

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA

ELOGIO DE LA LUZ Y OTROS AMORES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ELOGIO DE LA LUZ,
y otros amores

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA

ELOGIO DE LA LUZ,
Y OTROS AMORES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Elogio de la luz, y otros amores

José Carlos Huayhuaca

© José Carlos Huayhuaca, 2012

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2012

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-05303

ISBN: 978-9972-42-999-6

Registro del Proyecto Editorial: 31501361200325

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

A Luz, mi hija

Índice

Prólogo	11
AMOR AL CINE	15
El <i>close-up</i> más bello jamás filmado	17
La muerte de un tigre	25
Vivir el cine	33
Enseñar cine	43
AMOR A LA DANZA	53
Algo para recordar	55
La gracia de los cuerpos	63
<i>Rojísimo sobre blanco</i> : un ensayo de interpretación de la realidad peruana	77
AMOR AL ARTE	83
1987, centenario de Marcel Duchamp	85
La maliciosa inocencia de Balthus	87
La danzante hindú	95
Una fotografía entre el tiempo y la eternidad	105

AMOR A LA MÚSICA	113
Chick Corea: «Love Castle»	115
Baden Powell: «Carinhoso»	117
El <i>Modern Jazz Quartet</i> con Laurindo Almeida	119
Astor Piazzola/Gerry Mulligan: «Años de Soledad»	121
AMOR A LAS PALABRAS	125
Poesía dicha	127
Bajo el signo del cometa	131
OTROS AMORES	207
Planeta animal	209
El <i>llamado</i> de Machu Picchu	229
Elogio de la luz	239
Epílogo	257
Nota sobre los textos	259

PRÓLOGO

Al viejo Platón no le gustaban las imágenes, ya lo sabemos. Que él nos perdone, pero muchos de nosotros las amamos e inclusive seríamos incapaces de vivir sin ellas. Imágenes, imágenes pictóricas, fotográficas, cinematográficas, televisivas y muchas más. Pobres simulacros, hubiera dicho el dialoguista ateniense; reflejos irrisorios de una «realidad» que, a su turno, no es sino la sombra de los arquetipos resplandecientes, que nuestros débiles ojos jamás podrán mirar de frente.

Discrepo: me ha ocurrido vislumbrar una realidad más profunda que la de nuestra experiencia cotidiana, o me ha ocurrido verla con mayor nitidez, gracias a aquellos simulacros que supuestamente empobrecen o deforman a sus referentes.

Ya lo sé, filósofos: Platón se refería a un antagonismo hartamente más complejo y trascendental que el que sugieren mis módicas líneas, pero a efectos de iniciar unos cuantos

ensayos, tanto da abusar de su confianza que hacerlo con la de cualquier otro autor.

El hecho es que este es un libro de amor por las imágenes, siempre que convengamos en dotar a la palabra de un amplio, hospitalario sentido. Un sentido que comprenda no solo las imágenes rectangulares que colgamos en las paredes, las que aparecen impresas en revistas o las que son proyectadas sobre (o emitidas desde) pantallas de todo tamaño, sino también aquellas que *cuajan* en los escenarios del *ballet* o del teatro, así como las que a veces dan la impresión de casi desprenderse de ciertas páginas literarias, y aun las que se configuran casualmente y de modo fugaz, a nuestro paso por cualquier calle o por cualquier interior, y que, a pesar de haber sido apenas entrevistas, se fijan en nuestra memoria como precisas *condensaciones* de la realidad, por lo común centrífuga y dispersa.

Una pasión por las imágenes, en efecto, pero en la medida en que estas enriquezcan el mundo, no en la medida en que lo sustituyan. Definitivamente, no milito en el creciente ejército, muy contemporáneo, de fetichistas de la imagen, esos señores para quienes la realidad es soportable solo como materia prima de una elaboración ulterior, a cuyo limbo se autoexilian. Para mí, contrariamente, las imágenes importan en cuanto son capaces de devolvernos a la realidad más sensitivos de lo que éramos cuando nos distrajeran de ella.

Ilustremos tal dialéctica recordando a Bernard Berenson, el gran amoroso de las imágenes. Visitaba un día cierta vieja iglesia en Spoleto, cuando de pronto sintió que las volutas de las hojas esculpidas sobre la puerta se animaban extrañamente ante sus ojos y parecían vibrar:

Percibí entonces un mundo donde toda forma, todo ángulo, toda superficie establecía conmigo una relación viva [...] Desde esa mañana, nada de lo que es visible me ha sido indiferente o aburrido [...] Había devenido artista yo mismo, por así decirlo, y veía el mundo bajo la especie del arte.

En otra ocasión, en Detroit, Berenson contemplaba las célebres pinturas paisajísticas chinas de la colección Freer. Iba de imagen en imagen —todas de árboles en medio de la nieve— cuando se detuvo ante una que lo deslumbró. Tras un segundo, fue conciente de que no era un cuadro lo que veía, sino —a través de la ventana— objetos reales del jardín exterior: «¡Pero si estos árboles son más bellos aún!» La realidad era mejor que las imágenes del arte —aunque solo para alguien que, gracias a estas, había aprendido a mirar con intensidad.

Precisamente, este libro ha sido concebido y escrito bajo el signo de la intensidad. Nada más lógico, puesto que los términos de su dialéctica son el amor y las imágenes: la pasión —ya se sabe— tiende a producir imágenes irradiantes, mitos; y las imágenes que más amamos son

aquellas que han sido educidas por el deseo, solicitadas por los más caros anhelos, o conjuradas por la loca nostalgia.

Así es: la vida emocional nutre los actos de conocimiento y comprensión que aquí se intentan; los afectos son su impulso, clave y hasta contenido explícito. Es natural, por ello, que el rastreo autobiográfico, el socorro de los recuerdos, la intervención desenfadada de los fueros de la subjetividad, sean recursos reiterados en estos ensayos. ¿Me creará el lector si le aseguro que, en mi caso al menos, el egotismo no es resultado de una autoabsorción, ni de la manía de mirarse al espejo, sino un método de estudio, una suerte de epistemología?

Aunque no se me escapa el atávico vínculo de la noción de imagen con la de reflejo, y de ahí con la *vacuidad*, puedo afirmar que este libro carecería de *sustancia* si no figuraran de modo protagónico en él tanto las imágenes previas de las que, en cierto modo, nacieron varios de sus textos, como las imágenes que, *a posteriori* y gracias a la complicidad de admirables y generosos fotógrafos amigos, los ilustran. Va, por ello, mi agradecimiento, a Cusi Barrio, Javier Ferrand, Martha Luna, Patricia Marín, Javier Silva Meinel y Jorge Vignati (quien descubrió y conservó la foto de la página 106).

AMOR AL CINE

EL *CLOSE-UP* MÁS BELLO JAMÁS FILMADO

I

Greta Garbo. No sé quién fue el poeta que acertó con ese mágico nombre, cuyo sonido contiene una aliteración de connotaciones gratas, y que visualmente es de una simetría perfecta. En todo caso, ese nombre contribuyó, sin ninguna duda, a transformar el destino de Greta Louisa Gustaffson, joven aspirante a actriz que trataba como tantas otras de hacer carrera en el cine. Ella se convirtió, gracias a una veintena de películas y a su nuevo nombre, en el ser casi divino en cuya veneración coinciden desde bisabuelos desmigajados por la edad hasta niños que todavía no han nacido, pero que la verán dentro de diez o quince años con los mismos ojos de asombro con que nosotros la descubrimos alguna vez.

La extraña tesis de que el nombre y cada una de sus letras *crean* a una persona, de que son capaces de edificarla o demolerla, mantenida por los maestros de la cábala en

los *ghettos* judíos de Praga en tiempos del Medioevo, fue retomada sin escándalo en pleno siglo XX por los especialistas de Hollywood en «crear» estrellas, cuya ciencia dictaminó, por ejemplo, que si Cary Grant se hubiera continuado llamando Archibald Leach; Marilyn Monroe, Norma Jean Baker; John Wayne, Marion Morrison, etcétera, no habrían sido nunca los dioses que son en nuestro recuerdo.

II

El caso de Greta Garbo es, en este sentido, el más extremo. Antes de los doce años yo jamás había visto una película suya, pero su nombre, mil veces escuchado y leído, me hacía imaginar a una mujer excepcional. Lo milagroso fue que cuando la conocí por fin en la pantalla —en *La Reina Cristina*, de Robert Mamoulian— encontrara que a ese nombre de fantasía le correspondía una mujer de ensueño, casi irreal a fuerza de tanta perfección.

Su belleza me dejó aturdido por varios días, y es probable que en las clases de botánica o de matemáticas anduviera con los ojos fijos en la pizarra, pero que en mis pupilas se reflejaran, no los números ni las clasificaciones del profesor, sino imágenes de Greta lavándose el rostro con la nieve de la mañana, o cabalgando raudamente enfundada en el atuendo de un bravo mosquetero del rey, o acaso vestida de mujer pero esta vez comportándose con una ternura insólita, derrotada por el amor.

Pero, por sobre todas, dos son las escenas de *La Reina Cristina* que me impresionaron hondamente (¿será una casualidad que ambas tengan que ver con la pasión amorosa, pero que correspondan a sus vertientes opuestas: el encuentro exaltado y la dolorosa separación?). Quisiera, ahora, compartir su recuerdo con los lectores.

III

Cristina de Suecia cabalga disfrazada de hombre para no ser reconocida por sus súbditos y poder alternar libremente con ellos, y también porque ha sido criada por su padre como si fuera varón, lo que le ha dejado arrestos viriles y el gusto por los pantalones y las espadas. Una tormenta de nieve la obliga a pernoctar en un mesón de transeúntes, donde comparte cerveza y naipes con campesinos, soldados y gente todavía más ruda, habla a gritos y con ingenio, y hasta pellizca las nalgas de una guapa mesera que pasa por ahí. De pronto llega un forastero distinguido (John Gilbert), emisario del Rey de España, cuya simpatía y educación le hacen sintonizar rápidamente con el falso muchacho que tiene la voz cantante del grupo de hombres en juerga. El español quiere una habitación para pasar la noche, pero ocurre que el muchacho acaba de tomar la última disponible... aunque, al verlos conversar en tan buenos términos, el dueño del local se permite sugerir que ambos caballeros compartan la habitación y hasta promete

enviarles un par de mozas adecuadas para combatir ese maldito clima. Como la primera e instintiva reacción de Cristina es rechazar tajantemente tal posibilidad, el español se siente ofendido por lo que considera una señal de menosprecio; Cristina, que ya ha comenzado a sentir cierta cosa cálida por él, se apresura a desagraviarlo aceptando temerariamente la propuesta del mesonero, y para tranquilidad de éste, ambos amigos suben a acostarse.

Una vez en la alcoba, el español, con la naturalidad de un hombre de mundo, se va quitando las muchas prendas exigidas por el invierno escandinavo; Cristina, en cambio, replegada en un rincón y de espaldas a él, todavía permanece con el sombrero y la espada puestos. Por lo mismo, un caballero, sobre todo si es español y con un puntilloso sentido del honor y la dignidad, nunca va a permitirse incomodar a otro con su presencia si este no la soporta, así que se pone de pie, sintiendo haber ocasionado una situación poco feliz y se va a retirar no sin antes desearle muy buenas noches. Ha recogido sus cosas y está por salir, cuando Cristina lo detiene pidiéndole que no lo tome de ese modo, que no tiene nada contra él, y por el contrario le agrada mucho su compañía, solo que... Pero entonces el español no entiende por qué no quiere acostarse, si inclusive puede escoger el lado de la cama que él prefiera. Cristina, que está acostumbrada a coger el toro por las astas y a zanjar dilemas, procede a desvestirse, comenzando por el sombrero. El español está a punto de abrir las cobijas

cuando ve caer sobre los hombros del joven una melena flexible de visajes dorados, y casi sin tomar conciencia de ello, se fija en la fina garganta, en los rasgos delicados y, por qué no, bellísimos, del rostro de ese muchacho con quien va a compartir el lecho. Algo se le cruza por la mente, pestañea de incomodidad y luego sacude su cabeza como para quitarse de encima tales ideas. Quiere de una buena vez meterse a la cama, cerrar los ojos y dormir a fondo, pero una extraña imantación le obliga a abrirlos para contemplar una vez más, aunque sea nada más que una vez, a ese joven que ya ha comenzado a perturbarle la vida hasta los cimientos. Y entonces descubre lo increíble: Cristina se ha quitado el pesado correaje de la espada y la gruesa polaca que oprimían su pecho, y ahora una blusa sutil se amolda con docilidad a la doble prominencia de sus senos; además, su cintura estrecha, sus caderas que, bien vistas, son... Pero, sobre todo, ese rubor absolutamente femenino de la expresión de Cristina, esa súbita dulzura que aureola al joven desenvuelto y atrevido de hacía unos minutos. Entonces se miran a los ojos y sobreentienden que va a ser imposible resistirse al astuto dios de los cuerpos que se ha colado de pronto en esa habitación —de la que no saldrán en toda una semana.

La escena es perfecta, o casi. Solo John Gilbert, con sus hábitos actorales forjados en el cine mudo, desentona levemente en relación a la inflamada atmósfera erótica de esa equívoca situación cargada de expectativa y suspenso,

que es un aporte del guionista; puesta en imagen por la sucesión de planos que la desglosan, y que es un aporte del director; pero, sobre todo, creada por la magistral actuación de Greta Garbo, insuperable en su transición de una falsa insolencia viril a la emergencia de genuinas emociones femeninas, como si ante la mera presencia y el tácito llamado de un macho que la atrae, definiera por fin su sexualidad indecisa.

IV

La otra escena que recuerdo es el final de la película. Cristina ha abdicado a la corona de Suecia por amor al español, y ambos deciden partir a la felicidad en un barco que zarpará a España en pocos minutos más, cuando un cortesano despechado se interpone en el camino, reta a duelo al elegido de la ex reina y perfora su pecho de una estocada mortal.

Acompañando el cuerpo ya sin vida de su amado, Cristina de Suecia sube al barco español e inicia una travesía hacia la soledad y el dolor, en el momento mismo en que estaba *ad portas* de la dicha total. En un gran plano general, se ve al barco doliente levar sus anclas con parsimonia, mientras que ella se acerca a la borda a dar una última mirada a las costas de su país; la cámara, entonces, se aproxima flotando ingrávida hacia su rostro, hasta llegar al *close-up* más bello que se haya hecho en la historia del cine,

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA



El rostro más bello jamás filmado.

y un niño de doce años que ve la película desde la populosa platea oscura de un viejo cine de provincia, siente su corazón arrebatado por un sentimiento que no olvidará jamás.

A mamá, que me llevó a ver la película.

LA MUERTE DE UN TIGRE

A la memoria de Constantino Carvallo Rey

I

Los actores suelen dividirse entre aquellos que gustan a las mujeres y aquellos admirados más bien por los hombres. En tal sentido, fue excepcional el caso de Ives Montand —el gran actor y cantante francés *qui vient de mourir*— porque convocaba la adhesión y el afecto de unas y otros.

A los hombres nos estimulaba su combinación de cualidades por lo común antitéticas, como la energía y la ponderación, esa serena a la vez que activa forma de ser y estar en el mundo que desplegaba en las películas y en los escenarios donde apareció; su don de mando, así como su capacidad de asumir y enfrentar la responsabilidad de los asuntos en que andaba metido; su capacidad de razonar cuando ello era posible... o de imponerse por la fuerza cuando no había otra opción.

A las mujeres les resultaba irresistible su impresionante apostura física, esa también rara combinación de John Wayne con Fred Astaire, de musculatura de camionero con los andares de un gato (¿qué otra cosa es un tigre?). Pero más, todavía, las seducía otra mezcla, de orden moral en este caso: la nobleza transparente y directa a lo Wayne (otra vez) con una personalidad llena de trasfondos a lo Bogart, capaz, en una última instancia, de malas intenciones: mitad perro San Bernardo, mitad ave de presa —eso era, para ellas, Montand. Sabían que podían confiar y descansar en él, absolutamente; o mejor dicho *casi*, porque también sabían que, de no estar vigilantes, de no cumplir, de no esforzarse mucho, él podía, en el mejor de los casos, írseles, y en el peor, volverse contra ellas a picotazos o dentelladas. Con Montand andaban en vilo, en el excitante límite entre la certidumbre y la duda; en otras palabras, él las *activaba*.

II

Mi amistad con Ives Montand (mi amistad como espectador de cine, se entiende) probablemente se remonta al reestreno, a mediados de los años 60, de *El salario del miedo*, la gran película que H. G. Clouzot realizara en 1952. En ella Montand, muy característicamente, aparece metido en una aventura equivalente a caminar sobre una especie de cuerda

floja, cargado de nitroglicerina; notable papel donde empezó a forjar su *persona* cinematográfica, hecha de potencia y delicadeza, a la que me referí antes. Bien, a mí pudo haberme impresionado a los catorce o quince años, posiblemente debido a mi ya vasto entrenamiento de cinemero; sin embargo, hay que precisar que Montand nunca fue un actor que gustara a los niños ni a los adolescentes: era demasiado complejo para ellos. Gustaba a los mayores, a los jóvenes de conciencia *inquieta*, y a los adultos con *experiencia*, esto es, con el escepticismo suficiente para no creer del todo en sus propias ilusiones, pero capaces aún de tenerlas.

Por eso, probablemente, mi real sintonía con Montand se dio mucho más tarde, cuando vi la maravillosa película de Jean-Pierre Melville *El círculo rojo*. ¡Cómo olvidar a esa especie de *clochard* destruido por el alcohol y perseguido por las lagartijas, ratas, sapos y culebras del *delirium tremens*, quien para cumplir con la alta idea que sus amigos tienen de él, resurge de las cenizas de su abandono y desolación, se dedica a recuperar sus facultades con el empeño y la disciplina de un asceta, y se convierte en el caballero elegantísimo que les ayuda a abrir una caja de seguridad, disparando el fusil con la mano absolutamente precisa de un cirujano del cerebro! En ese personaje, el estilo (de vestirse, de actuar, de hablar y de moverse) se ha vuelto contenido; tratándose de un estilo que implica autocontrol, economía de medios y extrema discreción

—es decir, un *trabajo* sobre sí—, estamos hablando lisa y llanamente de virtud. A ese círculo perfecto también se refiere el título de la película, a ese y a otros, que no vienen a cuento.

Z, la astuta película de Costa Gavras que recorriera el mundo desde 1968, agitando aún a los espectadores más renuentes a la «cuestión política», fue oportunidad para que Montand compusiera uno de sus papeles memorables: el de un diputado de izquierda a quien los coroneles fascistas enquistados en el poder, en Grecia, mandan asesinar alevosamente. Lo notable es que, no obstante aparecer pocos minutos en la pantalla, nuestro amigo Ives domina la película, proyectando su querida sombra por sobre todos los personajes y los múltiples incidentes de la trama. Con endiablada habilidad, Costa-Gavras usa el carisma del actor para matar dos pájaros de un solo tiro: centra la película toda en su dolorosa ausencia, y gracias a ello galvaniza aun a los espectadores de propensión más cavernícola o reaccionaria, haciéndoles indignarse sin medida contra lo que presenta como métodos típicos de las dictaduras de derecha. ¡Ah, Montand, ah Gavras, qué bárbaros!

III

En 1976, todos los amigos estábamos entusiasmados con la bella película de Claude Sautet *Vicente, Francisco, Pablo y los otros*. Tras volverla a ver, Cusi Barrio sobornó al controlador del cine y pudo conseguir el afiche en que aparecen juntos Ives Montand, Michel Piccoli, Serge Reggiani y Gerard Depardieu, los entrañables protagonistas. Acto seguido, en su estudio, Cusi nos tomó una fotografía en que Pili Flores-Guerra, Ronald Corazao, Constantino Carvallo y yo intentábamos personificarlos, imitando sus posturas y gestos tales como aparecían en aquel afiche (que ahora «obra en mi poder»).

Fue el remate de una juerga juvenil, y también fue el remate de una entrañable relación con aquellos actores, entre los cuales —en la película de Sautet al menos— Montand era el núcleo físico y afectivo: locuaz, cariñoso, optimista y lleno de generosidad, él se preocupaba por todos a pesar de una montaña de problemas propios, a pesar de que estos ya le estaban socavando el organismo. De pronto, en mitad de una conversación en el bar, Montand calla y empalidece, los amigos lo miran: qué le pasa a Vicente, y Vicente se desploma, con el corazón herido por un súbito infarto, mientras Pablo, Francisco y todos los demás retienen el aliento, en el filo mismo de la angustia.



Los héroes de la ficción...



... y los «villanos» de la vida real (Foto: Cusi Barrio).

Así le habrá ocurrido al Ives Montand de la vida real en este infeliz noviembre de 1991; pero nosotros, a diferencia de los espectadores de la película que acabo de recordar, no lo veremos levantarse de nuevo. Adiós amigo.

VIVIR EL CINE

El cine es un laboratorio de vida en el que se encuentra todo: las relaciones de producción, los odios, los amores, la relación entre padres e hijos, obreros y patronos, y todo ello funciona además para fabricar una mercancía artística. Es el paraíso del estudio de la vida, viviéndola al mismo tiempo.

JEAN-LUC GODARD

En la película de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo*, la protagonista —una joven malcasada, mesera de restorán— acude casi a diario al cine como una forma de escapar a su doble, pernicioso rutina: la casa sin amor, el trabajo servil. Ingresas a la sala de estrenos y cambia su expresión deprimida por otra de feliz expectativa; se apagan las luces, las cortinas se corren y van descubriendo de a pocos el blanco, casi fosforescente rectángulo de la pantalla, donde, segundos después, un danzante haz de luz que atraviesa la sala proyectará imágenes misteriosamente parecidas a los sueños —aunque sus facciones sean las de la realidad. Tales imágenes la irán seduciendo sin remedio con su promesa de

aventuras, de lugares exóticos, de gente al menos carismática cuando no excepcional, cuyas vidas se condensan en torno a tal o cual conflicto angustioso, casi insoportable, pero que tendrá de todas maneras un desenlace feliz.

En la novela de Manuel Puig *La traición de Rita Hayworth*, ya no es solo una persona sino una familia, e inclusive un grupo mayor, quienes viven en estado de fascinación respecto al cine, hablando solo de los *films* que ven, proyectándose imaginariamente dentro de sus episodios preferidos, confundiendo los espejismos de la pantalla con la realidad, con esa realidad mediocre y como estancada de la polvorienta provincia en que pasan sus vidas.

De modo análogo al de esas criaturas de la ficción cinematográfica y literaria, para muchos de nosotros el cine comenzó siendo el mejor modo de acceder a una realidad separada o alternativa, que nos permitía superar —así fuera solo de mentira, así fuera nada más que por hora y media— la chatura de cierto modo de vida cotidiana, o de lidiar con una circunstancia que considerábamos adversa.

Las connotaciones de caverna, templo o catacumbas que se desprendían de las oscuras y gigantescas salas de exhibición de nuestra infancia, sin duda reforzaron la ilusión subconsciente de que se estaba entrando en un mundo distinto, de que se estaba pasando *a otra cosa*. A semejanza de la pequeña Alicia, nosotros también abríamos los ojos en el País de las Maravillas.

Escapar al colegio

Tanto más maravilloso se hizo ese país del cine para mí en la medida en que fue perfilándose cada vez mejor como una alternativa al colegio; es decir, al infierno. No exagero: el colegio, jaula antinatural donde tirios y troyanos se vapuleaban entre sí en la lucha sin cuartel que libraban para sobrevivir; el colegio, ese campo de concentración, ese prototipo del *gulag* en el que se enseñaba, antes que nada, a ser gregario, a obedecer sin chistar, a seguir lineamientos, horarios y regulaciones, a embrutecerse con los «deberes», a ubicarse como mejor se pudiera a lo largo de un odioso escalafón en cuyos extremos destacaban el matasiete atropellador y el untuoso sobón; ah, el colegio.

Cuántas veces tuvimos que evadirnos de él los heroicos cinemeros de diez o doce años, trepando temerariamente por el alto portón de fierro de la parte de atrás, para arrojarlos al otro lado a pesar del alambre de púas que le había ganado el apelativo guerrero de «muro de Berlín». Luego era el desfile por calles marginales, el cuidadoso reconocimiento de los alrededores de la sala, la hábil maniobra para sortear al policía municipal que se paseaba bajo la marquesina, las interminables negociaciones con el controlador de la platea alta, quien siempre quería elevar el precio del soborno (las películas que más nos interesaban eran invariablemente «para mayores»). Y por fin el cine, con su interior sosegado y en penumbra, de butacas donde uno se podía desparramar

a gusto, para ser invadido al poco rato por el sonido y la furia de un film de guerra, o por el universo ingrátido de un musical, o por las espaciosas praderas que atravesaba el jinete solitario de algún *western*, o por la espléndida adolescencia de Tuesday Weld, el cuerpo grácil de Anna Karina o el rostro inagotable de Greta Garbo. ¡Cómo no iba uno a amar el cine en esas condiciones, cómo no iba a aferrarse a él con ojos, uñas y dientes!

De ayer a hoy

Este tipo de relación pasional ya no es posible hoy. Por un lado, los colegios se han vuelto «libertarios», y por otro, el televisor de cada casa es una abertura por la que se cuela una cantidad intoxicante, y mayormente barata, de ficción audiovisual. ¿Qué van a buscar entonces los chicos y adolescentes de estos días en las salas de cine? Un entretenimiento que tiene solo diferencias de grado en relación a los muchos que encuentran en sus vidas (¡qué horror, hasta el colegio se ha vuelto entretenido!), y no lo que buscábamos nosotros: el fantasma de la salvaje libertad; el oscuro, oscuro objeto del deseo que la vida diaria nos escamoteaba.

Ya lo sé: objetivamente, es más libre el niño que entra al colegio o sale de él según sus ganas y grado de interés, y no aquel que huye del colegio para refugiarse en el cine; pero desde un punto de vista subjetivo, el segundo ejecuta un acto de libertad más intenso y liberador que el primero. También sé que el objeto de esta libertad es ilusorio, porque



Pilar Brescia en «El último show»: el cine como una alternativa a la vida cotidiana (Foto: Cusi Barrio).

las promesas de la pantalla son inalcanzables e irreales, como los espejismos que todo sediento extraviado en el desierto ve y jamás encuentra.

Pero yo creo que el objetivo real del deseo es, no este magnífico tesoro o aquella bellísima chica de tal o cual película, sino la ceremonia de ingresar a esa gran cueva oscura a (re)tomar contacto con el ámbito arcaico de los sueños y la fantasía onírica, donde impera un régimen distinto al que nos gobierna en la vigilia: así, el don de la ubicuidad y no el espacio circunscrito; así, el tiempo maleable (capaz, por ejemplo, de ahorrarnos las aburridas transiciones y de eternizar los clímax) y no la serie de minutos y segundos que corren uniformes, perentorios e indetenibles.

Freud y el surrealismo

El psicoanálisis postula dos principios antagónicos: el de realidad y el de placer. Sin el socorro de Freud, el niño cinemero que fui lo sabía de sobra: ¿no eran, acaso, el atareado colegio y la apenas rumorosa sala de cine sendas encarnaciones de aquellos principios enemigos? Evadirse de clases para ir al cine significaba resistirse a la realidad constrictiva en nombre del placer de soñar, del placer de [melo]dramatizar el orbe del deseo, y así subvertir la perspectiva de las cosas que el colegio inculcaba: ¡la imaginación al poder! O mejor dicho, la fantasía: los sueños.

Los surrealistas originarios (porque hay de los otros, los epígonos, capaces de imitar la retórica y los *tics*, pero no de compartir la sensibilidad profunda), hubieran comprendido perfectamente estas cosas que digo. A ellos tampoco los domesticó el colegio y ostentaron más de un hermoso *zéro de conduite*; ellos también adoraban el cine, como lo demuestra la obra insigne de Vigo y de Buñuel. No voy a citar, sin embargo, ninguna de las muchas frases surrealistas que vendrían a cuento, sino la recomendación conmovedora de un inesperado reivindicador de sueños: «Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía» (Vladimir Ilich Lenin).

Cinéfilos, críticos, cineastas

Lo que quiero decir es que, si bien todo verdadero *amateur* del cine pasa inevitablemente por aquella fase de vacancia y receptividad totales a las que me referí, y aunque muchos se quedan en ella (se les reconoce porque cuando no están en un cine pasean su adormilamiento y sus bostezos por el mundo exterior, todavía narcotizados por su vicio o distraídos del entorno por las evanescentes imágenes que los hipnotizaron), los hay también poseídos por el demonio de la actividad, renuentes a ser simplemente habitados por esos peculiares sueños, y dispuestos a hacer algo con ellos.



*Filmando en el río Amazonas: hacer cine,
uno de los modos más intensos de vivir (Foto: Martha Luna).*

Por ejemplo, los interrogan críticamente, les piden explicaciones, los interpelan, y de esa manera el *amateur* deviene una suerte de *sparring* y aun de contendor. Un contendor amoroso, a la bella manera de los jóvenes

franceses nuevaoleros (también acérrimos enemigos del colegio, como se infiere de *Los cuatrocientos golpes*), quienes de meros cinéfilos devinieron brillantes críticos de cine, para más tarde darnos el ejemplo de otro salto adelante al pasar a la realización.

A semejanza de esos jóvenes maestros, algunos de nosotros, en cierto tramo del propio camino, entendimos que había que seguir soñando, pero ya no como antes sino como el calvito Lenin había recomendado hacerlo. Los sueños no serían más una vía de escape de la realidad, sino una forma de acceso a ella, o el instrumento de su remodelación. Si ver cine había sido una alternativa a la vida ordinaria, de pronto descubrimos que *hacer cine* es uno de los modos más intensos de vivir. Y lo es porque así se logra la utopía de que los sueños se hagan realidad, y de que la realidad se vuelva un sueño. O una pesadilla, pues nada garantiza que filmar sea todo el tiempo una fiesta.

Por el contrario, a veces se parece demasiado al juego de la ruleta rusa, donde el próximo clic puede resultar un estampido ensordecedor que nos cure para siempre del dolor de muelas, de la gripe, de los amores contrariados y de los microbuses repletos, sumiéndonos en un agujero negro de donde no se regresa, o en un *big sleep*, sin ningún Humphrey Bogart que nos dé una mano.

Pero filmar puede ser también la antesala del paraíso, y puede permitirnos el vislumbre de aquel prado donde relincha el unicornio (para usar una imagen de Cortázar).

En todo caso, lo importante de una película es que, al margen de su anécdota, su fotografía o sus actuaciones, llegue a transmitirnos esa felicidad o ese martirio. «Hoy —decía Truffaut— solo disfruto de las películas que expresan o bien la alegría de hacer cine o bien la angustia de hacer cine, y me desintereso de todo lo que no sea eso, es decir, de todas las películas que no vibren». Y por el lado de Godard, hay en su película *Pierrot el loco* una escena donde le preguntan a un director cómo definiría el cine que disfruta. Voy a terminar recordando su famosa respuesta: «Una buena película es como una batalla: se siente amor, odio, acción, violencia, miedo y alivio. En una palabra: *emoción*».

ENSEÑAR CINE

La cuestión de la enseñanza del cine, en el Perú o en cualquier otro ámbito, tiene dos vertientes. Estas se diferencian pero son complementarias: enseñar a ver cine y enseñar a hacerlo. Lo que sigue no pretende constituir una teoría de validez general; solo son unas cuantas observaciones a partir de mi experiencia.

Ver cine

Una película es un producto cultural, sea obra de arte o artesanía. Como lo son un poema, una sinfonía, un cuadro, una pieza coreográfica, etcétera. La apreciación de cualquiera de estas obras no se da de un modo espontáneo, sino es el producto de la familiaridad, la educación y el entrenamiento (uso estas palabras en un sentido más bien sencillo, dado por el uso común, pero tomando en cuenta su connotación diferente). Por ejemplo, basta con ver una película, y luego otra y otra y otra, para que

cualquier persona, casi por ósmosis, vaya haciéndose una idea —aunque sea de un modo gradual y probablemente desordenado— de qué es lo que cuenta en este particular tipo de objeto, cuál es su modo de proceder; en suma, de ir entendiendo su «lenguaje». A larga, podrá decir que esta película le gusta, pero aquella no, y según vaya persistiendo en su «familiaridad» con el cine podrá incluso refinar su gusto, cambiarlo, hacerlo evolucionar. O también pervertirlo, según qué tipo de películas vea.

Lo que nos lleva al asunto de la educación. En efecto, si el proceso anterior se da con el aporte de un guía o conocedor, que elija las películas con determinado criterio ordenador —sea la progresión histórica, sea la diversidad genérica, sea la proveniencia geográfica, sea la obediencia estética, etcétera; o, más bien, con una fina combinación de tales criterios—, será posible enriquecer la mera familiaridad azarosa con un proceso diseñado para llevar al educando de la A a la Z, del antes al ahora, o de menos a más (las metáforas disponibles son muchas pero estoy seguro de que ya se me entendió). Así, la familiaridad con el cine cobrará un sentido, convirtiéndose en un camino progresivo hacia el conocimiento de una disciplina: sus mecanismos, sus valores, sus modalidades, sus artistas representativos, sus obras maestras, su *canon*. Además, mientras la familiaridad se da de un modo inconsciente, gracias a la educación uno accede a la dimensión de la conciencia y la intencionalidad —de ahí el uso del término *conocimiento*.

Por último, el «entrenamiento» promueve otro cambio: pasar de la recepción «pasiva» de las películas (debidamente escogidas, ya lo sabemos) a una relación activa con ellas. ¿Cómo? En dos etapas. En la primera, se les pedirá a los estudiantes que, luego de ver la película, manifiesten oralmente su parecer y traten de sustentarlo, dando razones, por aproximativas que ellas sean. Habrá dificultades, es claro, pero el profesor intervendrá con preguntas destinadas a que los estudiantes precisen sus impresiones y arriesguen una primera evaluación. ¿Están todos de acuerdo? Si no, ¿por qué no lo están? Así, comenzarán a debatir *entre ellos*. Al final de cada sesión, y luego de haberles escuchado, el profesor dirá su propio parecer y sustentará su evaluación, no sin antes haber distinguido entre las ideas acertadas (porque corresponden a la película) y las desacertadas (por inexactas o prejuiciosas) formuladas en el debate previo. La segunda etapa del entrenamiento consistirá en pedirles un análisis escrito de determinada película, cuanto más exhaustivo mejor, a partir de repetidas visiones de la misma y sin consultar con texto alguno (pues el objetivo no es que aprendan a manejar la erudición sino a agudizar su perceptiva). Se trata de un trabajo de interrogación para saber, con la mayor claridad posible, qué es lo que la película nos cuenta o «dice», cómo lo hace, y de qué modo y en qué sentido afecta nuestra conciencia y sensibilidad.

Como se ve, se trata de un proceso de descubrimiento creciente cuyo agente es el educando, y donde el profesor no

es más que un «pastor» o un guía que indica la dirección en que se deben mover, pero no marca cada paso del camino.

¿Es así como se enseña siempre y en todos lados? Me temo que no. Los profesores suelen hablar de la historia del cine, o suelen definir conceptos operativos: género, plano, analepsis, travelling, etcétera; pero, sobre todo, dicen lo que ellos piensan de las películas que exhiben, cuantas más palabras técnicas usen, mejor. Si acaso, después de hacerlo, piden preguntas a los alumnos y responden pontificando. No creo que ese sea el mejor método.

Hay una tercera etapa, que he postergado deliberadamente, porque implica un salto a otro plano diferente al de la relación inmediata del espectador con la película. Esta inmediatez debe cultivarse con mucho cuidado —porque es la base de la comprensión— al inicio. Pero cuando el estudiante ya está entrenado en el diálogo directo, casi diría sensorial, con las películas, entonces le toca al profesor informarle, *ex cathedra*, sobre los diversos contextos que las rodearon y determinaron: el momento histórico, el tipo de sociedad, la ideología dominante, la situación económica y tecnológica, la política, etcétera, y en particular los paradigmas cinematográficos preexistentes a los que la propia película respondió, sin tener necesariamente conciencia de ello. Todos estos factores constituyen un campo de coordenadas a tomar en cuenta, pero siempre *después*, siempre como algo secundario. Disfrutamos la lectura de *El Quijote*, *Los tres mosqueteros* o *La metamorfosis*, ignorando

sus respectivos «campos de coordenadas», y ese disfrute es lo esencial; pero si, después, llegamos a conocer tales coordenadas, tanto mejor.

Termino recomendando que, de ahí en adelante, los estudiantes (que ya son aficionados) adquieran esta saludable rutina: primero, juzgar por su cuenta y riesgo cada película que vean, para luego revisar toda crítica sobre ella que esté a su alcance, a fin de enriquecer con ideas ajenas la perspectiva propia.

