

# hueso húmero

## 41



UNMSM

GALAPAGOS

# hueso húmero

Octubre

2002

## SUMARIO

ESTHER LEVINGER / Arte vanguardista checo: poesía para los cinco sentidos	3
BLANCA VARELA / Poemas	43
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Para pensar la ciudad	47
IVAN DIVIŠ / Poemas	61
VIOLA FISCHEROVÁ / Poemas	69
AUGUSTO DE CAMPOS / Scelsi el celocanto de la música	74
JIRÍ GRUŠA / Poemas	85
IVAN WERNISCH / Poemas	88
EWALD MURRER / Puebloografía	90
MICHAL AJVAZ / Poemas	99
PETR BORKOVEC / Poemas	101
PETR KRÁL / Un romanticismo de lo posible	102
MIRKO LAUER / Aspectos imperceptibles de la madurez (en este poema)	106
ARMANDO VILLANUEVA DEL CAMPO / Haya y Vallejo: evocaciones	110
SANTIAGO DEL PRADO / Poesía peruana	125

## EN LA MASMÉDULA

MIGUEL GIUSTI / Salvajes y demonios. Juego de espejos en el imaginario euro-latinoamericano	128
PABLO GUEVARA / Vibras y constructos	138
ALBERTO VERGARA / ¿Adiós al discurso moderno en el Perú?	176
JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / Un cuento peregrino	189
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Bibliografía sobre interculturalidad	196
MÓNICA BELEVAN / Salud, ilustre desconocido	203

## LIBROS

REYNALDO LEDGARD / Hombres de la frontera	210
GIOVANNA POLLAROLO / Flores: el artificio de lo natural	219
ROSELLA DI PAOLO / La luz que no cesa	224
ANDRÉS PIÑEIRO / Los llantos de Montalbetti	233
VÍCTOR VICH / El revés del marfil	239

EN ESTE NÚMERO	242
----------------	-----

TAPA: NAVEGANDO CON KARISMA, DE LUIS GARCÍA ZAPATERO.

VINETAS DEL MISMO AUTOR.

# hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

*Francisco Campodónico F., Editor*

y

*Mosca Azul Editores*

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

CONSEJO EDITORIAL: *Jorge Capriata, Luis Loayza, Santiago López Maguiña,  
Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

DEPÓSITO LEGAL 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04,

PERÚ. FONO 447 4318

[www.huesohumero.com.pe](http://www.huesohumero.com.pe)

[www.perucultural.org.pe](http://www.perucultural.org.pe)

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 vía AÉREA

UNMSM

## ARTE VANGUARDISTA CHECO: POESÍA PARA LOS CINCO SENTIDOS / Esther Levinger

**E**l poetismo, noción central del grupo vanguardista checo Devětsil, fue tal vez su principal contribución a la teoría del arte moderno<sup>1</sup>. El artista Karel Teige (1900-1951), principal teórico del grupo, consideraba al poetismo la esencia del arte, definida en oposición al constructivismo con sus aspectos utilitarios<sup>2</sup>. La construcción era “la fundación del mundo”, mientras que la poesía se elevaba en lo alto como “la corona de la vida”<sup>3</sup>. La construcción concernía a la arquitectura, dominada por la estética del purismo y la producción industrial y ejecutada de acuerdo a las leyes de la razón y la economía<sup>4</sup>. Por otro lado, la poesía era un juego autónomo, libre de las exigencias del trabajo o las restricciones de las bibliotecas y museos. La poesía, “vino y alcohol intoxicante, antes que comida ordinaria”, usaba libre y gozosamente la imaginación, que apelaba directamente a los sentidos<sup>5</sup>.

Teige y sus amigos veían al poetismo como un estilo de vida, una actitud y una forma de comportamiento. Para ellos representaba la noción vanguardista de la unidad del arte y la vida en una sociedad ideal, donde el trabajo se parecería a la actividad artística en ser libre y lúdico. En esta sociedad futura, la diferencia entre arte culto y arte popular desaparecería porque el arte comprendería todas las actividades humanas, sea escribir cartas de amor, hacer acrobacia, jardinería, o cocina. En 1950 este concepto utópico se toparía con la dura realidad cuando el Partido Comunista Checo declaró a Teige enemigo del pueblo con el apoyo tácito de otros miembros de Devětsil. Pero en la década de 1920 aún era un concepto fresco e inocente. El poeta Vítězslav Nezval (1900-1958)

enfaticó la naturaleza artística de toda actividad humana en su relato sobre el nacimiento del poetismo. Según Nezval, nació una noche mágica de 1923 cuando él y Teige, caminando por las calles de Praga, fueron capturados de pronto por un sentimiento vívido de felicidad ante “el olor de la primavera, las estrellas, las cuentas de luz, las arcadas de los borrachos, y las viejas mendigas recostadas en las esquinas de la calle”. Nezval describió al poetismo como el matrimonio de opuestos; avanzaba “del estudio de las ideologías al estudio de las sensibilidades, de la religión a la percepción sensorial, de la tradición al presente, de la estética al empirismo, de la lógica a la psicología, de la psicología a la fisiología, del ‘arteísmo’ al poetismo”. Para el poeta, todo esto marcaba el final de la literatura tradicional y los géneros poéticos, y anunciaba el surgimiento de la poesía para los cinco sentidos<sup>6</sup>.

