Jamaica*, de 6-IX-1815, asoma la idea de confederación hispanoamericana todavía en tono de utopía, pero ya se asocia a la idea de un Congreso internacional:

> «Yo deseo más que otro alguno ver formarse en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riqueza que por su libertad y su gloria.
> «Es una idea grandiosa pretender formar de todo el Mundo Nuevo una sola nación, con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión, debería por consiguiente tener un mismo gobierno que confederase los distintos Estados que hayan de formarlo; mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes dividen la América. ¡Qué bello sería que el istmo de Panamá fuera para nosotros lo que el de Corinto para los griegos! ¡Ojalá que algún día tengamos la fortuna de instalar allí un augusto Congreso de los representantes de las repúblicas, reinos e imperios a tratar y discutir sobre altos intereses de la paz y de la guerra, con las naciones de las otras tres partes del mundo. Esta especie de corporación general tendrá lugar en alguna época dichosa de nuestra generación».

En 1818 pide «que nuestra divisa sea la unidad de la América Meridional» y le escribe a Pueyrredón, director supremo de las provincias del Plata, sobre el «pacto americano» que

«formando de todas



Manuelita Sáenz, Museo de Sucre, Quito.

nuestra repúblicas un cuerpo político presente la América al mundo con un aspecto de majestad y grandeza sin ejemplo en las naciones antiguas».

Cuatro años más tarde nombra plenipotenciarios ante los gobiernos de México, Perú, Chile y Argentina y solicita enviar delegados a Panamá. Y de 7-XII-1824 es la convocatoria a los gobiernos de América para el Congreso, documento maduro y enjundioso:

> «Es tiempo ya que los intereses y las relaciones que unen entre sí a las repúblicas americanas, antes colonias españolas, tengan una base fundamental que eternice, si es posible, la duración de estos gobiernos. Entablar aquel sistema y consolidar el poder de este gran cuerpo político pertenece al ejercicio de ... una asamblea de plenipotenciarios nombrados por cada una de nuestras repúblicas ... El día que nuestros plenipotenciarios hagan el canje de sus poderes, se fijará en la historia de América una época inmortal»

y en instrucciones al delegado colombiano Mosquera advierte:

> «Es necesario que la nuestra sea una sociedad de naciones hermanas, separadas por ahora en el ejercicio de su soberanía por el curso de los acontecimientos humanos, pero unidas, fuertes y poderosas, para sostenerse contra la agresión del poder extranjero».

¡Cuán frágil la tela del sueño bolivariano! Contra él conspiraban, corroyendo cualquier brote solidario, las diversidades regionales, el secular aislamiento colonial, la inestabilidad política de las nuevas repúblicas, los recelos chovinistas, los apetitos de caudillos locales, las distancias geográficas y hasta la imprecisión de fronteras, la mayor fuente de discordia en la historia de América. Si en el teatro la realidad empieza donde termina el escenario aquí operaban, disolventes y como desde bambalinas, las suspicacias e hipocresías de dos potencias sajonas: Inglaterra –cuya expansión natural era capturar nuevos mercados– y los Estados Unidos de Norteamérica con su versión monroista y hegemónica, opuesta al ideal bolivariano. Rivales ambas, coincidían en mantener y aun incrementar la desarticulación de las viejas colonias españolas.

Por presión del ministro inglés Canning se invitó al Imperio del Brasil, que ni era república ni fue colonia española. Eso desvirtuaba las ideas rectoras de la *Carta de Jamaica*. Y de modo inconsulto Santander, vicepresidente de Colombia, cursó invitación al gobierno norteamericano.

En VII-1826, a un año y medio de la convocatoria limeña, se reunían en Panamá delegados de sólo cuatro países: Guatemala, Colombia, México y el Perú, con la presencia gratuita de un observador inglés y otro holandés. Un delegado norteamericanos murió en Cartagena, el otro llegó a Panamá después de clausurado el Congreso. Su presencia habría sido muy engorrosa, vista la claridad de las instrucciones impartidas por Henry Clay, secretario de Estado, opuestas a todo mecanismo regulador de conflictos entre los estados americanos. Atinada prevención la de Bolívar cuando en 1825 le escribe a Santander:

> «La federación con los Estados Unidos nos va a confrontar con la Inglaterra, porque los americanos son los únicos rivales de los ingleses con respecto a la América»

y, poco después, le dice:

> «Repetiré nuevamente que la federación con los Estados Unidos me parece muy peligrosa»,

hasta que, en carta al cónsul Ricket, plasma Bolívar la frase profética:

> «Los Estados Unidos parecen destinados por la Providencia para plagar de miserias a la América en nombre de la libertad».

