

Este *Diario* es portavoz de una nueva poética. Siguiendo una imagen aristotélica, postulamos que el narrador (el aeda), el actor (*dramatis personae*) y el destino (la moira, los sueños) extravían el curso natural de los acontecimientos.

No se cuenta una historia de suspenso, pero sí la receta para construirla; no se anima una anécdota, sino que se anotan los tópicos que la vertebran. Los esbozos sustituyen a una única imagen total: habrá bocetos parecidos, situaciones que se retocan, narradores que se hacen señas de una página a otra.

Las nociones de estampa y viñeta —pequeñas ventanas al mundo— sustituyen los gestos narrativos rotundos, a la vez que proponen un juego con las normas ordinarias de la construcción de un relato: habrá secuencias montadas para generar un efecto (falso) de continuidad, para simular tramas y caracteres de largo aliento (que luego son abandonados).

El creador de estos nuevos órdenes —o que ansía crearlos, que los imagina— aparece despojado de máscaras, a la espera de una sanción (del lector, de la vida) de sus guardianes: «Mientras entramos a su despacho me repito que debo conservar la calma. El jefe me trata con sobriedad, sin acusarme de nada, seguramente porque cree que podrá persuadirme. Debo probar mi lucidez, y le sonrío confiado, queriendo demostrarle que su autoridad sólo puede garantizar mi libertad» (155).

La esfera del actor es la esfera de la representación (del fingimiento, de la ficción). Aparece aquí la voz excluida, el espacio humano del miedo y de la postergación.

No se hablará de lo real sino de su simulacro: «El argumento es el disfraz. El crimen, un escamoteo; el castigo, una excusa. Nos movemos perfectamente en el rol de fantoches; seriamente, prolijos y retóricos. Somos esta historia de otros, esa licencia» (127).

Entonces, no se imaginará a Hamlet sino a las figuras que éste excluyó de la escena; no se atenderá a los actores centrales, sino a los agentes pasivos que los acompañan: «Es increíble que estemos muertos y que los demás no lo adviertan... Tímidamente nos deslizamos entre las parejas. Lo más difícil es disimular la voz trabajosa que nos delata... Ellos que solamente están vivos, nos toleran con indiferencia; tal vez desprecian nuestra nostalgia patética. Aunque estemos vivos, ellos saben que hemos muerto» (129).

Todo texto tiene un designio. A nivel manifiesto, este *Diario* invoca un espacio sagrado, un secreto imperio de los signos. Así, en una misma página son convocados el ceremonial chino y el japonés, la alta cabellera del día mediterráneo y un poema de Garcilaso.

A nivel latente, este designio aparece cifrado en los sueños. Es un espacio individual, escenario de incertidumbre y de reflexión, donde el sujeto emite mensajes que han extraviado su código: «En Lima ha nevado toda la noche pero al salir

temprano no me alarma el insólito espectáculo de la nieve sino el significado de la nieve... Tal vez la nieve es universal y se sitúa en cualquier calle en el espacio del sueño: es monstruosa esta licencia del sueño, que se produce mezclando palabras en un lenguaje que nos posee. Nos convierte en testigos de su derroche y nos devuelve a la vigilia con menos nombres» (83).

Se nos cuentan sueños cuyo sentido ignoramos. Este *Diario* privilegia así una escritura inacabada, un pensamiento con zonas de luz y de sombra. Los sueños actúan en el texto como señales que el sujeto emite para corregir un futuro inexorable.

El viaje

El viaje es aquí un lugar geométrico donde se suspende el sentido de los puntos que se transitan. Correspondería al elemento *aire*, donde las marcas tienden a borrarse, en oposición al elemento *tierra* —partidas y arribos de lugares acotados por la cultura: París, México, España, Lima, el pueblo natal, y por ausencia, las anónimas ciudades norteamericanas.

El viaje es visualizado como un nuevo esquema mental que permite una visión menos estrecha de la noción de pertenencia. Su imagen plástica es el vuelo migratorio: «porque en la naturaleza de las migraciones está la añoranza de un mundo por descubrirse, y en ese mundo la de una tierra siempre incompleta» (57-8).

Este viaje diagrama una parábola que extravía sus puntos iniciales y terminales, exigiendo al sujeto constituirse desde el despojamiento, único modo de trascendencia en un mundo de falsas seguridades: «Altos ejemplos del Inca. Perder un reino y perder luego el otro. Demorar esos hechos bajo los ojos y las letras» (64).

El trayecto aéreo es también un escenario lúdico, donde se despliega de un modo deformado la vida normal de cualquier latitud. Así por ejemplo, se construyen situaciones (absurdas) que iluminan humorísticamente el absurdo de nuestra vida cotidiana, gobernada por actos burocráticos: «¿qué ocurriría si llegando a una ciudad remota donde no contamos con ningún conocido, ya en el aeropuerto nos estuviese aguardando una comisión de viaje?... En cada ciudad estas comisiones tendrían como fin esperar por los viajeros anónimos, viajeros fugaces, viajeros solitarios, viajeros indistintos, viajeros tentativos, y otros géneros afines, a los que podría instruir sobre las perspectivas del viaje en el país» (65).

Altazor andino, este viajero ansía el absoluto en el orden circular de los signos: «Busco, pues, el viaje mismo, no ya su origen o su fin sino su lenguaje; y ésta es una forma de hablar» (58).