El sentido más importante era la vista, pues, para el grupo Devětsil, la cultura y la civilización modernas concedían una posición privilegiada a los medios visuales como afiches, avisos luminosos, revistas ilustradas, y sobre todo el cinema. El cinema era aclamado como el paradigma de la modernidad, tanto que los artistas y poetas checos de la década de 1920 le atribuían eventualmente el refinamiento de la visión. Pensaban que el cinema abría camino a una opticalidad de la poesía, que se materializó en los “poemas visuales” de Devětsil<sup>7</sup>, la principal contribución del poetismo al arte mundial, de acuerdo a Teige. En la práctica, los poemas visuales incorporaban la disposición tipográfica de poemas, collages y fotomontajes para formar un nuevo sistema de señales no verbales, sobre todo visuales y táctiles<sup>8</sup>. Este sistema nuevo y la ideología que condujo hasta él serán los temas del presente trabajo.

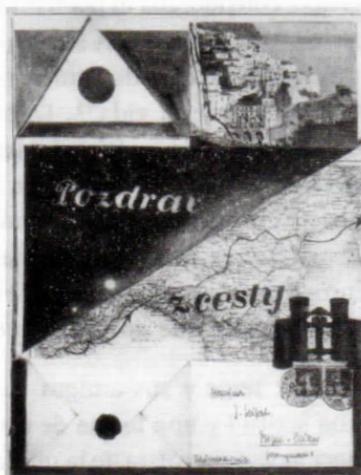


Figura 1

## Poetismo y constructivismo

La autonomía del arte —una noción central para la teoría del poetismo— fue vista por Teige como el producto necesario de factores históricamente determinados. Desde su punto de vista, la muerte del arte religioso en el siglo XIX, seguida por la estricta división del trabajo en los métodos modernos de producción y el progreso técnico de la fotografía liberaban a la pintura de todo objetivo extra-artístico: narrativo, representacional e ideológico. Estos eran asignados a los posters, las caricaturas, y al periodismo, mientras que el arte volvía a su propio fin, sin ninguna necesidad de justificación o meta<sup>9</sup>. Luego de un breve periodo de involucramiento con el arte y la poesía proletaria, Devětsil formuló su argumento historicista, que representaba el reconocimiento del grupo de que el contenido de una obra de arte nunca podría tener un impacto revolucionario directo sobre la sociedad y que la forma era por lo menos tan importante como los sujetos socialmente útiles<sup>10</sup>. Es así que el poetismo representaba la negativa del grupo a usar el arte como arma en la lucha de clases y su rechazo a la idea misma de una obra de arte específicamente proletaria. La exigencia de una tendencia social en el arte le parecía a Teige un concepto erróneo. Desde su punto de vista, surgía porque la clase media no lograba reconocer la necesidad moderna de la división del trabajo. Esta clase esperaba equivocadamente una obra de arte que cumpliera tareas que yacen fuera de su campo de competencia. Consideraba a la pintura y a la escultura como una anécdota, o peor, un sustituto de la pedagogía, la psicología, y la religión. De modo similar, hacía equivaler la arquitectura con la decoración y los emplastos ornamentales, olvidándose de que era ante todo el arte de la construcción<sup>11</sup>. Para Teige como para Roman Jakobson, que se incorporó a Devětsil poco después de haber llegado a Praga (julio 1920), el programa del arte proletario estaba totalmente equivocado porque un poema que deseaba provocar una acción revolucionaria demostraba ser insatisfactorio como poema y a la vez una herramienta de agitación ineficiente: “ni chicha ni limonada”<sup>12</sup>. En términos de Jakobson, “Cuando se convoca a un trabajador a una marcha, no se sugiere que camine de un suburbio de Praga a otro a paso de fox-trot”<sup>13</sup>. No había absoluta-

mente ninguna necesidad de poesía cuando la propaganda dirigida hábilmente a través de conferencias populares, sermones, y editoriales periodísticos podía obtener más y mejores resultados.