El Congreso concluyó acordando nueva reunión en dos años, con esa curiosa voluntad de reencuentro que es el acuerdo más fácil de lograr en todo congreso internacional que se estime. Aprobó un *Tratado de liga y confederación perpetua* y un acuerdo de bases sobre contingentes militares en caso de agresión. El desencanto de Bolívar por tan magra cosecha le hacía reflexionar, en carta a Páez de 5-VIII-1826:

> «El Congreso de Panamá, institución admirable si tuviera más eficacia, no es otra cosa que aquel loco griego que pretendía dirigir desde una roca los buques que navegaban, su poder será una sombra y sus decretos, consejos. Nada más».

A fines de 1826, urgido por tensiones políticas y corrientes secesionistas en la Gran Colombia, que pronto se iba a fragmentar en tres estados, se embarcaba Bolívar hacia el norte para no volver más al Perú.

Tres años antes, cuando al llegar vivió las horas de la expectación, del coraje y del triunfo, en el frenesí bolivarista lo envolvían las sombras deletéreas de la adulación y el ditirambo que flotaban hasta después de Ayacucho. El versátil Vidaurre decía verlo con la imaginación en el templo de la fama «en que sirven de grada

«NO HE TENIDO NI UNA SOLA DUDA»

A partir de entonces, aquella había de ser su idea fija: empezar otra vez desde el principio, sabiendo que el enemigo estaba dentro y no fuera de la propia casa. Las oligarquías de cada país, que en la Nueva Granada estaban representadas por los santanderistas, y por el mismo Santander, habían declarado la guerra a muerte contra la idea de la integridad, porque era contraria a los privilegios locales de las grandes familias.

«Esa es la causa real y única de esta guerra de dispersión que nos está matando», dijo el general. «Y lo más triste es que se creen cambiando el mundo cuando lo que están es perpetuando el pensamiento más atrasado de España».

Prosiguió con un solo aliento: «Ya sé que se burlan de mí porque en una misma carta, en un mismo día, a una misma persona le digo una cosa y la contraria, que si aprobé el proyecto de monarquía, que si no lo aprobé, o que si en otra parte estoy de acuerdo con las dos cosas al mismo tiempo»…

«Pues bien: todo eso es cierto, pero circunstancial», dijo, «porque todo lo he hecho con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ni una contradicción ni una sola duda». Y concluyó en caribe puro:

«¡Lo demás son pingadas!».

El general en su laberinto. Gabriel García Márquez

los Aníbales, Escipiones, Farnesios y Turennes. Yo veo disputar a Vuestra Excelencia el vértice a Guillermo Tell y Washington y ellos ceder y poner su gloria en admirar a Vuestra Excelencia». El conservador José María Pando lo juzgaba «el único genio que concedió la Providencia a este continente». Justo Figuerola, que años más tarde ante una asonada calmó a la multitud arrojándole desde un balcón de Palacio la banda presidencial, por 1823 hacía votos «por que el nombre de Bolívar sea el primer ensayo de la balbuciente lengua de la infancia de nuestros hijos». Unánue, hombre-puente y asesor de virreyes y libertadores, lo llamó «el hombre clásico del Nuevo Mundo... padre insigne de la patria», mientras ponía la primera piedra para la estatua ecuestre del Libertador. Viejo y pertinaz ejercicio retórico este de la lisonja criolla, en la línea de las hipérboles coloniales en cada entrada de virrey, que tiene su cima en la arenga del abogado azangarino Choquehuanca y que lleva, como por la mano, hacia las regiones inéditas y riesgosas del proyecto vitalicio.

Al alejarse del Perú tras de un baile ofrecido por la Municipalidad limeña, en la madrugada del 3-IX-1826 redacta Bolívar su última proclama, pieza literaria como tantas suyas. Y, casi de modo furtivo, abandona para siempre el país que lo recibió con arrobo y en el que vivió los días cenitales del amor y la gloria. Se inicia el ocaso del Libertador. El huracán chovinista y la anarquía sacudirán los cimientos de las jóvenes repúblicas y volverán pavesas el fuego que encendió un alucinado jovenzuelo en el juramento Aventino. Le cercarán la ingratitud y la envidia, escudo natural de los mezquinos y mediocres. Y las apostasías, refugio de los débiles. Verá, impotente, disiparse en la bruma sus anhelos, enfrentarse en guerras absurdas las naciones hermanas que intentó fusionar en su quimérica Federación de los Andes. Proscrito de su propia patria, ya crecidas las sombras que anuncian la noche, exiliado «de la carrera de las esperanzas», gastado el cuerpo por una larga enfermedad y extenuado el espíritu por una larga fatiga, morirá en San Pedro Alejandrino en diciembre de 1830, a los 41 años de su edad, sintiendo que había arado en el mar.