Hacer cine

La producción de una película implica tener una historia que contar (o mostrar) y luego realizarla. Consideremos el primer aspecto. Ya sea un documental, ya sea una ficción, la película trata de algo. Ese «algo» hay que constituirlo —escribiéndolo como guión, o siquiera pensándolo— a partir, inevitablemente, de un comienzo, y en algún momento tendrá que acabar (en un minuto, como en el caso del célebre publicitario de Apple dirigido por Ridley Scott, o en muchas horas, como en algunos films de Tarr o de Rivette); entre ambas puntas, deberá darse un desarrollo. He ahí el problema, ¿cómo encararlo? Los periodistas norteamericanos llaman *story* a cualquier artículo, a cualquier exposición de hechos. Es un acierto instintivo, pues también en el campo del cine, incluso tratándose de un material documental, la exposición de los «hechos» se atiene —aunque sea mal, aunque sea de modo inconsciente— a la forma de

un relato. Pero un relato ¿tiene una forma? Tiene muchas, en realidad, unas establecidas y otras posibles— y sabemos cuán cerca del mero desorden está la plena libertad. Por eso el estudiante y el guionista novel necesitan pautas, o mejor dicho, un modelo a seguir, cuanto más estructurado mejor, a la manera de un mapa o un plano al cual recurrir para dar el siguiente paso. Entre los diversos modelos existentes, muchos hemos optado por el modelo llamado clásico, favorecido por diversas tradiciones narrativas, entre ellas la de Hollywood, donde se le conoce como modelo (o teoría) de los «tres actos» o de los *plot points*. Naturalmente, solo es una alternativa cuya vigencia es circunstancial, y que eventualmente se podrá adaptar, transgredir o abandonar por otras, más creativas (y más difíciles).

En cuanto a la realización, esta consta de una serie de aspectos heterogéneos pero complementarios —la pre producción, el rodaje y la post producción—, cuya enseñanza se suele separar y poner a cargo de especialistas en cada sector. Así, hay cursos de producción, de fotografía, de sonido, de edición, etcétera. Pero la instancia nuclear es el trabajo de dirección en el rodaje. ¿Qué implica dirigir? El manejo de actores y la puesta en escena (o «puesta en imagen»). Si tomamos en cuenta que la dirección de actores ha terminado volviéndose un curso independiente, el contenido final del curso de realización cinematográfica se centra en la enseñanza de cómo concebir y ejecutar el flujo de imágenes más apto para comunicar ese «algo»,

ese guión, esa materia o contenido del que la película parte. A este fin, lo primero a destacar es que cada imagen debe ser, a la vez, elocuente en sí misma y sin embargo concebida como parte de una cadena, de una continuidad vectorial (es decir, conducente de un punto de partida a otro de llegada). Los criterios movilizados para lograr esta serie de imágenes son diversos: el espacial, análogo —en cierta medida— al de las artes plásticas, que contribuirá a la expresiva composición de cada encuadre; el temporal o rítmico, como el de la música o la poesía, que determinará el *tempo*, la cadencia, ya sea de la *performance* actoral, ya sea de la camarografía, ya sea de la edición; el dramático, por el cual cada imagen y cada escena son entendidas como piezas no intercambiables de una construcción dramática —criterio útil, además, para que las decisiones anteriores se atengan al relato, su significado y su espíritu.

Es obvio que esta no es la ocasión para extenderme en tópicos tan complejos. Pero me iré solo después de señalar, al menos, un error que se repite en la enseñanza del oficio, a ver si contribuyo a evitarlo: para las prácticas de los estudiantes, nunca buscar «temas cinematográficos». Me explico. Un trabajo cualquiera de puesta en escena no se hace en abstracto, sino en relación con lo que se va a filmar, consista esto en acciones, situaciones, personas u objetos; pues bien, cuando se trate de una práctica o ejercicio, hay que evitar que este «contenido» sea particularmente dramático o «visual» (es decir, vistoso o llamativo). Trasladémonos por un momento

a otro tablero: si quisiera enseñar a los estudiantes cómo tomar buenas fotos, sería un error ubicarles delante de Machu Picchu o de Greta Garbo, digamos, que harían la mitad del trabajo por ellos; al contrario, haré que se ejerciten con los materiales más triviales o ingratos. Análogamente, al estudiante de dirección cinematográfica no le pediré que filme escenarios bellos y ricos en facetas, o acciones intensas y dinámicas, o personas fotogénicas y carismáticas; los estímulos que verdaderamente le permitirán aprender su oficio serán tan cotidianos y mínimos, tan poco «cinematográficos», como mostrar a alguien (cuanto menos «especial» mejor) haciéndose un café para el desayuno, o cambiando la llanta del auto o discutiendo por teléfono con la enamorada, etcétera. Así, se aprenderá a otorgar vivacidad y relieve, en términos audiovisuales, aún a lo más desanimado y plano.

Final

Concluyo refiriéndome a un problema creciente. ¿No está el cine en decadencia? ¿Por qué enseñarlo a los jóvenes de hoy? ¿No deberíamos emigrar a otros medios audiovisuales, facilitados por la tecnología contemporánea? Al respecto hay que decir que enseñar a ver cine y a hacer cine, en el sentido que llamaré tradicional por comodidad, es indispensable, porque todos los otros desarrollos lo suponen, en la medida en que —podría decirse— nacen de él. Ocurre aquí algo análogo a lo que ocurre en el campo de la danza. El ballet

clásico es visto por muchos como una cosa del pasado, en comparación, digamos, a la llamada danza moderna y sus muchas variantes. Pero nadie podrá negar que los mejores coreógrafos, los mejores bailarines, y los mejores espectadores, son aquellos formados dentro de la disciplina clásica. Esta permite un dominio del «instrumento» que no se alcanza de otro modo. A semejanza, el diseñador de videojuegos, el realizador de documentales televisivos, el poeta de videoarte, el creativo de publicidad, el dramaturgo del teléfono celular, en suma, cualquier practicante o espectador de las diversas artes de la pantalla actuales, enriquecerá su mirada o su oficio gracias a una sólida cultura cinematográfica y a la capacidad que tenga de configurar imágenes que se «muevan» con gracia y narren con claridad.

AMOR A LA DANZA

ALGO PARA RECORDAR

I

Supongo que mi afición al ballet les resultará a mis amigos tan incomprensible como a mí su afición al fútbol. Pero felizmente, no solo hay diferencias, porque a todos nos gusta el cine y así podemos conversar sin problemas en una sobremesa. Además, si bien ellos son tan incapaces de hacer quimbas en una cancha de noventa metros como yo de hacer una *fouetté* en el escenario, todos escribimos sobre nuestras aficiones y de ese modo nos gustaría contribuir a fomentarlas y promover su adecuado cultivo. De ahí estas palabras, que quieren celebrar con entusiasmo esa bella fiesta que es el Festival-Concurso de Ballet de Trujillo, al que he tenido ocasión de asistir en este noviembre de 1989.

II

El avión, que transportaba a algunos miembros del jurado y otros invitados, llegó a Trujillo, no a las cuatro de la tarde como estaba programado, sino a las diez de la noche. Nos hubiéramos perdido buena parte de la primera fecha del concurso, de no ser por los diligentes miembros de la Asociación Festival Internacional de Ballet de Trujillo, que nos esperaban con toda la paciencia del mundo, y que nos llevaron en un santiamén al Teatro Municipal. Allí, Stella Puga —la ubicua, indesmayable y cordialísima anfitriona y directora del evento— nos distribuyó a los invitados lo mejor que pudo, puesto que la función ya había comenzado. Yo terminé colándome de improviso en el palco de Cecilia Mannucci, pero una sonrisa de bienvenida suya hizo que me sintiera cómodo desde el principio.

Solistas y parejas se sucedieron en el escenario, bailando fragmentos de *Paquita*, *Don Quijote*, *Giselle*, *El Corsario*, *La Fille Mal Gardée* y otras célebres piezas clásicas, con música de Tchaikowsky, de Minkus, de Saint Saens, de Delibes. A pesar de que no todos los bailarines eran suficientemente diestros, el espectáculo de casi cuatro horas me pareció estupendo, porque los buenos momentos no fueron escasos y valieron todas las penas. Ya se sabe: una pieza de ballet bien ejecutada es como una consagración del cuerpo humano, dado que revela sus potencialidades, tanto en el sentido de una capacidad para ejecutar movimientos de

una sofisticación prácticamente antinatural, cuanto en el sentido de desarrollar una energía muscular concentrada a un grado que envidiarían muchos deportistas: ¿no decía Noverre, en el siglo XVIII, que el ballet combina «la delicadeza de una mariposa con el ímpetu de un toro salvaje»? No solo esa asombrosa síntesis de cualidades corporales aparentemente antitéticas logra el ballet, sino también otra —verdaderamente trascendente—, gracias a la cual logra superar, mejor que cualquier otra actividad humana, la sempiterna polarización del cuerpo y el espíritu. En efecto, en el ballet el desarrollo del espíritu no se logra a expensas del cuerpo sino gracias a él, y a la inversa, la total dedicación al cuerpo que supone el ballet tiene por objetivo final la encarnación y comunicación de valores espirituales en extremo nobles y sutiles.

Parte del espectáculo, ciertamente, era la participación del público, por su sentido crítico a la vez que por su cortesía; o por esas exclamaciones de entusiasmo, cuando alguien se desempeñaba muy bien, que más parecían corresponder a la audiencia de una *jam session* particularmente *hot*, o a una barra de fanáticos de fútbol. Desde el principio, yo también tuve mis preferencias, y me satisfizo comprobar que las sucesivas eliminaciones que determinó el jurado coincidían con mi parecer en considerable medida. En realidad, no es difícil darse cuenta de quiénes están mal, o están notoriamente menos bien que los otros. Lo difícil es precisar, entre los buenos que quedan, quiénes



El ballet como consagración del cuerpo humano (Foto: Javier Ferrand).

son los mejores. Ahí la objetividad, inevitablemente, se va perdiendo, y salen a flote los credos estéticos implícitos en los criterios de cada quien, las simpatías temperamentales, los fueros del gusto personal. Así, para algunos aficionados y miembros del jurado, lo sustantivo es la pulcritud y la solvencia técnicas («no cierra bien las quintas», «¡ha hecho dieciocho *pirouettes!*», etcétera); para otros, lo sustantivo

es el coeficiente de expresividad, la adecuación de medios a fines, o sea el ajuste de la técnica al efecto global que se quiere lograr (y a veces se alcanza el efecto buscado aún con accidentes o anfractuosidades en la técnica).

III

Los concursantes provinieron de nueve países (Estados Unidos, Puerto Rico, México, Guatemala, Cuba, Venezuela, Perú, Brasil y Argentina), y sus edades oscilaban entre los 14 y 23 años. Gente muy joven y sin embargo con ese grado de autoexigencia y espíritu de disciplina que son proverbiales en el arte del ballet. Bien lo dijo Susan Sontag: «Ningún artista es tan severo consigo mismo como el bailarín de ballet, ninguno está dispuesto a tanto esfuerzo físico y de conducta como él». De hecho, cuando le noté un mínimo gesto de dolor al caminar, una joven bailarina venezolana me mostró las heridas que tenía en los pies, pero que no le impidieron bailar. Y cuando se lo comenté, Stella Puga recordó cómo la esposa de su maestro Roger de Fenonjois iba, en una función, dejando huellas de sangre mientras bailaba, y cómo ella, de estudiante, le ocultaba a su madre una serie de dolencias que a veces sufría, para que esta no le impidiera asistir a sus prácticas de ballet.

No menos esforzado fueron los miembros del jurado, que se abocaban a deliberar, tras cada función, hasta las dos o tres de la madrugada, escoltados por jóvenes trujillanos que iban traduciendo puntualmente, salvo en los clímax

acalorados en que el jurado pasaba del inglés al húngaro y al ruso gritados. Enseguida el peso del trabajo recaía sobre los hombros del personal de logística, que disponía los cambios para el día siguiente, tomando en cuenta a los concursantes eliminados y la serie de nueva papelería que esto determinaba, de tal suerte que a eso de las ocho o nueve de la mañana, cuando en el hotel los demás bajábamos a desayunar, nos cruzábamos con ellos que recién iban a descabezar un sueñecito.

A las diez de la mañana, todos los concursantes comenzaban sus ensayos para la presentación de la noche. En estos ensayos, los respectivos maestros y jefes de delegación tenían la oportunidad de corregir los errores de sus discípulos; éstos, de pulir su *performance*; y los sonidistas y el director de escena, de establecer sus guiones. Para quien desea aprender a ver ballet, estas ocasiones son como un curso superintensivo de detección de cuándo una figura coreográfica está bien ejecutada, y cómo los matices de ritmo, la modulación del movimiento de brazos, la mayor o menor intensidad del gesto, etcétera, pueden determinar una modificación total del efecto, como si aquí también fuera válida la ley hegeliana del paso de la cantidad a la calidad, según la cual en ciertas instancias una diferencia de grado, por mínima que sea, puede causar una diferencia de naturaleza, de tal modo que una propuesta coreográfica verdaderamente artística puede transformarse, si no se tiene un exquisito sentido de la medida y la precisión, en una mera acrobacia de circo.

IV

El compromiso de la gente de Trujillo con su Festival es uno de los aspectos más estimulantes del evento. No solo acuden a los espectáculos y los siguen con interés genuino, sino se movilizan en pleno para que todo funcione con la menor cantidad posible de tropiezos: desde el ómnibus de lujo cedido por una empresa de transporte para movilizar a los participantes, hasta donaciones de la banca regional; desde servicios profesionales diversos en casos de emergencia (un dentista, por ejemplo, curó con solvencia un problema de muelas que le sobrevino al maestro brasileño Emilio Martins, y se negó a cobrar un centavo), hasta el intenso apoyo informativo y propagandístico del periódico local, como si las cuestiones de cultura por fin hubieran dejado de ser esa noticia prescindible que se destina a la última página, para convertirse en algo de lo cual depende la vida nuestra de cada día.

Una mañana, mientras se llevaba a cabo la sesión de ensayo en el Teatro, vi, en la penumbra de la platea semivacia, a un señor que se colaba furtivamente (no es que el ingreso esté prohibido con ayuda de mastines en la puerta, pero se supone que los ensayos son privados), llevando a su hijita de cuatro o cinco años en los brazos. Se ubicaron en una de las butacas sin hacer el menor ruido y sin percatarse de que yo andaba repantigado por ahí. Fueron viendo concentradamente una y otra presentación, y en los

momentos más logrados, el padre susurraba al oído de la niña estas palabras mágicas: «¿Te gusta? ¿No es precioso? ¡Así vas a ser tú cuando seas grande!». No hay en el mundo mejor pedagogía que esa, y que el Festival de Trujillo cree las condiciones para que ello sea posible es la señal de una obra verdaderamente trascendente. No me sorprendería que dentro de diez años yo vea, sin poder reconocerla, a esa niña bailando maravillosamente en el escenario. Pero sí reconoceré que el milagro se lo debemos a ustedes, amigos de Trujillo, y en especial a ti, Stella Puga.

LA GRACIA DE LOS CUERPOS

I

Noche cerrada. Apenas arranqué el viejo Rambler y encendí sus luces altas, vi con sorpresa que a lo lejos, recortadas contra el cielo oscuro, se movían unas fantasmales siluetas empolvadas de blanco de pies a cabeza. Era un grupo de hombres que cargaban un camión enorme con bolsas de harina llevadas sobre sus espaldas desnudas, subiendo y bajando por una improvisada rampa de madera. Una amiga observó que parecían bestias de carga y cuán deprimente era verlos reducidos a sus cuerpos.

Reducidos a sus cuerpos. Bueno, sí, en cierto modo. Y recordé que San Francisco de Asís llamaba al cuerpo humano «el hermano asno»: manera cariñosa pero que implica la misma concepción del cuerpo como cosa bruta, a lo sumo servicial, que uno sobrelleva y a la cual trasciende en sus mejores momentos. Pero yo —que tengo otra idea, o quizá sea mejor decir, otra sensación del cuerpo— no

podía dejar de percibir algo musical en aquel trabajo (entiéndaseme bien: no es esa *clase* de trabajo, sino en esa acción concreta); musical en cuanto había un ritmo, un ritmo generado por esos cuerpos moviéndose en el espacio con regularidad, conformando un diseño, elemental sin duda, pero curiosamente agradable, como ocurre con el sonsonete de las canciones infantiles.

Una inevitable asociación de ideas me llevó a recordar un corto documental que realicé el año 1978, sobre el trabajo de los obreros de construcción civil en la operación llamada «vaciada de techo». Ahí se ve a un conjunto de hombres chúcaros, extravagantemente vestidos (muslos y torsos desnudos, *shorts* rotos por todo lado y apelmazados por lamparones de cemento mezclado, gorros y «botas» hechos con restos de las propias bolsas de cemento, atados con alambre), subiendo y bajando durante horas por una escenografía de rampas zigzagueantes, con latas de 40 kilos de peso cargadas al hombro, en el frenético empeño de acabar cuanto antes su trabajo, a fin de arrojarse al pasto del parque contiguo a descansar.

Otro realizador hubiera visto (y destacado) allí el tema social, la explotación del trabajo obrero, esas cosas; yo vi, en cambio, cuerpos en movimiento, técnicas musculares, cierto ritmo, en suma, una coreografía. Y ciertamente vi imágenes que me recordaban otras imágenes pretéritas almacenadas en mi memoria. De tal modo que esos constructores, con su patética traza de esclavos de película de romanos, o de

gladiadores menoscabados, resultaron, sin saberlo, diestros bailarines que ejecutaban —acompañados en la banda sonora por un fondo musical que reproducía o alentaba ese dinamismo acezante y obsesivo— una danza cuyo autor era, en última instancia, el propio cineasta.

Pero no se trataba de una frivolidad de mi parte, de una broma de esteta o de una ocurrencia del tipo mal llamado «surrealista», consistente en la conjunción de motivos heterogéneos a fin de causar extrañeza; se trataba de una expresión más, aunque fuera una expresión peligrosamente limítrofe, de mi fascinación por los cuerpos hábiles; o, vista la cuestión por su otro lado, de mis ganas o capacidad para reconocer la *gracia de los cuerpos*, aun de los más hirsutos, siempre que se eleven sobre su *facticidad*, sin dejar de ser carnales, a través del movimiento articulado y preciso.

Desde la joven de *blue jeans* y polo que pedalea con garbo su vieja bicicleta, hasta el atleta profesional que realiza en las barras suertes impecables; desde el torero que ejecuta un *pase* a la vez elegante y arriesgado, hasta la colegiala de uniforme que juega *liga* o *mundo* con saltos ágiles y puntuales, pasando por la camarera que se desplaza con soltura entre las mesas de un restorán atiborrado de gente, contoneándose con espontaneidad pero sin dejar entrechocar botellas, tazas y vasos que lleva en su bandeja, todos ellos encarnan esa exigencia o anhelo del cuerpo grácil. Pero quien mejor lo encarna, para mí, es la persona que baila —que baila bien.



La elegancia y la expresividad del ballet (Foto: Javier Ferrand).

II

¡La danza! El cuerpo expresándose con regocijo a la vez que disciplinadamente, con sensualidad pero siguiendo un orden, gracias al milagroso estímulo de Scarlatti, Stravinsky, Duke Ellington o Philip Glass, si se trata de danza «cult», y si no, gracias al estímulo de cualquier sabrosa música popular o folklórica. Y como aun el baile más elemental tiene un repertorio de movimientos más o menos codificados, todo consiste en ejecutarlos y combinarlos con frescor pero con pertinencia, acatando el ritmo o contrapunteando con él, jugando con las posibilidades de contorsión agraciada que tiene un cuerpo sensitivo, capaz de adecuarse a las sinuosidades de una melodía o de responder a sus cambios de compás.

He amado desde niño bailar y ver bailar. Ha sido una necesidad de mi cuerpo el moverse al son de algo, aunque fuera el golpe de una cuchara contra la tapa de una olla, y a partir de esto, el confrontarse con una muchacha, entenderse con ella, complacerse con la flexibilidad del cuerpo al seguir las más inesperadas (aunque nunca caprichosas) iniciativas de movimiento que a uno se le ocurrieran, o al anticiparse a ellas, descifrando sin problemas un idioma de presiones manuales, de leves amagos con el hombro, de súbitas vueltas o miradas insinuantes. Y ha sido también una necesidad para mí contemplar a la gente que baila bien, que teje en el aire, con brazos, piernas y caderas, una cambiante red de

esguinces efímeros y pasos entrelazados, donde no hay nada monocorde ni disonante, nada mecánico ni desgastado; y si la mujer tiene, además, un físico a su favor, entonces la contemplación se convierte en una fiesta, puesto que tengo la convicción de que nunca un cuerpo bello lo es tanto como cuando baila, si es que sabe bailar.

Ninguna sorpresa, entonces, que me apasionara por el ballet. Este fomenta, mejor que cualquier otra disciplina, la gracia de los cuerpos, permitiéndoles, merced a una provisión de técnicas sofisticadas, el despliegue de todas sus virtualidades hasta llevarlos a extremos de elegancia y expresividad. Además, no se limita a combinar pasos establecidos, sino que inventa nuevos movimientos de acuerdo a las emociones o circunstancias nuevas que el coreógrafo explora, ya sea a partir de sus fantasías más subjetivas o de su observación del mundo exterior (social o natural); ya sea a partir de la idiosincrasia de los cuerpos con los que trabajan, o del *stock* de figuras acumuladas a lo largo de la historia de la danza misma.

Pero no se trata de una afición culta o culterana, que abstraiga la figura plástica del cuerpo de carne y huesos que la ejecuta, sino de una directa o inmediata susceptibilidad a su belleza; en otras palabras, se trata de una básica disposición erótica. El hecho es que, por esa razón o por otras que no vislumbro, quien alterna conmigo pronto se habitúa a permanentes observaciones acerca del cuerpo de la gente, sobre todo, naturalmente, si son mujeres: cómo se mueven,

bailan, caminan, corren o gesticulan; cuán depresivamente se sienta esta persona y cómo contrasta con el rozagante o delicado estar de tal otra; y en una fiesta, por populosa que sea, puedo determinar, de un vistazo, quién baila bien y quién tiene el cuerpo desafinado, y por qué razones. Y si supiera hacerlo, cuánto me gustaría plasmar en un dibujo a la chica cimbreante que ahora camina hacia su Volkswagen azul, bajo mi ventana.

Ha de ser maravilloso precisar con el lápiz el grado de flexión de sus rodillas, el ángulo que su pie a punto de posarse forma con el suelo, la leve rotación del torso en el instante del paso, el vaivén de su cabellera y los pliegues que el vuelo del vestido hace sobre sus muslos, hasta lograr esculpir o proyectar (uso estas palabras con deliberación) su cadencioso y liviano modo de moverse, o acaso nervioso y como *staccato*, o desgarrado y lánguido.

Previsiblemente, cuando me hice cineasta lo primero que se me ocurrió filmar fue bailarinas de danza moderna; lo segundo, un cortometraje sobre la jornada de una joven campeona de pentatlón, que era en realidad una exploración de su cuerpo donoso, corriendo, saltando, ejercitándose. De ahí en adelante, me las arreglé para incluir diversos tipos de baile en (casi) toda película que he dirigido, fueran documentales o ficción, y aunque trataran sobre las peripecias de detectives privados o sobre cómo procede una empresa estatal en su explotación del petróleo; me las arreglé para aplicar la clave coreográfica a los más insospechados

asuntos, al grado de ver como una danza épica el trabajo de los obreros de la construcción civil.

III

A un gnóstico el Medioevo, esta celebración del cuerpo y sus posibilidades le hubiera parecido una intolerable impiedad. Ya sabemos que tales atormentados teólogos consideraban el mundo material como la obra fallida de algún dios inepto o malévolos, y el cuerpo vivo como la expresión concentrada de esa materialidad denigrante.

Lo curioso y perturbador es el *revival* de tan pavorosa concepción en la vida y la obra de mucha gente de este siglo, entre quienes figuran personalidades eminentes como T. E. Lawrence, Artaud, Pasolini, Leiris, Francis Bacon, y tantos otros artistas y escritores de avanzada. Más alarmante todavía es su presencia en cierta modalidad de la danza contemporánea y del *performance art*, que propone como espectáculo de baile una serie de retorcimientos que casi no difieren de aquellas deshilvanadas, espasmódicas y jadeantes reacciones corporales que los «poseídos» liberan en las sesiones de exorcismo. Entiéndaseme bien: no se trataría aquí de recrear coreográficamente un exorcismo, sino de «vivirlo», dándonoslo como una coreografía por el solo hecho de que se lleva a cabo en el escenario. Tal vez me esté equivocando, pero allí veo lo contrario de la danza, que es más bien una expresión de las virtualidades

rítmicas y melódicas de nuestro cuerpo, de su potencial musicalidad.

Ya lo sé: el cuerpo puede no ser capaz ni hábil, puede carecer completamente de vocación musical, puede ser torpe y contrahecho, puede desfallecer, puede ser siniestro y hasta puede agonizar, sin perder por ello su esencial humanidad (confróntese, entre muchas otras obras de arte, *El enigma de Kaspar Hauser* de Herzog, *Gritos y susurros* de Bergman, *La muerte de Iván Illich* de Tolstoy). Pero la danza no es expresión de esa vertiente de la condición humana, sino de la otra, donde el brío físico no se traduce solo en dinamismo, sino se eleva a lenguaje, gracias a que sus movimientos no están meramente yuxtapuestos sino están articulados—articulados, además, con la lógica de la *gracia*.

IV

La gracia: detengámonos aquí, porque esta noción es la clave de las cosas. Esta noción y también otra, que es opuesta: la obscenidad. En efecto, «Lo obsceno», dice Sartre (en las espléndidas páginas que le dedica al cuerpo en *L'être et le néant*) «es lo des-agraciado», aquello que nos remite a nuestra sujeción al aspecto pesado y turbio del cuerpo, aquello que «me entrega la expansión inerte de la carne», es decir su facticidad. La gracia, por el contrario, es la cualidad del cuerpo que lo hace, a la vez, preciso como una máquina y sin embargo libre, capaz de adecuarse perfectamente a los

requerimientos de una situación, y de hacerlo de un modo como imprevisible y acabado de inventar.

Tomemos algunos conocidos ejemplos de la mitología contemporánea. En el rodaje de *The seven year itch* (Billy Wilder, 1955), Marilyn Monroe camina por la calle vestida de blanco cuando, al pasar sobre un ducto de ventilación (varias veces, pues se repitieron las tomas), una súbita corriente de aire le levanta la falda, cuyo vuelo ella trata infructuosamente de contener con una y otra mano, realizando la involuntaria y bella coreografía que fue registrada por docenas de fotógrafos y llegó a constituirse en una imagen icónica del siglo XX. Su cuerpo (sus brazos defensivos, sus piernas que se pliegan, sus gestos faciales, etcétera) reacciona de tal modo que ella hubiera podido darse el lujo de quedarse desnuda, ya que la gracia de sus ademanes la vestía enteramente (así como un cuerpo craso o desmañado revelaría el lastre de su carnalidad aunque estuviese forrado de ropa). En *The quiet man* (John Ford, 1952), John Wayne pierde los estribos y, encolerizado, coge del cuello a Maureen O'Hara y la arrastra a campo traviesa, sin perder en absoluto la cadencia de su caminar, sin que el ímpetu le desajustara el menor movimiento: en Wayne, la brusquedad y la violencia devienen rítmicas. Y ahora volvámonos hacia Fred Astaire, el único terrícola que no necesitó emigrar del planeta para vencer a la fuerza gravitacional, y veámoslo deslizarse por el mundo sin que el caos de transeúntes, escaleras, paredes, muebles,

vampiresas, automóviles y objetos diversos le impidieran bailar milagrosamente; como si su cuerpo fuera, no el «hermano asno» que nuestra voluntad arrea con las justas, sino el idioma mismo de la libertad, o quizá sea mejor decir, la encarnación del alado espíritu de la poesía, que nunca es «lógica» pero tampoco es arbitraria. Así, en un baile de Astaire esperamos que después de este paso haga tal otro, pero él siempre prosigue con uno diferente, imprevisible y no obstante necesario, al grado de que, al final, creemos que no podría haber sido de otro modo. ¿No es la gracia el perfecto equilibrio de lo fatal y lo casual?

Sólo que la gracia no es una cualidad privativa de las inalcanzables pantallas; felizmente, uno puede encontrarla, a veces, a la vuelta de la esquina, o acaso asomándose a la ventana de cualquier escritorio. Ahí veo, por ejemplo, a la mujer de al lado, cuya linda y menuda figura conjuga las formas llenas con una notable finura de líneas, cuya cintura como de reloj de arena, su pelo aleonado y color de miel, sus ojos de gata traviesa y la liviandad de su andar, poseen un *appeal* que no dejaría indiferente a Balthus ni a Rohmer. Ahí está ahora, en *shorts*, lavando su auto con una manguera de jardinería, que luego arroja a un costado para estirarse sobre el capó a limpiar el parabrisas con un trapo minucioso; después irá al mercado y volverá de él trayendo mandarinas y otras frutas igualmente jugosas, en una canasta de Caperucita Roja que acentúa aún más el aire de chiquilla que tiene, a pesar de ser una mujer muy

hecha. Está claro que hasta aquí no ha sucedido ningún acontecimiento, ningún hecho extraordinario, salvo el apacible espectáculo de un proceder donoso que, como el arte vivo postulado por Susan Sontag, no requiere una hermenéutica que detecte significados trascendentes, sino una *erótica* capaz de discernir formas agraciadas.

V

En uno de sus textos, Borges dice que nuestro cuerpo sabe (o aprende a) tratar con escaleras, pasos a desnivel, charcos, una pelota, el cuchillo del duelista, etcétera, otorgándoles a estas operaciones, de modo implícito, una connotación intelectual. A su vez, Norman Mailer ha llegado a decir que la buena andanada de golpes propinados por un *heavyweight* no es sino una lograda serie de razonamientos, a veces muy sofisticados, que obra su cuerpo. Y Archie Moore respondió una vez a no sé qué periodista preguntón: «Usted me está hablando de técnica; lo que yo hago en el ring es filosofía». Hemos llegado así a las antípodas del «hermano asno» al que se refería el santo de Asís. El cuerpo no solo no es bruto, ni siquiera es meramente instrumental, dada su inmanente o intrínseca inteligencia, lograda a partir del ejercicio y la práctica, o acaso de algún don. En esa misma línea de interpretación, yo puedo asegurar que una buena pareja de baile alcanza un nivel de dialéctica que hubiera hecho delirar de envidia al viejo Platón.

La exultación, la extrema felicidad que asocio con la danza ha de derivar, probablemente, de mi convicción de que gracias a ella se logra la fausta unión de cualidades antitéticas: la inteligencia y la sensualidad, el ímpetu y la delicadeza. También —por qué no— derive acaso de sentir que la danza implica la pareja, y que toda pareja postula la coreografía llameante del amor.

VI

En los confines del mundo, el Ave Paraíso corteja a la hembra mediante una danza en la que despliega la vida de su cuerpo en todo su esplendor; luego, desprende unas hojitas con el pico y las deja caer al pie del árbol donde, minutos después, se apareará con ella. Otros pájaros, en la época de celo, enamoran con su canto, llenando de melodía los atardeceres del bosque. También entre nosotros, el canto, el baile ¿no son el *llamado* mismo del amor?

ROJÍSIMO SOBRE BLANCO: UN ENSAYO DE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD PERUANA

Difícil prever que un espectáculo de danza (o de danza-teatro) nos fuera a procurar, este primer año del siglo XXI, una mirada sobre nosotros los peruanos de tal penetración que aludir a Mariátegui, desde el título, no resultase impertinente.

Se trata de la obra coreográfica *Rojísimo sobre blanco*, puesta por el Ballet de San Marcos en mayo pasado, en el marco de la celebración por los 450 años cumplidos por la llamada Primera Universidad de la Nación. A pesar de que esta obra fue presentada en tres locales (Teatro Segura, auditorio del ICPNA, y la propia San Marcos), y hasta en ocho oportunidades (lo cual es un récord para la precaria disciplina de la danza en nuestra ciudad), la respuesta de los medios fue de un desgano harto elocuente de la mediocridad que nos corroe, de modo especial en el ámbito de la cultura. Da la impresión creciente de que ya no sabemos reconocer qué es bueno y qué no lo es; o que

la actividad cultural se ha transformando en una página de «sociales».

El creador de *Rojísimo* es el coreógrafo costarricense Rogelio López, quien, desde hace quince años viene visitando nuestro país periódicamente, ya sea para trabajar entre y con nosotros, ya sea trayendo a su Compañía de Danza. Por ello, sabemos de la altísima calidad de su obra, que es muy inventiva y enérgica como espectáculo visual-sonoro, a la vez que está enriquecida por los trascendentes temas que elabora, donde se conjugan perspectivas literarias, psicológicas, históricas y sociales —sin dejar de ser, en primera y última instancia, una *experiencia escénica*.

Hay casos, por cierto, en los que la gran ambición temática antes que una virtud resulta ser un problema, porque ni el oficio ni el talento del artista están a la altura de aquella y así la caída es más aparatosa. Pero los ingentes recursos creativos de Rogelio López jamás se quedan más acá de lo que se ha propuesto, por complejo que este objetivo sea. Trabaja el texto, la música, la coreografía, los sonidos, la iluminación, el escenario, en suma, las *imágenes*, con pareja solvencia; y aun cuando hay ocasiones en que adolece de falta de medios materiales, él es capaz de potenciar los pocos con que cuenta de tal modo que éstos se vuelvan suficientes.

No es la primera vez que López «habla» y «reflexiona» —coreográficamente, se entiende— sobre nuestra realidad. En 1985 compuso la obra *Una mujer llamada Lima*, de veinte minutos de duración, que recogía impresionantes

vislumbres de esta ciudad y los planteaba como otros tantos símbolos de sus problemas y sus posibilidades. Ahora, a lo largo de la hora que dura *Rojísimo sobre blanco* (título que obviamente hace referencia a la bandera peruana), se plantea algo semejante, pero a una escala mayor: nos propone una visión del país, de la circunstancia en que nos encontramos, circunstancia que cabría calificar —a partir de la mirada de López, precisamente— como explosiva, al mismo tiempo que *en suspenso*. También es una obra sobre los jóvenes de nuestro país, sobre su pujanza y su sensualidad, sobre sus incertidumbres y su desamparo, sobre su agresividad y su ternura.

Los recursos movilizados para comunicarnos esta propuesta son diversos: desde versos de Vallejo (dichos por una voz *en off*) hasta textos de Arguedas (dichos por los bailarines-actores); desde piezas de música chicha hasta canciones de Bola de Nieve y rock pesado; desde imágenes que evocan la procesión del Señor de los Milagros hasta aquellas que nos remiten a una mesa chamanística; desde bailes individuales hasta bailes de todo el grupo (¡y son dieciocho personas!), pasando por diversas combinaciones intermedias. Dicho así suena a «cajón de sastre», a algo heterogéneo y sin coherencia. El arte de López, precisamente, consiste en manejar esta pluralidad hasta lograr su total fluencia e integración. El tema, si se quiere, es la desorganización de un mundo; pero la forma de explorar tal tema es de una cuidadosa arquitectura.

Rojísimo consiste en una serie de escenas que se imbrican unas en otras. Esto quiere decir que antes de concluir o agotarse, se transforman —musical, coreográfica, semánticamente— en otra cosa que contrasta con la anterior, o la varía: un sistema de metamorfosis, cuyo fin es hacernos *sentir* los múltiples aspectos de nuestra realidad, a la vez que su anarquía. Pero no todo es una corriente de energía aquí; también hay largos, angustiosos lapsos de inmovilidad, casi de vacío. Sólo que estos —la inmovilidad, el vacío— no son defectos dramaturgicos, sino efectos deliberadamente buscados para: 1) desentumecer a los espectadores y mantenerlos en *estado de inquietud*, recordándoles que no han venido solo a entretenerse sino a algo más; 2) expresar una de las características —sociopsicológicas habría que decir— más llamativas de nuestro ser colectivo, a los ojos de López: la condición de espera, o más precisamente el casi insoportable *stress* de una espera sin garantía de nada...

El Perú de hoy es un caos, según la versión de *Rojísimo sobre blanco*: hay deformidad, hay inercia, hay falta de brújula, hay cólera, hay incomunicación; ¡pero hay también tanta energía que aun no tiene salida, tanto amor embotellado, tanta sensualidad que potencialmente podría hermosearlo todo! Es un caos, pero ha sido un cosmos, nos parece recordar López, *y puede volver a serlo* —no es por nada que la obra concluye con el bellissimo poema de Vallejo en que habla de «besar al cariño en sus dos rostros», de «ayudar al bueno a ser su poquillo de malo» y «ponerle

un pajarillo al malvado en plena nuca», para finalizar con un anhelo de reconciliación total: «y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo». Tampoco es gratuito haber invocado a Mariátegui desde el principio, tanto porque López comparte su espíritu crítico y su corazón esperanzado (o, con la frase que le gustaba citar al peruano, su «pesimismo de la realidad y optimismo del ideal»), como porque uno percibe que los jóvenes bailarines y bailarinas con que trabaja son «mariateguistas», digámoslo de esa manera, desde el tipo físico hasta la condición social.

En efecto, qué distintos estos bailarines de danza moderna a los que nos hemos acostumbrado a ver en los escenarios limeños, provenientes casi todos de la burguesía. Estos lucen (son) como cualquier peatón que cruza por las calles del centro de la ciudad, y sin embargo despliegan tanto talento y —¿por qué no?— tanta belleza. Lo cual nos lleva a preguntarnos: «¿por tanto, la gente de todos los días, podría...?». *Sí*, es la subversiva respuesta que la obra nos da.