Esta posición, respaldada por la visión historicista de una necesaria autonomía del arte, impulsó a Teige a separar el arte de la propaganda. La finalidad del arte, declaraba ahora, era satisfacer la necesidad de placer de la humanidad, puesto que el verdadero gozo se encontraba en el más alto nivel de los valores humanos, y la medida de la vida era la felicidad<sup>14</sup>. A diferencia del anterior arte proletario de Devětsil, que cantaba a las fábricas y al trabajo duro, el poetismo deseaba crear arte gozoso. Apuntaba a volver la vida “un festival espectacular, un carnaval excéntrico, una arlequinada de sensaciones e ilusiones, una secuencia cinematográfica intoxicante y un calidoscopio milagroso”<sup>15</sup>. Los poetas modernos debían ser no filósofos y pedagogos, sino payasos, bailarines y acróbatas. Ellos tenían que ofrecer a la humanidad momentos maravillosos: “una semana de color, luz, fragancia... Una poesía de tarde dominical, excursiones, cafés, alcohol intoxicante, animados bulevares, paseos a ciudades-balneario”<sup>16</sup>. Las obras de arte, entonces, ofrecían placer corporal tal como lo hacía el deporte; cada actividad hablaba a los sentidos y a los instintos de la gente, nunca al intelecto<sup>17</sup>.

La percepción sensorial inmediata de una obra de arte nunca significó que su modo de producción fuera algo no intelectual. Teige, al igual que El Lissitzky, cuyas teorías y pinturas Proun conocía muy bien, insistía en que el hacer arte era un juego intelectual con reglas tan precisas e intrincadas como las del ajedrez<sup>18</sup>. Al comparar al artista con un acróbata, señaló que la buena acrobacia dependía de la precisión y de algo más: “A fin de que un equilibrista japonés sobre un trapecio no se mate, es necesario que el trapecio esté sólidamente fijado y bien construido”<sup>19</sup>. El ajedrez figura en muchas pinturas Devětsil, y la composición de la mayoría de los poemas visuales y sobrecubiertas estaban organizados en una rejilla estricta de líneas horizontales y verticales<sup>20</sup>. Todas las obras de Teige seguían esta regla, desde las primeras pinturas cubistas de paisajes urbanos hasta poemas visuales como *Pozdrav z cesty* (Saludos desde un viaje, 1924, Fig. 1), y en trabajos tipográficos posteriores como *Abeceda* (Alfabeto, 1926) o *Stavba a báseň* (Construcción y

poema, 1927, Fig. 2)<sup>21</sup>. Unas rejillas similares organizaban el poema visual *Souvenir* (1924) de Jindřich Štyrský y la cubierta del libro de poemas *Pantomima* de Nezval (1924, Figs. 3 y 4)<sup>22</sup>.

El poetismo, como opuesto a constructivismo, ponía de relieve la diferencia entre poesía y la ciencia de la comunicación. Tomando prestado de la distinción contemporánea de Jakobson entre “lenguaje comunicativo con su orientación hacia el objeto de la enunciación y el lenguaje poético con su orientación hacia la expresión misma”<sup>23</sup>, Teige explicaba:

Las dos actividades polares, la intelectual y la emocional, deben tener cada una su propio lenguaje con sus propias leyes, de acuerdo a sus diferentes propósitos y diferentes objetivos. El vocabulario de la ciencia no será el de la poesía... sus imágenes serán diferentes y tendrán una diferente construcción de oraciones. Sigue habiendo algunos puntos de contacto, pero suele ser un hecho que lo que es adecuado para la literatura emotiva es inadecuado para la literatura intelectual, y viceversa<sup>24</sup>.

El contraste entre la libre invención de palabras poéticas y un vocabulario fijo hacía el distingo entre poesía y comunicación con un propósito determinado. A fines de los años 20, cuando la vanguardia checa estaba acercándose al surrealismo, Teige sostenía que la “literatura intelectual” usaba palabras catalogadas en los diccionarios, donde adquirían significados definidos e inequívocos. Sin embargo esas palabras solo apprehendían lo que se podía percibir a la luz del día, mientras “la realidad infrarroja y ultravioleta escapaba fatalmente de ella”<sup>25</sup>. Los afiches, revistas y despachos telefónicos —es decir, los productos de la industria y el cálculo— utilizaban palabras del diccionario, mientras que la poesía, siguiendo el llamado de Guillermo Apollinaire en “Victoria” (“Y que todas las cosas lleven un nuevo nombre”), utilizaba palabras inventadas por los poetas<sup>26</sup>.

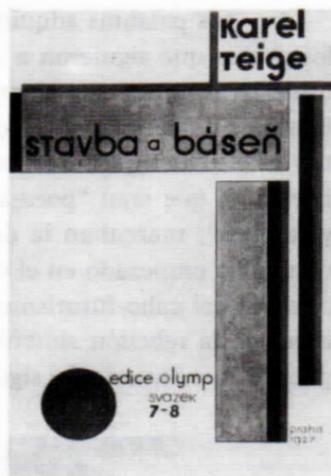


Figura 2

Las palabras adquirirían aún una mayor libertad en las obras de los poetas que siguieron a Apollinaire. Vale señalar que Teige rara vez utilizaba terminología científica; a menudo hacía referencia a fuentes literarias y poéticas, en especial francesas, y solía apoyar sus argumentos con investigaciones eruditas. Por ello los poemas visuales del poetismo, que eran “poemas sin palabras, ópticos, sonoros, olfatorios, y táctiles”, marcaban la desconfianza fundamental en las palabras que había empezado en el romanticismo y el simbolismo y continuado a través del cubo-futurismo, el dadaísmo, y el surrealismo<sup>27</sup>. Así Teige asociaba la rebelión simbolista contra la instrumentalización del lenguaje con el divorcio del signo y el referente de la lingüística estructural:



Figura 3

como lo decía, “una palabra no es el signo exacto de un objeto sino solo su envoltura universal”<sup>28</sup>. Teige citaba a Rémy de Gourmont, para quien el decreciente valor de la palabra hacía necesarias expresiones más poderosas para las emociones que básicamente no cambiaban mucho. El francés también se refería a *Hamlet*, el poema más largo del simbolista francés Jules

Laforgue (1860-1887), quien comprendió el vacío de las grandes palabras. Las palabras, explicaba Teige, no eran sino una vestidura de ilusión que parecía denotar la realidad. El hablante de una lengua nunca sabía cómo y cuánto concordaba una palabra con la realidad, porque el hablante nunca sabía qué se escondía detrás de las palabras aparte de su uso canónico. Por ello, “el trabajo nomenclativo de Adán en el paraíso necesitaba una revisión científica”<sup>29</sup>.

En términos lingüísticos, Teige exponía aquí la relación arbitraria entre el significante y su significado y entre el signo y su referente:

“La palabra se liberó del vínculo inmediato con los objetos naturales. Simplemente se emancipó de las cosas y las acciones”<sup>30</sup>. Para el artista y ferviente lector de poesía moderna, la palabra se liberaba de su función representacional para volverse un elemento autosuficiente de la estructura poética; “para el poeta la palabra es una sustancia... para él, solo la palabra debe ser real... debe ser real como un ladrillo o un pedazo de mármol”<sup>31</sup>. Para respaldar estas afirmaciones Teige hacía referencia, por supuesto, al arte. Los dadaístas, argumentaba, trataban a las palabras como a una sustancia material. Ellos creaban una amalgama de palabras desconectadas a fin de liberar más la palabra de sus viejos significados y liberarla de la carga de ideas obsoletas<sup>32</sup>. Teige sostenía que la poesía *zaum* (más allá de la razón) rusa –por poetas como Velimir Khlebnikov y Aleksandr Kruchenykh– formaba un ballet de neologismos y un torbellino de palabras que rompían con los objetos. En esta obra de poetas la palabra se volvía una sustancia no objetiva, como en un lienzo suprematista, por ejemplo<sup>33</sup>. La ruptura se consumaba en los poemas visuales Devětsil, que utilizaban las palabras como signos visuales.

La palabra no objetiva del poetismo era la única cualidad que Roman Jakobson señaló en su célebre conferencia en Praga “Qué es la poesía”: “La poesía de los poetistas... dio un sólido respaldo a la autonomía de las palabras”. Es más, esta propiedad de la palabra era la que determinaba el concepto lingüístico de *poeticidad*: “Hay poeticidad cuando la palabra es sentida como palabra y no como una mera representación del objeto nombrado o una explosión de emoción, cuando las palabras y su composición, su significado, su forma externa e interna, adquieren un peso y un valor propios en vez de referirse indiferentemente a la realidad”<sup>34</sup>. Y para Teige, como la palabra no era el signo genuino de un objeto, los poetas nunca estaban tan preocupados con su problemática relación con la realidad



Figura 4

como con su poder asociativo, su forma, sonido y movimiento. A diferencia de los científicos o periodistas, los poetas deseaban expresar sentimientos, "el flujo del mundo subyacente de los sueños... la vegetación fantástica en el océano traicionero y tenebroso". La poesía se estampaba directamente en los sentidos o, en palabras de Teige, "en el lecho recipiente de la sensualidad"<sup>35</sup>

### *Sensaciones visuales/auditivas*

La poesía para los cinco sentidos encontró su justificación conceptual a posteriori en la correspondencia entre los sentidos. Teige añadió más tarde, probablemente bajo la influencia de André Breton y los surrealistas, la teoría de la sexualidad y la hipótesis de un impulso creativo único de Freud, cuya fuente era la libido<sup>36</sup>. Sin embargo, como muchos artistas y poetas de la vanguardia, Teige ancló al arte moderno en la óptica. Desde su punto de vista, la civilización moderna cultivaba perfectamente el sentido de la visión, y la era de los afiches, los avisos luminosos y el cine era llamada con razón "*el siglo del ojo*"<sup>37</sup>. Teige recurrió a una amplia serie de investigaciones psicológicas y neurológicas sobre la correspondencia entre los sentidos, pero solo rara vez divulgaba sus fuentes. Citando libremente de esta bibliografía, explicaba que se podía medir matemáticamente las sensaciones auditivas y cromáticas y que cada una de ellas podía ser reducida a fracciones aritméticas. De acuerdo a estas fuentes, todos los hombres y mujeres poseían una capacidad más o menos activa de traducir espontáneamente tonos, voces, sonidos, y otras impresiones acústicas, impresiones de olor, sabor, y tacto, e impresiones de bienestar y dolor a imágenes visuales. Por otro lado, las imágenes visuales oníricas podían provocar sensaciones auditivas y táctiles. En efecto, Teige se refería a lo que los psicólogos llaman hoy percepción transmodal, que no es lo mismo que la sinestesia propiamente dicha. La primera es una correspondencia sensorial, compartida por todos los humanos e implícita en expresiones como "música brillante", "colores cálidos", etc. La sinestesia es rara; solo pocas personas experimentan esa mezcla sensorial. Los cenestésicos experimentan