Para los pueblos de nuestra América el mensaje de Simón Bolívar es el reto que exige realizar los ideales incumplidos y las utopías de ayer, retomar los objetivos más altos de una revolución inconclusa, promover el ascenso de los desposeídos a niveles compatibles con la dignidad humana, robustecer anhelos nacionales con las banderas de la solidaridad americana, sumar fuerzas para derrotar a los neocolonialismos, acabar con la dominación del hombre por el hombre y avanzar a pie firme en el camino que lleva a la justicia social.

El apóstol cubano José Martí escribió que «Bolívar tiene que hacer en América todavía». Quizá sea esta «América, la nuestra» el continente de la tristeza, como dijo Keyserling. Pero es también tierra de esperanza. Pues, como intuyen Carpentier o García Márquez, aquí lo real se vuelve fantasía y lo fantástico se torna realidad. Si en el principio el espíritu flotó sobre las aguas, ¿por qué los afanes de un quehacer colectivo, al amparo de una causa justa y noble, no han de lograr que fructifique un día la simiente redentora aún en los surcos más extraños? La poesía, que abre arcanos porque posee el don de adivinarlo todo, ya nos dijo por boca del laureado poeta venezolano Andrés Eloy Blanco que «arar nunca es en vano... Ni en el mar». ■



Retrato del Libertador poco antes de su muerte. Pintura de Antonio Michelena.

«17 DE DICIEMBRE A LA UNA Y SIETE MINUTOS»

El general amaneció tan mal el 10 de diciembre, que llamaron de urgencia al obispo Estévez, por si quería confesarse. El obispo acudió de inmediato, y fue tanta la importancia que le dio a la entrevista que se vistió de pontifical. Pero fue a puerta cerrada y sin testigos, por disposición del general, y sólo duró catorce minutos. Nunca se supo una palabra de lo que hablaron. El obispo salió de prisa y descompuesto, subió a su carroza sin despedirse, y no ofició los funerales a pesar de los muchos llamados que le hicieron, ni asistió al entierro. El general quedó en tal mal estado, que no pudo levantarse solo de la hamaca, y el médico tuvo que alzarlo en brazos, como a un recién nacido, y lo sentó en la cama apoyado en las almohadas para que no lo ahogara la tos. Cuando por fin recobró el aliento hizo salir a todos para hablar a solas con el médico.

«No me imaginé que esta vaina fuera tan grave como para pensar en los santos óleos», le dijo. «Yo, que no tengo la felicidad de creer en la vida del otro mundo».

«No se trata de eso», dijo Révérend. «Lo que está demostrado es que el arreglo de los asuntos de la conciencia le infunde al enfermo un estado de ánimo que facilita mucho la tarea del médico».

El general no le prestó atención a la maestría de la respuesta, porque lo estremeció la revelación deslumbrante de que la loca carrera entre sus males y sus sueños llegaba en aquel instante a la meta final. El resto eran las tinieblas.

«Carajos», suspiró. «¿Cómo voy a salir de este laberinto!».

Examinó el aposento con la clarividencia de sus vísperas, y por primera vez vio la verdad: la última cama prestada, el tocador de lástima cuyo turbio espejo de paciencia no lo volvería a repetir, el aguamanil de porcelana descarchada con el agua y la toalla y el jabón para otras manos, la prisa sin corazón del reloj octogonal desbocado hacia la cita ineluctable del 17 de diciembre a la una y siete minutos de su tarde final. Entonces cruzó los brazos contra el pecho y empezó a oír las voces radiantes de los esclavos cantando la salve de las seis en los trapiches, y vio por la ventana el diamante de Venus en el cielo que se iba para siempre, las nieves eternas, la enredadera nueva cuyas campánulas amarillas no vería florecer el sábado siguiente en la casa cerrada por el duelo, los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos, volvería a repetirse.

Gabriel García Márquez. *El general en su laberinto.*