AMOR AL ARTE

1987, CENTENARIO DE MARCEL DUCHAMP

Insólito, el caso de Duchamp. Pintor francés altamente dotado, hermano de otro pintor y escultor de gran prestigio, formado dentro del post-impresionismo más riguroso, Duchamp llegó a desarrollar una obra sorprendente, diversa y parca; en todo caso, excepcional. Sobre todo porque su valor radica en su proyección, resonancias e implicaciones, por añadidura a su realidad efectiva. Como en el caso de la refinadísima obra de Mallarmé, la de Duchamp parece una alusión o un apunte de algo que está más allá de lo perceptible; sin embargo, es tan extraordinariamente fructuosa que varias subsiguientes generaciones de artistas aún se alimentan de ella, como si fuera un combustible espiritual, intelectual y estético inagotable.

De su extraña obra derivan (la crítica ya lo ha establecido), en diversas medidas, el expresionismo abstracto, el arte pop, los *happenings*, las ambientaciones, los *assemblages*, y ciertamente el arte minimalista y conceptual de las últimas décadas. Pero, como en el caso de Wittgenstein en la

filosofía¹, Duchamp es alguien respecto a quien es difícil ir más allá, pues abrió la puerta que daba... ¿a un nuevo y amplio horizonte o a un callejón sin salida? En realidad, no debe ser fácil emular a quien constituyó una especie de *contradictio in adjecto*, puesto que fue un *dandy transcendental*. Su espíritu alado, su exquisita liviandad, no era un método para eludir las cuestiones últimas del arte, la filosofía y la religión, sino una forma alternativa de plantearlas, donde la *gracia* sustituía y superaba a la *gravedad*; la reticencia a la explicitación; el gesto mínimo (casi invisible, pero decisivo) de los que reviran en los remates al ostentoso martillazo con que se da por concluida cualquier puja.

Sin crispaciones dramáticas, sin levitación de por medio, sin requerir de público ni feligreses, a Duchamp se le abrieron *the doors of perception*, repicadas con afán por Huxley, los poetas *beatniks* y los aventureros del LSD; y logró alcanzar la *iluminación*, cara a los monjes budistas, pero sin necesidad de claustros ni retiros, sino caminando en medio de la gente que toma el *subway*, o sentado a la barra de un McDonald's. Su recurso: la creatividad radical consistente en hacer un clic en el interior de la propia mente, para acceder a una realidad *otra* o virtual, con clamorosa prescindencia de cualquier tecnología de «última generación». Duchamp fue un hombre del siglo XXIII.

¹ Comparar a Duchamp, para mejor entenderlo, con un poeta y luego con un filósofo, es algo que le habría complacido, ya que menospreciaba a los pintores.

LA MALICIOSA INOCENCIA DE BALTHUS

Dentro de la alta cultura polaca del siglo XX, es fácil constatar el afrancesamiento de sus cuadros intelectuales y artísticos más distinguidos, o al menos de los más provocadores. Estos se han aproximado, con una actitud entre reverente y subversiva, al arte francés más experimental o a su pensamiento filosófico de avanzada—para exasperarlo. De ese contacto nacieron expresiones particularmente lúcidas, al mismo tiempo que turbias; brillantes, pero tenebrosas; en suma, una especie de mixtura de clasicismo y perversión (véase la narrativa de Gombrowicz, el cine de Polanski y Borowczyk).

A diferencia de ciertos vecinos suyos —es decir, los artistas checoslovacos igualmente comprometidos con Europa Occidental (por ejemplo Kundera o Milos Forman)—, cuya vena social y aguda conciencia de los hechos históricos en su determinación sobre el individuo es conocida, los polacos afrancesados parecen percibir maniáticamente solo el lado

íntimo o de desgarró existencial, y dentro de este, sus aspectos mórbidos o quizás sea mejor decir (con expresión tomada a Bataille) su *part maudite*. No son los *impasses* históricos y sociales, sino los de la sensibilidad personal y de la relación inmediata con el prójimo, con incidencia especial en la autodestrucción, la exploración de experiencias fronterizas y los complejos recovecos del deseo, lo que tiene fascinados a estos artistas a caballo entre Polonia y Francia.

Acaso la encarnación más notable (y sin duda la más enigmática) de este fructuoso y desestabilizador cruce de culturas es la obra del conde Balthazar Klossowski de Rola, conocido en el mundo de la pintura como Balthus (¿a qué juego de cálculo —o a qué resto de candidez— corresponde la disminución de aquel imponente nombre a esta especie de equivalente de Pocholo, Buby o Perico?). Balthus nació y se formó en Francia, pero es descendiente de una vieja y aristocrática familia polaca, donde la gravitación de la cultura ancestral fue siempre efectiva.

A pesar del temprano reconocimiento de la distintiva personalidad de su pintura, por un *entourage* privilegiado de amigos de la familia (Rilke, Gide, Bonnard y otros), su opción por un arte figurativo aparentemente pasadista y unívoco —en medio del alboroto surrealista, futurista, cubista, etcétera, y del auge de la pintura abstracta— acaso explica el hecho de que la real trascendencia y modernidad de su propuesta solo fuera captada por un amplio público de amateurs muchos años más tarde, quizás solo a partir de los

años sesenta y setenta (Balthus nació en 1908, y su primera exposición individual data de 1934).

En todo caso, quien hoy curioseosa su obra descubre en ella, primero que nada, el *equivoco*, una potencia sutil o especie de virtualidad que desvía el sentido aparentemente directo que sus imágenes poseen —y ese es uno de los elementos claves de su actualidad o sintonía con los tiempos que corren. Para quienes viven en la víspera del año 2000, toda translucidez simple es sospechosa, y solo se tiende a dialogar con propuestas que revelan o insinúan las duplicidades y opacidades de los seres que nos rodean: sus trasfondos. O dicho con otra metáfora, ser realista ahora es atender al sentido *divergente*, a la posibilidad de desvío que late en el interior de todo y de todos.

A falta de poder analizar puntualmente los procedimientos de Balthus, voy a limitarme a caracterizar el *efecto* que sus cuadros más típicos producen, con ayuda de dos textos que postulan un similar *modus operandi*, e inclusive un mismo *objeto poético*.

II

En su libro *Logique du sens*, el filósofo Gilles Deleuze escribe, a propósito de la obra de Pierre Klossowski (filósofo y novelista, hermano mayor de Balthus):

Los biólogos nos enseñan que el desarrollo del cuerpo procede en cascada. Un brote de miembro está determinado

como pata antes de serlo como pata derecha o izquierda, diríase que el cuerpo del animal duda o que procede por dilemas [...] En cierto modo, nuestra época descubre la perversión, la cual no requiere describir comportamientos vedados o relatos abominables... Lo que llamamos perverso es esta potencia de duda objetiva en el cuerpo, esta pata que no es todavía derecha o izquierda. Esta determinación en cascada, esta diferenciación que no suprime nunca lo indiferenciado que se divide en ella, este detenimiento previo a cada bifurcación.

La misma equívocidad «perversa» es la que configura las imágenes de Balthus, cuyas criaturas son a la vez inocentes y maliciosas, cuyas situaciones son tan serenas como inquietantes, cuyos paisajes pueden ser idílicos y sin embargo agrietados y amenazadores, cuya figuración es realista al mismo tiempo que *bizarre*. La fijación o inmovilismo de sus personajes en una especie de limbo de eternidad no impide la desagradable sensación de que, apenas dejemos de mirarlos o les volvamos la espalda, van a dejar de «actuar» para nosotros y van a revelar otra postura, otra intención, otro rostro (¿qué podemos esperar, por ejemplo, de esa pareja de adolescentes con malignos ojos de felino que juegan en *La calle*, o del joven que azuza el fuego mientras una chica taimada está a la espera de algo en *Los días dorados*?) —disyuntiva perversamente contenida en la imagen inicial.

El segundo texto es el magistral cuento de Witold Gombrowicz, «Virginidad», de cuyo inicio reproduzco el tercer párrafo:

La vida de una adolescente no se podría comparar ni con la de un ingeniero o abogado, ni tampoco con la de un ama de casa, esposa y madre: basta solo pensar en la languidez, en el murmullo de la sangre, continuo como el tic-tac de un reloj. Alguien ha dicho que no hay nada más sorprendente que designar una tentación. Por eso no es fácil proteger a una criatura cuya razón de ser es la de tentar a los demás [...]. Al atardecer de un bello día de otoño, Alicia se paseaba a lo largo de un sendero de su jardín y se entretenía haciendo huequitos en la arena con la punta de su sombrilla. El jardín, agradable aunque pequeño, estaba rodeado por un muro cubierto de rosales trepadores. Un vagabundo que recostado contra el muro se calentaba al sol, arrancó de pronto un trozo de ladrillo y lo lanzó en dirección a Alicia. Alcanzada en un hombro, la joven vaciló y por poco se cae; iba a gritar cuando se dio cuenta de que su perseguidor no manifestaba ni satisfacción ni cólera, sino que se limitaba simplemente a lanzarle otro pedazo de ladrillo sobre la espalda. La cara de bruto no expresaba nada fuera de la pereza que nace de la siesta, de la indiferencia y el cinismo. Entonces, Alicia le sonrió ligeramente con sus labios retorcidos por el dolor, con lo que el vagabundo saltó el muro y desapareció, mientras ella volvía a la casa repitiéndose: sonreí, sonreí...

De este cuento de apariencia tranquila e implicancias perturbadoras, dice el crítico polaco K.A. Jelenski:

«Virginidad» es uno de los textos más obscenos que conozco —de una obscenidad muy gombrowicziana, que escapa a toda censura.

No solo por su tema —una adolescente mezcla de inocencia y malicia, a punto de saborear el dulce sabor de la transgresión— sino por su doble sentido y por ese poder de solapada provocación que Jelenski llama obscenidad, este cuento se vincula con los cuadros de Balthus y propone en la literatura la misma visión que éstos en la pintura —cuya fuente remota es probable que sea un querido cuento infantil que todos hemos compartido: *Alice in Wonderland* (¿es una casualidad que se llame Alicia la protagonista de «Virginidad?»), obra que siempre fascinó a Balthus.

III

Después del desbarajuste ocasionado por el modernismo en las diversas áreas artísticas, después de los excesos de sus respectivas secuelas, con su consagración del desorden, la «apertura» o la «informalidad», y con su voluntad de pulverización o descentramiento del sujeto humano; después de todo ello, el movimiento postmoderno ha intentado la recuperación de las formas del pasado, más armónicas y estables, más antropocéntricas y «literarias» (en cuanto se

apoyan en personajes y situaciones, de los cuales se pueden inferir historias) solo que su resultado ha sido, en muchos casos, un simple acto de regresión.

Por el contrario, la actual vigencia de Balthus tiene que ver con su combinación de un aparente tradicionalismo —por el cual, de una parte, entronca con Piero della Francesca o Poussin, y por el que, de otra parte, sus cuadros parecen sugerir intrigas y psicologías— con el elemento anticlásico de una soterrada inquietud, de una ambigüedad desestabilizadora. La lección de Lewis Carroll con su cuento para niños, que era al mismo tiempo una serie de paradojas lógico-matemáticas y la expresión de una sensibilidad perversa, ha sido transpuesta a la pintura por su fervoroso lector Balthus, cuyos cuadros son a la vez tersos y transparentes retratos de adolescentes, sofisticados ejemplos de construcción formal, y perturbadoras exploraciones en una sensibilidad que Cortázar hubiera llamado «de los intersticios». Como el gran escritor argentino, Balthus se asoma a estos para permitirnos entrever escenas aparentemente triviales... que se tuercen a la obscenidad y al horror.

LA DANZANTE HINDÚ

A Patricia Marín

Numerosos cuentos de *Las mil y una noches* culminan en episodios en que los protagonistas, con el socorro de genios tremebundos o de mágicos anillos, acceden por fin a un lugar maravilloso —maravilloso sobre todo por estar colmado de tesoros: abundante dinero, oro y piedras preciosas.

Tales tesoros son menos admirables, para mí, que los que pueblan otros ámbitos de maravilla —los museos—, accesibles con la sola ayuda del *ticket* adquirido en la boletería. Pero los museos no solo albergan objetos de incalculable valor; son, además, alfombras voladoras y máquinas del tiempo: nos permiten ir de un remoto lugar a otro con solo recorrer pasillos, o cambiar de piso; y nos permiten viajar a través de siglos y milenios pasando a la siguiente vitrina, o a la sala contigua.

Soy un fanático de los museos, mi estado de exaltación en ellos es más intenso que el de un *hooligan* en el estadio de fútbol. Trajinándolos, me ocurre olvidarme de la hora y

del hambre, caminar mañana y tarde sin sentir cansancio, perder citas y hasta el avión del retorno. ¡Los museos!

En uno de los mejores del mundo —el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York— tuve la fortuna de vivir *un día entre los días*—como hubieran dicho, tal vez, los narradores de las noches árabes, para referirse a una jornada sobresaliente. Esta incluyó, entre sus variados dones, tres encuentros estremecedores.

I

El primero fue con un autorretrato de Rembrandt, correspondiente al inicio de su vejez. Nada podría yo añadir a lo que todos ustedes saben sobre la genialidad pictórica del maestro holandés, salvo referirles un inesperado efecto de su virtud: si me detuve tanto rato ante aquella imagen fue porque perdí, sin haber tomado conciencia de ello, la noción de estar ante una pintura, y tuve la sensación de que una persona viva me escrutaba con suma inteligencia; entonces me acerqué aún más, y por varios minutos nos miramos a los ojos en un acto de mutuo y creciente entendimiento —hasta que el encanto fue roto por el perentorio carraspeo de otro visitante.

Recordé un tema recurrente de la narrativa fantástica: el eximio pintor que logra no solo imitar perfectamente los rasgos externos de su modelo, sino transferir a la representación su íntima sustancia vital e inclusive su alma.

Recordé también la razón que suele darse para explicar el incansable ejercicio del autorretrato (existen más de cincuenta) por parte de Rembrandt: lo hacía para mejor entrenarse en la captación de gestos, emociones y edades del rostro humano, así como para ensayar tal o cual técnica, acudiendo a quien tenía más a su alcance —a su propio reflejo, año tras año.

Desde mi encuentro *personal* con una de esas obras, he preferido jugar con otra explicación, que trae a cuento cierta doctrina esotérica no enteramente desaparecida en tiempos del pintor: la alquimia. Más allá de su finalidad ostensible —transmutar metales vulgares en precioso oro—, ésta tenía un objetivo trascendente: prolongar la vida humana, derrotar a la muerte. Preparando con manos de artesano diestro el lienzo y diversos materiales de base, manipulando con fervor monacal colores y empastes, Rembrandt el alquimista habría acometido cada retrato de sí mismo con el secreto designio de *sobrevivirse*. Un apacible burgués del siglo XVII realizando, a la vista de todos y sin que nadie se diera cuenta, prácticas ocultistas. Y ahora está del *otro lado*, mirándonos.

II

Después de errar por diferentes secciones, llegué a la que contiene arte primitivo de Papúa-Nueva Guinea. Eco de tambores, relámpagos que rasgan la noche cerrada, hondos rugidos de una selva prehistórica. No, no se trataba

de los efectos escénicos de un parque de diversiones, sino del caudal de imágenes desatado en mi mente al contacto de ese ámbito de feroz expresividad. Vi escudos de guerra que eran rostros de hechiceros, vi remos que culminaban en cornamentas, vi falos que devenían rabos, vi embarcaciones que también eran tótems, vi amuletos, ídolos, armas elementales —todos de madera rústica, de bejucos y cueros. Objetos utilitarios a la vez que símbolos terroríficos de poderes irracionales; el arte en su formulación primordial, cuando era indistinguible de la magia, cuando era instrumento de ceremonias de propiciación y ritos de sacrificio, cuando era un talismán y un conjuro, cuando era obra de hechicería, capaz de curar o de hacer daño. (¡Cómo no iba a agitar la sangre de Picasso, Brancusi, Henry Moore, su contacto con el arte de Oceanía, de Africa, del Nuevo Mundo! ¡Cuánto debe Europa la renovación de su arte al hemisferio sur!).

III

Casi no había gente cuando llegué a las Irving Galleries —una veintena de ambientes dedicados a las artes de India y el Sudeste asiático—, circunstancia que resultó consonante con la atmósfera de calma y recogimiento inducida tanto por las obras mismas como por su «puesta en escena». Tuve una curiosa sensación de incorporeidad a medida que me adentraba en ese laberinto de imágenes.



Dancing Devata: bailarina de piedra sumida en un estado de arrobó donde coexisten el erotismo y la comunión espiritual
(Foto: Museo Metropolitano de Nueva York).

Al fondo, sutilmente destacada por la tenue luz, danzaba una escultura de piedra.

Decir que fui *imantado* por ella es, simplemente, hablar con exactitud. ¿Conocen ustedes ese método del cine que consiste en rodear con la cámara a alguien o a algo, contemplándolo desde distintos ángulos y fundiendo las imágenes resultantes unas con otras, hasta lograr una visión plenaria y sin resquicio? De ese modo la miré, ya que no podía tocarla a manos llenas, ya que no podía acercarme a oír su palpitación. Su nombre: *Dancing Devata*, danzante celestial; su tiempo: principios del siglo XII, en pleno medioevo hindú; su cuna: probablemente Sohagpur, en el Madyah Pradesh, región central del subcontinente; su estirpe: el estilo artístico denominado *gupta*.

Notablemente conservada, a pesar de sus extremidades rotas, la escultura representa a una joven mujer —su espléndida desnudez ornamentada de festones y joyería— en el instante en que graciosamente ejecuta una figura de baile. Danzar, en la estatuaria hindú, es un motivo recurrente y esencial. Dioses y seres humanos son mostrados haciéndolo, tal vez porque el cuerpo que danza es una buena imagen de la vida sobreabundante, o es una forma óptima de expresar el *prana*, hálito de energía que anima al Ser. No olvidemos, por otra parte, que en la tradición hinduista cierta clase de goce sensual tiene la dignidad de una experiencia religiosa; ni olvidemos que para el dios Krishna, por ejemplo, las posturas del amor son posturas de danza. Y esta mujer que

tan deleitablemente baila para nosotros, se halla sumida en un estado de arrobamiento donde coexisten el erotismo y la más alta comunión espiritual. Vean su rostro, irradiando sosiego y alegría; vean su cuerpo, pleno de una sana voluptuosidad; el éxtasis, lo es de sus sentidos tanto como de su alma.

«Es posible que los escultores de la India —escribe el especialista Martin Lerner— prevalezcan sobre los de otras culturas en el arte de capturar en piedra la forma femenina». No lo dudo un segundo, tras contemplar a la danzante celestial del Museo Metropolitano; pero no es difícil comprobar que tal capacidad se sustenta en otra, de alcance más amplio: su predisposición a las formas orgánicas, de tal modo que hay una como continuidad en la representación de follajes y frutas, de grupas y senos, de tallos y talles. Así lo confirma Marguerite Yourcenar, al comentar los bajorrelieves de parejas amorosas entrelazadas de los templos de Khajuraho y Aurangabad:

[...] dan la impresión de que si los cortáramos, esos troncos dejarían ver el interior homogéneo y carnoso de la pulpa; si los cortáramos, esos brazos y esas piernas volverían a crecer como raíces. En ellos circula no ya la sangre sino la savia.

Los reinos naturales, pues, se confunden y retroalimentan en el arte hindú. De acuerdo con ello, es perfectamente ovoides de la cabeza de la *devata*, sus ojos son similares a peces, sus labios pueden compararse a los pétalos del loto, sus mejillas

tienen el contorno del mango, sus brazos se parecen a los delicados y flexibles brotes del bambú, ¿y no son otros tantos frutos sus pechos altos y redondeados, sus caderas y muslos curvilíneos y llenos?

Pero, más allá de festejar ciertas formas genéricas que comparten los seres vivos, esta escultura celebra una gloriosa facultad de algunos de ellos —moverse con autonomía— en su modo más perfecto: el arte de danzar. Por lo mismo, su encanto específico radica en el preciso ademán del cuerpo —*ese* giro del torso, *ese* plegamiento de la pierna, *ese* quiebre de cintura— logrado por el artista; en su capacidad de sugerir o expresar, mejor que ninguna obra que conozca, la delicia de los movimientos libres, y sin embargo diseñados, que caracterizan a la danza.

A la danza, repito, no a meros saltos, por vistosos que sean, ni a carreras o volatines improvisados. Su autonomía no le impide a la *devata* ceñirse a pautas, establecer una complicidad con diversos latidos regulares: los de su sangre, los de la música, los de los astros. Estamos en el ámbito, acaso utópico, de la euritmia. De allí ese rostro que trasunta un íntimo estado de equilibrio; o como diría, una vez más, Yourcenar: «la gracia física como expresión visible de la interna armonía del alma».

En las muy hermosas danzas clásicas de la India, destaca el llamado estilo *odissi*, de figuras delicadas y gráciles. Estas fluyen con tersura, pero de cuando en cuando la danzante cesa su discurrir, adoptando una postura de estatua, como

si el arte del movimiento sucumbiera por un instante a una nostalgia mineral. De modo inverso, merced a la elástica flexión de su paso de baile, y a las bien simuladas sinuosidades de su carne, la dura piedra esculpida de una *devata* celestial parece cobrar las ondulaciones propias de un organismo viviente, y el *élan* de libertad que alcanza el ser humano cuando danza y cuando juega el juego del amor.

IV

El (re)cuento ha concluido, más no la memorable reverberación de las precitadas imágenes: el anciano pintor inquisitivo de su propia individualidad, enfrentando con recursos de emergencia su gradual erosión; el violento, histérico simbolismo sobrenatural de la artesanía guerrera o de cacería, con que ciertas tribus convocan o exorcizan a los fantasmas, demonios y dioses de su vida cotidiana; la musical Shehrezada de Sohagpur, cuyo baile, al son de tintineantes alhajas, irradia sensualidad y beatitud.

Además de compartir el alojamiento provisto por el Museo ¿qué tienen en común objetos tan ostensiblemente distintos, como para haber suscitado en mi mente la nítida figura de una triangular constelación de estrellas? Épocas, geografías y fisonomías los oponen; sus respectivas coordenadas culturales, y las sensaciones que provocan en quien los contempla, no pueden ser más heterogéneas. Y sin embargo... Basta aproximarse a ellos para sentir que se

ha entrado en una suerte de campo gravitatorio, como si su perfección expresiva los dotara de una fuerza (¿de voluntad?) que imperiosamente ejercen sobre nosotros, aunque su estrategia sea diversa: suscitar asombro, aterrorizar, seducir. O tal vez su poder más bien consista en una como *trascendencia* que los impulsa más allá de sí mismos.

Sea que nos atraigan hacia ellos, o que se proyecten sobre nosotros, el hecho cierto es que el virtuosismo (y la robusta fe) con que fueron realizados los ha promovido de entidades inertes a seres *activados*. Llamémosle a esta postulación *animismo estético*; reconozcamos así (con incomodidad primero, luego con júbilo) que el hombre de las cavernas aún respira dentro de uno, y que el Museo Metropolitano puede no diferir esencialmente de Lascaux y Altamira. Ocurre que nuestra relación con el arte ha recuperado su magia original.

UNA FOTOGRAFÍA ENTRE EL TIEMPO Y LA ETERNIDAD

I

Que una buena fotografía, incluso una gran fotografía, pueda a veces ser un don o regalo de la casualidad, ya se ha sostenido con reiteración. En un momento y un lugar dados, convergen unos cuantos factores de tal modo que, sin ningún plan mediante, una imagen memorable se configura a sí misma y ahí está alguien para registrarla. ¿La impronta del autor, la intención con que fue tomada? Resultan tan contingentes e intercambiables como los espectadores que se suceden delante de, digamos, *Las Meninas* de Velásquez, sin dejar rastro alguno. Como ciertos grandes cuadros, la fotografía que motiva este texto supera al autor e ignora a la audiencia. Ella *es*, con autosuficiente plenitud.



La verdadera «pandilla salvaje», en el Cusco: Eulogio Nishiyama, Luis Nieto, Francis Lay, Hernán Velarde, Jorge Vignati, Andrés Alencastre.

Por nuestra parte, podríamos no saber nada de todo aquello que concurrió a lograrla, de quiénes son los personajes, quién el fotógrafo y dónde se encuentran; podríamos no saberlo y no importaría gran cosa. Lo que

sí sabemos, porque lo estamos viendo, es que el escenario parece un dibujo o una ilustración de cuento de hadas, y que, instalados en él, seis individuos (en el sentido más fuerte de la palabra) posan para un retrato de grupo. Pero con una actitud correspondiente, no a estar tomándose una instantánea casual, sino a haber accedido al ruego del algún pintor deseoso de inmortalizarlos con trazos y colores aptos para dar cuenta de su ser esencial.

Que hay una perfecta organización formal en la fotografía, quién lo va a dudar. El fondo pálido y sutil, provisto por el clima nublado, permite acentuar los techos de paja brava y las paredes tarrajeadas de las casas de adobe, pero sobre todo la presencia de los personajes. De éstos tenemos la impresión de que sus roles y ubicaciones hubieran sido distribuidos para ser complementarios, para balancearse, para contrastar y diferir, con calculadísimo arte. Y sin embargo cada quien luce tan autónomo, tan dueño de sí mismo, que resulta difícil imaginarlos acatando banales indicaciones del fotógrafo a fin de lograr un encuadre satisfactorio. Ahí están, cada quien afiche de sí mismo, y con la certeza conjunta de que la realidad está de su lado, no del nuestro —pobres fantasmas reducidos a contemplarlos con admiración.

«Ser parte de una serie —dice Susan Sontag sobre las fotografías de Bellocq— es lo que da a cada una su integridad, su profundidad y sentido». La frase me viene a la memoria por oposición a esta fotografía, que no necesita

contexto ni consecución para justificarse. Si quisiéramos traducirla en términos narrativos, no podríamos hacerlo; los términos de un relato son transitivos, nos reenvían a lo que subsigue o a lo que antecede. Pero esta imagen refulge *sub specie aeternitatis*.

II

Sin embargo —nos lo recuerda Borges—, el tiempo es la sustancia de la que estamos hechos: es el río que nos arrebató y es el fuego que nos consume. Los personajes de esta fotografía podrán lucir perdurables en la fotografía, pero se trata de una ilusión. También a ellos los ha herido ese tigre, el tiempo.

Los hechos ocurrieron en el Cusco hacia 1970, a pocos meses del rodaje de *Allpa Kallpa o la fuerza de la tierra*, film producido y protagonizado por el cómico Tulio Loza, entonces muy famoso gracias a su éxito en la televisión limeña. En *Allpa Kallpa* participaron el periodista Hernán Velarde, quien escribió el guión, y el joven cineasta Jorge Vignati, que fue el camarógrafo. Aunque al principio Velarde no simpatizó con este recién venido, terminó por apreciar su don de gentes y su profesionalismo, y se hicieron amigos. Sin duda conversaron de su tierra natal común —el Cusco— y del cine, ese curioso pero prometedor oficio que Vignati acababa de emprender y que Velarde retomaba. Sin duda conversaron de la llamada «Escuela de Cine del Cusco» y del

brillante pero incumplido proyecto que esta lanzara hacia mediados de 1950, gracias a un conjunto de documentales que llamaron la atención de círculos culturales peruanos y de festivales de cine extranjeros, donde fueron recibidos con interés. Algunos años después, en plena década del sesenta, la Escuela del Cusco pareció consolidarse gracias a dos largometrajes de ficción: *Kukuli* (1961) y *Jarawi* (1966). Pero, en realidad, el cambio de nivel —de los documentales al cine narrativo, y del corto al largometraje— determinó su brusco final, o por lo menos una interrupción que ya se estaba prolongando demasiado.

Terminado el rodaje de *Allpa Kallpa*, Velarde y Vignati siguieron viéndose y conversando. Por una suerte de gravitación natural, recalaron en el bazar «La Baratura» de la calle Marqués, donde fueron acogidos por su copropietario, el fotógrafo Eulogio Nishiyama, amigo de ambos y el único protagonista de la Escuela del Cusco que residía en la ciudad. No es difícil imaginar cómo, a partir de esas conversaciones y recuerdos, el trío considerara retomar aquel proyecto estético y antropológico de hacía años, confiados en que las cosas irían mejor ahora que estaban más maduros y contaban con mejores recursos tecnológicos.

Decidieron entonces aventurarse a filmar otra película sobre un tema que les era familiar —el Carnaval de la provincia de Kanas—, tras verle posibilidades que no habían sido incluidas (o no habían logrado ser plasmadas) en las versiones anteriores realizadas por Manuel Chambi y Luis

Figuroa en 1956, y nuevamente en 1963. Acto seguido, reclutaron a una *script-girl* argentina, Francis Lay, quien se encontraba en el Perú desde hacía algunos meses con motivo de rodajes que ya habían concluido, y por esos días se encontraba disponible y deseosa de conocer el país. Por último, ganado por el entusiasmo de los cineastas conversadores, se animó a acompañarles el popular «Cholo» Nieto, poeta de la ciudad, bohemio empedernido e incansable animador cultural.

Su destino era una de las llamadas provincias altas del Cusco. Tuvieron que viajar allá en febrero —plena temporada de lluvias—, mes que entonces correspondía a esa fiesta movable, los carnavales. En Languilayo, situado a casi cuatro mil metros de altura, buscaron al hacendado de la zona y amigo de todos ellos, Andrés Alencastre. Sensitivo poeta en quechua, catedrático de lingüística en la Universidad del Cusco, gamonal de horca y cuchillo, todo a la vez, el *Killku Warak'a* (seudónimo de Alencastre) acogió a sus amigos con típica hospitalidad. Les dio alojamiento (más precisamente, un cuartel general para su filmación), caballos que los movilizaran de aquí para allá, peones que les dieran una mano a la hora del esfuerzo físico mayor, y los homenajéo con un asado de cordero que reconcilió a nuestros viajeros con la buena vida tras su arduo viaje a las alturas. Ahí, en el patio de la casa-hacienda, después del almuerzo y poco antes de que el grupo se disgregara, es que fue tomada la fotografía

que estamos admirando y que perpetúa a estas personas en un momento de serenidad y plenitud.

Desde entonces, los años han pasado y pisado, inmisericordes. Salvo Jorge Vignati —que sigue desarrollando su oficio de cineasta en sitios tan inverosímiles como la Amazonia y el Himalaya, cualquier alta mar y diversos desiertos, los socavones de las minas y los laberintos de la gran urbe—, todos los demás ya han muerto, algunos trágicamente. La bella Francis Lay, por ejemplo, se casó con un industrial maderero peruano y se fue a vivir con él a la selva de Pucallpa, donde tuvo una niña; pero un cruel accidente aéreo terminó con su vida y la de su hija, hacia mediados de los años 80. El Cholo Nieto, elegido Senador de la República en 1985, se mudó a Lima y se quedó a residir ahí, donde, solitario y ya cercano a los noventa años, fue asesinado en su propio domicilio por asaltantes nocturnos que nunca fueron hallados. El *Killku Warak'a*, quizá la presencia tutelar del espléndido grupo, con su rostro tallado en granito y su atuendo escénico, fue quemado vivo en el interior de su casa-hacienda, el 2 de agosto de 1984, por una turba de campesinos enfurecidos que así cobraban deudas pendientes, viejas y onerosas. Mejor recordarlo como luce en la fotografía, con sus botas de faena y su vistoso poncho *p'allay* de ocasión, en una actitud natural que ya hubieran querido tener varios fingidos héroes del *western* norteamericano.

III

Nos queda esta extraordinaria fotografía. Es momento de decir que se la debemos a Alfonsina Barrionuevo, veterana periodista cusqueña y esposa de Hernán Velarde, quien acompañó al equipo para dar noticias de la filmación y registrar sus peripecias, a fin de publicarlas luego en alguna revista limeña. Solía ilustrar sus reportajes con fotos que ella misma tomaba, pero las numerosas que yo he tenido ocasión de ver son más bien utilitarias y no valen por sí mismas. Obviamente, la fotografía que comento trasciende esa función; por tanto, y sin ánimo de ofender a Alfonsina, se me ocurre que en esa oportunidad —su mano mediante—, quien compuso el encuadre y apretó el disparador fue el Espíritu Santo. A menos que ella, felizmente viva y saludable, nos sorprenda algún día revelando un archivo de tesoros fotográficos, inéditos como esta, que quizás guarda celosamente para sí. En cuyo caso, haré con mucho gusto la correspondiente palinodia.

Mientras tanto, solo sabemos que el proyecto de película nunca llegó a culminar y que ni siquiera sobreviven los muchos rollos filmados por el grupo de cineastas empeñosos, con la complicidad de un cacique y un poeta. No cabe hablar de fracaso, sin embargo, si lo entendemos como el factor propiciatorio de este objeto fútil a la vez que precioso: una imagen fotográfica perdurable.

AMOR A LA MÚSICA

CHICK COREA: «LOVE CASTLE»

Chick Corea es aquí la increíble combinación de gitano español, criollo caribe y negro norteamericano: el jazz, el flamenco y la salsa —pero en una pieza logradamente unitaria a pesar de su diversidad. Escuchando «Love castle» se entrevén las populosas calles de Harlem o del West Side, sus noches coloreadas de neón, sus cuevas musicales densas de clientes y de humo, detrás del cual un zapateador ardiente se ensaña contra el piso para moderar el fuego de los soles de España. Chick Corea pasa así de la oscuridad al mediodía árido y calcinante, y de ahí salta a un trópico nada triste, pues la música se llena de playas, de palmeras y de cocos; desborda vitalidad, hace travesuras y «echa bromas». Es juvenil, entusiasta y alegre, como Chick Corea *himself*.

Su piano, en sus mejores momentos, puede combinar la exuberancia y velocidad de Oscar Peterson con los *right mistakes* de Thelonious Monk. Pero, a pesar de que esta pieza es una pequeña obra maestra y él como ejecutante

es ya un virtuoso, pienso que Chick Corea todavía no es un gran músico. Su obra hasta ahora es una búsqueda muy libre por aquí y por allá, plagada de aciertos y buenos descubrimientos. Solo que la tarea del artista verdaderamente grande no es un paseo exploratorio sino una excavación, por llamarla así; no busca un lugar: ya lo ha encontrado y se dedica a conocerlo en profundidad.

BADEN POWELL: «CARINHOSO»

La música nos induce al ensueño, ya se sabe: «... invadiendo nuestra alma y ocupándola entera —escribe Proust— la música toma por su cuenta el curso de nuestras ideas y las somete, por un tiempo, a sus meandros». En tal sentido, la mayor parte de las veces, cada pieza obra como un *revival* de experiencias que tuvimos o una prefiguración de las que tendremos: el épico mundo de la aventura o la pena dulce de los amantes, la vieja amistad que reencontramos o la vieja infancia que pasó, el argentino barrio de la Boca o la Plaza Roja de Moscú, el Medioevo o el año 2001, la felicidad o la desdicha.

Otras veces, en cambio, esta imaginación suscitada por la música en nosotros no corresponde a nada terrestre, a nada posible en este mundo ni en otro porque es la música de la utopía, de un lugar que por principio no existe, como no sea en la eternidad del deseo. En este lugar nos instala la perfectísima pieza de Baden Powell; su paisaje es ese espacio

de quiméricas comarcas y recintos soleados y sin embargo frescos, de caídas de agua sin sonido y de Ondinas que bailan a su orilla. Allí donde, como quería Cortázar, se da «una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre» y donde «éste anhela ser, no él y su circunstancia —según la definición de Ortega—, sino él y lo inesperado, él y ese momento en que la puerta que antes y después da al cotidiano zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio». Allí donde el cuerpo es inteligente y espiritual, y el espíritu es corpóreo y erótico; allí donde, como soñaba Barthes, «la sexualidad ha dejado de ser agresiva para tornarse dichosa, dulce, verdaderamente sensual y jubilatoria, y bajo esta nueva forma ha erotizado el mundo».

EL MODERN JAZZ QUARTET CON LAURINDO ALMEIDA

One Note Samba / Foi a Saudade

El hábito no hace al monje ni tampoco el frac al caballero; pero en el caso de estos señores de frac —el Modern Jazz Quartet—, sí se trata de reales *gentlemen*, en ese lindo sentido de la palabra que implica *manners* y *noblesse*. El frac, pues, es su atuendo más propio y natural, con excepción, quizás, del birrete y la toga, que nunca han usado aunque deberían hacerlo, puesto que se trata de unos verdaderos universitarios del jazz, absolutamente seguros de su alta calificación, capaces de recrear en sus propios términos y de interpretar, con la misma reverencia e idéntico dominio, un anónimo *blues* negro o una pieza de Bach. Su música ha logrado el milagro de conciliar la lucidez intelectual de Cambridge o Göttingen con la efusividad y el sabor de una *jam session* en el Preservation Hall.

Diseñada férreamente, su música fluye, sin embargo, con el frescor de la improvisación; es un mecanismo de relojería altamente preciso... que produce la ilusión de la

soltura y el azar feliz. Su incursión en la música brasileña no ha podido tener mejor guía que el gran Laurindo Almeida, otro aristócrata de la música. Su introducción a *One Note Samba* en este long play es una joya: concentradísima, pulida y esencial, al mismo tiempo que transparente y luminosa. Gracias a ella, el tema propiamente dicho nos abre sus puertas con hospitalidad, nos instala confortablemente, para deslumbrarnos luego con las múltiples lucecitas prismáticas del vibráfono de Milt Jackson, en una intervención excepcional.