cosas como ver realmente sonidos y saborear formas<sup>38</sup>. Como la correspondencia entre los sentidos nunca negó la importancia primordial de la vista en la conciencia que tiene uno del mundo, Teige también decía que la literatura confirmaba su creencia y la creencia modernista de que el ojo era el órgano sensorial más confiable. La visión, según este enfoque, era una función en la que la totalidad del ser humano participaba. Estaba involucrada en todos los otros sentidos, ofreciendo a la psique sus propios datos y capaz de activar otros sentidos y vibrar todas las cuerdas del alma moderna. Los experimentos psicotécnicos, Teige continuaba, confirmaban la superioridad de la vista y los tipos visuales entre la gente; también demostraban que las representaciones acústicas eran casi diez veces menos frecuentes que las visuales, mientras que las representaciones táctiles eran tan frecuentes como las visuales<sup>39</sup>.

Equipado con este conocimiento y las teorías del materialismo histórico, Teige procedió a narrar toda la historia de la pintura como un esfuerzo predeterminado para fijar el triunfo de la óptica sobre el contenido literario. Presentaba al lector una historia detallada en la que una etapa de la historia del arte seguía a otra. La Edad Media sometía la estética a la Iglesia, y la pintura interpretaba el contenido literario de las leyendas hasta que junto con la escultura sirvieron de biblia para los analfabetos. La invención de nuevas técnicas, tales como el óleo en lienzo, redimió a la pintura de la arquitectura y la liberó del tutelaje de la Iglesia. Más o menos en el mismo tiempo, la Italia mercantil del Renacimiento cambió el estatus social del artista; en consecuencia Miguel Angel se atrevía a confrontar a Julio II en una discusión violenta; "Esta fue la primera vez que un pintor insistía en crear su propio sistema, independiente de la Iglesia: *El ojo triunfaba sobre el rezo*"<sup>40</sup>. La historia de Teige continuaba con la naturaleza muerta y el paisaje holandeses, en los que el color y la línea eran más importantes que el tema. Esto contribuyó a la emancipación de la pintura en la Francia burguesa decimonónica, hasta que el Impresionismo anunció la victoria de la visión y la creación de la poesía cromática. Los cubistas, continuando el proceso, crearon organismos ópticos, los cuales mediante su sola calidad estética provocaban en el espectador ciertas sensaciones físicas<sup>41</sup>.

La poesía siguió un camino similar y, como la pintura, obtuvo el triunfo de la visión sobre el sonido. Desde la perspectiva de Teige —compartida por otros artistas vanguardistas, significativamente André Breton— los poetas modernos habían abandonado la acústica y la fonética y se habían ido a la óptica. Es decir, la poesía avanzaba de un acento en los valores auditivos, un residuo de civilizaciones más antiguas cuando incluso las reglas gramaticales eran versificadas, a un acento sobre los valores visuales. Esto representaba el fin de la idea simbolista de “la musique avant toute chose” (La música sobre todas las cosas) y el comienzo de los poemas pictóricos<sup>42</sup>. Puesto que Teige consideraba toda transformación como históricamente determinada, fijó el inicio de los poemas visuales en “Un golpe de dados” de Stéphane Mallarmé. Por supuesto que Teige valoraba sobre todo el espacio tipográfico entre las letras de la página: “Las palabras y los haces de palabras están esparcidos sobre la hoja en blanco como las estrellas y constelaciones en el firmamento”. Es así que Mallarmé creaba, en vez de música, un sistema óptico y cierta relación entre el negro y el blanco, “un poema en el que el ojo del lector se detenía sobre la superficie blanca, como en los intervalos de un sueño”<sup>43</sup>.

El cambio a valores visuales continuó con “Palabras en Libertad” de Filippo Tommaso Marinetti, los caligramas de Apollinaire y la poesía tipográfica “al aire libre” de Pierre Albert-Birot. Según Teige, el ejemplo de Apollinaire era el más decisivo porque el poeta francés subordinaba el fluido azaroso de las palabras de Marinetti a las bien ordenadas configuraciones ópticas. La refundición de Marinetti por parte de Apollinaire, según Teige, revelaba todo un nuevo mundo de poesía, cuya significación era igual al descubrimiento de América.