Los parajes del yo

El sujeto habla desde un lugar preciso, aunque precario. Muchas

veces, la relación interpersonal aparece interferida por ciertos protocolos de reconocimiento del otro que conllevan una amenaza o una concesión: «'Le recuerdo de alguna parte' —me dijo con una mirada fija el hombre que me acababan de presentar. Sentí la necesidad de excusarme» (103).

La tensión desaparece en los espejos comunitarios de la conversación limeña, donde el transeúnte reconoce una pertenencia local: «Un limeño le dijo a otro a modo de saludo: 'No nos habíamos encontrado, pero tienes cara conocida'. Me divirtió ese testimonio sobre el mundo hecho de una inmensa mayoría de caras no limeñas» (105).

Hay voces diurnas, de charlas limeñas que tienen un paso y una modulación gratos: «Charlábamos caminando tranquilamente por una avenida de Miraflores de vuelta de una librería. Alguien que pasa a la carrera, nos advierte: 'El mar se ha salido'; 'gracias', alcanzo a decirle» (153). Es el anecdotario trascendental, el artefacto humorístico que otorga sentido a una realidad contradictoria.

Pero también hay otras voces, que interrogan y acosan intermitentemente al sujeto. Éste no las puede identificar con claridad, aunque son familiares. Es el espacio de la creación individual, la sombra de un lector exigente y de una comunidad que necesita perdurar.

La noción de *persona* aparece vinculada a un discurso ético guiado por el espíritu paradójico: «La mayor virtud de la fe tendría que

ser ésta: creerlo todo, esto es: dejar de creerlo todo» (100).

Espíritu abierto, que encuentra su natural curso de acción en las figuras de la paradoja, la demostración por el absurdo y el chiste. Estos emblemas perfilan a un sujeto siempre atento a las programaciones culturales y a la búsqueda de mediaciones que nos distancien del lugar común: «Vino un estudiante y me dijo sin dudar: 'En sus escritos se advierte que a Ud. le preocupa el problema de la identidad personal'. Le respondí: 'Sí, pero no la identidad, tampoco la personal'» (103-4).

La vuelta a casa

La última secuencia de anotaciones del *Diario* se desplaza naturalmente hacia la morada (afectiva) de la casa paterna y materna. Es como si el *Diario* fuera regulado por un reloj biológico andino, que elige la hora de cierre en el encuentro con sus filiaciones locales y transparentes.

Sin embargo, la vuelta nunca se cumple enteramente, o se retarda a través de su repetición periódica.

¿Cómo se construye una nueva identidad andina?: «Sostengo en el vacío del retorno la promesa del antiguo lugar. Pero no busco ya quedarme, ni allá ni aquí» (151). No hay nostalgia, ni regresión, ni extravío; sólo convocación continua de una geografía mental y una recreación conceptual y poética de una experiencia vital.

En el círculo dialéctico de este *Diario* la pregunta por el lugar natal es también una pregunta simulada, única puerta (falsa) que se tiene para dialogar y eclipsar ciertos estereotipos culturales.

Este texto aparece minado por una imaginación poética que construye un espacio (ritual) de permanencias, desde el cual una comunidad dialoga de un modo sencillo y transparente: «Me llevo esta piedrita sin esperanza» (146).

En el ámbito de lo sagrado, la novela tendrá su símil en el atrio de una catedral, en un castillo y en un camino en la montaña. En su modulación andina, el texto condensa en una sola expresión las imágenes de Historia, Cultura y Escritura; por ejemplo: «En el patio observo que flamea una insignia del sol, y en mi mesa reposa un papel en blanco como la señal primera de un país que nace sumándose a su nombre inminente. Y sé que este es el lugar donde la abundancia de la luz es la tibieza adelantada de las voces que canta una tribu en blanco» (19).

Poéticamente, este *Diario* dibuja lo real con la breve y maravillosa exactitud de los gestos mínimos. Así por ejemplo (en imágenes condensadas que abarcan materias y tiempos diversos), los diccionarios aparecen «abiertos al azar de los viajes como si fueran la evidencia de la casa ajena» (73); la lengua como «la juventud de un idioma que confiaba ser príncipe de su dominio y de todo lo que huye» (27), y el sueño, «un olvido que ensaya recordarnos y nos inventa con su sed y su delirio» (21).

«¿Cómo escribir sobre una vida?» (53). En la línea especulativa de Morelli —en el anhelo de trascendencia del personaje borgeano Ts'ui Pen, en el retorno circular de las imágenes de Guaman Poma—, este *Diario* nos otorga retazos de una historia de por sí inacabada. *Diario vivir* que busca otros límites, actividad del pensamiento que desactiva el acto heroico de la novela total desde una estética de lo mínimo; libre gesto de la escritura en la antesala de la vida, sobrepasándola.

Colofón (o el jardín de senderos)

Este libro ha atraído a mi mente dos de mis lecturas peruanas: una reciente, *La vida exagerada de Martín Romaña* (de Alfredo Bryce Echenique), y otra más extraviada en el tiempo, *Prosas apátridas* (de Julio Ramón Ribeyro).

Si Bryce juega a verbalizar todo, construyendo un castillo de naipes sobre una emocionalidad desagregada, transformándose en el «cuentero» ilustrado de nuestra América, Ribeyro piensa que ya está todo dicho y construye cartas marcadas por la burocracia y el anonimato, llegando a ser el «militante gris» (y ensoñado) de la vida ciudadana. Dos figuras antitéticas, la hipérbole y la concisión; dos gestos contrapuestos, el niño payaso y el niño serio; dos versiones distintas para la misma imagen paradójica del