El hermoso tema *Foi a Saudade* es quizá menos deslumbrante, pero en cambio es más entrañable, íntimo y personal. Su atmósfera es la de una conversación entre viejos camaradas que se reencuentran a los muchos años y comparten sus recuerdos al calor de una chimenea y de su propio compañerismo. Su tema —lo diré de un modo *naïf*— es el milagro de la amistad.

ASTOR PIAZZOLA/GERRY MULLIGAN:
«AÑOS DE SOLEDAD»

Gerry Mulligan es grande, rojo y melenudo, como un *viking* de película. Su instrumento —el saxo barítono— tiene una voz como para él: grave y poderosa. Su modo de tocarlo es igualmente homogéneo: pausado, seguro, de respiración regular. No es muy inventivo ni creo que tenga un gran temperamento artístico, pero en cambio toca con sinceridad y consecuencia. El suyo es un sentimiento sereno, aquietado, nunca superficial. No tiene vocación de cabecilla; cuando es el responsable de un grupo, es excesivamente cauto y puede sonar muy convencional. Pero cuando se junta con músicos de gran personalidad, respira mejor, se siente más libre, confiado y a sus anchas, y se aventura a tocar con inspiración.

Astor Piazzola, por su lado, es un hombre pequeño y nada resplandeciente, que posee, en cambio, un espíritu poderoso, acostumbrado a dirigir. Tiene el rostro de un geniecillo o de un gnomo; como ellos, sabe muchas cosas

y posee una clave secreta —la clave musical. Es uno de los mejores músicos contemporáneos. Como algunos grandes escritores de su país que, partiendo de motivos argentinos, han logrado insertarse en un contexto universal, la música de Piazzola combina magistralmente sonidos del tango con las más aventuradas investigaciones de vanguardia o las más libres curiosidades del jazz. Apasionado y fuerte, ha heredado de Borges el culto porteño del coraje, y de Cortázar la sensualidad y la ternura; procede alternando bruscos o controlados arrebatos con remansos de delicadeza hasta hacerlos culminar en momentos que nos colman de emoción.

Los dos —Astor Piazzola y Gerry Mulligan— han tocado mucho; en ellos hay la sabiduría de una vida vivida y «reflexionada». Esta experiencia explica, a mi parecer, el *mood* incomparable de «Años de Soledad», de cuyo sonido puede decirse que «respira una tristeza amable y tónica, siempre valiente, nunca histérica» (las palabras son de Robert Louis Stevenson, en su ensayo sobre los mosqueteros envejecidos). El tipo de hombre que esta música postula o presupone es, como el Thomas Moore de la película, «a man for all seasons», victorioso aun en su derrota; o es, como los héroes de quienes habla Stevenson en el texto que acabo de recordar, gente cuyo «honor puede sobrevivir a una herida... porque el hombre se recobra de su desgracia, pone fundamentos nuevos en las ruinas de los viejos, y si su espada ha sido rota, pues peleará con una daga» en la batalla de la vida.

Según se desenvuelve «Años de Soledad», sonando tan desengañada y sin embargo tan triunfal, da la impresión de que recibiéramos una lección ética. Parece que Stevenson se refiriera a ella cuando, al final del texto ya citado, escribe:

[...] la noche va cayendo, las luces se apagan y los héroes se van uno a uno. Uno a uno se van sin que el remordimiento amargue su partida. Otra generación asoma en el horizonte..., más para estos viejos a quienes hemos amado tanto, el fin inevitable está cerca y es bienvenido... ¡Ah, si cuando las horas de largas sombras caigan sobre nosotros en la realidad y no en la representación, tuviésemos la esperanza de enfrentarlas con un espíritu así de sereno!

Astor Piazzolla: «Sin título»

He aquí una caja de sorpresas. Lo primero que sale de ella es una melodía en piano, muy occidental y refinada, sobre cuyo último acorde se engrana un arrebatado porteño y malevo, un ámbito de compadrito embozado tras una bufanda, cuyo cigarrillo desdeñoso asoma por la comisura de sus labios. Pero del corazón mismo de esta criatura agresiva, brota el violín de una pasión vehemente y —nadie lo creería— límpida. No ha terminado de sorprendernos este inesperado giro, cuando un segundo violín introduce la ternura más delicada del mundo, haciendo coexistir un sentimiento adolorido y puro, las uñas rotas y el puñal en el pecho del bandoneón. Obra maestra.

AMOR A LAS PALABRAS

POESÍA DICHA

Soy cineasta de profesión; me dedico a realizar y a estudiar imágenes audiovisuales, tanto del cine como de la televisión. Sin embargo, durante toda mi vida, he sentido, al lado de mi amor a la pantalla, una verdadera pasión por la literatura, de tal modo que mi memoria y mi corazón están colmados de poemas queridos, de excitantes novelas de amor y aventura, de textos diversos que me enseñaron a pensar y a vivir. Cuando era niño, no solamente leía golosamente los poemas, sino también me gustaba decirlos en voz alta, aunque fuera solo para mí mismo. Por haberme ejercitado de ese modo durante tanto tiempo, creo que ahora puedo afirmar que el arte de decir un poema es uno de los más difíciles, y uno de los más bellos. Acerca de esto es que ahora quiero hablarles, a ver si toman en cuenta las dos o tres ideas que se me ocurren al respecto.

Es necesario, primero que nada, desembarazarse de la que llamaremos actitud-de-declamador, que por lo común consiste en engolar la voz, en ponerla como almidonada,

o en «proyectarla» como si se estuviera ante un auditorio multitudinario. Salvo poemas muy específicos (tal vez cierto tipo de poesía épica, que busca contagiar a la gente emociones tribales, o la afirmación de su ser colectivo), hay que proceder exactamente a la inversa: optar por una actitud íntima y como de conversación entre dos personas, o inclusive como de confesión que uno se hace a sí mismo, y hasta de oración o rezo.

Enseguida (y esto tiene que ver con lo anterior), es muy importante olvidarse de esa entonación estereotipada que los malos profesores, y los padres con oído poco educado, suelen fomentar. Tal entonación es falsa comparada con el habla normal, y distorsiona la música característica de un poema, reduciéndola a un sonsonete o «cantito» machacón y repetitivo que, en el caso de los versos que contienen preguntas y exclamaciones, llega a esos extremos de caricatura que todos hemos padecido alguna vez, en clausuras escolares, días de la Madre, y otras ocasiones análogas.

La música *interna* de un poema —que depende de su estructura métrica— es algo que *siento* inequívocamente, pero de lo cual no me creo capaz de hablar. De la que llamaré su «música externa», en cambio, sí puedo intentar una observación. Sea rimado o no el poema, su melodía está generada, me parece, básicamente por dos factores: la distribución de las palabras en la página (a lo cual, si no me equivoco, se le llama *escansión* de los versos), y la puntuación (o por esos espacios que, en cierto modo, le son equivalentes).

Si seguimos solamente el criterio de la distribución por líneas o versos, correremos el riesgo de incurrir en el horrible «sonsonete»; si seguimos solo el criterio de la puntuación, rozaremos peligrosamente la dicción prosaica. Se trata entonces de acertar con un equilibrio entre los dos factores. A ello hay que sumarle, por cierto, el esencial papel de los silencios, las pausas más o menos largas, o acaso mínimas, que es indispensable establecer *entre* ciertos segmentos, según lo sugiera nuestro discernimiento de aquello que el poema nos quiere comunicar.

Hemos llegado al aspecto que se debe cuidar más, que es previo a los anteriores y que los determina: la cabal compenetración con el espíritu y el *sentido* del poema. Esto presupone el claro entendimiento, primero, del asunto que trata: la actitud y el tono de quien dice un poema no serán los mismos, evidentemente, si éste habla de la muerte de un ser querido que si es una celebración de la naturaleza. Segundo, del ángulo o punto de vista *emotivo* desde el cual el poema trata aquel asunto: un poema de Wordsworth que, en su primer nivel, festeja los primores de un paisaje, en el fondo propone el estoicismo de aceptar las ocasionales desdichas de la vida con la misma amplitud con que se aceptan la hermosura del bosque, del agua que corre y del aire diáfano de la campiña; en un poema de Vallejo que habla de Dios, el punto de vista es, paradójicamente, el de un padre comprensivo que hablara de su hijo desvalido y con mala suerte. Tercero, de los sentimientos diversos que

transmite cada verso: en una línea puede haber exaltación, en la siguiente serenidad, en la otra tristeza o desconcierto. Estos tres aspectos se incluyen unos a otros como círculos concéntricos, y cada uno modifica en algo al anterior.

Normalmente, en los buenos poemas, el lenguaje es de una intensidad y de una sonoridad que no tiene el lenguaje común; normalmente, sus combinaciones de palabra con palabra son tan especiales —tan gratas, tan inesperadas, tan conmovedoras— que yo recomendaría decir las frases con verdadera fruición, esto es, saboreando cada palabra, degustándola. De ese modo, al poema dicho comenzará a correrle la sangre por las venas, y ganará en color y vitalidad expresiva. Recuerdo unas líneas —aunque no recuerdo al autor— que dicen: «Recojo entre la hierba / con ternura / las palabras caídas». Con esa misma ternura deben decirse las palabras de un poema.

Para terminar, les invito a ejercitarse con cualquier buen poema que conozcan; o, si me permiten una sugerencia, con el melodioso poema de Rubén Darío «A Margarita Debayle», que fue uno de los predilectos de mi infancia, y que continúa emocionándome intensamente, acaso porque, entre otras razones, en él se alude a uno de esos *Países de Nunca Jamás* que tal vez no existan en la geografía de los mapas y los globos terráqueos, pero que tendrán siempre un lugar en nuestras esperanzas.

BAJO EL SIGNO DEL COMETA

The highest criticism is the record of one's own soul

OSCAR WILDE

I

Sin el arte, mi vida cuando niño hubiera sido desdichada. La causa no fue la privación, material o afectiva, el sufrimiento, la violencia o cosas así. Fue la comparación. ¡Qué emocionante era todo al otro lado del espejo, y cuánto concordaba con anhelos tan íntimos que uno mismo los desconocía! Si bien mamá, los juegos, algunos amigos y todas las mascotas endulzaron mis experiencias de entonces, supongo que no fueron suficientes para borrar la sensación de algo grisáceo, desvaído, quizá incompleto.

El mundo de la imaginación, en cambio, era el otro lado del espejo al que me referí, y nada más eficaz para catapultarme a su ámbito que el arte. Atención, no estoy hablando del que figura en los museos. A la altura de mis cuatro y cinco años, el arte era la abundante provisión de historietas ilustradas que había en casa, y eran los cuentos, especialmente los contados por mamá a la hora de dormir

(y repetidos al día siguiente cada vez que su paciencia lo permitía). Pero, por sobre todo, era el cine.

Según la mitología familiar, al cine fui desde los dos años. La explicación es simple: a mamá le encantaba y supongo que cargaría conmigo por necesidad, aunque también para compartirlo (¡y conversarlo!). La vivencia que del cine puede tener un niño a tan temprana edad —me refiero a los primeros cinco años de su infancia— ha de ser fantástica. Requerimos de una refinada fenomenología para dar cuenta del ingreso paulatino a una oscuridad total no obstante estar en pleno día, del telón que al abrirse revela una pantalla refulgente pero todavía muda, y de pronto la aparición de imágenes gigantescas —de colores intensos y simplificados, o de un extraño blanco y negro— acompañadas de trompetería inaugural o de triunfo: el sacudimiento, a esa edad, tiene que haber sido un sismo existencial. Expresiones como *fiat lux*, o *the sound and the fury*, o *evohé*, o *montaña rusa*, o *shock and awe* vienen a la mente. Al emerger de un universo así de vívido, así de sensorial, no quedaba más que refugiarse en la imaginación cuando se volvía al estático barrio, a la casa de todos los días, a la sopa obligatoria —lo expresa bien esta frase de John Banville: «The home returned to is a concatenation of sadnesses».

Si bien el cultivo deliberado de las demás artes fue posterior, el cine me había introducido a ellas desde mucho antes, y casi sin que me diera cuenta. Tras una buena cantidad de películas de Hollywood, pero también japonesas, rusas,

alemanas, mexicanas, francesas y de otros países; algunas de género, otras de época y muchas de dibujos animados, el niño cinemero ya estaba considerablemente alfabetizado en diversos tipos de música, en formas alternativas de narrar las historias, en un abanico de valores plásticos determinantes de que ciertas imágenes le gustasen y otras no. Con un régimen así de intenso, y si en casa había una buena biblioteca y la costumbre de ir al teatro, a conciertos y recitales (aunque provincianos y modestos), era casi inevitable que hacia los doce o trece años uno fuera ya un cinéfilo y un adicto a la lectura; que el contemplar fotos y cuadros se convirtiese en un acto reflejo; que la música y el baile dejaran de ser rutinas para volverse algo a examinar y diferenciar.

II

La vida nutrida por el arte pudo haber sido un idilio para mí, de no haber interferido el colegio, ese campo de concentración, ese *goulag* al que fui exiliado por once interminables años. Hubo brotes de rebelión, claro está. El más recurrente y fácil: enfermarse. O más bien, «el paraíso de enfermarse» (las palabras son del poeta Juan Bullitta), gracias al cual se «recuperaba el centro de la casa» —lo que, en cuanto a mí, de algún modo restañaba las heridas emocionales infligidas por el colegio. Atención otra vez: no hablo de actos brutales o de tropelías, sino, sobre todo, del ejercicio cotidiano de la estupidez y la ignorancia disfrazada

de saber (¡honor a las excepciones!) convertidas en sistema educativo, día tras día, hora tras hora. Yo era un niño que sufría allí como un desterrado.

¿Por qué? Después de todo, mi casa era un sitio modesto y algo estrecho, carente de una grácil arquitectura, de áreas verdes, internas o exteriores, así como de objetos finos u obras de arte. Pero allí gozaba de una libertad cuyo valor resaltó cuanto más era reprimida en el colegio. No me refiero a la libertad del movimiento físico, sino a una dinámica más bien mental, que los espacios privados y el tiempo propio fomentaban. Y esa riqueza sí la tenía en casa. En el colegio, en cambio, además de la consabida regimentación cuya más notoria señal era el formar filas y el subsiguiente encierro en los salones de clase, la mente de los alumnos era tratada como si fuera un cuenco vacío y pasivo que había que llenar de lo que hoy podríamos denominar conocimiento-basura: datos, fechas, fórmulas, definiciones abstractas, ideas hechas, convencionalismos, ordenanzas, etcétera, a menudo contradictorios entre sí, que debían ser memorizados mecánicamente y acatados sin discusión. Es casi increíble, pero gracias al colegio, la casa —sí, la aburrida vida de la casa— se convirtió en poco menos que en un edén a recuperar.

Pero ¿cómo? Ir al colegio no era negociable. Uno *tenía* que ir. Además, el cuento de sentirse enfermo ya no funcionaba. El hogar, que me había acogido siempre, ahora me expulsaba durante cuatro horas en la mañana y tres horas

en la tarde: ¡todo el día! Jugar con mis juguetes, leer a mi gusto e ir al cine habían quedado arrinconados a la tarde del sábado y al día domingo. No solo eso, pues el fin de semana eran los días en que papá reinaba en casa. ¿Tienen una idea de lo que quiero decir? Tampoco yo la tenía entonces, salvo que el sentimiento de disgusto era infinito.

La palabra «chitarse» —o «tch'itarse»— es un cusqueñismo que vale por evadirse del colegio, faltar a clases sin el permiso de nadie. Comencé faltando una mañana, o quizá una tarde; después, todo un día; luego, día por medio, a lo largo de la semana. Pero el año 63, durante el tercero de secundaria, falté durante tres meses seguidos. Lo que hacía era entrar al colegio por la puerta de atrás, que daba a la calle donde yo vivía (mamá vigilaba desde el balcón, a unos veinte metros), atravesar los dos patios del colegio y salir por la puerta principal de la plaza San Francisco. Me encaminaba con aplomo hacia la Biblioteca Municipal de la Plaza Regocijo, donde pasaba toda la mañana, y regresaba a casa a almorzar; volvía a hacer la misma operación de la mañana por la tarde, salvo que al salir del colegio me iba directo al cine, todas las tardes.

Me había convertido en un malandrín, en un «tch'itón», pero no de los que iban a matar el tiempo en los billares, o a patear pelota en el campo de aviación (así llamábamos al aeropuerto en esos días), o a cualquier rincón de la ciudad para fumar a escondidas. Era un malandrín que iba a leer, durante horas, libros serios a la biblioteca (¿por qué la

biografía de T. E. Lawrence se me quedó grabada en la memoria desde entonces?), y que iba al cine como si fuera al Louvre (me viene el súbito de recuerdo de *¡Hatari!*, de Howard Hawks, y de *Esplendor en la hierba*, de Kazan, vistos desde la llamada platea alta, casi sin respirar).

Un delator puso fin al *affaire*. Mejor dicho, un buen amigo de mi hermano mayor, que le contó a mamá lo que estaba ocurriendo. De las medidas disciplinarias me acuerdo, pero no de lo que ella sintió, de lo que pensó sobre el hecho. ¿Lo llegué a saber, siquiera me preocupé al respecto? ¿O la vuelta a la cárcel fue tan tremenda que no dejó espacio para otras cuitas?

III

Pero hubo un cambio, por esos días, que ayudó a curar heridas y a dar una orientación a mi inquietud. Lo recuerdo con total nitidez: a fin de hacer una tarea escolar relativa al curso —aburridísimo— de lenguaje y gramática, se me ocurrió husmear en la biblioteca de papá. ¡Cuántos libros habré hojeado hasta encontrar algo que me pareció corresponder a la indagación! En los *Ensayos* de un tal Miguel de Unamuno di con un par que trataban sobre la ortografía del castellano y su reforma; pero de ellos salté a otros y a otros más (de modo particular recuerdo «Sobre la erudición y la crítica») y la verdad es que los dos tomitos de Aguilar (conservados hasta hoy) me atraparon por lo menos durante cinco años.

¿Cuál fue su encanto? Me pareció que hablaba una persona, no un libro; que esa persona era inteligentísima y tenía puntos de vista inesperados y provocadores; me interesé por esos universos a los que se refería con entusiasmo: idiomas, autores, ideas, libros; sentí sintonía con su fe indivisible y sus múltiples dudas, con su interrogación iconoclasta a la vez que religiosa; era, finalmente, alguien muy viril, una suerte de John Wayne del espíritu. Me gustó mucho y yo quise de inmediato ser como él. Además, había descubierto, sin saberlo, el íntimo lenguaje que desde entonces hablo: el ensayo.

También de ese año data mi amistad con una novela que marcaría de por vida a toda una generación de peruanos: *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Muchas cosas me impresionaron de ella, pero me detendré en la más importante. Yo creía que las novelas siempre trataban de cosas muy alejadas —en el tiempo, en el espacio, en la índole de las experiencias narradas— de la vida de uno, y que en eso residía su gracia (mi predilecta de entonces era *El hombre que fue jueves*, de Chesterton). Pero *La ciudad...*, para mi sorpresa absoluta, estaba habitada por gente que yo conocía, relataba hechos que me habían ocurrido y —¡esto ya era demasiado!— revelaba mis aprensiones, mis trucos para sobrevivir, mis afectos secretos. Ese colegio, esos profesores, esos padres, esos compañeros, esas urgencias sexuales, esa vulnerabilidad, esa confusión, esa agresividad. Yo era Richi, en cierto grado; era Alberto, en un grado

mayor; no era el Jaguar, pero había uno o dos como él en el tercero de secundaria, que se sentaban en las filas de atrás, junto a tipos como el Boa o Vallano. Las angustias del examen de química las acababa de vivir la semana anterior; con Teresa me cruzaba, día por medio, caminando por la calle Nueva Alta; y entre los amigos se hablaba, con la boca torcida, de una de esas casas en las que solo había incursionado el más viejo de la clase, el «repitente», y a la que terminaríamos yendo, empujados por los demás.

Allí comenzó, igualmente, mi relación seria con la poesía. Mamá la amaba e incluso había escrito, cuando era muchachita, algún poema publicado en el diario local, y más tarde sonetos dedicados a sus hijos, en que celebraba sus gracias, y que solo escuchaba yo, pues mi hermano andaba en otras distracciones. No sorprenderá que ella pasara horas enseñándome a recitar, mientras me bañaba, vestía o llevaba a pasear: de entonces datan «El alma de los juguetes», «Los motivos del Lobo», «Los caballos de los conquistadores», «Sonatina» y otros títulos. Pero a los catorce años, como ya di a entender, mis incursiones a la biblioteca de papá eran más frecuentes y por iniciativa propia. Gracias a un libro (del que hablaré luego) descubrí, entre otros autores, a Vallejo y Eguren, y no me detuve hasta leerlos de punta a cabo. Eran tan diferentes, pero llenaban con plenitud ciertos apartados del alma. Justamente fue leyendo al primero, en el predio familiar llamado Cachimayo Chico, recostado de través sobre los surcos de algún sembrío reciente, bajo el

sol de la tarde y la brisa de agosto, que viví —por primera vez (hay otra, que les contaré luego)— una experiencia de éxtasis. Creo que se le puede llamar así porque perdí el sentido de dónde estaba, de quién era y de qué hacía ahí, al mismo tiempo que todo lo que me rodeaba (visto, oído y sentido) era vívido, gratisimo y como desprendido de la corriente del tiempo. No sé cuánto rato duró, ni siquiera qué hice después, pero no lo he olvidado nunca.

¿Cuál fue ese bendito libro que me dio a conocer el dolor y la ternura de Vallejo, la delicada fantasía visual de Eguren, la trompetería profética de González Prada, y muchas cosas más? Fue *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui; pero su regalo mayor fue conocer al propio autor, de quien el estupendo prólogo es cabal retrato. Leí todo lo suyo, si bien —que me perdone él— me interesó, más que las otras, su vertiente *kultur kritiker*. Amé de su obra, precisamente, los temas culturales en un sentido amplio, sus ideas acerca de ellos, veloces y cambiantes como los planos y ángulos de una buena película de acción; más aún amé su prosa misma, su vital modo de escribir, el *tono* —afirmativo, casi feliz— de su voz literaria. Es decir, amé su personalidad y su espíritu. Espíritu constructivo y sin embargo crítico, en el sentido más puro, más noble del término. Supongo que, de tanto beberlo, algo habré aprendido de ese insólito cóctel; en todo caso, estoy seguro de que desde haberlo frecuentado no volví a ver como un dilema el ejercicio de la mirada crítica y la capacidad de fruición.

IV

Vuelvo unos pasos atrás y salto a otro carril, ya que la cronología de esta memoria no es estrictamente lineal, y trata tanto de mis relaciones con la literatura como con la pantalla. Bueno, tras haber sido pillado, ya no faltaría más al colegio, pues quedé sometido a un control policial. Pero no dejé de frecuentar el cine. Sobre todo porque esta afición, casi de un momento a otro, cambió de nivel, suscitando la militante complicidad de mamá.

Recapitaré los peldaños del ascenso. Al inicio, como a todos los niños entre —digamos— los tres y los nueve años, el cine me llevaba a fantasear, pero a fantasear *activamente*, pues tras ver cada película jugaba, fuera solo o con amigos, a ser el héroe respectivo: el pirata hidalgo, Tarzán, un domador de leones o un pistolero a caballo. Después —¿a partir de los nueve años?—, separé, en una sofisticada operación de la que somos inconcientes a esa edad, a los personajes de los actores que los representaban —invariablemente estrellas—, y me dediqué a idolatrarlos. El nuevo juego consistía en inspeccionar periódicos y revistas en busca de fotos e información, y volverse un as en el recorte fino. Luego, coleccioné revistas especializadas en estrellas de cine (la mejor: *Ecran*, de Chile), que también trataban, es claro, de las películas. Poco a poco, estas me fueron interesando más que aquellas, así que comencé a leer críticas del periódico (¡Dios santo, los artículos de Alfonso Delboy sustituyeron

a las fotos de James Dean y de Marilyn!) y a conservarlas. Así que, cumplidos los doce años, di un paso que solo retrospectivamente veo como un salto cualitativo. Mi padre iba a viajar a Lima por motivos de trabajo, y yo le encargué que me trajera... ¡libros! El Suplemento Dominical de *El Comercio*, y Siete días del Perú y del Mundo de *La Prensa*, me tenían al corriente de publicaciones que me pudieran interesar, entre las que figuraban los tres títulos que papá llegó a conseguir: *Las maravillas del cine*, de Georges Sadoul; *Manual de iniciación cinematográfica*, de Henri y Genevieve Agel; *Cinema. Teoría y estética del arte nuevo*, de Manuel Villegas López. Es claro que no trataban sobre actores, sino sobre el cine como arte y oficio.

A partir de entonces, lo que me interesaba era su «carpintería interior» (la expresión es de García Márquez), si bien al principio me fijaba más en cuestiones de «acabado» que de «estructura». También me preocupé por buscar el sentido de cada película, aunque esta operación consistiera en el error de disminuir la vivencia toda de ver un film a algo que creía más importante: las ideas que transmitía o que lo movilizaban. Lo que sí cuenta es que comencé a ver las películas de otra manera, como interpeándolas, y casi con el fin de reconocer las cosas que venía aprendiendo en los libros, cada vez más numerosos y más especializados: contrapicados, *travellings*, narración bifurcada, *flashbacks*, *cut-aways*, efectos de montaje, la técnica de la *rimlight*, etcétera, aunque jugar a ese juego me aburriera a la larga,

o quizá sea mejor decir, se volviera tan natural que dejó de ser el objeto de apreciación deliberada.

V

¿En qué momento comencé a escribir sobre cine? No estoy seguro de ser exacto, pero en el esfuerzo de rememorar hallo un afluyente que tiene algo o mucho que ver. Líneas arriba me referí a Alberto, el personaje central de *La ciudad y los perros*, y al grado de mi identificación con él. Ahora me explicaré mejor. No obstante sus debilidades, Alberto logra ser respetado por sus condiscípulos más cerriles debido a su pico de oro y a que sabe escribir: ya sea cartas por encargo, ya sea «novelitas» pornográficas festejadas por el enjambre de obsesos sexuales que son los escolares a esa edad. Yo, no obstante ser el más chiquito de la clase y no jugar al fútbol, llegué ser estimado aun por los malandrines gracias a curiosas artimañas: era capaz de concebir apodos que podían aniquilar al más pintado; a la hora de los juegos era el que inventaba las tramas («tú serás el bandido y tú el joven, tú —que tienes los ojos claros— serás la chica, y tú morirás así o así, entonces él...»); finalmente, escribía por encargo «poemas» pornográficos (rimados) sobre la hermana de tal o la mamá de cual, que eran usados como armas letales. Los poemas los regalaba, pero cuando me enteré de que un *fan* los había coleccionado desde el principio, engrampé el conjunto, lo titulé *Borrachera en la fuente Castalia* y el

prólogo, que escribí muerto de la risa, se lo adjudiqué a Luis Alberto Sánchez, cuyo ditirambo me ponía por los cielos tras analizar, con el lenguaje más afectado, los versos más sucios. Fue mi primera «obra».

Lo curioso es que el «examen crítico» me entretuvo mucho más que el poemario. Se trataba de una parodia, claro está, y todos sabemos cuánto de juego hay en ese género. Que el objeto de la burla fuera un ejercicio intelectual protocolar que, a la vez, lucía refinadísimo y mayormente vacuo, parecido a las habladurías de ciertos profesores del odiado colegio, duplicó el placer. *And yet...* Para «inspirarme» llegué a leer un montón de crítica literaria y, en medio de la jerigonza que quise parodiar, encontré cosas que me atrajeron como un imán. Había en estas no solo aplicación y un minucioso uso de la lupa, por así decirlo; había también un gran trabajo imaginativo: en la manera de organizar el discurso y de entrar en materia; en la exposición de las ideas o en el modo de sugerirlas; en el establecimiento de conexiones inusitadas; en la capacidad, por último, de encontrar y revelar —de *pillar*— sentidos que no estaban a la vista, pero que ahí estaban. Me pareció una labor creativa y recreativa.

Ocurre, además, que la afición a Poe y a Conan Doyle, común a tanta gente, fue, en mi caso, no adquirida sino «innata», pues la absorbí de mamá, quien me contó las respectivas historias mucho antes de que las llegara a leer por mi cuenta. Desde entonces, el trabajo detectivesco a la manera de

Dupin y Holmes —artistas de la inteligencia— me pareció fascinante, convirtiendo a estos personajes en héroes tan o más atractivos para mí que los héroes de las películas de acción, y mucho más que los «héroes» deportivos de la vida real. Así que siempre aspiré a ser como ellos, un investigador de razonamientos atrevidos que despejara incógnitas, atrapando a defraudadores y liberando a falsos culpables. Y me pareció que el crítico, cuando no era un charlatán pretencioso, realizaba un trabajo de descubrimiento equivalente.

Nada más natural que, al poco tiempo, comenzara a escribir sobre las películas que veía, intentando descubrir cosas invisibles para los demás (es decir, los amigos, las tías, los vecinos), aunque también para que el mundo supiera —como si le importara— cuánto me gustaba o me disgustaba tal film, y para desplegar vanidosamente información que yo creía ser el único en poseer. Mamá, tras leer unas cuantas páginas, no dudó un segundo y habló con el director del matutino local, que era su amigo, así que terminé publicando una «crítica» de cine semanal, en el diario *El Sol*. Tenía catorce años.

La colección de más de sesenta breves gacetillas, que supongo eran o muy malas o inocentemente plagiadas (le ocurre a todo aprendiz), se perdió en alguna mudanza —lo que nunca me importó. Tal vez porque sentía que —en el fondo— esa voz no era la mía, ni siquiera esas ideas, y que había continuado imitando frases, aunque esta vez fuera de modo inconsciente y sin el sentido del humor —ni el

sentido autocrítico— de la parodia. Pero cuando volví a mi ciudad tras viajar a Lima por algunos meses, y ya con 17 años de edad, inicié una columna —«Prisma»— en el diario vespertino *El Comercio*. Ahí publiqué farragosas tentativas de ensayo crítico (sobre *Blow Up*, el film de Antonioni que acababa de ver en el cine Metro de Lima, y sobre una conferencia que mi ídolo, Mario Vargas Llosa, dictara por esos días en el Paraninfo de la Universidad del Cusco). Era obvio que, a pesar de su torpe factura, se trataba de algo diferente a las gacetillas, mal denominadas «crítica de cine», del diario *El Sol*, mínimas en el análisis y máximas en las efusiones. El hecho es que me estaba acostumbrando a verlo todo desde un ángulo genuinamente crítico y a precisar mi opinión sobre cualquier tema gracias al esfuerzo de ponerla por escrito, del mejor modo que me fuera posible.

VI

De ahí en adelante, no dejé de escribir, incluso alguna poesía y unos cuantos relatos breves. Pero sobre todo crítica (de cine, danza, teatro, música, fotografía y otros temas), mejor dicho, textos que pretendían serlo. Reviso ahora algunos de esos ajados papeles inéditos todavía subsistentes, y constato de inmediato que las supuestas «críticas» ya estaban tendiendo a otra cosa. Por un lado hay desplazamientos temáticos o de nivel; por otro, la notoria intromisión del que escribe y su mundo sensible, imaginativo e intelectual.

Los razonamientos que aspiran al rigor y las observaciones cuya objetividad podría ser verificada (o no) por los demás, están incómodamente (para mí, entonces) mediados por mi conciencia o mis «vivencias», ese *cluster* de sentimientos, experiencias, memorias, prejuicios, expectativas, predilecciones y demás, al que examinaba casi tanto como al motivo de la crítica. Trataba de hacer una cosa y me salía otra; quería hablar del mundo, pero ahí estaba yo, como un entrometido. La preocupación que sentí la revelan estas páginas de un *block* de notas de la época (tendría unos 22 años), que reproduzco *in extenso*:

Me había propuesto escribir utilizando el lenguaje estrictamente en su función referencial, y mi aversión por las efusiones subjetivas era mayor cada vez, tanto que unos meses atrás escribí un poema prometiéndome que por última vez introduciría las palabras «yo», «me», «mí», etc., en algo que aspiraba a ser leído por los demás. Escribiría poesía, pero un mínimo respeto haría que sus motivos fueran otros que mi interioridad; escribiría ensayos, de los que suponen una investigación disciplinada en una zona del saber o en algún aspecto de la realidad. Lo que quería era excluirme, salir afuera, deshacerme de una subjetividad que había equivocadamente privilegiado, en mi propio fuero interno y en lo que llegué a escribir. Me inquietaba la sospecha de que uno habla de sí por defecto, y empecé a comprender que la madurez se repelía con el egotismo.

Cierto, hay modos y modos de hablar de uno mismo. Si todos —a semejanza de Leiris— tomáramos la literatura como una tauromaquia en su vertiente agónica (el riesgo, el peligro, la posibilidad del dolor y la sangre) sería macanudo; pero se la toma más bien en lo que tiene de fiesta, de trajes, luces y ovación.



«Quiero escribir, necesito hacerlo...»: *ajados papeles inéditos de 1972* (Foto: Cusi Barrio).

Algo más. En los medios donde me sitúo, es muy común la actitud «hombre rebelde»; todo el mundo reivindica su fuero interno y agita la banderita de su individualidad. Pronto me propuse rebelarme contra ese tipo de rebelión, reconociendo *a priori* la importancia de los proyectos ajenos y sus respectivos puntos de vista, midiendo la madurez por la preponderancia del lenguaje referencial. ¡Bellos propósitos! No conseguí llenar una sola página que develara o permitiera el conocimiento de algo. Repetí, «barroquizaba», imitaba, recurría a los estereotipos. Hallé

claramente una disyuntiva: o escribiría sobre mí, o no escribiría en absoluto.

Quiero escribir, necesito hacerlo, aún a costa de ser inconsecuente. Prometo vigilarme, no incurrir en complacencias. «*I can't stop talking about my problems*», dice un inmigrante típico que protagoniza un moderno curso de inglés, con dibujos y flechitas, que está sobre mi mesa de noche. *I can't stop either*; me siento un recién venido al país de las letras, y como los inmigrantes quiero empezar desde abajo, realizando con honestidad mis *menial jobs*.

Poco después se encendió la luz para mí, al entender que no debía resistir a mi naturaleza sino darle vía libre. Simplemente reubicaría mis esfuerzos dentro de un ilustre género, el ensayo, en la gran tradición fundada por Montaigne, que Unamuno me había dado a conocer varios años atrás. Ellos intuyeron, adelantándose al existencialismo, que el conocimiento, por objetivo que pretendiera ser, se funda en uno mismo y su circunstancia; que es indispensable ser conscientes del cristal con que miramos el mundo, precisamente para neutralizar su sesgo, o siquiera amenguarlo. El bueno de Hume, por otro lado, me aclaró mejor que nadie la peculiar misión del ensayo: amistar el retirado mundo de la sapiencia con la concurrida y democrática conversación de café. Esta (me refiero a la conversación) podría elevarse, entonces, de la mera chismografía a la discusión de ideas nobles y hasta sublimes. Ideas que, por su lado, perderían el enrarecimiento de los claustros y las torres de

marfil —de las que provenían— al entremezclarse con las vivencias cotidianas y gracias al deseo de ser uno entendido por cualquier amigo de las mesas vecinas. La crítica ya no fue un «formato» al que me tuviera que adecuar, sino un factor esencial de todo lo que hiciera, incluida la escritura de mis «confesiones». Pude entonces correr sin freno.

VII

Pero está claro que esta nueva pasión había brotado de otra, más antigua y tenaz: leer. Proveniente de la infancia, mi pasión por la lectura había crecido desde entonces cual bola de nieve. Llegó al extremo de que, a los 16 años, me sometí, sin que lo supiera nadie, a una cura antiadictiva porque me pesqué leyendo cualquier cosa, a toda hora y sin importar dónde. Como me molestaban tanto los automatismos a los que la gente es proclive (digamos, prender un cigarrillo, escuchar radio, ir al cine, comer; pero no por hambre, ganas de ver tal película, escuchar tal programa o disfrutar una fumada, sino por inercia), que yo hiciera lo mismo con la lectura me dejó avergonzado. Tuve que fijarme límites: no leer en la cama, ni en el micro, ni mientras almorzaba; no leer lo que estuviese a mano y porque sí; no leer pensando en otra cosa (aunque sea absurdo, esto se hace a menudo), etcétera. El hecho es que varios años después, alrededor de los 25 años, ya había asolado varias bibliotecas. Me referí antes a la de papá y a la Biblioteca Municipal del Cusco,

aunque hubo otras que aportaron lo suyo, como las de los amigos Eduardo Zegarra, Constantino Carvallo, Reynaldo Ledgard, Augusto Tamayo e Isaac León Frías. Pero las más importantes en ese período formativo fueron tres cuevas de Ali Babá, a las que tuve acceso porque conocía el inglés y el francés: las bibliotecas de la Alianza Francesa, del Consejo Británico y del ICPNA, todas de Lima.