Figura 5

Además, como Apollinaire rechazaba el decorado literario y el contenido comunicativo, sus poemas eran rápidos y breves. No eran pronunciados de una estrofa a la siguiente, sino leídos de una mirada, percibidos íntegramente de súbito –composiciones ópticas como afiches que integran orgánicamente imagen y texto, permitiendo por ello una máxima claridad visual<sup>44</sup>. Teige declaró que luego de Apollinaire los poemas eran leídos como cuadros modernos, mientras que los cuadros modernos eran leídos como poemas<sup>45</sup>. Bedrich Václavek (1897-1943), el teórico más sistemático de Devětsil, sostenía que desde que los poemas empezaron a ser impresos, la poesía había perdido con toda razón su calidad acústica; el lector no oía el poema sino lo veía. La página impresa de la poesía moderna permitía la percepción sinóptica y en consecuencia mayor concisión, velocidad, y precisión<sup>46</sup>. Siguiendo el mismo concepto de economía, Teige declaró que los medios visuales eran más económicos y por ello más efectivos que los medios acústicos. Por ello, la recitación era un absurdo: la poesía tenía que ser visual, nunca fonética ni onomatopéyica<sup>47</sup>. La siguiente etapa de este desarrollo pertenecía a los poemas pictóricos de Devětsil.

En una carta a Jaroslav Seifert (agosto 1923), Teige le pidió al poeta que colaborase con él en la creación de un libro ilustrado “bizarro” y totalmente nuevo. Convencido de que tenía una idea verdaderamente revolucionaria y arriesgada, Teige le explicó a su amigo que se había dirigido a él porque sobre todo era un poeta maduro y una persona confiable, pero también porque al ya estar su nombre comprometido en varias aventuras artísticas no lo alarmaría otra nueva<sup>48</sup>. Más tarde en aquel año, Teige prometió a los lectores de *Disk 1* (1923) que el siguiente número de la revista incluiría “poemas visuales” porque: “Las artes plásticas en su forma existente estaban muriendo, como lo hicieron los frescos y los mosaicos.



Figura 6

El concepto tradicional de cuadro está desapareciendo. Enfrentamos un resultado lógico: *la fusión de la pintura moderna con la poesía moderna. El arte es uno, y es poesía*<sup>49</sup>. Disk 2 (1925) publicó dos tipos de poemas visuales —poemas collage y tipográficos—, siendo el último fruto de la cooperación entre Teige y Nezval. La colaboración con Seifert produjo resultados algo diferentes, como veremos más adelante.

En los poemas tipográficos, como “Co je nejkrásnějšího v kavárně” (Lo que es más hermoso en un café) y “Adé” (Adiós), ambos de *Pantomima* de Nezval (Figs. 5 y 6), Teige arregló el texto en imágenes visuales que evocaran el tema del poema<sup>50</sup>. “Lo más bello en el café son las flores rojas y blancas en la baranda de al frente” está compuesto de diversos tipos de letras de variadas dimensiones, y el collage de tiras de papel tal vez se refiere a aleros. “Adé” es un obituario que representa las curvas trazadas por pájaros en su vuelo (“Ptáci odlétají”, Los pájaros se van volando), sugiriendo la partida de Arlequín y otros comediantes a los cuales el poeta llora. Los poemas tipográficos no eran nuevos: “Adé” se parecía especialmente a los *caligramas* de Apollinaire, como también a obras como “Mechaniczny ogród” (Jardín mecánico) (1920) de Tytus Czyżewski, en la que sobresalen de la superficie plana un cuadrado y flores circulares, y “Virágok” (Flores) (1921) de Lajos Kassák, en la que las palabras forman un bouquet en arco y *virágok*, escrito verticalmente, dibuja el tallo<sup>51</sup>. Como estos poemas, “Adé” de Teige presentó al espectador/lector una entidad autorreferencial cuyo significado se encuentra dentro de los datos ópticos inmediatos.

Los poemas tipográficos, Teige explicaba, actuaban como “una suerte de jeroglífico internacional” porque aunque están compuestos de palabras, los signos verbales se juntan en una configuración óptica<sup>52</sup>. Utilizando la taxonomía de los signos propuesta por el filósofo C.S. Peirce, se podría decir que estos poemas tipográficos son signos icónicos, porque establecen su significado a través del efecto de similitud entre el signo y su referente<sup>53</sup>. Esta iconicidad del poema es la que incitó a Teige a sostener que el poema tipográfico equivalía a un afiche moderno que es leído de golpe, y que era un poema “sin palabras”<sup>54</sup>. Escribiendo sobre la posibilidad de un nuevo lenguaje universal, especulaba:

“Es posible que este no sea siquiera un lenguaje, es decir, un sistema filológico. Podría tal vez ser un sistema óptico... Un lenguaje sin palabras. Un lenguaje sin alfabeto... Tal vez nazca una palabra tipográfica, una palabra que será percibida solo por la vista, sin tener que traducirla al oído<sup>5</sup>”.