Un aparte sobre el asunto de mi relación con los idiomas extranjeros. Lo ideal para su aprendizaje, quién lo duda, son los viajes y las estadías largas ahí donde se hable (y escriba) otros idiomas que el de uno, y mejor cuando se es niño, como le ocurrió por ejemplo, a Borges. Pero tal lujo siempre estuvo fuera de mis posibilidades. La vía alternativa lo constituían, al menos en el Perú, los colegios vinculados con países como Alemania, Francia, Inglaterra, Italia, Japón, China y Estados Unidos, pero de todos ellos carecía el Cusco de mi infancia; y aun si hubiesen existidos, mis padres no hubieran podido solventarlos por ser más caros que los nacionales. Entonces —ahí también— intervino el socorro del cine, como la caballería providencial al final de los westerns. Todas las películas venían subtituladas (salvo las de Walt Disney, invariablemente dobladas), y la mayor parte eran de Hollywood, francesas, italianas, rusas y alemanas. Dos fueron los efectos benéficos de esta situación: aprendí a leer muy rápido exigido por subtítulos que a veces duraban lo que una ráfaga, y me familiaricé con una diversidad de palabras y expresiones de los idiomas originales, pero sobre

todo con su «música». ¿Deriva de tal entrenamiento mi facilidad para ese aspecto de los idiomas, o es una cuestión innata? No lo sé, pero ya en la infancia jugaba «hablando» sobre todo inglés y francés, aunque también italiano (cuando encarnaba a Ulisse o a Ercole, es decir a Kirk Douglas y Steve Reeves) o alemán (si me tocaba ser un nazi de la Segunda Guerra, o un pretendiente de la joven Sissi), es decir mascullando «palabras» inventadas que sonaban a esos idiomas; y al final de la adolescencia llegué a cantar (fui entonces la primera voz de un trío de serenateros de barrio) canciones en siete idiomas diferentes, varios de los cuales me eran ininteligibles, salvo palabras sueltas, como el ruso y el quechua. Lo que hacía era detectar canciones que me gustaran, hacerlas transcribir por quien supiera el idioma, luego memorizarlas y finalmente aprender a pronunciarlas bien tras escuchar N veces el disco del que había partido.

¡Ah, la música de los idiomas extraños! Aún hoy me deleito oyendo, en la calle o en el cine, el sonido de idiomas que no entiendo pero con los cuales me voy familiarizando acústicamente. El sueco de Bergman, que tras unos cuantos films deja la impresión de sernos casi propio; el japonés gutural de los samurais, en Kurosawa y Mizoguchi, pero apacible y dulce en los ámbitos oficinescos u hogareños de Ozu; el ruso de las adaptaciones de Shakespeare, tan sonoro y melodioso que hubieran complacido al propio Bardo; el chino de los campesinos del primer Zhang Yimou, y el de los jóvenes ciudadanos de Wong Kar Wai; el húngaro de

Jancsó o de Bela Tarr, el finlandés de Kaurismaki, el polaco de Kieslowski y el persa de Kiarostami, entrañables para los aficionados a sus películas.

Nada igualaba, sin embargo, a mi pasión por el inglés y el francés. Cantaba las canciones de Montand, Aznavour y Gilbert Bécaud, tratando de hacerlo como ellos; memoricé largos fragmentos de *Hamlet* en inglés, tras escuchar grabaciones de Gielgud y de Burton —aunque los mejores modelos de pronunciación del idioma en general fueran, para mí, John Wayne y Rock Hudson (¿alguien ha hecho notar cuán bello inglés hablaban, aunque estuvieran encarnando a *cowboys* o camioneros?). Así, poco a poco, gracias a esos profesores y con el refuerzo de unos cuantos cursos en un par de academias, me hice de dos idiomas que me abrieron a mundos literarios ilimitados y que han sido la bendición de mi vida.

¿Y ese otro idioma, el quechua, también «extranjero» para mí, no obstante haberme rodeado más temprano que cualquier otro, con excepción del español materno?

Para comenzar, era el idioma dominante en la cocina, ámbito que aparece con insistencia en mis primeros recuerdos, y que era femenino, cálido y claroscuro —a lo Rembrandt, cabría decir. Si bien pendía del techo un foco rutinario, su luz solo matizaba la gradación de momentáneas claridades doradas y sombras acomodaticias, impuesta por la oscilante candela del fogón. Ahí, en ese reino, el quechua lo hablaban las empleadas domésticas entre sí, a menudo muertas

de la risa, y más bien con seriedad cuando se dirigían a mamá, que invariablemente les respondía en español; pero también lo hablaban, en la sala, los clientes campesinos de mi padre, al encomendarle sus litigios (es significativo que él nunca los atendiera en su oficina de abogado, sino en la «clandestinidad» de la casa).

Además, el quechua era el idioma que se oía en las haciendas de los parientes, adonde íbamos con frecuencia a pasar los fines de semana, y donde los primos jugábamos a más y mejor, aún con niños campesinos obligados a expresarse —mal, naturalmente— en el ajeno idioma de los patrones. También se oía en las calles, en los mercados y aún en las iglesias, aunque ahí fuese en sus esquinas más apartadas, donde humildísimos campesinos musitaban plegarias en su propia lengua.

Era, pues, el idioma de un mundo del todo opuesto al de las películas, que era el mío. Era un mundo de gente pobrísima y despreciada, cuya humillación los niños «blancos» atribuíamos de modo inconsciente a alguna insondable *mancha* de su naturaleza, antes que a una compleja circunstancia social. Era fácil sentir vergüenza de ellos y de su idioma. Era mejor mantenerse muy lejos, si no física, al menos mentalmente.

En el medio al que yo pertenecía, el quechua era aceptado por necesidad, ya que era la lengua —en la propia ciudad, pero sobre todo en el campo— de gran parte de la población; pero era a la vez combatido con fiereza

(mi abuela materna y mi padre, cada quien por su lado, eran unos cruzados al respecto) porque afectaba la corrección hablada y escrita del idioma español —valor que, en mi hogar al menos, era supremo.

De hecho, el español hablado en el Cusco (y tal vez en todo el mundo andino peruano) estaba considerablemente alterado por la gravitación del quechua. La palabra que uso es deliberada, pues nada me parece más comparable a este fenómeno lingüístico que uno cosmológico, que me fue enseñado en el colegio. Cuando un astro se aproxima a otro, o cuando se mantiene cerca, lo suele combar (o afectar su velocidad, agitar sus océanos, etc.) debido a la fuerza de su masa. De modo análogo, los idiomas que, por razones geográficas o históricas, tienen que convivir por largo tiempo, se afectan el uno al otro, causando cambios que pueden considerarse como deformaciones (asumiendo, claro está, que los idiomas sean algo fijo y «puro» —que nunca lo son).

Un aspecto del idioma quechua me desconcertó desde el principio: en su lado estrictamente fónico, era capaz de los sonidos más ríspidos y desagradables, como de los más suaves y hasta dulces. Los primeros incluían los explosivos ruidos P', T', Q', L', J', CH', entre otros; los segundos, el ruidito «Sch» en una amplia gama de variantes. Por eso sonaba, a mis oídos, como particularmente apto para la imprecación y el insulto, por una parte, y por otra, para la ternura y el consuelo.

En el Cusco de mis recuerdos, la manera cómo el quechua y el español se afectaban recíprocamente era disímil (advierto que hablo de meras *impresiones*, no de conocimientos fundados). Los quechuahablantes se veían forzados a modificar su vocabulario, incorporando cada vez más a su idioma palabras tomadas del español; los hispanoparlantes, en cambio, alteraban su sintaxis, el modo de construir la frase (harto reflejado por la narrativa literaria que ha explorado el mundo andino). Y sin duda la pronunciación, de tal modo que la *p* o la *b* se pronunciaba como *f* (digamos «caftar» por «captar», o «cluf» por «club»); la *c*, la *g* y la *x*, como si no se distinguieran de la *j* («cactus» era «cajtus»; «magma», «majma»; «extremo», «ejtremo», etc.), y se omitían muchas veces las vocales («lindísimo», por ejemplo, se convertía en «lindismo»). Mi hermano atribuye estas peculiaridades al «españolismo» cusqueño. Es verdad que ese fenómeno también existía, manifestándose no solo en la pronunciación (en el acto de contar, por ejemplo: «dies», «onse», «doze», «treze», «catorse», «quinse», «dieziséis», sin percatarse de los saltos) sino en conductas y valores, de tal modo que el español hablado por catalanes sería el culpable, entre otros aspectos, de la elisión de ciertas vocales y del primado del sonido «sh» (digamos «shenshias» en lugar de «ciencias»). Pero yo intuyo que la causa era más bien el aún poderoso quechua.

Tuvieron que pasar muchísimos años, para que cambiaran dentro de mí aquellos sentimientos negativos respecto a esta lengua. Hoy lamento como nadie no haberlo aprendido,

sobre todo si tomamos en cuenta su extraordinaria expresividad, al menos respecto de la realidad andina (geográfica, ecológica, cultural) que era su ámbito natural. Posee una especie de «materialismo» y de sensualidad, en comparación con el cual el español parece casi abstracto. Ya lo sé: todo idioma no es más que un conjunto de sonidos convencionales, pero ya me referí a que, en tal aspecto, lo decisivo es el modo como uno (o una colectividad) lo «siente». Factor que, a su vez, depende de la relación del idioma con la cultura que lo rodea, en el sentido antropológico de la palabra —lo que implica un orbe físico y psicológico diferenciado.

Hace no mucho leí unos poemas escritos en quechua por mi amigo el historiador José Tamayo Herrera, poemas que, misericordiosamente, venían acompañados de una traducción al español. Con esa ayuda, yendo de una versión a la otra, los logré entender con plenitud y me parecieron estupendos, entre otras razones, porque se los podía ver, oír y hasta oler. Qué desgracia que los incas no hubieran logrado inventar una escritura para su *runasimi*. Quizá estaban a un paso de hacerlo cuando llegaron los españoles —al menos eso es lo que sospecha otro historiador amigo, el gran Carlos Aranibar. De haber sido tal el caso, no dudo de que hubiéramos abundado en grandes escritores como los que enriquecieron el yídish de la comunidad judía en el siglo XX, por minoritario que fuese. Hoy, en el Perú, como dicen que ocurre con los glaciares, el quechua parece estar en franco retroceso. Si es así, estaríamos perdiendo un

tesoro cultural cuya agua, tal vez sin que lo sepamos, es tan esencial para este país como la que baja de los altos nevados.

Una ironía adicional a las complejas relaciones que he tratado de resumir: mi primer apellido es, obviamente, quechua¹.

VIII

Me interesaba el universo: novelas y cuentos, filosofía, historia, ciencias sociales y humanas, poesía, buena divulgación científica (en especial, sobre cosmología, geología, etología y psicología), música, las diversas artes y un largo etcétera. Tenía, sin embargo, una afición especial por los ensayos y la crítica (la crítica de arte, la crítica literaria, la crítica de ballet, la crítica de cine, etcétera); es decir, por el arte y la ciencia de interpretar y evaluar objetos aspirantes a la belleza, así como de discutir lo que entendemos por esta. Por qué esto es así y no de otra manera; por qué es bueno, me conmueve o me exalta; cómo es que funciona tal obra y dónde reside lo disfuncional de cual otra. ¡Qué admirable cuando un crítico lúcido polemizaba contra la opinión establecida y te quitaba las telarañas de los ojos, logrando que comprendieras mejor algo que solo habías

¹ Este segmento, que trata sobre mis relaciones con el quechua, fue incluido un año después de escrito el resto del texto. Al revisar todo *Elogio de la luz*, a fin de librarlo a su publicación, me di cuenta de que no había dicho nada al respecto en «Bajo el signo del cometa». Que sirva este pie de página para subrayar una omisión tan llena de significado.

apreciado parcial o superficialmente, o que no habías entendido en absoluto!

No es que necesitara de la crítica para sentir emoción ante las obras de arte; la necesitaba más bien para entender por qué me embargaba, ante ellas, la emoción, o siquiera el interés. Así, la experiencia cobraba una mayor plenitud: sentir y entender. Aparte de esta ventaja evidente: gracias al desmontaje obrado por la buena crítica, podía aprender el teje y maneje del oficio, como si asistiera a una clase práctica sobre cómo lograr determinados efectos, o las razones para evitarlos. Otro aporte precioso, menos fácil de formular, es la idoneidad del crítico para ubicar al lector en cierta perspectiva —un ángulo de visión, una distancia— desde la que todo se aprecia mejor.

Cuando digo «aprender el oficio», me refiero en primer lugar a enhebrar imágenes y palabras de un modo atractivo y eficaz, ya que me muevo profesionalmente en los dominios de la escritura y los medios audiovisuales; por tanto, me refiero en primer lugar a la crítica literaria, cinematográfica, fotográfica y afines. Pero ¿y la crítica enológica, de música, danza, artes plásticas, política, arquitectura y demás, que también consumía en cantidades ingentes? Lo que ocurre es que para mí se trata, si no de lo mismo, de algo muy parecido. Intuía que, aun en campos tan disímiles, son análogos *los procesos creativos*, así como los de ejecución y acabado, vistas las cuestiones desde un ángulo más abarcador.

Califico, deliberadamente, de «creativo» al proceso de componer críticas, cuando es común asumir que la crítica es lo contrario de la creación, e inferior como discurso. No para mí. Tras haber practicado la «creación» (he dirigido ficción audiovisual, sobre historias inventadas por mí) y la crítica, no veo ninguna diferencia de valor entre una y otra. Ambas pueden ser mediocres o nulas, y entonces mejor sigamos de largo; pero en sus niveles de excelencia son estimables por igual, porque son igualmente creativas. El espectáculo de la inteligencia analítica o dialéctica en acción no me parece menos admirable que el espectáculo de la fantasía, de la capacidad de retratar la realidad, o de acertar con metáforas expresivas de la vida emocional. Sé que el joven Borges exageraba por reacción, pero me gusta citarlo: «... por una mente capaz de analizar con penetración un efecto estético, hay diez o cien que son capaces de producirlo». Es fácil imaginar a un analfabeto, a un rústico, a un niño, describiendo su entorno con gracia, relatando muy bien una anécdota o expresándose con metáforas inspiradas; no lo es, descomponiendo en sus partes una impresión cualquiera, salvo que el niño sea un superdotado. Las cualidades intelectuales requeridas por la actividad crítica son más sofisticadas (pero no «mejores») que las otras.

En cuanto a la «inferioridad», no es más que una idea hecha, repetida sin análisis previo. Yo creo que entre la crítica y la obra «creativa» criticada la relación puede equivaler a la que existe entre las adaptaciones al cine y las

novelas en que se basan. Hay películas estupendas realizadas a partir de piezas menores o de un valor relativo; las hay mediocres, basadas en obras maestras, así como aquellas que hacen honor a su fuente; hay, por último, películas, buenas y malas, inspiradas en obras literarias pero de las que se alejan acto seguido para llegar a otra cosa, independiente de ellas. La condición «secundaria» del film no excluye un trabajo altamente creativo, e igual ocurre con las críticas. Además, cierta crítica no es necesariamente dependiente o secundaria respecto a la obra de la que parte; no siempre le sigue como un perrito fiel. Puede *valerse* de ella; puede adelantársele —lo diré así— de diversas maneras: sea aislando procedimientos estéticos, de los que la obra en cuestión no es sino un caso; sea por la comparación (y los mejores críticos comparan como respiran, en operaciones de suma complejidad aunque no sean explícitas), comparación que, aun cuando sea favorable a la obra, de todos modos la relativiza.

Oscar Wilde postulaba que el crítico tiene en mente «toda la literatura» y evalúa las obras específicas desde esa perspectiva. Cuando así ocurre, la obra «de creación» pierde el halo que tiene para mucha gente. Precisamente, los no críticos tienden a ser, respecto a la obra de arte, «creacionistas», del mismo modo en que lo son los fundamentalistas religiosos respecto a las especies vivas; el crítico competente, en cambio, sabe o intuye que dicha obra, por un lado, tiene antecedentes, y por otro, es una construcción en algún grado contingente y con alternativas. Borges nos enseñó ya hace tiempo que

la versión «final», en última instancia, solo es un borrador más, o una variante —la variante N o W— que se da por definitiva solo por cansancio, pues se podría perfeccionar hasta el infinito. A partir de esa convicción, el crítico puede polemizar con la obra —tras examinarla, naturalmente, entender su propósito y medir en qué grado lo ha cumplido.

Otra enseñanza de Borges es el rol creativo que puede tener el lector (y el crítico, se supone, es el lector consumado), según la imaginación o el activismo con que enfrente una página cualquiera. Así, Pierre Menard llegó al extremo de revolucionar el sentido de un texto con el recurso de atribuirlo a otro autor o situarlo en otra época. Es la misma técnica de re-contextualización inventada por Marcel Duchamp, aquel día entre los días en que firmó un urinal comprado en la ferretería de la esquina y lo exhibió en un museo. Pero no es necesario llegar al extremo de estos radicales para decir, con Gerard Genette, que «Los críticos no simplemente interpretan la literatura, sino la transforman». Por lo menos es lo que hizo el crítico André Bazin en relación con el cine. Su manera de *verlo* revolucionó el estado del arte, como lo prueba, entre muchas otras consecuencias, la obra de sus discípulos más conocidos, los cineastas de la Nueva Ola.

Precisamente estos cineastas, creativos *par excellence*, fueron al inicio de sus carreras (y no dejaron de serlo, aunque fuera en cartas, entrevistas, polémicas, memorias, etcétera) críticos. Ninguno se creyó secundario cuando, como tales,

descubrían a Hitchcock o a Hawks y los revelaban al mundo (incluidos los propios norteamericanos); o cuando combatían al llamado *cinéma de qualité*, dominante en su país por aquellos años, llegándolo a aniquilar. Evocarlos también ayuda a refutar la falacia según la cual es imposible gozar de una obra y a la vez examinarla críticamente (todavía estoy escuchando a cierto amigo: «Dejé la crítica teatral porque no me permitía gozar plenamente lo que veía»), o la convicción afín de que la actitud analítica nos condena a la frialdad: pocos espectadores más pasionales que Godard y Truffaut, que Rivette, Rohmer y los demás críticos del *Cahiers du Cinéma* de su época. Fue análogo el caso de los críticos musicales de la revista *Rolling Stone* en sus años heroicos, o el de los fanáticos del rock sobre los que Nick Hornby es tan elocuente en *High Fidelity*, cuya erudición y actitud crítica es del todo compatible con un alto voltaje emocional. En cierta ocasión me invitaron a dar una charla a un grupo de jóvenes abogados, y, a la hora de las preguntas, alguien trajo a cuento lo de «o se critica o se disfruta»; antes de que yo pudiera decir nada, otro de los presentes replicó: «Tú disfrutas como loco los partidos de fútbol, y después los analizas, a gritos pero muy bien». Me pareció una buena manera de zanjar la cuestión.

IX

El hecho es que devoraba las críticas, o mejor dicho los ensayos críticos (la diferencia es crucial, pero ustedes ya la

conocen) de un conjunto de autores notables. Los voy a cansar, pero enumerarlos se me hace indispensable, siquiera a modo de gratitud; les pido un poco de paciencia.

Los ensayistas que se volvieron mis íntimos amigos fueron Edmund Wilson, Alfred Kazin, Rodríguez Monegal, y Genette, en el campo de la literatura. En el del cine, lo fueron Bazin, Christian Metz, Peter Wollen, VF Perkins, Robin Wood, Noel Burch; y Kenneth Tynan, Eric Bentley y Harold Clurman, en el del teatro. En temas de arte, fui asiduo de Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Robert Hughes y John Canaday. En cuanto a la danza, frecuenté a Edwin Denby y a Arlene Croce, y a Charles Rosen y Terry Teachout en crítica musical. En fotografía, me gustaban Janet Malcolm, John Szarkowski y Michel Tournier (sí, el novelista).

Luego (en el sentido de un peldaño que se sube) estaban los grandes ensayistas de la rica tradición inglesa, desde Hazlitt hasta Walter Pater, desde De Quincey hasta Lytton Strachey (sus textos sobre Thomas Browne y Madame Du Deffand eran, literalmente, música para mí, pues los releía en voz alta). El asombro y el deleite crecieron más todavía con la obra de Eric Auerbach, Jean Starobinski, Freud (me refiero al autor de «Lo siniestro», «El tema de la elección de un cofrecillo», y un par de textos más) y —casi— Walter Benjamin (la reserva se debe a que la claridad, cualidad suprema a mi entender, no era la suya, como no lo era de Blanchot, ambos escritores de penumbra). Pero más a mis anchas todavía me hallaba con aquellos autores que no se limitaban a un territorio sino

cruzaban las fronteras, como Sartre (el de la serie *Situations*), Mariátegui, Barthes, Susan Sontag, Erwin Panofsky, George Steiner, Dwight Macdonald, Todorov, Clive James; autores que podían analizar con pareja desenvoltura una tesis filosófica, un poema, una película, una novela, una pieza de ballet o una fotografía. Con la ingenuidad un poco infantil o bárbara, o simplemente provinciana, que tenía, yo me consideraba de esa raza, y cuando leí a un sociólogo que los denominaba —con su típico lenguaje de palabras largas y abstractas— «hermeneutas transdisciplinarios», me sentí emocionadísimo.

Llego al núcleo de mis predilecciones, a aquellas lecturas que practico desde los veinte años en adelante, de modo sistemático y que por ello constituyen, supongo, una suerte de fundamento. Me refiero a los ensayos de quienes son a la vez críticos y «creadores»: Borges, Paz, Cortázar, Yourcenar, Nabokov, Eliot, Huxley, Orwell, Bernard Shaw, Michel Leiris, Robert Louis Stevenson, Virginia Woolf, E. M. Forster, Calvino, Joseph Brodsky, W. H. Auden, Czeslaw Milosz, Eco y unos pocos más, entre los que no puedo dejar de mencionar a un narrador «puro»: García Márquez. Ello, porque sus artículos vuelan muy por encima del estímulo periodístico que les dió pie, para transformarse en literatura crítica y de ideas (no me refiero a las políticas) del más alto valor, aunque fuera expresada mediante anécdotas, recuerdos, bromas y locas metáforas caribeñas.

Lo distintivo en estos autores no era solo la cultura enciclopédica, la destreza de la escritura, la sensibilidad fuera-de-serie, el pensamiento diferente o particularmente afilado o visionario o de un humanismo trascendental, pues todo ello también suelen poseerlo los grandes críticos; lo excepcional era un lenguaje tan personal que parecía inventado por cada quien, en lugar de provenir de una sociedad y una cultura; tan natural, sin embargo, que daba la impresión de que todos podíamos entenderlos, incluyendo al hermano perro y la hermana ave; tan logrado en su sentido de la forma ensayística, que semejaba un organismo vivo y no el producto de una fabricación; la capacidad, por último, de hablar sobre el propio oficio y los procesos creativos en general, de un modo como más directo y carnal—al respecto no solo eran sabios, sino (como algunos niños del Cusco de mi infancia) unos *sabidos*. Si «*a critic is a man who knows the way but can't drive the car*» (Kenneth Tynan *dixit*), mis ensayistas predilectos, además de conocer el camino principal y las vías alternas, manejaban el carro como pilotos de Fórmula 1.

En los últimos veinte años, me he familiarizado con otros ensayistas y críticos estupendos, como Kundera, James Wood, Alex Ross, Paul Krugman, Bill Bryson, Gary Giddins, Jean Acocella, Geoff Dyer, Adam Kirsch, Louis Menand, Zadie Smith; pero temo estar ya fuera del alcance de su influencia, y me resigno a solo degustarlos con placer y aprobación, incapaz de incorporarlos a mi

sistema circulatorio. La razón: a partir de los 40 años, creo yo, es muy difícil aprender en profundidad, y uno, para bien o para mal, tiene su propia voz. En ese sentido, ¿qué suerte tuve de haber conocido a Borges tan temprano! Él, para mí —lo habrán notado mis lectores pertinaces— no es solo una obra de relectura gozosa; es también un set de *mental tools* (como diría Jack Goody) que me permiten abrir infinidad de puertas. Precisamente ahora que hablo del valor de la crítica para la inteligencia del mundo, me vienen a la memoria dos parábolas suyas: la del filósofo árabe que busca con afán y sin fortuna el significado de unas palabras que no entiende, no obstante tener aquello a que se refieren delante de sus ojos; y la del sacerdote azteca que de pronto, tras muchos años de infructuoso esfuerzo, logra descifrar con plenitud una escritura secreta. Ese vaivén entre la ceguera y la luz, lo he vivido numerosas veces y han sido los grandes textos críticos —y los cuentos o películas con vocación de parábola!— la antorcha que obró la diferencia. Gracias a ellos he podido decir, como el sacerdote del cuento borgeano: «Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!».

A propósito, mi inclinación a este tipo de intensidad tiene otro antecedente vinculado, una vez más, a la primera infancia y al pastoreo de mamá. Me refiero a la historia de Helen Keller y el milagroso día en que, gracias a la persistencia de Ann Sullivan, su maestra, esta niña sorda y ciega, perdida

durante años en un oscuro ámbito de impresiones caóticas, logró entender el lenguaje y, gracias a él, descifrar por fin el mundo, volviéndolo un cosmos. Mamá (que había llegado a conocer a la anciana Helen Keller) me contó la historia con tal arte que ésta se quedó conmigo para siempre—y *entender* se volvió una pasión. Muchos años después, ya a mediados de los años 60, reencontré aquella misma anécdota en una estupenda película (*The Miracle Worker*, de Arthur Penn) y en una buena propedéutica de filosofía (*Essay on Man*, de Ernst Cassirer). Estoy seguro de que, en ambas ocasiones, la sonrisa no se me borró del rostro en todo el día.

Borges obró en mi mente análogo toque de varita mágica, más aún que los otros hechiceros de la palabra, y mi reconocimiento a su enseñanza nunca podrá ser suficiente. De ahí mi sorpresa de que tantos autores, mediocres y notables por igual, se sientan incómodos con las influencias que se les atribuyen. Por mi parte, ya lo dije, una de las penas que tengo es no haber conocido a ciertos escritores lo suficientemente pronto como para que influyeran en mí. Borges lo hizo al grado de que su ADN corre por mi sangre, sin duda debido a que lo leí cuando tenía unos 22 o 23 años; pero ante un autor tan admirable como Ernst Jünger, temo estar ya del todo blindado por la edad contra su influencia (¡que me hubiera sido tan benéfica!) a causa de que lo leí en mis *late fifties*, y en traducciones —lo que es más grave aún. Si en lugar de tener solo a Borges como afluente central hubiese contado con ambos, estoy seguro

de que sería un intelectual más completo y una mejor persona, con una capacidad mayor de responder al mundo en todos sus registros.

Borges reafirmó mi propensión a la vida de la mente y la enriqueció de complejidad y refinamiento. Jünger hubiera potenciado la módica capacidad que tengo de sintonizar con la naturaleza. No me refiero a una apreciación meramente paisajística, claro está, sino a la aptitud de *habitar* los espacios naturales en su vertiginosa hondura, y de entenderlos. Lo que admiro de Jünger, pero soy incapaz de emular, es su sensibilidad al mundo vegetal, mineral y animal, que calificaré de plenaria. Da la impresión de que si a él le hubiese ocurrido lo que a Robinson Crusoe, no habría necesitado de mayor aprendizaje para lidiar con tan extrema circunstancia. Borges, en una biblioteca, se halla en un reino de infinita variedad, que él discierne y maneja con destreza; pero era incapaz de distinguir un gato de otro, ya no digamos de reconocer las plantas por su aroma, entender los estratos de un risco o las complejidades de un lodazal. El escritor alemán sí podía hacerlo, pero su ventaja reside en que, además, era un hombre de letras y de cultura. La misma intensidad que a Borges le suscitaba una biblioteca, Jünger la sentía al caminar por un bosque, trepar un acantilado o bañarse en un río; acciones enriquecidas por su conciencia colmada —como la de Borges— de poemas, fábulas, relatos y filosofía, además de diversas tradiciones pictóricas y musicales (entre las que incluía el canto de las aves). Los libros, para

Borges, eran infinitos como la arena; la naturaleza, para Jünger, era un libro abierto².

X

Vuelvo al asunto de la crítica, para dar una ojeada a sus trastiendas: el análisis crítico, primero, y más al fondo todavía, la actitud crítica. Me fatigo por anticipado ante la pretensión de amagar una mínima fenomenología de la crítica o, lo que es más arduo, de indagar su raigambre en mi espíritu, pero me veo compelido a hacerlo, porque acaso sea la clave de todo.

Cuando decimos «crítica» nos referimos, en primera instancia, a un género que, como los otros, posee sus convenciones y hasta sus *tics*; en todo caso, una serie de características externas que permiten reconocerla a primera vista. Lo esencial, sin embargo, es la cualidad que, al menos en teoría, la informa: la inteligencia crítica, es decir la capacidad y la práctica de analizar algo con el propósito de establecer certidumbres al respecto, y la valoración consiguiente: esto sí, esto no, *por tales razones*. Los rechazos y preferencias proliferan en la mayoría de las «críticas», porque son la parte fácil; no así el sustento lógico o racional, ni el hábito de

² Similar al caso de Jünger —en cuanto a involucramiento con la naturaleza— es el de otro intelectual a quien sí tuve la fortuna de leer desde los 18 años y en su propio idioma: Lévi-Strauss. Pero esta memoria enfoca mis relaciones con el ensayo, la crítica y sus cultores. De mis relaciones con la filosofía, las ciencias sociales y humanas, la narrativa, etcétera, hablaré en otra ocasión.

compartir las evidencias³. Esta noble operación intelectual —lo señalé antes— no siempre está presente en aquellas, a menudo rebajadas a ejercicios de charlatanería vacua que fingen la apariencia de la crítica pero carecen de su sustancia. Más grave todavía es que, en los peores casos, son ocasiones para ventilar frustraciones y rencores a costa de alguien o, por el contrario, para granjearse su favor mediante la adulación.

En cambio, a veces uno halla genuinos análisis críticos en discursos de otro orden: desde un editorial periodístico hasta un reporte de investigación arqueológica; desde conversaciones de la vida diaria en que, digamos, una señora le comenta a otra acerca del atuendo de una tercera, hasta los «recursos» interpuestos por los abogados (mi padre los componía como si fueran piezas de literatura crítica), etcétera, incluyendo por cierto los disímiles ámbitos de la filosofía y el trabajo policial. No es necesario detenerse en la primera: todos sabemos que hacer buena filosofía es un eslabonamiento de análisis críticos del pensamiento, propio y ajeno, llevado a cabo a la doble o triple potencia. Es menos obvio el caso de los detectives (me refiero a los de la vida real), cuya investigación, cuando es buena, suele consistir en series de finísimos análisis de dichos y hechos

³ En análogo sentido, dice el joven Godard: «... la mejor manera de explicar [un film] es dar ejemplos...: aquí tenemos tal film, lo bueno que hay en él es esto y aquello, y es bueno por tales y cuales razones; dicho todo con mucha sencillez, como si se tratara de una charla o de un diálogo directo».

y pistas diversas; en su «deconstrucción» y, acto seguido, en el establecimiento de conexiones significativas entre hilos de varias madejas dispersas.

En un documental que acabo de ver, un policía cuenta cómo procedió a determinar la culpabilidad del acusado. Cierta persona digna de toda desconfianza (un criminal convicto y confeso) incrimina a otra, digna de toda confianza. Contra la opinión de varios colegas y autoridades implicadas en el caso, que desestiman el testimonio *a priori* por venir de quien viene, el detective pone entre paréntesis a las personas, al acusador y al acusado, y se dedica (mediante nuevas y pacientes encuestas, re-visiones, segundas y terceras consultas, re-re-visiones) a contrastar la sospechosa denuncia con todos los hechos conocidos, *con el propósito explícito de encontrar sus fallas* (contradicciones, inexactitudes, inconsistencias, testimonios en sentido contrario, etcétera). Al fracasar en su propósito, determina que la acusación es válida. ¿De qué otra manera procede, digamos, el célebre método del *radical rationalism* propugnado por Karl Popper?

Los discursos críticos —sean «críticas» o no— se sustentan en operaciones analíticas, de acuerdo; pero tras estas asoma algo previo: la actitud crítica. ¡Husserl, Derrida, querida tía Eduviges, vengan en mi ayuda! Bueno, creo que todo consiste simplemente en que uno tiende a *dudar*; en que uno no les cree del todo a quienes supuestamente tienen la razón: los padres, los profesores, los jefes, los curas,

los especialistas, los periódicos, los que «gozan de mucho prestigio» y un largo etcétera. Pero se trata de una actitud que no es posible ponerse y quitarse como si fuera una corbata; no creo que sea algo facultativo. Se es escéptico como se es melancólico, optimista o colérico. Está en uno desde el principio y sin que medie la voluntad, o quizás se adquiere de a pocos en la infancia sin nadie habérselo propuesto. Me pregunto entonces qué me pasó para haber tenido «la actitud» desde muy temprano.

Algo tendrá que ver, tal vez, el hecho de que papá y mamá fueran dos personas tan disímiles. Esto los llevó desde el principio a ser críticos el uno del otro y a estar casi todo el tiempo en desacuerdo, tanto en materias triviales de la vida cotidiana como en pesadas cuestiones de *Weltanschauung* personal. ¿Quién tenía la razón? Ese era el problema, porque a veces la tenía ella, y a veces, él. No se podía decidir de una vez y para siempre, sino que había que hacerlo en cada caso. El asunto podía resultar espinoso, pero no había alternativa y me acostumbré a ese ejercicio. Se trataba, claro está, de una condición puntual y doméstica, pero había otra que se ampliaba a la sociedad y el tiempo que me habían tocado.

XI

Hacia mediados del siglo anterior, Octavio Paz lamentaba que un genuino pensamiento crítico era la más notoria carencia de la actividad intelectual hispanoamericana. Hoy es posible que las cosas hayan cambiado al respecto, pero no

dudo que esa carencia era, entonces, flagrante en muchos ámbitos de este lado del mundo.

En el Cusco, por ejemplo, abundaban los criticones, los insatisfechos, los furiosos, los imaginativos, los nostálgicos, los eruditos, los líricos, los retóricos, los sarcásticos, los humoristas, los cuentistas y los cuenteros, pero no los críticos. ¿Y sus intelectuales? Los tenía, por cierto, y con peso específico considerable, como aquellos que protagonizaron el *momentum* indigenista de las décadas 20 y 30, y los de las siguientes generaciones, muchos de ellos realmente brillantes. Pero brillantes sobre todo a la hora de la disertación en el café, en la plaza pública o, en el mejor de los casos, en la clase universitaria o colegial, pues eran casi ágrafos, salvo por el ocasional artículo periodístico. Con cargo a que el historiador del período me haga callar por ignorante, siempre tuve la impresión de que la mayoría se había preparado, más que para escribir, para «discursar». Era la locuacidad, antes que la reflexión silenciosa propia de la vocación de escritor, lo que se practicaba. Otro factor de incidencia negativa fue el culto de la bohemia, o dicho con brutalidad, una cultura del alcoholismo que cundió cual epidemia y devastó la vida de varios de los mejores. Pero, al margen de tales problemas, lo determinante, ya fuera por escrito u oralmente, era su propósito común, más reivindicatorio y polémico que estrictamente crítico. Estaban arraigados en una tradición propia, que trataban de defender contra la indiferencia o los atropellos del mundo costeño que

gobernaba el país; o que trataban de celebrar y expresar en ensayos, narrativa, poesía, música o artes plásticas. Y una genuina mirada crítica tiene —me parece— que partir de algo así como un desarraigo y una extrañeza. Las metáforas que se pueden utilizar son diversas, pero todas remiten, primero que nada, al cuestionamiento de los *presupuestos* propios tanto como de los ajenos. A aquellos intelectuales les faltaba el connatural escepticismo hacia todos lados, en particular respecto de las ideologías políticas prevaecientes —aprismo, comunismo—, de la religión católica —aire, no necesariamente salubre, respirado por todo el mundo—, y del *ethos* común a su sociedad; les faltaba, digo, ese factor que suele ser el punto de partida del análisis crítico, y les sobraba orgullosas causas que defender y *bêtes noires* contra las cuales combatir.

Desde el inicio, me sentí ajeno a esos predecesores y maestros⁴. Para comenzar, el tipo de lenguaje escrito al que eran afectos incurría en los protocolos propios del brindis o el discurso fúnebre, con profusión de superlativos y series de palabras sinónimas, como si el significado ganara (en

⁴ Una salvedad respecto a Jorge Flores Ochoa y José Tamayo Herrera, los dos intelectuales vivos más prestigiosos que tiene el Cusco, cuya amplia obra en los campos de la antropología y la historia a mí también me parece admirable. La caracterización que aquí hago no los alcanza, por la sencilla razón de que, en los años 60, ambos recién comenzaban sus respectivos ejercicios profesionales, y aún no formaban parte del *Establishment* intelectual al que me refiero. Sería años después que ellos publicarían sus numerosos libros, elevando en varios palmos el nivel del trabajo académico y cultural de la ciudad, rompiendo, además, el cerco de la escasa productividad escrita.

lugar de perder) con la redundancia; es decir, una variante del barroco cusqueño en el ámbito de la página. En seguida, recuerdo con suma incomodidad su propensión a apelar a los sentimientos como factor definitorio de lo real. No tenía entonces mucha claridad al respecto, pero mirando hacia atrás lo identifico como un romanticismo denso, más bien de cepa rusa o irlandesa, que podía ser un temple ideal a la hora de relatar historias, improvisar poesía, corear canciones y jaranearse «hasta el muere». Pero era poco ejemplar en su proclividad a la suspicacia, en su vaivén entre la soberbia y el autodesprecio, entre el sofreno y el desborde, en su facilismo para culpar siempre a los otros —y yo más bien tendía, desde entonces y sin saberlo, a una suerte de liberalismo crítico, es decir autocrítico. No en el sentido masoquista del término, sino en cuanto comenzaba poniendo entre signos de interrogación mi propio entorno: personas (empezando por mi familia), hábitos, modos de ser, opiniones, preferencias, credos, prestigios, criterios, deberes, evaluándolos con una mirada que cabría denominar «lejana». ¿Cómo la adquirir? Difícil saberlo, pero ciertos recuerdos de la infancia podrían constituir una pista.

Ocurre que, hacia el final de la década de los 50, llegó de visita al Cusco mi tía Mary, una joven argentina de veintitantos años, esposa del hermano menor de mi madre (aquel que había optado por residir en Buenos Aires tras terminar allí su carrera universitaria). Era una rubia guapa, alborotadora y sonriente, cuyo modo de hablar nos había

«dejado cojudos» (como diría Alfredo Bryce) a todos los niños de la familia extensa. Poco después de su arribo, salieron ella y sus cuñadas de paseo por la ciudad. Cuando mamá regresó, nos enteró a todos con alarma de la «locura» que Mary había cometido: mientras veían templos y tiendas, se fijó en unos niños, obviamente callejeros, que carecían de zapatos y caminaban así, no obstante los charcos dejados por el chaparrón de la madrugada y el frío reinante, propio de la estación y de los 3500 metros de altitud. Supongo que las cuñadas habrían tratado de explicarle que solo se trataba de los *calachaquis*, es decir los niños pobres indígenas, «acostumbrados a no usar zapatos». Mary no lo podía creer y no lo aceptó. Entonces metió al grupo de *calachaquis* a una tienda y les compró zapatos a todos. No sé qué habrían sentido los demás tras escuchar el asombrado cuento de mamá, pero yo recibí un fogonazo de luz.

Igual como les ocurría a los negros del sur norteamericano por esos mismos años, la mayoría de connacionales tratábamos a los indígenas de nuestro país como a seres inferiores porque habíamos adquirido esa mentalidad desde la cuna, aprendiendo a segregarlos físicamente y a menospreciar su lenguaje y su cultura toda. La vergüenza moral y el remordimiento me persiguen hasta hoy. Aún veo, como en una pesadilla, a los «cargadores» trepando a cuestras las diversas calles empinadas de la ciudad. Los cargadores: esos misérrimos campesinos desplazados que se ganaban la vida haciendo el trabajo de bestias de carga, llevando

sobre sus espaldas todo tipo de bultos (algunos inmensos), como todavía hoy, en los medios rurales, se sobrecarga abusivamente a los borriquitos de siempre. También tengo clavada en la carne el recuerdo de los «criados»: niños campesinos que eran entregados, por sus pobrÍsimos padres, a las familias «decentes» de la ciudad, para ser educados —y explotados, a veces desde los seis o siete años. Detengámonos un instante en el horroroso uso del término decente, allá, entonces (¿solo entonces?): alguien era catalogado como tal cuanto más tirara a blanco y fuera propietario, al margen de su conducta juzgada éticamente.

Desde el episodio protagonizado por tía Mary, vi con otros ojos (con sus ojos críticos) el penoso entorno social —al menos en relación con aquel aspecto— en el que me había tocado vivir —y me vi. En adelante, no dejé de hacerlo, para bien o para mal (me lo han incriminado muchas veces). Pero es que ambas cosas están conectadas: cierto tipo de predisposición crítica y la autointerrogación. De ahí, creo, mi vocación ensayística, que se alinea —como ya lo dije y no obstante las diferencias de escala— con la modalidad inventada por Montaigne, quien lo escudriñaba todo a la vez que se miraba mirar, precisamente para detectar cualquier posibilidad de autoengaño. Entender las cosas tiene como precondition, o como remate, el entenderse. AhÍ es cuando la lucidez se vuelve una ruleta rusa y el conocimiento, como el crimen, no necesariamente paga sino puede costar muy caro (¡te saludo Leiris, viejo y valiente amigo!).

Pronto sufrí las consecuencias de haber adquirido esa «mirada lejana» sobre lo mío: el frío de la alienación, el sentirse-separado-de, no obstante estar en medio del rebaño. No era una oveja negra, por cierto; era una oveja... Solo sé que el problema se manifestó como una incapacidad para las emociones tribales que son como el combustible de la vida de una sociedad. No es que fuera un niño solitario; por el contrario, nunca me faltaron sucesivos grupos de buenos amigos, pero el hecho es que me acostumbré a dialogar sobre todo conmigo mismo; el hecho es que, sin darme cuenta, me evadía con el menor motivo a una suerte de exilio interior, donde pasaba más y más tiempo que en el ámbito compartido con los demás.

El recuerdo de tía Mary y lo que acabo de decir me remiten, curiosamente, al novelista Manuel Puig. Menos por ser ella y él argentinos que por su común rechazo a ciertos rezagos propios del burgo semifeudal. En efecto, Puig nunca pudo soportar los modos de vivir de General Villegas, pueblo provinciano en el que nació y fue criado; su sentimiento de vergüenza moral fue agravado por una suerte de vergüenza estética. ¿A causa o por consecuencia de su afición al cine de la época, caracterizado por su promesa de ensueños y justicia ecuménica? El hecho es que tras cada película vista, más penosa, más ajena, más deprimente le parecía la realidad que lo circundaba. A mi me ocurrió lo mismo, ya lo dije, a propósito de la comparación, desde el inicio de esta memoria. Así, el cine fue, para nosotros, cuando niños,

el pasaje a un utópico lugar donde todo era intenso y digno de mirarse sin pestañear, y del que no hubiésemos deseado retornar jamás. Las sorpresas, el *suspense*, los *in crescendo* de la buena dramaturgia, que culminaban invariablemente con felicidad, nos volvió intolerantes a la llanura o la adversidad de la vida cotidiana; y los encuadres imaginativos y elocuentes de los mejores cineastas nos acostumbraron a una relación visual con el mundo que exigía más de lo que se podía encontrar afuera de las salas de cine. Aun cuando, en mi caso, ese «afuera» implicara una de las ciudades más bellas de Sudamérica —pero yo estoy hablando más bien de cierta mentalidad y determinadas costumbres. ¿Y el camino político?

XII

Ya lo sé: al margen de los políticos profesionales, todo ciudadano debería interesarse en la vida política de su sociedad, e incluso participar en ella, más allá del periódico acto de votar, en la medida y la forma en que su propia ocupación lo permita. Con mayor razón, si desespera del *statu quo* y ansía las reformas que lo podrían sanear. Pero lamento reconocer que fue solo en la madurez —digamos a partir de los 40 años— que cobré genuino interés por la política peruana e internacional, y que aún no he dado el paso hacia algún grado de participación activa y permanente. Si traigo esto a colación aquí, es porque hubo un momento, en mi adolescencia, en el que llegué a formar parte de un

movimiento político. Me refiero a la Democracia Cristiana, y a los años 1963, 1964 y 1965.

Su brillante líder, Héctor Cornejo Chávez, había llegado al Cusco para hacer campaña, y sus discursos, así como los de los jóvenes dirigentes universitarios limeños y locales que lo acompañaban, me exaltaron. No eran las habituales piezas de oratoria rimbombante y vacía que había escuchado antes, sino actos de inteligencia crítica en acción; sin embargo, también los poseía una suerte de mística. Así fue fácil que me animara a formar parte de una asociación de estudiantes secundarios movilizados por ese grupo político, primero, y luego a rondar las actividades propiamente partidarias, después. Por qué abandoné, tras unos pocos años, tal camino es algo que no tengo claro. La causa pudo haber sido que la vocación estética e intelectual se me revelara como algo incompatible con el activismo político; o quizá más determinante fue un factor temperamental, ese que me impidió ser aficionado a cualquier cosa masiva o siquiera de grupos grandes: el fútbol, los conciertos de rock, las llamadas corporeografías (pocas veces sufrí tanto como cuando me vi forzado —solo una vez— a «hacer olas» en un estadio), las corrientes de pensamiento dominantes, las modas de lenguaje hablado o escrito, y ciertamente los acuerdos «por mayoría de votos».

Lo que sí recuerdo de ese breve pasaje es mi fascinación (que dura hasta hoy) ante el símbolo característico del grupo estudiantil democristiano y con el nombre que se

daban a sí mismos. El símbolo era una flecha que apuntaba hacia arriba; el nombre, «Los Verticales». Ambas metáforas aludían, obviamente, a un ímpetu de índole espiritual y a una exigencia ética. Su presupuesto sin duda era la ideología cristiana, mas no para mí, laico de nacimiento. Para mí, el presupuesto era la filosofía meliorista en el sentido de Dewey, Emerson, Ingenieros y otros autores que entonces había comenzado a frecuentar.

Todavía hoy, mi fe es «hacia arriba». En el fondo, creo que se trata, una vez más y sin desmerecer a autores como los citados ni al implícito mensaje democristiano, de las enseñanzas de mamá. Ella me moldeó de tal manera que siempre creí en la médula de mis huesos que mi único deber para con el género humano era mi propio perfeccionamiento, a través de la educación; pero de una educación a partir de preguntas formuladas por mí mismo, y para los fines que me hubiese propuesto; no entendida como un programa preestablecido por los demás al que me sometería con pasividad. El resultado sería siempre grato y beneficioso para todo el mundo —tal, supongo, es la «teoría» sustentadora de una convicción tan extravagante. Así, pues, el chico bueno que no pierde el tiempo sino trata de aprender algo por su cuenta e iniciativa, ese personaje sigue vivo dentro de mí. Aprender esto y aquello, y aprenderlo bien; qué bueno si alguien lo nota y lo aprueba, como mamá lo hacía mientras me acompañó, y si no, igual yo sigo para adelante —o más bien «hacia arriba».

Viene a cuento un verso de Goethe, con el que obviamente me identifiqué desde que lo conocí, aunque fuera solo en inglés y no en el original alemán: *Whosoever unceasingly strives upward, him can we save* («A quien sea que aspire siempre a mejorar, a él lo podemos salvar»). Ya se pueden imaginar ustedes mi extrañeza cuando leí esta opuesta frase de T. E. Lawrence: «Me gustaban las cosas ubicadas por debajo de mí, y buscaba mis placeres y aventuras en niveles de condición inferior. Es como si hubiera una certidumbre en la degradación, una salvación final». *Downwards*, hacia abajo, esa fue también la fe de otro hombre notable del siglo XX, Pier Paolo Pasolini, cuya interesante obra cinematográfica estudié con horror. Freud los hubiera entendido, acaso, como ejemplos de lo que él denominaba «pulsión de muerte»; pero más apto que ese concepto me parece la frase (poética, mítica) usada por los anglosajones aunque esté formulada en francés: *nostalgie de la boue* —anhelo del lodo, atracción por todo lo crudo, degradante o podrido. Hacia abajo, en todo caso. (¿Será necesario subrayar mi desaliento cuando reconozco esta proclividad en diversas exploraciones del arte contemporáneo?).

Nos maravilla el universo constelado de grandiosas luminarias, que el Hubble y otros juguetes análogos nos han permitido ver; pero también estamos enterados de que ahí nomás aguardan esos tétricos fosos capaces de tragárselo todo, los agujeros negros. ¿Qué comentaría Mafalda al respecto? Bueno, yo entendía la educación y el aprendizaje como la continua conquista de destrezas para manejarse

en el mundo, y para agraciarse uno mismo con diversos atributos; los entendía también como la respuesta a una abrasadora sed de conocimientos, que llamaré «teóricos» porque su finalidad última solo era la iluminación de la conciencia, el saber porque sí. ¡Qué exaltante enterarse de tantas cosas, relativas, digamos, al firmamento o a la vida de las hormigas! Poco a poco, sin embargo, me daría cuenta de que no todo es «hacia arriba» o hacia la luz, en esta vía. Cuanto más avanzado el conocimiento, parece combarse hacia abajo, a las profundidades, o hacia atrás —pero un atrás que nunca llegaremos a ver por muy rápido que nos volvamos para pillarlo. Solo quedará la conjetura inquietante, la sospecha, la incertidumbre. Como en el karate, según uno más aprende, pasa de la alegría de los cinturones iniciales (de color blanco, amarillo, etcétera) a los oscuros hasta llegar al negro, cuya severidad condice con el futuro profetizado por los agoreros de la cosmología. Al respecto, los cinéfilos no tuvimos que esperar a los libros de Carl Sagan o Stephen Hawking para saberlo. Nos bastó una inolvidable escena de *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1956), en la que James Dean y sus compañeros de colegio asisten (cada vez más asustados, aunque traten de disimularlo con bravatas de adolescente) a una demostración, en el planetario de la ciudad, acerca de los astros, su dinámica y el destino apocalíptico que le espera al universo todo. Así será; pero yo todavía mantengo la esperanza en la luz, siquiera bajo la atenuada forma de *Et lux in tenebris lucet*.

XIII

Me fui por una tangente, pero ya estoy de vuelta.

Los sociólogos nos han enseñado que aun las vivencias más subjetivas son, en realidad, el efecto de fuerzas transpersonales que nos condicionan y sin embargo ignoramos. Cabe preguntarse ¿qué estaba sucediendo en el Cusco para posibilitar, en determinado momento, una percepción diferente a la tradicional, una percepción crítica, «lejana» o como se quiera decir? Los años cincuenta y sesenta, correspondientes a mis primeros 21 años de vida, fueron un período de transición o de puesta al día (de *modernización*, en el idioma de los amigos sociólogos) en muchos lados del mundo, pero en el Cusco lo fueron de un modo dramático. El 21 de mayo de 1950, el viejo y bello burgo que, en pleno siglo XX, se había mantenido casi medieval en varios aspectos, en todo caso pre-moderno, sufrió un terremoto devastador. Sobra decir que media ciudad se vino abajo y que los años subsiguientes fueron de reconstrucción, no solo física. Yo prácticamente nací con ese sismo, y mi mentalidad fue configurada por su avalancha de cambios, varios de ellos incompatibles entre sí.

La decadencia de las grandes haciendas y de los «gamonales», la urbanización galopante, el crecimiento demográfico, el protagonismo en alza de los estratos medios —tanto en lo económico como en lo cultural—, el debilitamiento de los lazos de la ciudad con el mundo rural,

el alboroto del turismo internacional, y muchos otros factores, trastornaron un orden sedimentado por décadas. Yo no tuve mayor conciencia de que fueran cambios, pues se trataba de mi ambiente normal; solo más tarde, gracias a la perspectiva de la maduración y el alejamiento físico, los vi con relativa claridad. Dos, en particular, me parecen esenciales hoy: 1) los levantamientos campesinos y las luchas políticas vinculadas con ellos; 2) la llegada masiva de cierto tipo de visitante foráneo que no podía ser calificado de «turístico».

El primero de estos cambios fue trascendental y determinó, para bien o para mal, una serie de drásticas transformaciones del país en su integridad (como la Revolución militar liderada por el General Velasco, en 1968). Pero como dichos levantamientos datan de principios de los 60, para el niño que yo era se redujeron a titulares de los periódicos o a alarmantes noticias en la radio, tema de discusiones de los mayores y motivo de manifestaciones públicas que obstruían el tráfico. Del otro fenómeno, por el contrario, sí puedo hablar como un testigo directo y partícipe.

Más o menos a partir de 1964, el Cusco se vio invadido de una clase muy particular de visitantes extranjeros que, en lugar de quedarse por unos días lo hacían por meses y hasta años, interactuando, en grados diversos, con la gente local. Eran mayormente jóvenes, y provenían de Europa, Estados Unidos y los demás países latinoamericanos. De hecho, una gran ola de «latinoamericanismo» parecía haber

cundido por doquier y cuánto me gustaría, hoy, que algún autor me ilustrara debidamente sobre sus causas. Para mí, en todo caso, fueron visibles ciertos afluentes que se juntaron en el Cusco de mi adolescencia.

Uno fue la Revolución Cubana, o mejor dicho su promesa, y el eco que tuvo en los demás países latinoamericanos con su exaltante convocatoria de fraternidad continental. Ya el Che se había anticipado cuando realizó, a principios de los 50 y siendo muy joven, sus hoy famosos viajes sudamericanos, que tuvieron como momento culminante la experiencia de estar en el Cusco y en Machu Picchu, a los que sintió como el corazón de esa ciudadanía latinoamericana que iba desde entonces a postular. Doce o quince años más tarde eran verdaderos ejércitos de argentinos, chilenos, brasileños, uruguayos, mexicanos y demás (¡incluyendo limeños, que entonces parecían pertenecer a otro país!), los que hicieron análogo peregrinaje. La promesa cubana también resonó en Europa, y en particular en Francia, donde el influjo ideológico del Sartre tercermundista y el afebrado marxismo de Althusser habían predisuesto a millares de jóvenes (Debray entre ellos) para acudir al llamado de ese novísimo Nuevo Mundo, ya fuera para derrocar gobiernos y promover guerrillas, o para contribuir a su desarrollo, o a su liberación, con métodos alternos.

Curiosamente, también había en París otra fuerza, de una índole radicalmente diferente, que los empujaba en la misma dirección pero con diferentes propósitos y espíritu:

el estructuralismo. Desde *Tristes Tropiques* en adelante, el hechizo sudamericano imantó a los jóvenes franceses y europeos, ya no revolucionarios sino académicos (antropólogos, lingüistas, historiadores, biólogos, geógrafos, botánicos, etcétera), jóvenes que buscaban renovar su conocimiento —e incluso curar su alma— con otras riquezas, en el espacio y en el tiempo, que las ya agotadas del Viejo Mundo, así como a acceder a otro punto de vista que el eurocéntrico. Una gran tradición previa de americanistas los había precedido, pero a partir de Dumézil (que estudió quechua en el Cusco a principios de los 50) y Lévi-Strauss (que publicó sus primeras obras maestras entre 1955 y 1962), el asunto se volvió una pasión, no menos fuerte que la ideológica.

Yo tuve la suerte de conocer, hacia 1968, a dos estudiosos que ejemplifican ambas corrientes, sin duda muy a su manera: el historiador Nathan Wachtel, y el sacerdote dominico Guy Delran. Wachtel tomó un pequeño departamento en el edificio donde vivíamos, y la tarea de cobrarle la renta, que me asignó mamá, dio ocasión para que «el francés del segundo piso» y yo conversáramos, primero unos minutos y de cualquier cosa; después, mucho más rato y sobre todo de antropología estructural e historia, cuando comencé a interrogarle acerca de autores que figuraban en su pequeña biblioteca de viaje (que me hizo salivar desde el principio): Lévi-Strauss (*L'origine des manières de table*, gordísimo volumen recién publicado y que leí de inmediato, aunque fuera a tropezones), Braudel, Duby y otros más. No

lo sabía entonces, pero ese joven intelectual llevaba a cabo las investigaciones que irían a culminar en *La visión de los vencidos*, el libro que le dio renombre internacional (incluso, a la larga, una *chaire* en el Collège de France) y que ya se ha vuelto entrañable para nosotros los peruanos. He visto a Nathan varias veces después, aunque brevemente, e incluso tuvo la amabilidad de escribir una recomendación relativa a mi proyecto cinematográfico sobre Guamán Poma, cuyo guión leyó y aprobó en 1997.

En cuanto a Delran, lo conocí porque alguien le dijo a alguien que un cura francés estaba enseñando marxismo moderno a quienes se interesaran, y yo acudí a la convocatoria. Era un hombre robusto y muy colorado, parco de trato, fumador de tantos Gouloise diarios que, en lugar de ceniceros, usaba unas amplias vasijas de cerámica, siempre repletas de ceniza y colillas. El marxismo que enseñaba era el de Erich Fromm, Adam Schaff y Kolakowski, corriente que, por aquellos años, Althusser denominaba, con desprecio, «marxismo humanista». Al principio fuimos siete curiosos jovencitos (yo tenía 18 años y los demás eran un poco mayores), que íbamos dos veces a la semana a visitarlo al convento, cuyos espacios de piedra, amplios y gélidos, resonaban al caminar. Después, fuimos cinco, y luego dos, y por último quedamos solo Guido y yo. Nos hicimos muy amigos y hablábamos de filosofía, literatura y cine, creo que solo a partir de mis propios intereses pues resultó que él era sociólogo, especializado en cuestiones agrarias

latinoamericanas. Pude haberme volcado, con su guía, al estudio de la realidad social y política de mi propio país, de mi propia sociedad, pero supongo que yo era irremediable al respecto y él se dio cuenta. El hecho es que fue una sorpresa enterarme, años después y ya viviendo en Lima, que Guido había fundado el hoy justamente famoso Centro Bartolomé de las Casas, dedicado a estudios regionales. Nunca me había puesto a pensar que él era dominico, que la teología de la liberación y su mensaje por una solidaridad efectiva con los oprimidos del mundo era una fuerza mayor en esos años, casi revolucionaria, aunque no en el sentido cubano de la palabra; que el propósito real de su arribo a Cusco no había sido contribuir a la cultura de algunos muchachos con inquietudes intelectuales, sino transformar su conciencia respecto al mundo andino, a ver si se animaban a redimirlo.

XIV

Diferente tipo de visitante provino de Estados Unidos, en dos oleadas sucesivas e independientes. Primero fue el constituido por los voluntarios del Peace Corps, «gringos» de una generosidad insólita cuya tarea era ayudar en la promoción de niños indígenas, campesinos, líderes comunales, etcétera, tarea que, sospecho, cumplieron a cabalidad; la otra, extraoficial pero igual de importante, la cumplieron mejor todavía, y consistió en entremezclarse con los jóvenes ciudadanos de las clases medias, con quienes establecieron lazos de amistad y de amor («El Cuerpo de Paz da Paz al Cuerpo», decían los

mañosos de siempre), con quienes *conversaron*. Ese tipo de intercambio abrió una serie de posibilidades a muchos, al grado de que, si no me equivoco, el propio ex presidente Alejandro Toledo fue un beneficiario directo, en otro lugar del mundo andino. Cuando estos gringos llegaron al Cusco, con quien se vincularon fue con mi hermano mayor, Jorge, que tendría unos 18 o 19 años y trajinaba, incansable, por calles, distritos y provincias, mientras que yo andaba por los 13 o 14, sumido en aventuras más bien de interiores. La irradiación del Peace Corps sobre mí fue, por tanto, indirecta, mi hermano mediante. Él fue quien los traía a la casa; él, quien llegó a emparejarse con Laurie, una gringa de sorprendente madurez y aplomo para sus veinte años de edad; él, quien, a la larga, se fue a vivir a Estados Unidos.

La segunda oleada fue la de los *hippies* de cabellos largos y faldas hasta el suelo. Llegaron con la perspectiva de un Katmandú sudamericano y lo encontraron: el Cusco, ciudad de altura, rebosaba de una poderosa espiritualidad vernácula, que se respiraba en el ambiente; su paisajística de montañas y espacios que insinúan algo trascendental, y los vestigios de la cultura inca, comenzando por los arquitectónicos, que ahondan en el tiempo y resuenan en la memoria, todo les quedó como anillo al dedo. Estaban felices y nosotros también. Pocas veces habrá existido una generación tan cálida, tan democrática, tan abierta cognitiva y culturalmente, tan inocente y desacomplejada (hablo, por cierto, de los *hippies* genuinos, no de los impostores que

nunca faltan). Trajeron consigo la afición a la marihuana, al LSD, a la música más interesante del momento, al baile libre de forma, a la plástica de colores vivaces que nos recordaban las blusas y las polleras de las plaseras que vendían en el mercado; trajeron una disposición risueña y permisiva, como la que uno imagina en los *Merry Men* que acompañan a Robin Hood en el bosque de Sherwood; trajeron la inquietud espiritual de los que buscan y no pretenden tener las respuestas ya hechas; es decir, trajeron la *psicodelia*, en el sentido etimológico de la palabra: la pasión por abrir la mente, por despejarla.

Estos *hippies*, aunque norteamericanos en su mayoría, también provenían de Europa occidental, así como de los demás países sudamericanos, incluyendo a peruanos de la costa. Se desperdigaron por todos lados, se instalaron en el campo y los pequeños pueblos, abrieron diversos negocios (albergues, cafés, tiendas de artesanía, pequeñas empresas de excursión ecológica, espiritual o de andinismo) cuya finalidad era, más que el lucro, el contacto con gente de los cuatro puntos cardinales y el logro de un modo de vida grato y apacible, mientras no les volviera a picar los pies y se mandaran mudar a otro lado. Muy interesante resultaba observar cuánto coincidían muchos de sus hábitos con tradiciones indígenas (que los jóvenes de la burguesía local menospreciaban y aprendieron recién a valorar) como el comunitarismo, la veneración por la tierra y la naturaleza, la sexualidad sin condiciones previas, la propensión a

compartirlo todo, el shamanismo, las cosas hechas a mano; y respecto a nosotros, los jóvenes de la ciudad, se parecían en un laxo sentido del tiempo, en la incomodidad con las regulaciones, en una tolerancia con la imprecisión, que en ellos probablemente tenía que ver con el humo de la marihuana, pero que en nosotros provenía de la mera indisciplina mental.

Tengo la memoria plagada de diversos encuentros con los *hippies*, pero sobresale el inicial, que ocurrió en marzo o abril de 1967. Un grupo de la costa oeste (ocho o nueve, entre hombres y mujeres) se había instalado en un hotel de mala muerte de la calle San Agustín, mientras preparaban una excursión a Huasao, a visitar a un famoso brujo que leía la coca, y luego a Machu Picchu, y luego a... No recuerdo bien cómo mis amigos, los hermanos Corazao, y yo, terminamos en su habitación, pero a los pocos minutos ya estábamos fumando en común de una pipa de agua, mientras conversábamos, sobre todo de música. Entonces Gary, un gringo cuya presbicia no llegaba a afeer la dulzura de su expresión, y que tendría unos ocho o diez años más que nosotros, nos hizo escuchar sus predilecciones musicales en una excelente grabadora portátil. Estuvimos horas, y fue la mejor educación que tuve jamás: escuché de corrido a Miles Davis y John Coltrane (nada menos que *Kind of blue*, con «So What», «Flamenco sketches» *et al*), a Dizzy («Night in Tunisia», «Salt Peanuts», etcétera), a Eric Dolphy,

al Duke (todo *Far East Suite*); conocí el arte Ravi Shankar con el sitar, y el de Katsuko con el koto, y los dos primeros discos de Mothers on Invention. Como yo era el más entusiasta, cuando nos íbamos no se les ocurrió mejor cosa que regalarme varias de esas cintas, como si me alcanzaran algo mío que hubiera olvidado por distracción. Qué será de Gary y sus amigos, hoy que los recuerdo con gratitud y cariño, porque pocas veces he tenido un encontrón tan directo con la bondad en estado químicamente puro.

Ya entonces podía apreciar de todo corazón sus valores, propios de la llamada contracultura, pero nunca me identifiqué con ellos. Al final del párrafo trasanterior escribí: «nosotros, los jóvenes de la ciudad», pero eso de nosotros no es verdad. La verdad es que nunca me sentí parecido a mis paisanos (los del Cusco y los del Perú entero) en los aspectos señalados. Por el contrario, los padecí como quien padece una sutil tortura cotidiana. Ya desde niño era un obseso de la puntualidad, sin duda porque mi sensación del tiempo es milimétrica; entre un minuto, el anterior y el subsiguiente, hay para mí abismos de diferencia. Mi amor por eso que los aviadores llaman «las precisiones» no puede ser más pasional, y sé que a menudo llega a desquiciar a quienes les bastan las indicaciones genéricas. Por otro lado, el ejercicio de la libertad nunca ha estado reñido, para mí, con las regulaciones ni los reglamentos, si estos son razonables y productivos, en cuyo caso los acato sin la

menor incomodidad. Siempre me han gustado las mentes agudas, y me he pasado la vida afilando la mía; por tanto, los nebulosos y relajantes efectos de fumar un troncho (¿aún se dice así?), y en general la percepción lánguida del entorno, no constituían para mí un paraíso sino una suerte de infierno. Todo se deseslabonaba, y yo solo me siento bien cuando eslabono unas cosas con otras, por muy dispersas que estén; todo quedaba como desenfocado, y a mí me fascina la nitidez. En cuanto al igualitarismo, sí, cuando lo entendemos como igualdad de oportunidades para todos —porque solo así es posible apreciar las cualidades reales de cada quien; de lo contrario, es muy fácil que las muchas ventajas con que algunos parten les permitan ganar la carrera, sin que sean los más veloces. El pluralismo, también, pero no esa tolerancia vacuna con todos, incluidos los vulgares, los majaderos, los memos, los pomposos, los melodramáticos, los simuladores, etcétera, y menos la promiscuidad, pagana y cristiana por igual, siempre asfixiante para quien propende a la más radical privacidad.

La diferencia es que ellos venían de un orden que consideraban opresivo; nosotros, en cambio, estábamos sumidos en una situación que parecía ordenada solo por defecto. El racionalismo les hastiaba; se entiende, pues venían de sociedades que lo habían fetichizado en sus formas más mercenarias. Pero aquí necesitábamos a gritos una perspectiva racional, que dotara de estructura a nuestra manera de ver las

cosas y nos permitiera actuar con algún sentido funcional, porque las diversas tradiciones y costumbres pesaban sobre la gente sin más justificación que la fuerza de la inercia, y porque el *statu quo* se aprovechaba de ello. Si bien partían de un cuestionamiento radical a su colectividad de origen, los *hippies* pasaban en seguida a un conformismo acrítico con cualquier ocurrencia del grupo (aunque proviniese de un irresponsable o de un niño engraido) y yo nunca pude dejar de evaluarlo todo, todo el tiempo y por cuenta propia. No, la sabiduría que me interesaba no era la del *let it be*, sino la del «¿dónde, dónde realmente se halla...?» —lo que fuese. Para alcanzar lo cual se requeriría —estaba seguro de ello— la visión aguzada y el pensamiento acérrimo, antes que el acomodamiento fácil y la permisividad sin límites.

XV

Así, a lo largo de los años 60, corrientes vigorosas y encontradas —políticas, sociales, intelectuales, morales, culturales en un sentido lato— confluyeron en la ciudad, en cuya intersección me encontraba yo, zarandeado y perplejo, pero estimulado en sumo grado. Además, solo he mencionado las que eran visibles para mí; cuántas no me habrán afectado sin que fuera consciente de ellas, o a través de la familia y los demás. Mi padre, por ejemplo, actuó en política durante los primeros años de la década. Si tomamos en cuenta su energía desbordante, y lo venenosa que puede ser

la actividad partidaria, es posible imaginar los sismos que traía consigo al hogar. Mi reacción —la recuerdo según escribo— fue pasar de inmediato a la clandestinidad en el seno de mi propio hogar, o (para recurrir a una metáfora que ya usé) exiliarme al interior de mí mismo. Con respecto a toda una faceta de la vida diaria, yo estaba sin estar, ni oír ni ver, ni sentir en general, y supongo que la crispación interna no fue cosa de juego. El hecho es que comenzaron los problemas de salud. A los 14 años, sufrí un súbito desmayo en el colegio y acabé haciendo un viaje de urgencia a Lima, acompañado de mamá, donde se me detectó un problema cardíaco, ese que se suele denominar de un poético modo: «soplo al corazón». Más elocuente (y grave, a la larga) fue otra afección, presente desde muy temprano, pero que se agudizó entre los 13 y los 16 años: me negué a comer. Periódicamente, casi no probaba los alimentos, y solo más tarde pude imaginar el trastorno por el que pasaron mis buenos padres (hace poco, mi hermano lo dijo de un plumazo, dejándome con la boca abierta: «Lo que tuviste fue anorexia»).

Lo bueno es que, de pronto, mamá vino con una gran noticia: dejaría las clases porque saldríamos de vacaciones, ella y yo (y el perro, naturalmente, uno de los seres del planeta Tierra que más amaba). Fuimos a la hacienda de la tía mayor, en Sicuani, pero solo unos días porque «no me hallé» (así se dice en el Cusco); en cambio fui feliz durante la estadía en Cachimayo Chico, el predio que mi hermana

tenía cerca de la ciudad, y donde pudimos estar solos los tres, a nuestras anchas (ahí fue que, leyendo poesía, tuve la experiencia de éxtasis en medio del campo que les conté al principio). Acompañando a varios de los procesos de descubrimiento y desarrollo resumidos en la mayor parte de esta memoria, anduvo la sombra de los problemas de salud mencionados. En general, se trató de un período cuyos lados adversos casi he borrado del recuerdo, pero que podrían condensarse en la alarmada frase de papá, que traspasó el muro de sus privadísimas conversaciones con mi madre: «¡Este chico es un hato de nervios!»

Cuando, años después, leí el célebre texto que Georg Simmel publicó en 1903, «La metrópolis y la vida mental», me pareció entenderlo todo. Su tesis, en general, sostiene que los cambios que marcan el paso hacia la sociedad compleja afectan de un modo muy particular la condición interna del individuo. Con su ayuda, ensayaré una interpretación de la ciudad en aquel trance (cruzo los dedos para que los historiadores no pierdan la paciencia) y de sus efectos sobre mí.

Si bien el Cusco había sido la gran capital del Tawantinsuyo y una ciudad clave en el período colonial, en cierto modo fue condenada al ostracismo por la República. Es verdad que aleteó de nuevo durante la década de 1920. para sumirse otra vez casi en el olvido por los devastadores efectos de la Gran Depresión.

Sin embargo, tras el terremoto, el burgo disminuido y soñoliento en que había devenido cobró nuevas energías, y al comenzar los años 60 volvía a convertirse en una metrópolis, en el sentido de Simmel. Aunque su tamaño y demografía aún no hubiesen explotado, ya era un lugar cosmopolita con creciente tráfico de gente, ideas, bienes, incluso autos y aviones. Pletórico de estímulos contradictorios y de tensiones sociales de nuevo cuño, con insólitas libertades que ponían en cuestión hábitos inveterados, con las interrelaciones de toda la vida cobrando una inestabilidad que agarró desprevenidos a varios, y con diversidad de ocupaciones nuevas, algunas tan extravagantes como la de ser cineastas (estos surgieron a mediados de los 50), ¡y hasta con un crítico de cine (yo) en 1964! Pero la señal más clara de su condición metropolitana no era, como ya lo dije, el tamaño ni la cantidad de habitantes, sino el hecho de existir nuevamente más allá de sus fronteras físicas: «La vida en la pequeña ciudad es mayormente autocontenida y casi autárquica», dice Simmel, «pero en la metrópolis desborda sobre las arenas nacional e internacional, y sus efectos se proyectan más allá de sus confines».

Viviendo en la metrópolis heterogénea y centrífuga por definición, propensa al caos, donde todo se mueve y ya nadie tiene un sitio fijado de una vez y para siempre, el nuevo *homo urbanus* deviene solitario hombre de las multitudes, racionalista, eminentemente privado, nervioso. Ha sofrenado los lazos afectivos y es capaz de interponer cierta distancia

entre él y todo lo demás, incluyendo lo(s) más próximo(s) a uno. Ahora mira de lejos, y así resaltan otras dimensiones, más abstractas: el cuánto, para unos, y el cómo, para otros. Pero ambas dimensiones corresponden a una nueva racionalidad, propensa a medir y sopesar, cantidades aquéllos y cualidades éstos (entre los que me cuento).

De ahí nuestra debilidad por los relojes, que no dejan tranquilo al tiempo; de ahí la exigencia de precisiones, el espíritu crítico, el *discomfort* emocional —síndrome que el doctor Simmel analiza en su ensayo de 1903, sin saber que hacía mi diagnóstico personal. Añadamos a este cuadro que, en cuanto hijo de familia, el mío era un caso clínico de «sobrotección», con todo lo que eso implica. ¿Cómo salir del atolladero?

XVI

Mientras mi hermano mayor trajinaba afuera, por su cuenta y riesgo, yo estaba todo el tiempo «adentro», a tiro de ojo de mamá. Aún mi padre, que entonces me parecía poco menos que un ogro, estaba pendiente de lo que hacía y lo que me pasaba. Pero él y yo tuvimos la mala suerte de no haber sido nunca amigos, y de que lo enfrentase todo el tiempo, en particular con el método de la resistencia pasiva o, peor aún, de la ignorancia olímpica. En cierto momento, la desavenencia causó que el ambiente del hogar se volviera no solo ingrato

sino irrespirable (o eso sentía yo). Entonces me escapé, esta vez físicamente, de la casa.

Contó, además, el ejemplo de los *hippies*, ya mencionados. Su trashumancia, su disponibilidad, su sentido de la aventura, fue sin duda un fuerte estímulo. Era a principios de 1970, cuando mi íntimo amigo Teo Paredes y yo decidimos viajar al sur «tirando dedo», hasta Santiago de Chile y más allá, con solo una mochila a la espalda. El viaje fue preparado subrepticamente, por lo menos de mi parte, ya que Teo no tenía el mismo tipo de problemas. Un buen día, simplemente desaparecí, y las reacciones que esto provocó en casa, ustedes las podrán imaginar sin mi ayuda. Posteriormente supe que me buscaron por todos lados, hasta que algún amigo no pudo callar el secreto, pero ya era demasiado tarde para intentar detenernos.