Muchas publicaciones de Devětsil, como la cubierta de *Revolutionary Anthology Devětsil* (1922), que ofrece formas geométricas simples, especialmente círculos, y *Stavba a báseň* (Fig. 2) en la que las letras están ordenadas en una rejilla horizontal/vertical, forman una fuerte gestalt en la medida en que fueron hechas para ser captadas directamente como un todo visual y sintético<sup>6</sup>. Sin embargo la percepción



Figura 7

holística del sistema de rejillas difiere perceptiblemente del conocimiento directo de la simple similitud, pues la rejilla pertenece a otra categoría peirciana de signos, el índice. La rejilla es un índice porque corresponde punto por punto a su referente; la superficie plana del plano de la pintura. Al hacerlo así, la rejilla afirma la copresencia física del soporte como una base de orden y medida racionales. El propio Teige calificó estas obras como constructivistas, pues aquí la cuestión no era la constitución de semejanzas sino la demostración de un sistema de construcción

metódico. Además, la frontalidad estricta y los ortogonales bien equilibrados instalan a estas sobrecubiertas dentro de los códigos del diseño internacional de libros constructivistas. Ellos hacían sin duda recordar la tipografía de Lissitzky, Jan Tschichold, y la serie de libros de la Bauhaus de László Moholy-Nagy, conocidas muy bien por Teige<sup>5,7</sup>. La óptica, que era un tema importante en el concepto del nuevo libro, encuentra eco en el argumento de Teige de que las cubiertas tenían que atraer la

atención del transeúnte pues actuaban como afiches y avisos para los libros<sup>58</sup>. Esas impresiones fugaces y distantes solo podían ser visuales.

Según Teige, la visión moderna era sofisticada, capaz de adaptaciones rápidas, penetrante y veloz. El rápido crecimiento de la cultura visual urbana en el paso del siglo XIX al XX –la nueva ciudad, con su rápida sucesión de espectáculos y avisos luminosos; las nuevas tecnologías de impresión, que posibilitaban una amplia distribución de revistas ilustradas y afiches; y sobre todo el cine, que entonces era silencioso<sup>59</sup>–le indicaban la superioridad de la vista sobre los demás sentidos. El cine era importante por dos razones relacionadas. El cine, como más tarde observó Roman Jakobson, revelaba clara y enfáticamente que el lenguaje era solo uno entre los numerosos sistemas de signos posibles, y lo que Devětsil deseaba crear<sup>60</sup>eran nuevos “signos de la lengua óptica”. Segundo, y de manera más inmediata, puesto que “las películas no necesitaban palabras, música, rima o recitación”<sup>61</sup> parecía en ese tiempo el modo más importante de poesía visual, que según Teige reemplazaba a la pintura abstracta.

### *Cinema = Cultura visual*

El cine, según Teige, anunciaba el fin de la pintura de caballete y su sustitución por una nueva poesía óptica hecha por máquinas. En su interpretación evolucionista de la historia del arte, el cubismo evolucionó hacia el estudio de formas puras y sus relaciones mutuas sobre todo, en las pinturas geométricas abstractas del suprematismo ruso y del neoplasticismo holandés<sup>62</sup>. Teige sostenía que estas composiciones no objetivas demostraban la validez de la división del trabajo y la autonomía del arte. Al final la pintura se limitaba al estudio de su propios medios específicos; abandonaba “mendigos, navegantes, arlequines, y mujeres bañándose, a fin de crear pinturas que no imitan nada y estaban libres de toda consideración ilustrativa”<sup>63</sup>.

Sin embargo las armonías puras de colores que creaban sensaciones fisiológicas de luz y movimiento podían fácilmente deslizarse hacia

el mero decorado. Reconociendo el peligro, algunos artistas cambiaron la pintura por la arquitectura (Vladimir Tatlin y Lissitzky, por ejemplo) o la fotografía y el cine. Las composiciones geométricas no objetivas constituían así solo una etapa transitoria del proceso evolutivo, que encontró su verdadera solución en las películas abstractas. La cámara y el proyector de películas trasladaban el juego de relaciones ópticas entre las formas en movimiento más efectivamente que el óleo sobre el lienzo<sup>64</sup>.