Por parte nuestra, desbordábamos de alegría y vitalidad y el *team* que conformamos tenía sus fortalezas balanceadas. Teo se atrevía a todo y yo era un buen estratega. Nos pusimos diversas reglas, que ya casi no recuerdo, salvo una, decisiva: no gastar un solo céntimo en desplazamientos, alimentos o techo. Tendríamos que *buscárnoslas* a como diera lugar. Claro que hicimos, con la anticipación debida, los contactos necesarios —de ninguna manera con parientes; solo con amigos, o amigos de amigos—, al menos respecto a las estaciones grandes: Arequipa, Tacna, Arica y demás. Pero en relación a las intermedias o a las inesperadas (¿hasta dónde nos «jalaría» cada vehículo que accediera a llevarnos?), todo dependería

de nuestros recursos de supervivencia. Y así ocurrió. Por lo menos un par de veces, fuimos tratados a cuerpo de rey, con trago fino, pijamas de seda (¡gracias Ronnie Franco, ahí donde estás!), camas mullidas, ducha caliente y opíparos desayunos; otras, la mayoría, recurrimos a comisarías, puertas de tiendas que ya hubieran cerrado, algún rincón de los grifos o al puro descampado, apoyados en las mochilas, un poco deformes y que parecían sacos de papas (pues eran hechizas). En restaurantes, mercados y similares, teníamos que seducir a la gente. Teo tocaba el rondín (Dylan era, siquiera en eso, un *role model*) y yo cantaba en francés, inglés, italiano y portugués; Teo era excelente contando chistes, de repertorio o improvisados (Lenny Bruce y los profesionales del *one liner* habrían levantado la ceja con interés), y yo recitaba (o más bien representaba) poemas cultos —de Vallejo, Darío, Sabines, Neruda y similares—, pero sobre todo los sonetos bufos de Sofocleto, infalibles en los bares. Si no me equivoco, éramos dos muchachos con un *charm* casi irresistible: Teo, de un modo natural (lo conocíamos, debido a sus ocurrencias, como el «Loco Paredes»); yo, más bien gracias a mis dotes de actuación (no hay director cinematográfico vocacional que no sea un actor eficiente), ya que en mi personalidad genuina soy, desde siempre, reservado hasta lo inescrutable.

Nos divertimos como locos la mayor parte del tiempo y hubo un sinfín de peripecias, pero también hambre y frío y sueño y miedo. Como nuestro atuendo era hartito

peculiar, y Teo llevaba el pelo hasta los hombros y la barba le comía la cara, en una ocasión, en un bar, un borracho de cuello y corbata (su rostro empolvado, curiosamente, como las señoras de la época), a quien alguien identificó como gerente del banco local, nos comenzó a mirar feo. Segundos después despotricaba acusando a Teo de ser el hippie asesino de «la Sharon Táit» (reproduzco su peculiar pronunciación). En efecto, Teo, aunque mucho más alto, era idéntico a Charles Manson, cuyo *close up* figuraba en todas las primeras planas. El asunto se puso color de hormiga, y tuvimos que salir disparados, desperdigando las propinas. Lo peor, sin embargo, fueron las esperas de horas en carreteras desoladas, las cantimploras ya vacías, viendo con terror cómo el sol se ponía sin que pasara un solo vehículo, o sin que los ocasionales quisieran recogernos. No voy a cansarles con una proliferación de anécdotas, salvo aquella que alcanzó, para nosotros, la categoría de prodigio.

Ya en el camino de regreso de este viaje, que llegó a parecernos infinito (había durado un mes y medio), nos sentíamos extenuados cuando un hacendado nos dejó en Moquegua, a eso de las 4 de la tarde. No teníamos ánimo de hacer monadas en ningún local a cambio de comida, así que permanecimos en la carretera, tirando dedo, con la sola aspiración de arribar a Arequipa cuanto antes, a casa de los Franco, donde sabíamos que nos devolverían a la vida. Las horas fueron pasando y nada. A las 11 de la noche, al borde mismo de la desesperación, fuimos a la comisaría a

exponer nuestro problema. Al comisario de turno le bastó con mirarnos. Llamó a otro policía y salimos todos a la pista, donde detuvo, *manu militari*, a un camión, cuya caseta estaba ya llena, y simplemente le ordenó al chofer que llevara «a sus sobrinos» a Arequipa. No le besamos las manos porque no lo hubiera permitido. Nos instalamos en la tolva, colmada, hasta el borde de las barandas, de cajas de pescado congelado cubiertas con una gran tela como de carpa. Nos parecía estar sobre el techo de un tren en marcha, con nada de donde agarrarse, sin el menor tabique que nos protegiera del viento. Tras unas horas de viaje, la tela rezumaba agua, pues supongo que el calor de nuestros cuerpos causó una descongelación. Los dientes nos castañeteaban, a pesar de los guantes, los casacones de solapas levantadas, los sombreros embutidos hasta las cejas, y tuvimos que abrazarnos para no llorar de frío, ahí arriba, a la una o dos de la madrugada. No se cuánto tiempo tuve la cabeza gacha y los ojos cerrados, como si estuviera concentrado en el horror de contar, no los minutos, sino cada segundo, que se estiraba como un chicle antes de pasar de largo. En cierto momento se me ocurrió levantar la mirada al cielo y me quedé inmóvil. Atiné a decir: «Loco, Loco, mira». Tuve que insistir y sacudirlo; entonces Teo *vio* y se le descolgó la mandíbula: por encima y un poco delante de nosotros, refulgía un gran cometa de cabellera dorada y roja en medio del firmamento. Ni la Estrella de Belén hubiera podido competir con el astro que contemplábamos casi levitando, y cuya presencia nos acompañó por horas.

No hubo más frío, no hubo más nada que el cometa, si acaso realzado por la música imaginaria que oíamos en nuestro corazón. Era un milagro que no tratamos de explicar; era, simplemente, la bendición del Universo.



*El cometa Bennett, como se vio en ciertos lugares del planeta,
entre enero y mayo de 1970.*

XVI

Habíamos estado, por pura casualidad, en el momento y en el lugar precisos —tal vez «a nivel mundial» (como dirían los locutores)— para que se viera en toda su magnificencia el cometa Bennett. Como durante el viaje no escuchábamos radio ni leíamos periódicos, no teníamos idea de lo que estaba ocurriendo en el mundo; de ahí la absoluta sorpresa y la sensación de milagro.

La vuelta al hogar fue dulcísima. Por fin me había dado real cuenta de lo privilegiado que era gracias a mis padres, a los amigos, a los vecinos incluso y aún a la ciudad toda. Ocurrió que —como lo tuve claro después, no entonces— me había convertido en un adulto. Y lo había hecho del mejor modo posible, sin habérmelo propuesto: a través de un rito de pasaje, tan intenso, tan esencial como el de los jóvenes sioux de las praderas norteamericanas, o como el de los jóvenes *cryptós* de la antigua Esparta.

Como lo supe años más tarde, cuando me puse a estudiar antropología, el viaje cumplió con todos los requisitos de una genuina y dramática iniciación: me había apartado de la casa y de la abrigadora sociedad que conocía; había salido a lo abierto e indeterminado, enfrentando riesgos y demostrado coraje y recursos; me había reintegrado luego, pero con una nueva conciencia de mí mismo y de los demás, dispuesto a asumir responsabilidades. Los manuales que estudian estas cosas dicen que, tras tales pruebas, los jóvenes vuelven de su experiencia con un talismán o una marca en el cuerpo (como una cicatriz o un

tatuaje). Yo traje la mía, no sin orgullo: un par de bigotes que, si bien ya desteñidos, ostento hasta el día de hoy.

Por fin estaba listo —aunque no supiera del todo para qué.

OTROS AMORES

PLANETA ANIMAL

*...comunidad de destino con el mundo animal,
es decir, con el mundo.*

OCTAVIO PAZ

*El culto a los animales... trasciende el tiempo y las
culturas. El Cordero, el Carnero, el Pez, la Paloma,
el Toro, el León, el Escarabajo; en modo alguno es
absurdo venerarlos. Eso es algo que en Oriente se sabe
mejor que en Occidente.*

ERNST JÜNGER

*...los animales, que fueron nuestros dioses y,
de algún modo, volverán a serlo.*

FERNANDO SAVATER

I

Pocos escritores son, para quien los lee, tan queribles como García Márquez; pero en su columna del periódico, correspondiente al mes de junio de 1981, descubrí una verruga que afeaba su cálido corazón. Ahí refiere el accidente sufrido por un perrito —prácticamente reventado por un

mecanismo de escalera eléctrica—, con una frialdad y una desconsideración que me hicieron soltar la página. Él, tan sensible a los sentimientos de sus semejantes e incluso a la vida de las flores, parece de pedernal respecto al dolor de aquella criatura y al de su dueña. No es que los pase por alto, pero es obvio que habla del asunto «desde fuera»; el estado de sintonía emocional, tan característico de su escritura, brilla aquí por su ausencia. Y cuando, desarrollado el artículo, confiesa su desamor por los perros, cabe sospechar que se extiende a los demás animales. Desde esa perspectiva, el recuerdo de sus cuentos y novelas, y la lectura de su autobiografía *Vivir para contarla*, confirma tal sospecha. Da la impresión de que nunca ningún animal le hubiera roto el corazón (perderlo, verle sufrir, morir, huir); da la impresión de que no hubieran existido para él y hasta hoy no acabo de creerlo.

Por contraste, la literatura de José María Arguedas hierve de amor por ellos: becerros, ovejas, canes, aves, todo tipo de animales —aun las arañas y los moscardones— lo conmueven y forman parte íntima de su vida emocional; por tanto, de su arte. Tal vez era un extremista en ese sentido, pero entonces hay que recordar la ternura con que Cortázar escribe, en *La vuelta al día en 80 mundos*, sobre el gato techero que una vez adoptó o trató de adoptar; el desgarró con que Cormac McCarthy narra el amor, intenso hasta el martirio, que el joven protagonista de su novela *En la frontera* siente por una loba salvaje herida; la reivindicación que Ernst Jünger hace de

todo tipo de culebras en sus *Diarios*; el capítulo entero que, en su autobiografía, le dedica John Huston a su amistad con monos, loros y hasta tigres y elefantes; la admiración y el cariño implícitos en las descripciones (dignas de hombrearse gráficamente con las imágenes de Durero) que hacen Thomas Mann de «Bauschan», en su relato *Amo y perro*, y Lampedusa de «Bendicó» en *El Gatopardo*; la santa indignación con que Marguerite Yourcenar, Isaac Bashevis Singer, Elías Canetti, André Gide, Raymond Chandler, George Steiner, J. B. S. Haldane, Jaques Derrida y Jonathan Safran Foer, cada quien por su lado, denuncian la indiferencia o la ferocidad de nuestro trato a los animales —y la lista puede seguir.

II

En realidad, es casi absurdo hablar «de los animales», como si nosotros no lo fuéramos; como si no hubiese entre «ellos» y uno la evidente, irrecusable continuidad que existe. ¿En qué se distingue la manera como una madre humana contempla y atiende a sus crías de la manera como una tigresa o una pata, digamos, lo hacen con las suyas? Y, yendo al otro extremo del arco, ¿quién ve alguna divergencia entre la saña con que un gato juega con un ratón y aquella con que los matones de cualquier colegio abusan a los menores o a los «diferentes», para no hablar de la crueldad con que tratamos a los demás animales?

Precisamente, algunos artistas cinematográficos han intuido que un modo adecuado de expresar el Mal, el Mal puro o «en sí» —como dirían los filósofos—, es a través de la sevicia gratuita del ser humano hacia los animales. Por ejemplo, en *La pasión de Ana*, el film de Ingmar Bergman de 1968, la serie de asesinatos de pacíficas bestias de granja —caballos quemados, ovejas degolladas, perros ahorcados—, asesinatos cometidos anónimamente y sin mediar motivo alguno, son sentidos, por los protagonistas y los espectadores, como una profanación. El mundo ha de estar verdaderamente enfermo para que ocurran estas cosas, parece decirnos el film. Por su parte, en *Andrei Rublev* —la película de Tarkovsky de 1965—, conocemos a Kyril, un monje propenso al rencor, quien, carcomido por los celos y la envidia hacia Andrei, explota en una crisis de hostilidad en cierto momento de la historia, obligando a sus colegas a expulsarlo de la comunidad. Cuando se va, todos lo miran con repulsa, salvo su perro que, batiendo la cola, opta por acompañarlo en su infortunio. Kyril, entonces, vuelca sobre él su maligna furia y lo mata a palazos —dejando en nosotros la reconocible imagen de lo diabólico.

Es significativo que la intuición de estos artistas se haya visto validada desde un departamento muy diferente. En efecto, el tipo de delincuente o enfermo mental que denominamos «asesinos seriales» —considerado hoy día como el símbolo mismo de la maldad suprema— incluye, entre los más notorios rasgos del perfil elaborado por

especialistas de la conducta criminal, la siniestra afición a torturar a animales indefensos, practicada incluso desde la infancia. Y en el campo de lo político, también se pueden detectar señales tempranas de las aberraciones por venir, si uno sabe leerlas; así, Sendero Luminoso, cuya barbarie con la población civil lo hizo tristemente célebre, comenzó sus actividades a la vista del público ahorcando perros y ensañándose con el ganado de las comunidades.

Por el contrario, en *Disgrace*, la gran novela de J. M. Coetzee de 1999, el cambio positivo que sucede en el alma del protagonista, en el sentido de ganar una mayor humanidad, lo notamos, entre otros indicios, por la progresiva piedad que siente hacia los animales que van a ser sacrificados, al grado de prestarse a ayudar en tan penosa operación, para asegurarse de que sufran lo menos posible. Análogamente, en el film de Carlos Sorín *Historias mínimas* (2003), un anciano que trata de poner en orden las cuentas pendientes de su propia vida, busca al perro que tres años atrás fugó de su casa (probablemente porque no pudo tolerar la indiferencia con que el anciano, estando en su compañía, atropelló a otro animal y lo abandonó sin socorro). Lo encuentra en un pueblo a 300 kilómetros del suyo, lo rescata de la gente a la que se arrimó para sobrevivir, y, una vez hechas las paces, lo lleva de vuelta al hogar.

En esta escena me gusta, además, el hecho de que el perro que nos muestran no es «de raza», sino mestizo; no es de una estampa hermosa, ni tiene el rostro agraciado: por

algo lo llaman Malacara. En el acto del anciano, por ello mismo, resuena una motivación más pura, como de orden ético. ¡Y con cuánta inteligencia lo mira el perro cuando por fin se encuentran! Nadie vaya a pensar que se lanza a lamerle la mano o a hacerle mil fiestas, como Hollywood hubiera prescrito. Lo mira, más bien, con desconfianza, como sopesando su grado de sinceridad, hasta que opta por acercársele, sin duda porque ha sentido cómo son ahora las cosas en su arrepentido corazón. Este personaje del film de Sorín habría sin duda aprobado la certidumbre que Jean-Paul Sartre (ver su autobiografía *Las palabras*) pone en boca de su abuelo: «los perros [...] son más tiernos que los hombres, más fieles; y tienen... un instinto sin falla que les permite reconocer el Bien, distinguir a los buenos de los malos».

III

Dicho lo cual, me vienen a la memoria las innumerables películas sobre (y con) animales, donde se celebra, aparentemente, su inteligencia u otras admirables cualidades. Me refiero a películas de mi infancia, como las de Lassie y Rin Tin Tin, las del caballo Trigger y la mona Chita, linaje que llega al colmo del ridículo con los animales «inteligentes» de tipo circense: el caballo que sabe multiplicar, el oso que baila. Bien vistas, son películas perjudiciales porque deforman la verdadera psicología animal. Sus supuestos atributos de inteligencia, valor, nobleza o gracia están antropomorfizados a un grado irrisorio; son toscas proyecciones de la experiencia



Mi hija Luz, a quien está dedicado este libro, y mi hijo Nene, que nos alegró la vida durante doce años (Foto: Patricia Marín).

humana sobre criaturas en quienes aquellos valores se expresan de otros muy distintos modos. El concepto —tan de moda en estos tiempos— de inteligencia emocional, en cambio, parece inventado para ellos, si lo entendemos no solo en el sentido de una acertada percepción de las propias emociones, sino de las ajenas también, como lo ilustra el mencionado film argentino... y sin duda lo que les voy a contar.

En una ocasión, cometí una acción reprensible: cometí venganza, exitosa venganza. En seguida me embargó, curiosamente, una rara exaltación, una marea de sobrevivitalidad. Ya que filmaba, entonces, cierto documental por los alrededores de Huaraz, en un descanso visité el menesteroso zoológico de un restorán turístico. Enjaulado, había un hermosísimo, enorme gavián; su condición no había menguado su altanería ni su mirada rapaz. Nos vimos fijamente a los ojos durante un interminable minuto, que culminó en un sentimiento de —¿mutua?— identificación, a tal grado que, aprovechando la total ausencia de gente, le conté con deleite lo que había hecho algunos días antes. Luego de escucharme, el gavián se fue tras el arbusto que tenía a sus espaldas, trajo de ahí el cadáver de un gato y me lo enseñó mientras lo estrujaba con las garras, sin dejar de mirarme. Ciertamente, me había comprendido y me decía algo al respecto —pero dejaré al lector imaginar el sentido de su comentario.

Años después, en la ciudad de Arequipa, los organizadores de un Seminario de Arte Fotográfico nos ubicaron, a los invitados, en un hostel que más parecía una gran casona familiar, con un amplio jardín interior. Al entrar, lo primero que llamó mi atención fue el guacamayo que se soleaba sobre una fuente de piedra. Me acerqué, lo acaricié con cautela y, luego de ser aceptado, le dije lo lindo que era y cuánto gusto me daba conocerlo, y lo volví a acariciar y ponderé su plumaje terso y sus bellísimos colores. Una vez en mi habitación, me recosté a descansar del viaje. A los diez o quince minutos,

oí unos golpes a la puerta. Cuando miré por el ojo mágico, no había nadie, así que volví a recostarme. Sonaron más golpes, pero ninguna voz respondió a mi: «¿Quién?». Tuve que abrir. A la altura de mis ojos, seguí sin ver a nadie; pero abajo, estaba el guacamayo... quien pasó a la habitación de su nuevo amigo sin esperar invitación, con su andar pausado y de pies para adentro.

IV

Lamentablemente, hay la idea corriente según la cual el amor intenso por los animales tiene por reverso el desamor al prójimo. Es lo que expresa el mismo Sartre en su libro ya mencionado, al incomodarse ante las manifestaciones de afecto excesivo hacia las bestias, porque intuye que se las ama así *contra* la gente; es lo que expresa también el film mexicano *Amores perros* (González Iñárritu, 2002), si recordamos al personaje del «teporocho» asesino, cuya misericordia por los perros desvalidos es directamente proporcional a su inquina hacia los seres humanos; o es lo que podría deducirse de las imputaciones que algunos biógrafos han hecho a Joy Adamson (la autora de *Born free*) y a Dian Fossey (la autora de *Gorillas in the mist*), de fastidiarse con cuantas personas las rodeaban tan intensamente como adoraban a leones y gorilas. Pero el hecho de que esa variedad de gente exista, no significa en absoluto que la norma vaya en tal sentido. Yo, por mi parte, le daría más crédito al gran Cortázar, otra vez, quien, en una conversación con Elena Poniatowska, a propósito de todo el

tiempo que se tomaba ayudando a exiliados sudamericanos en Europa, dice: «... la tristeza de alguien que está cerca de mí es como la tristeza de un animal: hago cualquier cosa por aliviar su pena. No puedo ver sufrir a un gato, a un perro; no lo acepto. Por tanto, un hombre, una mujer...».

Yo era un adolescente cuando vi *El planeta de los simios* (1967), la película de ficción científica dirigida por Franklin Schaffner (a partir de una novela de Pierre Boulle, pero donde el concurso del guionista Michael Wilson, uno de los de la lista negra del macarthysmo, fue decisivo). Muy rica en ideas, la central plantea la inversión —en el extraño planeta al que arriban los héroes por accidente— de la relación entre los animales (concretamente, los simios) y los seres humanos. Estos, ahí, solo tienen una inteligencia primitiva, carecen de habla y son perseguidos y cazados por aquellos, ya sea como un deporte similar al de disparar sobre patos o asediar a zorros, ya sea para destinarlos a zoológicos o para ser estudiados y viviseccionados en aras de la ciencia. Hay que ver el rostro de incredulidad, y luego de terror, que le causa a Charlton Heston el espectáculo de un grupo de monos posando para el fotógrafo ante una pila de cadáveres de gente abaleada por ellos; o escuchar las razones especiosas con las que estos monos se convencen a sí mismos de que las bestias humanas carecen de entendimiento y de sensibilidad, razón por la que pueden someterlos a cualquier cosa, como, por ejemplo, a la castración —inminencia ante la cual Heston opta por batirse en retirada, como alma

que lleva el diablo. La de esta película fue, sin duda, una manera muy efectiva para que los espectadores cobrásemos conciencia de las brutalidades que infligimos a los otros animales, con la mejor buena conciencia del mundo. Así, la imagen de cadáveres de personas colgando de un travesaño, exactamente como hemos visto mil veces, en fotografías y películas documentales, colgar cadáveres de tigres o de lobos tras una partida de caza, nos revela, como bajo la luz de un relámpago, la obscenidad de semejantes prácticas.

En realidad, un examen fenomenológico de los safaris es una urgente tarea que algún filósofo debería asumir, pues nos permitiría captar todas sus perturbadoras implicancias. Yo solo sé que, aun de niño, me horrorizaba ver a los muy valientes Clark Gable, Stewart Granger *et alia* (escortados de negros, claro está) disparar a distancia sobre fieras «malvadas» que, inexplicablemente, atacaban ante el menor hostigamiento. Años después, cuando vi, en la mansión de un altoburgués limeño, su espacioso salón todo decorado de cuerpos disecados de tigres, leones y osos; cuando vi pieles, testas, colmillos y cornamentas de animales asesinados a mansalva en la India o en el África; cuando vi lámparas sostenidas por extremidades de ñu o de antílope, ceniceros hechos con dedos de elefantes, taburetes que eran el resultado de monstruosas mezclas de patas de tal con caparazones de cual, me pareció sentir —a pesar de las armaduras medievales relucientes, el fino mobiliario de época y los cuadros y esculturas diversos— el mal olor de un matadero. El joven

Borges calificaba de «más vil que un lupanar» el espectáculo de una carnicería, ¿qué hubiera dicho del «elegante» salón que me dejó casi traumatizado?

V

Si la película *El planeta de los simios* rebaja a los seres humanos a la condición de bestias para destacar mejor la barbarie de nuestro trato hacia ellas, viene a cuento —por contraste— otra película que más bien eleva a uno de los más humildes y explotados de los animales —el burro— poco menos que a la condición de mártir. En efecto, en *Azar, Balthazar* (Robert Bresson, 1966), el burrito de ese nombre atraviesa su vida sujeto a los desvaríos de la fortuna, yendo de amo en amo para igual ser sometido al yugo del trabajo y del maltrato intencional o por negligencia. Su mansedumbre y estoicismo son invariables, aun cuando, al final, agoniza víctima de la bala irresponsable de algún policía o propietario perseguidor de los *blousson noirs* que lo cargaron de mercadería robada y huyen con él a campo traviesa. La impresión que tenemos los espectadores, al término de este relato del gran cineasta francés, es la de haber contemplado un calvario, el drama de una criatura crística; como el Hombre de los Dolores, Balthazar es inocente de toda culpa, pero sufre tormento y es sacrificado por quienes no tienen la menor idea de lo que hacen. No obstante que no se le ve ni se le oye, el Espíritu Santo parece aletear en el ambiente cuando Balthazar muere en medio

del campo, revelándonos, en esta austera y bellísima película sobre un burrito, la significación religiosa profunda que no alcanzarán jamás las decenas de películas bíblicas y vidas de Jesús que Hollywood emite periódicamente, y que más bien deberían ser excomulgadas por quien corresponde.

Lo paradójico es que, según algunos filósofos, ha sido precisamente el cristianismo —y no solo entre sus feligreses— un factor importante del exilio sufrido por los animales respecto al reino de los cielos, y aun respecto a los modestos privilegios que hombres y mujeres tenemos en este valle de lágrimas. Escribe el británico John Gray:

La noción de los humanos como separados de los otros animales por una brecha insalvable es una herencia cristiana. Difundida en todas las culturas postcristianas, está ausente en muchas otras. Hindúes y budistas reconocen que los humanos tienen algunas características distintivas, pero no creen que posean atributos extraordinarios —como la libre voluntad y un alma inmortal— que les son negados a sus parientes animales [...]. Los filósofos contemporáneos se enorgullecen de su sofisticado entendimiento de los conceptos morales, mas al tomar categorías de las culturas postcristianas como inobjetable marco de referencia del pensamiento moral, proceden con ingenuidad.

Pero la raigambre cristiana de este segregacionismo tiene, a su vez, un fundamento previo, que es, según Marguerite



Dos cusqueños (Foto: Patricia Marín).

Yourcenar, «la conminación bíblica de Jehová a Adán antes de la culpa, cuando le mostró al pueblo de los animales, haciéndoselos nombrar y declarándole dueño y señor de los mismos». Y explica en seguida: «Esta escena mítica siempre ha sido interpretada por el judío y el cristiano ortodoxos

como un permiso para sacrificar indiscriminadamente a esos millares de especies que expresan, sin embargo, por sus formas diferentes de las nuestras, la infinita variedad de la vida, y por su organización interna, su poder de actuar, de gozar y de sufrir, la evidente unidad de la misma».

VI

En la notable película *Mandingo* (Richard Fleischer, 1972), ubicada en el sur norteamericano en tiempos de la esclavitud, vemos cómo los señores de las plantaciones (siempre puntuales y píos cristianos a la hora de la misa en sus respectivas iglesias) tratan a «sus» negros exactamente como se trata —entonces y hoy— a los animales: a veces con benevolencia, a menudo con crueldad, ya sea como mascotas a engreír, sin ninguna duda como máquinas de trabajo a explotar al máximo—pero siempre considerándolos seres distintos e inferiores. Creo que la concepción judeo-cristiana acerca de los animales, arriba mencionada, les facilitaba el tratar a los esclavos de esa manera desde el momento en que era posible asimilarlos al escalón de abajo: si no creían en Jesús, si no sabían leer ni escribir, si tenían costumbres raras, si su color era otro, era indudable que carecían de alma, no eran personas sino otra variedad animal y por tanto...

Pero Youcenar hace notar que este círculo vicioso podría ser sustituido por uno virtuoso. En efecto, si consideramos que los animales crían a sus hijos, tienen sentimientos y

hasta sofisticados sistemas para comunicarse entre ellos y a veces entre especies; si sufren física y psíquicamente, si tienen personalidades que los distinguen unos de otros, entonces tienen eso que llamamos alma y pueden ser tratados como personas.

A propósito de esta posibilidad, me acuerdo de un incidente ocurrido hace algunos años en un parque nacional africano, reportado por la televisión. De la noche a la mañana, aparecieron abatidos tanto árboles como animales, entre éstos algunos tan poderosos como los rinocerontes. Ni el hambre ni el negocio eran la causa, pues nadie tocaba los cuerpos; no era un problema de cazadores furtivos, pues no se llevaban nada ¿Qué estaba pasando? Debidamente apostados y a cubierto, los vigilantes descubrieron que los vándalos eran grupos de jóvenes elefantes, que lo hacían porque sí. Una vez estudiado el caso, se dio con una razón muy «humana»: como las manadas de elefantes habían prosperado demográficamente en esa zona, los elefantes adultos fueron enviados, como reproductores, a otra región, más bien despoblada. Sin la tutela de los mayores, y al fragor de la testosterona, los jóvenes se volvieron delincuentes juveniles.

Otra curiosidad, de sentido análogo: en los peores momentos del desempleo en Lima, ocurrió algo insólito en el conjunto residencial donde vivo, que se vio, de buenas a primeras, invadido por jóvenes que venían de los barrios marginales y se posicionaban, sin el permiso de nadie, como

guardianes nocturnos. A la larga demostraron su utilidad, así que «optamos», casi sin darnos cuenta, por asignarles una remuneración y se establecieron. Pero algunos de estos muchachos, como los correspondientes a mi edificio, vinieron con perros. De ese modo conocimos a la Negra y al Duque, quienes de inmediato se pusieron a trabajar, ladrando a los que no eran vecinos y a los carros de desconocidos, con perspicacia infalible. La Negra, cuyo amo la trataba bien, se hizo querer desde el principio porque era como una zamba limeña, alegre, confianzuda y sociable. En cambio el Duque, cuyo amo probablemente lo había maltratado siempre (por lo menos, se le notaba muy negligente con él), resultó un perrito amargado, que rehuía cualquier acercamiento. Ha pasado ya algún tiempo y como la gente les ha dado muestras de abierta simpatía, la Negra y el Duque han prosperado, tienen sus casitas a los costados de un árbol, ella se ha vuelto una gorda porque todo el mundo la alimenta, y él ha mejorado de carácter y hoy hasta devuelve el saludo. Sin embargo, ambos animalitos tienen clara conciencia de su situación —¿cómo decirlo?— *de clase*, pues aunque son feroces con perros más grandes que ellos, siempre que sean forasteros, son patéticamente respetuosos de cualquier mascota (hasta de las más minúsculas y antipáticas) perteneciente a los patrones, por muy igualitariamente que algunos tratemos de comportarnos. ¿Pueden requerirse más pruebas de la complejidad de sus personalidades? ¿No vemos, retratados en ellos, el caso de tanta y tanta gente?

Retomemos el argumento de Yourcenar. Si elevamos a los animales a la categoría de prójimos y nos acostumbramos a tratarlos como tales, estaríamos sembrando el germen que, al prosperar, eventualmente impediría la posibilidad de que, en cualquier avatar de la historia, algún grupo decida tratar a algún otro «como a animales». Así, tal vez no volverían a darse crueldades semejantes a las de los españoles con los nativos americanos, hace 500 años; a las de los europeos con los africanos y australianos, en el siglo XIX; a las de los turcos con los armenios, a las de los japoneses con los chinos, a las de los nazis con los judíos, a las de los serbios con los bosnios, a las de los hutus con los tutsis, a las de los torturadores norteamericanos con los presos iraquíes en Abu Ghraib, y un largo etcétera que cubre todo el siglo que acaba de pasar y muchos de estos días. Prosigue Yourcenar:

Hay que rebelarse contra la ignorancia, la indiferencia, la crueldad que suelen aplicarse a menudo contra el hombre porque antes se han ejercitado contra el animal. Habría menos niños martirizados si hubiese menos animales torturados, habría menos vagones precintados llevando hacia la muerte a las víctimas de ciertas dictaduras si no nos hubiéramos acostumbrado a ver furgones en donde las reses agonizan sin alimento y sin agua de camino hacia el matadero; habría menos cacería humana derribada de un tiro si no tuviéramos la afición y la costumbre de cazar animales.

VII

Inicié este texto con la amarga sospecha de que uno de los escritores que más aprecio, García Márquez, se contara entre la horda de insensibles a la vida animal que hay en el mundo (aunque no abandono la esperanza de ser desmentido por quienes lo conozcan mejor); pero llego a su término más bien feliz, al enterarme de que Orson Welles, uno de los mayores artistas del siglo XX, encarnó de modo ejemplar —o, más bien diré: *poético*— el desvelo radical por ellos. Cuenta Oja Kodar, su inteligente y hermosa compañera de los años finales, que

Él jamás atesoraba cosas, incluyendo guiones y premios. Si lo hacía, eran cosas completamente inesperadas. Una vez se enamoró de un pequeño loro amarillo, con el cual mantenía verdaderas conversaciones. Cuando descubrió un huevo en su jaula y este no pudo abrirse, lo guardó en una *bonbonnière* de cristal y lo ubicó sobre la chimenea: le era más precioso que todas las recompensas olvidadas. En otra ocasión, cuando la familia de cuervos que eligió domiciliarse en el árbol que daba sombra a nuestra piscina tuvo crías, su preocupación pasó a ser aquello que ocurría en el nido, hasta el día en que todos se fueron, dejando nada más que una pequeña pluma en el piso. Orson colocó la pluma en un vasito, sobre la chimenea, al costado de la *bonbonnière* —y esas fueron sus dos posesiones más preciadas: la pluma y el huevo.

EL LLAMADO DE MACHU PICCHU

I

Innumerables visitantes han de haber ido a Machu Picchu motivados por la lectura del célebre poema que le dedicó Neruda. Yo mismo, en una de las muchas peregrinaciones que hice de joven, llevé conmigo el librito a fin de leerlo a voz en cuello en medio de la ciudadela. Pero la verdad es que, salvo algunos versos memorables, casi de inmediato me pareció que el poeta se iba por la tangente, enfatizando aspectos que no me daban la impresión de responder a los interrogantes surgidos de la experiencia inmediata, digamos sensorial, de estar ahí. Recordarán que la parte central de su poema se preocupa en reivindicar al trabajador explotado, sobre cuyos pobres huesos se habría erigido Machu Picchu. El poeta respondía, así, más a su credo comunista que al *élan* que nos transporta a verdaderas alturas, ya no solo físicas o históricas, sino estéticas y religiosas, cuando uno contempla la acrópolis inca. ¿Martín Adán, entonces?

Tras el prometedor título de su poema —*La mano desasida*—, el lector que ve el nombre «Machu Picchu» repetirse en cada página, queda sumido en la perplejidad: ¿qué lo conecta —se pregunta— con la serie de confidencias patéticas y súbitos apóstrofes del poema? No me atreveré aquí a hacer una evaluación sobre su calidad literaria misma, pero sí soy capaz de percibir que estos versos son más expresivos del doloroso mundo interior del poeta que del monumento calificado hace poco de «maravilla de la humanidad». Éste —un paisaje a la vez natural y cultural— más bien se impone a sus visitantes, sean felices o desventurados, «abatiendo», como diría Borges, «la prominencia que suele adjudicarse al yo».

El hecho es que Machu Pichu aún espera a su poeta. Quizás el arco y la lira de un Octavio Paz hubieran constituido el instrumento ideal para tal empresa. Lo digo pensando en que ambos —la poesía de Paz y la ciudadela— combinan el rigor y la fantasía, el diseño arquitectónico en medio de la lujuria selvática, la hondura de la historia y la altura de la metafísica —ambos vertiginosos. Una sensibilidad así, capaz de sintonizar con la escultura y la niebla, de expresar lo raigal americano en el lenguaje de lo universal y contemporáneo (no olvidemos el juego, en su obra, de los factores azteca y modernista), hubiera creado un poema con el aliento de «Piedra de sol», título que parece remitir a Machu Picchu, precisamente.

II

Pero, a diferencia de los hombres de letras, enjambres de fotógrafos y cineastas vienen dando su exitoso testimonio casi desde el primer día del descubrimiento (Hiram Bingham, de hecho, fue el primero en disparar una cámara), de un modo tal que a veces nos quita el aliento. Solo que mientras los poetas enfrentan el oneroso trabajo de verter una experiencia ante todo visual a un medio heterogéneo —las palabras—, aquéllos cuentan con la ventaja de que Machu Picchu hace la mayor parte del trabajo en su lugar, un poco como la Kodak según el slogan de Eastman: «Usted aprieta el disparador —incluso a la diabla— y Machu Picchu se ocupa del resto».

Además, no obstante haberlas muy buenas, la inflación, la sobreabundancia de fotografías, reduce drásticamente el valor de cada una. Situación agravada por el hecho de que terminan pareciéndose unas a otras: apenas alguien aporta un ángulo novedoso o un concepto original, legiones de seguidores piratean el hallazgo y al poco tiempo este ya se ha convertido en un cliché más. Quizá se necesite a un artista que no mire de frente —por así decirlo—, sino de diferente manera, para llegar a algo que no sea solo una réplica de tal aspecto o de cual otro, sino una alusión o un símbolo.

En este sentido, de las innumerables películas (documentales y de ficción) que, casi por azar, he visto, solo me queda una imagen digna de tan sobrecogedora experiencia: la inolvidable escena inicial de *Aguirre, la ira de Dios* (Werner

Herzog, 1972). De los altos riscos de Machu Picchu, casi en medio de las nubes, baja un hilo de seres —¿hormigas, simios, ángeles?— que se mueven trabajosamente: son los soldados de la invasión española, el terrible azote que llega para destruir el Tawantinsuyu. En la realidad, los españoles nunca estuvieron ahí; pero la película no se sitúa en el ámbito de la historia sino en el del mito.

III

De algún modo, también en un ámbito mítico está Machu Picchu para los cusqueños, desde que somos niños. Por mi parte, la primera visita la hice a los ocho o nueve años de edad, y la última (hasta el momento) ya cercano a los cincuenta; en todas ellas, Machu Picchu no era solo un sitio sino un *viaje* de fábula. Como se sabe, este comienza con el zigzag hacia arriba que hace el tren en la partida, según va ascendiendo por el cerro —movimiento extrañísimo para un vehículo de ímpetu intrínsecamente horizontal. Muchos, muchos minutos se van en ese moverse sin avanzar, lo que sería exasperante si no fuera porque gracias a él accedemos gradualmente a la bella, gloriosa luz solar de las seis de la mañana, asomando apenas tras un horizonte de *apus* prominentes y benignos, luz que recién alcanzará a la estación, sita en el valle, una hora más tarde. Pero nosotros, los viajeros, no tenemos que esperarla pues subimos hacia ella.

Luego, una vez que se está en pleno rumbo, destaca esa especie de milagro, aunque sea natural, de ver transformarse el paisaje en el curso de pocas horas: de las despejadas alturas andinas a las hondas marañas de la ceja de selva. Uno se percata de estar ingresando a otra geología, o, como diría Neruda, a «lo más genital de lo terrestre». El viaje cambia de índole y cobra un carácter simbólico. Me vienen a la memoria experiencias equivalentes, tomadas del ámbito de la gran literatura, como el remontar del Orinoco, en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, y el internarse en lo desconocido, camino hacia las cavernas de Marabar, en *Pasaje a la India* de E. M. Forster. Se va de un espacio a otro y se viaja simultáneamente a través del tiempo —al encuentro de ¿qué? En las citadas novelas, al encuentro de un mundo primitivo o primordial, como si fuera la recuperación de un remoto *centro* que hubiésemos perdido sin saberlo.

También esa sensación tenemos los expedicionarios (por lo menos así nos sentíamos de jóvenes) a Machu Picchu. Claro que el romance de una expectativa tal se ve desmentido por el prosaico, caótico pueblo de Aguas Calientes, que se encuentra al llegar y que ha prosperado comercialmente por estar al pie de la montaña. Pero aún ese lugar fenicio, malformado y estridente cumple su rol, pues sirve de contraste al orden sublime y silencioso que espera en las alturas. Comienza entonces el ascenso, que, curiosamente, repite el zigzag de la partida, aunque esta vez el camino se haga en bus y la coronación sea otra.

IV

Ahora bien, salvo la penúltima oportunidad, siempre que fui a Machu Picchu lo hallé a pleno sol, tanto que me pareció su estado natural. Pero en aquella ocasión excepcional me tocó un día de llovizna cerrada y cielo cubierto. ¿Qué hacer? Ya estando ahí no quedaba más que resignarse al recorrido e ingresar a las ruinas, prácticamente invisibles por la llovizna y la densa niebla. De pronto, ésta comenzó a agrietarse por aquí, por allá y por otros lados, dejando ver fragmentos diversos e inconexos de la ciudadela: una techumbre, cierto muro, un espacio vacío, el súbito pico del Huayna Picchu —por varios minutos preciosos tuve la sensación de estar flotando en medio del aire (*Del aire al aire, como una red vacía*, susurra Neruda a mi oído). ¿Me dejó entender? Sin ninguna referencia a las distancias entre esto y aquello, o mejor dicho, sin la lógica provista por una perspectiva que ponga orden entre las partes, cada imagen aparecía como por conjuro, o como versos sueltos de un poema visual de cuño simbolista que se iba armando ante los ojos. Fue la gloria.

Había escuchado, repetidas veces, decir lo incomparable que era contemplar el espectáculo desde la cumbre del Huayna Picchu, y que sin esa experiencia el viaje no estaba completo. Acaté el consejo. No dudo que el sinuoso y escarpado ascenso al «cerro joven» vale la pena *per se*, pero solo se trata de los placeres típicos de cualquier montañismo.



«De pronto, la niebla comenzó a agrietarse y emergió el súbito pico del Huayna Picchu» (Foto: Javier Silva).

Ya en la cima, en cambio, me sentí decepcionado, por mucho que la vista hubiese ganado en altura y amplitud. La razón es simple de entender: a ese panorama le falta algo esencial para ser perfecto —el Huayna Picchu, precisamente. Ver su perfil salvaje, tras la cimbreante simetría de la construcción inca

sobre el «cerro viejo», es la clave del impacto de la ciudadela. Ya se sabe: el sentido estético y ecológico de los incas era infalible, al grado de que sus edificaciones parecen obra de la naturaleza; y el ámbito natural en el cual se alzan, un diseño de artista. Sin embargo, no reduzcamos la experiencia a una mera cuestión de belleza, por especial que esta sea. Allí vemos con plenitud, es cierto, pero también oímos. ¿Qué? Digamos un *llamado*, algo trascendente que nos remite a lo Sublime, de Kant; a lo Numinoso, de Rudolf Otto, o al Ser de Heidegger —ese fundamento que habríamos olvidado, y que Machu Picchu evoca, haciéndolo resonar en lo más profundo de uno.

Pero no todo es *gravitas* de estirpe teutona; felizmente, también cabe el toque de ligereza. Ocurre que antes se permitía acampar entre las ruinas. El hotel era caro y allí solo iban los turistas con dinero. Los jóvenes —locales y extranjeros—, en cambio, si decidíamos permanecer hasta el día siguiente, podíamos refugiarnos en los recintos incas que tenían techo, elegidos de acuerdo al tamaño del grupo de mochileros que se hubiese formado de modo espontáneo. Eran los tiempos del latinoamericanismo ecuménico y una onda de hermandad animaba a todos: peruanos, gringos, franceses, argentinos, chilenos, uruguayos y demás, la mayoría con cabellos hasta los hombros. Se bebían menjunjes macabros y se fumaba marihuana; se hablaba de literatura, de budismo zen, de cine, de política; se hacía música (nunca faltaban la guitarra, el rondín, ni la quena, y

de improviso todo el mundo «se alucinaba» percusionista, golpeando lo que tuviese a mano). Medio aventureros, medio hippies, medio intelectuales —eso éramos. Una vez, tras varias horas de juega y conversación, la gente se fue cansando, salvo dos o tres que, tiritando de frío, seguimos hablando de Cortázar, de Bergman, de Miles Davis y Frank Zappa, de Marcuse y del Vietnam, hasta que sobrevino un silencio y pasó el ángel. Entonces alguien dijo: «¡Qué frío hace a esta hora!» Y otro: «¿Cómo aguantarían los incas?». Bajo su gruesa manta, cubierto hasta la cabeza, replicó el que parecía más dormido: «Los incas no eran cojudos, ¡ellos dormían en el hotel!».

V

Ya me toca regresar y escogeré para este tramo aquel viaje nocturno en que, muerto de aburrimiento en el interior del tren, pues no veía nada a través de las ventanas, salí a despabilarme y mirar el cielo desde un espacio intermedio entre vagón y vagón. De pronto, tras una curva, en medio de la negra noche, vi refulgir el imponente pico de La Verónica y casi caigo de rodillas. He estado en diversas iglesias en mi vida; en ninguna experimenté ese oceánico sentimiento que denominamos religioso, como el suscitado en mi espíritu por la visión del resplandeciente nevado andino, aquella noche. Lo miré todo lo que pude hasta que se perdió, pero su impronta en mi mente hizo que después el tiempo pasara

como volando. Cuando llegamos al Cusco, me esperaba otra dádiva. Desde el cerro, mientras el tren hacía el zigzag del retorno, se veía la Plaza de Armas doblemente iluminada: de oro por los reflectores circundantes, y de plata por la gigantesca luna llena que, suspendida justo encima de la Catedral, contemplaba y custodiaba a la ciudad.

ELOGIO DE LA LUZ

*Porque estoy enamorado de la luz,
tal vez solo de la luz.*

CZESLAW MIŁOZ

I

El Cusco *monumental*. Sí, claro, nadie lo pondría en duda; pero no es esa la impresión que me viene de inmediato cuando lo recuerdo. Es otra: el Cusco *luminoso*. Es su luz, la cualidad de su luz —luminosidad, transparencia— lo que ha tocado más profundamente mis sentidos y mi memoria. Todo está *en foco*, allí. En una soleada tarde de junio, por ejemplo, las cosas, las personas, parecen relumbrar desde dentro, y el aire es tan despejado que se distingue, con igual definición, lo que está cerca y lo que está lejos. En ese ámbito, ver es una experiencia más rica. Los ojos se sensibilizan gracias a *esa* luz, y en adelante *exigen*.

Dicen que en Lhasa, la capital del Tibet, la luz es similar. En todo caso, cuando vi su modesto sucedáneo —una película y un publicitario de televisión allí filmados—, reconocí la misma luz. No me sorprende: ambas son

ciudades de altura (alrededor de los 3500 metros), ubicadas en las cadenas montañosas más imponentes del mundo; pero, sobre todo, ambas son centros religiosos y fuerzas míticas para sus respectivas poblaciones —y su *estilo* de luz mucho tiene que ver con ello.

II

No todos son capaces de percibir la luz. Ven las cosas que esta ilumina y moldea; pero a ella, no la ven. Y sin embargo la luz actúa, obra sobre las cosas de tal modo que las hace resaltar o las vuelve indistintas, les da relieve o las aplana, ayuda a diferenciar términos profundizando el campo visual, o por el contrario lo empobrece y acorta. La luz, además, *califica*: sujetos y objetos se vuelven dramáticos o triviales según estén iluminados; y según lo estén, cobran intimidad o se exhiben, nos inquietan o nos apaciguan.

Lo dicho es válido para todo género de iluminación, claro está, pero aquí solo me refiero a la que nos concede la luz natural, o más precisamente, la luz del día. Ocurre que, salvo la presencia de la luna llena, a mí no me gusta la noche; la pasaría toda durmiendo, si fuera posible —pero nunca lo es. En cambio, amo la luz del día, y por ello su despuntar en las mañanas me alegra invariablemente, aun cuando esté nublado. Esta alegría se transforma en júbilo, por supuesto, si el sol es pleno y el cielo abierto.

No dejo de observar, en tal caso, cómo cambia la luz ambiental, según rota el día. Éste tiene sus fases, y cada

cual despliega un encanto propio. No obstante, tengo mis preferencias. Me gusta menos, por ejemplo, la luz indiscriminada y como aplastante del sol cenital, el hecho de que disminuye la perspectiva. Por el contrario, la bellísima luz diagonal o sesgada de la tarde, aquella que incide entre las tres y media y las cinco, digamos, resalta la tridimensionalidad del entorno. Al conferirle mayor o menor claridad a sus partes, sombras tenues o acentuadas, opacidad o brillo, remarca su volumen, su posición próxima o distante, la hondura de las calles. «Ciertas tardes tenía la impresión de que la luz [...] daba una nueva personalidad a las cosas», leo en una novela de Alejo Carpentier; así, «un objeto, hasta entonces inadvertido, pregonaba la delicada calidad de su artesanía». En efecto, mientras la luz del mediodía iguala, la de la tarde diversifica y distingue.

Pero el atardecer es un proceso con etapas. A él se refiere Lévi-Strauss cuando afirma que, en un primer momento, el sol «es arquitecto»; solo después, cuando se pone y «sus rayos ya no llegan directos sino reflejados, se transforma en pintor». Lo cual es fácil de verificar contemplando la cambiante paleta de ciertos ocasos, su calidoscópica exhibición. Para Borges, en cambio, «más conmovedor todavía / es aquel brillo desesperado y final / que herrumbra la llanura / cuando el último Sol se ha hundido» —el *afterglow* que evoca su enternecido poema.

Ahora soy capaz de apreciar la media luz, el claroscuro, las tramas de luz y sombra. Pero de niño me resultaban

insoportables: si mi género cinematográfico predilecto era (lo es aún) el *western*, se debió, en alguna medida, a que la mayor parte de sus escenas sucedían afuera y de día, con mucho sol. Además, en aquellos *films* de los años 50 y 60, las noches eran las llamadas «noches americanas»: uno entendía que las acciones ocurrían «de noche», aunque las escenas no fueran particularmente oscuras. Bien vistas, ni siquiera eran tan oscuras las películas del propio conde Drácula. En realidad, su horror, para mí, no residía en esas noches obviamente fabricadas en los estudios de cine, ni en el esperpento gótico, los aullidos de lobo o los súbitos mordiscos propinados por el conde; no residía en esos *coups de théâtre*, repito, sino en su hábito de trajinar de noche y dormir de día. ¡Qué emoción cuando el doctor Van Helsing, un segundo antes de sucumbir ante su enemigo, lograba descorder las cortinas con un desesperado tirón, y la gloriosa luz del amanecer aniquilaba al vampiro trasnochador!

III

Algunos artistas visuales han captado la luz —y nos la han permitido ver— de un modo privilegiado. Si todo buen pintor sabe usarla adecuadamente para determinados efectos, pocos son los que han logrado (o se han propuesto) *retratarla* en sí misma, como si los otros elementos de sus cuadros fueran un pretexto para mejor destacar sus modalidades. Remitirse a la obra de Vermeer, digamos, como una ilustración de tales casos, linda inevitablemente con

el lugar común; me es imposible, sin embargo, olvidar la impresión que tuve al ingresar a una sala donde se exponían sus telas: vi simultáneos fognazos de cálida luz brotar de las paredes —lo que no fue obstáculo para que, al examinar *cada* cuadro, percibiera la delicadeza y los múltiples visos de esa luz una vez reintegrada a sus respectivos contextos anecdóticos y plásticos. Curiosamente, en Vermeer la luz se veía, desde lejos, como una llamarada solar, y de cerca, como un elemento sutil, una atmósfera privada.

En el campo de la fotografía también son legión los virtuosos de la luz, pero acaso Walker Evans resulte tan obligatorio de mencionar como Vermeer en la pintura. En efecto, aquel solía, en sus andanzas, detenerse a contemplar *the sunny side of the street*, como dice la letra del *blues*. Más allá de sus temas, más allá de los sujetos y objetos que fotografiaba, Evans resalta la luz que los envuelve o perfila; que rebota en, o se filtra *entre*, ellos.

Pero más rico todavía puede ser el uso de la luz en la obra de los arquitectos. Mis amigos del sector me enseñan que en cualquier diseño de Le Corbusier o Wright por ejemplo (ya que he optado por los nombres establecidos), las formas de sus múltiples espacios admiten diferentes flujos de luz, y estos, a su vez, actúan sobre la percepción de aquellos, en una relación dialéctica. Cada modalidad de luz, además, nunca es fija, aunque nos circunscribamos a un solo ambiente; en efecto, según el curso del día, y según el clima que haga, esa luz cambia: una es en la mañana, otra

al atardecer, otra *s'il fait beau*, otra cuando está nublado, etcétera; y así cada espacio, cada color de pared o de mueble, como el río de Heráclito, son los mismos y sin embargo son otros, por gracia de la luz.

Igualmente pródigo en expresivas luces es el cine; también aquí su versátil conducta tiene un rol esencial. En ciertas películas, cada escena puede gozar de su propio y específico tipo de claridad, y esta suele ser una corriente que fluye y cambia. Ahora recuerdo el cortometraje *Radio Belén* (de Gianfranco Annichinni), donde la luz de la selva peruana —exuberante, colorida, sensual— está captada con tal arte que contribuye como ningún otro factor a la visceral alegría sentida por sus espectadores. Todo consueña en este *film*: la vitalidad de sus personajes, la música de la banda sonora, la gracia de los planos y el ritmo con el que se suceden, así como el humor del punto de vista; pero son la plenitud de la luz ambiental y su *textura*, los resortes decisivos de nuestro sentimiento de exaltación.

Si cambiamos de escala, hay un largometraje español que es un sobresaliente ejemplo: *El Sol del Membrillo*, de Víctor Erice. Aquí no solo hay imágenes de una luz memorable; ella misma es el tema de la película. Un pintor trata de representar la bellísima luz que todos los días hace madurar el árbol de membrillo en su jardín. A pesar de sus mil y una estrategias, no lo puede lograr: esa luz cambia de posición, de intensidad, de color; su *ser* mismo está definido por esos tenues (o drásticos) movimientos. Lo que se requiere para

atraparlos son signos distintos a los pictóricos —*signos en rotación*, como hubiera dicho Paz: es decir, el cine.

IV

Ya lo sé: los artistas solo representan la luz, o, como postulaba Platón, solo la reflejan o imitan. Para tener un real *conocimiento* de ella, para penetrar en su arcano (valga la paradoja), sería necesario reunir un cónclave de astrónomos, físicos y estudiosos de la biología. Pero lo que me interesa ahora es simplemente colacionar los sentidos y connotaciones que hombres de distintas épocas y geografías le conferimos a la luz, de un modo si se quiere instintivo o inconsciente.

Antes del principio, todo era una tiniebla caótica, pero al hacerse la luz el universo cobró orden, armonía y despertó a la vida. Este es el libreto característico de las cosmogonías. Dios, el Sol y la luz son casi sinónimos en diversas tradiciones: las sociedades semíticas, Egipto, China, India, la antigua Persia, el imperio del Tawantinsuyo, se cuentan entre ellas. Si no como divinidad, el Sol es siempre visto como un elemento benefactor, capaz de conferir la vida y promover la salud, capaz de *animar* a los seres, desde las plantas hasta las personas, cuando su rayo los toca. En el ámbito de la Grecia clásica, Androstenes, en 325 a.C., describía cómo las flores se repliegan o se expanden según la luz del Sol se va o vuelve; y unas décadas antes, el propio Platón usaba la imagen de la luz solar como un símbolo del Bien.

Algunos de sus seguidores, como los neoplatónicos, le restituyeron siglos después una dimensión religiosa, y cuando advino el cristianismo, el prestigio de la luz no hizo sino crecer, hasta llegar a su cúspide en la obra de Francisco de Asís, que bendecía las mañanas soleadas, y en la de Dante, para quien el paraíso estaba bañado de luz. De hecho, durante el período medieval toda realidad espiritual, todo atisbo de divinidad, eran metaforizados como luz. «La iglesia gótica está construida en función de la entrada de la luz a través del calado de las estructuras», escribe un estudioso de la época, «y la literatura está llena de exclamaciones de gozo ante los fulgores del día o las llamas del fuego». A diferencia de *Cien años de soledad*, donde la levitación de un sacerdote es causada por una taza de chocolate caliente, los místicos medievales levitaban gracias a la luz (o sea, al toque de la gracia, o al soplo del Espíritu Santo), la señal de la *salvación*.

Los indígenas del Nuevo Mundo, a su turno, asociaban las cualidades de lo oscuro con el mal y las enfermedades; por lo mismo, sentían fascinación por los objetos luminosos y brillantes, lo que incluía desde los espejos hasta el oro. Si estos relumbraban o destellaban, era porque estaban recargados —como una batería— de energía solar; si la luz yacía en sus entrañas, poseerlos o usarlos a modo de adorno equivalía a revestirse de valores positivos: vitalidad, bienestar, sintonía espiritual.

Para ellos, además, los ritos de iniciación y las prácticas chamanísticas, eran, en última instancia, formas de gestionar vivencias psicodélicas (uso esta palabra en su sentido etimológico), que culminaban en fastos luminosos y fenómenos de irradiación; ver claro era conocer, pero conocer en un sentido profundo, casi esotérico: ser *videntes* de una realidad *otra*, de índole espiritual.

V

El Renacimiento europeo marca el umbral de una Gran Transformación, pero es hacia el siglo XVII que la mística de la luz cede el paso a una concepción alternativa, cuando, por obra de gente como Galileo, Descartes y Newton, se convierte, por así decirlo, de entidad metafísica en fenómeno físico, objetivo y mensurable. La luz se desacraliza, deviene categoría científica, se la ve como un útil, una tecnología. Su poder simbólico ciertamente no desaparece, pero se vuelve estrictamente laico, racional.

Con el advenimiento de la Ilustración (o Iluminismo) este proceso llega a su clímax. No es una sorpresa que los lugares donde la actitud (más que la reflexión o la filosofía) ilustrada era dominante —Amsterdam del siglo XVII, Londres del XVIII—, tuvieran una escuela pictórica de la luz y las calles más iluminadas de Europa, respectivamente. «Allí las lámparas eran a la vez mundanas y simbólicas: la luz del conocimiento había tomado por asalto el mundo», dice un historiador del llamado Siglo de las Luces.

En el XIX, también París pugna por vencer aquellos rezagos de oscuro burgo medieval que subsistían en sus calles —los que, precisa la historiadora Mona Ozouf, obligaban a los parisinos a acostarse temprano. Estos se propusieron, entonces, vencer a la noche, mantener a raya «el paso de lobo del crimen» (según el verso de Hugo) que le era concomitante, con proyectos masivos de iluminación de la ciudad. Así, el moderno gas sustituyó al arcaico aceite en los faroles, y ello tuvo una función estética, cívica, urbanística y moral.

VI

La reacción, por cierto, fue inmediata. Inspirado por otro poeta de la negra noche —Poe—, Baudelaire lanzó un llamado: *Vite soufflons la lampe, afin / De nous cacher dans les ténèbres!*, y se deshizo en elogios a «la noche voluptuosa» y a la «refrescante oscuridad». Tal reivindicación es, de algún modo, el inicio de cierta vertiente de la sensibilidad moderna y su eco se ha escuchado aun en el siglo XX.

A lo largo de éste, en efecto, se han sucedido ilustres reivindicadores de las sombras. Nombres tan dispares como Kavafis, Tanizaki, Barthes y Borges, entre muchos otros, acuden a la memoria. Las suyas son poéticas heterogéneas, ya lo sé; pero tienen en común su repudio de la plena luz, su amor por lo apagado y lo mate, su simpatía por el anochecer. Este, por ejemplo, le permitía al semiólogo francés descansar de la «histeria» del día, y al poeta griego

lo protegía en sus amores ilícitos; Borges, caminador nocturno, se veía a sí mismo como alguien «curioso de la sombra», acobardado por «la amenaza del alba» y por «el arduo mediodía», y no dejaba de agradecer a la «cóncava noche» por librarnos no solo de «las tareas del día», sino de una «mayor congoja: la prolijidad de lo real» (frase esta última que eleva lo que parecía una mera preferencia personal, a trascendente perspectiva metafísica —pero ese es otro tema).

VII

Más interesante, a mis fines, es la formulación de Junichiro Tanizaki en su célebre ensayo *Elogio de la Sombra*, porque es más explícita y porque incluye a las anteriores. En ella, Tanizaki expresa su espanto al «resplandor de las luces brutales» que los occidentales supuestamente preferimos; rechaza la transparencia, la limpidez excesiva, las cosas relucientes; prefiere las superficies veladas, algo turbias o enaltecidas de pátina y usura cotidiana; busca las «estratificaciones de sombra» y «si la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, así nos hundimos con delicia en las tinieblas y les descubrimos una belleza que les es propia».

Se trata de una estética de suprema delicadeza. Da la impresión engañosa de solo atenerse a gustos visuales y decorativos, pero en realidad constituye una *erótica* de complejos alcances. En lo hondo de ella alientan todavía los valores y el tipo de sensualidad de los decadentistas

franceses finiseculares, cuyo magisterio Tanizaki conoció en su juventud; pero el *Elogio...* los capitaliza hacia caudales mayores —diversas tradiciones culturales de Japón y China: arquitectura, cocina, arte, cosmética femenina, etcétera—, sofisticadas formas de un *arte de vivir* sedimentado a través de siglos, que son expresadas con el tacto y la sabiduría de un gran escritor, ya autónomo y maduro.

Sabemos que la noción de «sombra» tiene variadas acepciones: es una zona de oscuridad, o siquiera de penumbra; es una especie de proyección o silueta, a la vez que algo fantasmal; es defecto, mancha, mácula, en un sentido físico, pero también en un sentido moral. Todas estas connotaciones son reivindicadas, en cierto modo subrepticamente, por Tanizaki en su espléndido, persuasivo ensayo. Su polémica con la luz solar tiene, pues, varios niveles («estratificaciones» diría él) de significado; pero aquí no me compete más que ilustrar un cabo de esa madeja.

Como «la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de sombra», prosigue el autor japonés, conviene «alejar lo más posible la luz solar», «admitir, a lo sumo, su reflejo tamizado», o «luces indirectas, difusas y precarias», tal vez la «débil claridad que dispensan los cirios y las velas». Pero el acento siempre recaerá en el no alumbrado contorno: «¿Han visto alguna vez el color de las tinieblas al resplandor de una llama?», se pregunta con emoción.

VIII

Cuando leo a Tanizaki, me siento como un Odiseo solicitado por el insidioso canto de las sirenas, mas decidido por propia voluntad a no rendirse. Además, siempre están las «ataduras» que lo impiden, ataduras que en mi caso son otros poetas, otros narradores y filósofos, a cuya diferente visión he adherido previamente; pero sobre todo son dos políticos (e intelectuales) de principios del siglo XX: Jean Jaurés y José Carlos Mariátegui.

Así como Tanizaki habla de las sombras y el sol, pero al hacerlo también se está refiriendo a otras cosas, así Jaurés y Mariátegui hablan de otras cosas, pero se están refiriendo permanentemente al sol y a las sombras. De hecho, sus propias vidas, sus propios espíritus, fueron solares; en circunstancias en que amenazadoras sombras se acumulaban en el horizonte, irradiaron claridad, vida, inspiración y esperanza a quienes les anduvieron cerca, los escucharan o leyeran. El gran dirigente y ensayista peruano rebotaba de «convicción matutina». Su polémica no solo era contra el fascismo por venir, o contra el «colonialismo supérstite»; era también contra los trasnochadores y contra la luz artificial. El hombre nuevo, para él, era un «descubridor del alba», era un «alma matinal». Por su parte, en los escritos del noble agitador y parlamentario francés que combatió incansablemente por la paz en el umbral de la Gran Guerra, había, como lo hace notar un reciente biógrafo suyo, una recurrencia persistente: «su obsesión con la luz: *lumière*,

clarté, radieux, lumineux, splendide, éclat, aube, son usados tanto literal como metafóricamente para representar la verdad, la belleza y, sobre todo, la armonía». Aunque planteada de esta forma parece una equivalencia seca, en realidad estos valores y esas imágenes son simultáneos, corresponden a una sola intuición —la misma que desde el fondo de los siglos hace que el alba y la luz valgan por despertar espiritual.

Volver a ella, sentirla nuevamente con intensidad, es la postulación que ambos autores tuvieron en común. No obstante haber sido intelectuales formados dentro de disciplinas racionalistas y críticas derivadas de la Ilustración, eran básicamente hombres de fe. La dimensión espiritual, el ideal, el Mito como «creencia superior» (la expresión es de Mariátegui), era indispensable para ellos. «La propia Razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no les basta. Que únicamente el Mito posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo» (Mariátegui, otra vez). Si no me equivoco, aquí hay que colacionar, sin miedo, la palabra *religión*, siempre que la entendamos, no en su sentido confesional ni institucional, sino como aquello en que se cree incondicionalmente. El teólogo Paul Tillich enseñaría, varios años después, que la religión no consiste en una clase especial de actividades, sino en la actitud de *preocupación* última, de desvelo, compromiso y involucramiento radicales con que se realiza cualquier actividad (sea estética, política, científica, etcétera).

Ese es el sentido que Mariátegui y Jaurés le dieron a su empeño; como Milosz (ojo al epígrafe de este ensayo), y como todos los que *sienten* la misma convicción, ellos estaban enamorados de la luz. La volvieron a considerar un *don* y no un simple instrumento o un fenómeno físico; el rayo creador por cuyo aliento pudimos al principio del tiempo salir de las tinieblas, pero sin el cual hoy o mañana podríamos regresar a ellas.

¿Será necesario hacer notar que de la luz como *mythos* pasamos a la luz como *logos*, y hemos arribado a una alternativa que las integra?

IX

Al inicio de este texto evoqué la luz del Cusco, donde viví mis primeros veinte años; ahora, casi al final, voy a traer a cuento la de Lima, donde vivo desde entonces.

El libro de Luis Loayza *Sol de Lima* —suma de sutiles ensayos sobre diversos aspectos de la cultura peruana— culmina en una irónica nota, del mismo título, que funciona como efigie o emblema del conjunto. Allí se lee: «El Perú fue el Imperio del Sol, Lima es la capital del Perú, por consiguiente no puede haber en el mundo un lugar más soleado que Lima [...] ¿Cómo explicar que la ciudad del Sol es tan húmeda que a veces la creemos submarina, que la niebla nos ha vuelto a sus habitantes un poco anfibios?». Después de burlarse con dos o tres ejemplos de cómo se figuran a Lima los europeos de distintas épocas, concluye:

«El Sol imaginario de Lima luce para los otros, pero no disuelve nuestra niebla ni entibia el aire de los días grises».

Si tenemos en cuenta que esta página de Loayza fue originalmente publicada en 1962, es indispensable aclarar que la Lima de entonces era completamente diferente a la de estos años que giran en torno al 2000. Como todos saben, causa sustancial del cambio ha sido la incesante migración a la capital de muchedumbres de andinos (cusqueños incluidos), quienes prácticamente hemos terminado «tomándola». Pero tengo la impresión de que nosotros no solo hubiéramos llegado con nuestra vitalidad, costumbres buenas y malas, modos de hablar, etcétera, sino también con nuestro clima, o con atisbos de él. Así, la temperatura y las condiciones atmosféricas de la actual Lima, por ejemplo, ya no son uniformes como antaño, pues se han vuelto algo tornadizas y bruscas, como en la Sierra; el monótono gris, al que se refiere Loayza, está ahora felizmente diversificado por algún colorcito relumbrón de pollera de chola; y el Sol...

Lo diré de esta manera. Si bien el verano en Lima ha ostentado desde siempre un sol fuerte, que incita a los limeños a dorarse en las playas y a refrescarse en el mar, su luz suele ser pareja y sin matices, su atmósfera algo turbia y opresiva —razón de la estampida hacia el mar, precisamente—, donde no se mueve ni la hoja de un árbol, y aunque no hayan nubes en el cielo el horizonte jamás está despejado del todo. Hablo, pues, de cualidades opuestas, o por lo menos hartamente diferentes,

a las que he ponderado al inicio de este ensayo, a propósito de la luz del Cusco.

Sin embargo, al amanecer del día 22 de marzo de 1999, percibí un resplandor y una calidad de aire que me sacaron de la cama de un tirón. Algo estaba ocurriendo en Lima. Desde ese memorable despertar hasta la hora del poniente, asistí a un espectáculo de luminosidad y transparencia, de liviandad y frescor de atmósfera, de irisación generalizada (el verde de las plantas, el azul del cielo, el color de las casas, el de la ropa de la gente, etcétera), que convirtió el día en una verdadera fiesta. Patricia, mi mujer, y yo recorrimos la ciudad de arriba abajo, mirando y respirando a plenitud. Cuando vino la noche, esta era igual de fresca y despejada, con una luna llena radiante y unas cuantas estrellas, pocas pero encantadoras.

Supongo que todo se explica por una conjunción feliz, y más bien insólita, de factores meteorológicos. Pero el hecho es que ocurrió y puede volver a ocurrir —alguna divinidad mediante, puesto que se trata de un pequeño milagro. Mas cuando se tiene esa fe activa de la que Mariátegui hablaba, no se requieren argumentos lógicos ni «la voz de la experiencia» para dar pábulo a nuestra esperanza. Basta confiar en que, a diferencia de lo que piensan los musulmanes, no todo está escrito; en que cada estado de cosas —y no me refiero solamente al clima, se entiende— es susceptible de cambiar; en que, entre los cambios posibles, lograremos pronto alguno que colme nuestras expectativas.

El día menos pensado, ese Nuevo Sol de Lima volverá a refulgir, para alegrarnos la vida.

Posdata de 2010

El mismo fenómeno meteorológico de marzo de 1999 ha vuelto a presentarse, para mi dicha y deslumbramiento, el sábado 20 de marzo de este año.

EPÍLOGO

Llegamos al fin del camino. ¿Qué habré logrado comunicar a mi lector? Más allá del amor por ciertas imágenes, y de ciertas imágenes del amor, tal vez haya terminado transmitiéndole un bosquejo de mi propia sensibilidad, en cuanto el amor y las imágenes están sistemáticamente entretejidos con peripecias de tipo biográfico y con una especie de catálogo de predilecciones muy personales.

Aunque, pensándolo mejor, acaso el sentido último del libro sea otra cosa, subyacente a cada una de sus páginas: la postulación de una erótica. Una erótica pronta a discernir formas agraciadas, y plena de voluntad por agraciar el mundo, o siquiera el inmediato ámbito que a uno le ha tocado: una erótica que configura, no que desfigura; proactiva y no meramente de recepción. ¿Cómo será recibida una oferta así, ahora que está de moda en nuestro medio la erótica de la ingesta y la digestión, la erótica del buen comer? Otros son los placeres, otros los alimentos u hostias que aquí se convocan.

Finalizo reiterando mi reconocimiento a quienes han realzado con sus imágenes la presencia de este librito, así como señalando otra deuda: con un viejo filósofo griego de hace 2400 años, con quien discrepé en el prólogo, pero con quien me he reencontrado en otros tramos, dialogando casi en secreto, en alternativas de acuerdo y desacuerdo. Al revisar estos ensayos, a veces me ha parecido que, no obstante cerrar filas con el universo de los sentidos, fueran en cierto aspecto otros tantos ejercicios de platonismo. Si somos contradictorios, decía Norman Brown, es que estamos vivos.

NOTA SOBRE LOS TEXTOS

La mayoría de los aquí presentes ya fueron publicados, y más abajo figuran los datos de cuándo y dónde. De los inéditos, en cambio, cabe dar alguna noticia. Los breves comentarios a piezas musicales que forman parte de la sección (breve también) «Amor a la música», fueron escritos hacia 1978, a pedido de una querida amiga a quien regalé un *cassette* con una selección de mis predilecciones. No pretendían ser «crítica musical», sino solo un modo de explicar, en el lenguaje de las conversaciones que teníamos casi a diario, por qué me gustaban tanto. Cuando reencontré los manuscritos, al borde mismo de ser ilegibles por el descuido, me parecieron curiosos y de ahí que los dé a conocer, no obstante estar incompletos.

En cuanto al escrito «Bajo el signo del cometa», sé que, por su extensión, debería cerrar este volumen. Así, el lector ingresaría a él bien provisto de una copa de vino adicional y quizá de un bocadillo, antes de emprender tan esforzado

tramo. Pero desde el punto de vista de su contenido, creo que su lugar natural es la sección «Amor a las palabras», porque es un homenaje a ellas, en particular al discurso de tipo crítico. Una observación a propósito de su género: ¿es un ensayo, como los otros? En sentido estricto, es lo que los anglosajones llaman una *memoir*, género que, si no me equivoco, es algo inusual en el medio —de ahí ciertos malentendidos cuando comenté, entre amigos, lo que estaba escribiendo. ¿Unas «memorias»? No, por cierto; entre nosotros, eso suena al vistazo amplio que dan sobre su vida y su tiempo quienes protagonizaron actos notables, ejercieron cargos importantes o crearon obras superiores, en el retiro de su escritorio. ¿Una «memoria» entonces? Tampoco, pues así llamamos a los reportes anuales de las empresas y las instituciones. Una *memoir*, como las memorias, tiene que ver con la vida y los recuerdos de uno, pero, como la memoria, se restringe a un período específico. Además, para escribirla no hay que ser alguien importante; cualquiera de nosotros, los peatones, puede dar ese tipo de testimonio sobre un aspecto de su vida, si lo siente retrospectivamente con cierto tipo de unidad interna y con algún grado particular de intensidad, y si es capaz de frasearla como una narración. A pesar del inevitable sesgo personal, siempre iluminará una esquina, por modesta que sea, de la sociedad en la que el autor se debatió. La *memoir* que les presento, en todo caso, corresponde a una modalidad cercana al *Bildungsroman* de los alemanes: es

un relato de formación o aprendizaje, pero no ficticio sino verídico; y, como aquellos, su espíritu es ascendente, a pesar de los tropiezos.

«El close up más bello jamás filmado», fue publicado en el N° 14 de la revista *Taxi*, en 1987.

«Vivir el cine», fue publicado en el suplemento «Domingo» del diario *La República*, el 7 de agosto de 1988.

«La muerte de un tigre» fue publicado en la revista *Sí*, en el número correspondiente a la segunda semana de noviembre de 1991.

«Enseñar cine», apareció en el N° 36 de la *Gaceta Cultural del Perú*, revista del Instituto Nacional de Cultura, con el título de «La enseñanza del cine». La fecha: enero de 2009.

«Algo para recordar» fue publicado en «Lundero» (Suplemento Cultural de *La Industria*, de Trujillo), N° 140, el 26 de noviembre de 1989.

«La gracia de los cuerpos» fue publicado en el N° 16 de la revista *Taxi*, en 1987, con el título de «El cuerpo, la gracia y el amor».

«Rojísimo sobre blanco» fue publicado en la revista *Debate*, en el número de noviembre/diciembre de 2001.

«1987, centenario de Marcel Duchamp» fue publicado en el N° 17 de *Taxi*, en 1987, y es la tercera parte de un artículo titulado «Archipenko, Chagall y Duchamp: Centenario».

«La danzante hindú» salió en el «Dominical» del diario *El Comercio*, el 4 de abril de 1999, con el título de «Ceremonias de la imagen».

«La maliciosa inocencia de Balthus» fue publicado en el suplemento cultural Artes & Letras del diario *El Mundo*, el 12 de marzo de 1995, con el título de «Perversión e Inocencia».

«Una fotografía entre el tiempo y la eternidad» fue publicado en la revista *Somos*, N° 1163 (21/03/2009), con el título de «De aquí a la eternidad».

«Poesía dicha» fue publicado en el Dominical de *El Comercio*, el 6 de junio de 1999.

«El llamado de Machu Picchu» es el ensayo final del libro *Machu Picchu, Imperio de Luz*, publicado por la Universidad San Ignacio de Loyola en 2009.

«Elogio de la luz» fue publicado en el N° 23 de la revista *Lienzo*, de la Universidad de Lima, en 2002.

Se terminó de imprimir en
los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156, Breña
Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
mayo 2012 Lima - Perú