Para Teige el gran mérito del cine abstracto residía en su valor educativo. Desde su perspectiva, luego de siglos de pintura naturalista, la gente había perdido el don de percibir formas plásticas y colores puros y de apreciar aquellas relaciones de la luz y la línea que no representan ni simbolizan nada. Los creadores de películas abstractas, como Marcel Duchamp, Viking Eggeling, y Hans Richter, estaban dedicados a la reeducación del ojo. Estos artistas, según Teige, medían cuidadosamente los efectos ópticos de su obra a fin de producir impresiones sensoriales precisas en el espectador. Esas películas ofrecían diversión espiritual y placer sensual, el fin de toda obra de arte y de la vida misma. Sin embargo a pesar del importante papel que Teige les asignaba a las películas abstractas, finalmente las consideró tan insatisfactorias como las pinturas sin objetivo. El cine nunca podría evocar una emoción poética sin algún contacto con la experiencia vivida<sup>65</sup>. Esas películas no lograban satisfacer la necesidad constante de fragmentos de la realidad, en los que los seres humanos podían “tejer una trama emocional de asociaciones”. Esas películas degeneraban en un calidoscopio insignificante, o lo que Jakobson más tarde llamó “un ruido visual aburrido”<sup>66</sup>.

Sin embargo, la visualidad siguió siendo siempre para Teige la cualidad más destacada de una película. Todas las películas, abstractas o narrativas, consistían en ritmos ópticos. Estos creaban poemas cronospaciales dinámicos que, a través de la intermediación de la vista, excitaban a todos los demás sentidos y sensibilidades del espectador. En este contexto de la esencia visual del cine, el concepto de *photogénie* de Louis Delluc desempeñó un papel importante. Los historiadores del cine generalmente concuerdan en que el término es elusivo y que Delluc

lo utilizó para “apuntar al poder transformador del cine en relación a la realidad”<sup>67</sup>. Sin embargo, Stuart Liebman ha señalado que “*photogénie* se vuelve sinónimo de la búsqueda de un cinema ‘cinemático’ verdaderamente autónomo”<sup>68</sup>.

Teige estaba atento al lenguaje específico del cine. Alababa a Charles Chaplin y Delluc, quienes desde su punto de vista elaboraban exclusivamente imágenes cinemáticas y comprendían que el cine tenía que ser un poema dinámico de luz organizado rítmicamente. Estos dos cineastas consideraban que la historia y la trama eran un pretexto para la expresión visual, y ambos enfatizaban lo verdaderamente cinemático del cine. Estas cualidades permitían al espectador comprender los valores puramente “fotogénicos” del cine y vivir más intensamente momentos ópticamente fascinantes<sup>69</sup>. El uso de la palabra *photogénie* de Teige es tan elusivo como el de Delluc. Teige citó una vez al cineasta francés y explicó que *photogénie* significaba un acuerdo entre fotografía y cinematografía, añadiendo que el término realmente significaba “nacido de la luz”, de manera que todos los fotógrafos eran en verdad fotogénicos<sup>70</sup>. Más tarde, subrayando los valores visuales, declaró: “la *photogénie* presenta al ojo a cada momento una inmensa riqueza de experiencia óptica... Para nosotros, la cinematografía pura significa *un poema absoluto, que nace de la asociación lírica de la luz, la sombra, el reflejo, y la oscuridad*, esto es, un espectáculo fantástico de un ballet rítmico en blanco y negro”<sup>71</sup>. Teige y sus amigos deseaban recuperar la riqueza de la experiencia óptica y enriquecerla. Esperaban hacerlo creando poesía para todos los sentidos y “un lenguaje visual independiente, un sistema de signos que encarnara la forma gráfica del mundo”<sup>72</sup>, elaborando un sistema de signos que reemplazara “la forma gráfica”, es decir, la secuencia de letras (el significante) por signos ópticos.

Remo Fotografická báseň

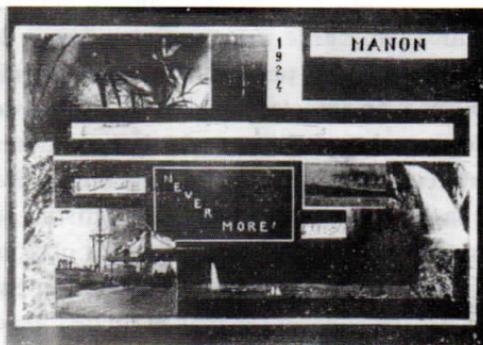


Figura 8

## Poemas visuales: visión y tacto

En el nuevo sistema de signos de Devětsil los signos verbales adquirirían valores ópticos. En los poemas tipográficos, la configuración de las palabras instituía una relación de similaridad con su referente propia de la categoría de los signos icónicos, donde el entrecruzamiento que regía la cubierta de ciertos libros cambiaba los signos verbales a índices físicos para un orden racional, lo que Teige llamó constructivismo. Esta breve descripción ayuda a subrayar la complejidad de los poemas visuales, que eran creados de la fusión de signos indiciarios y simbólicos<sup>73</sup>. Los poemas visuales comprendían palabras y muy a menudo imágenes pegadas sobre la superficie (botes, aeroplanos, mapas, fotografías, banderas, estampillas) arregladas en líneas verticales y horizontales bien ordenadas. Según Teige, los poemas formaban una textura de "palabras ópticas" que equivalían al lenguaje de la señalización, como en un código de circulación internacional. Constituían un sistema de signos en el que palabras y frases como *au revoir* en *Odjezd na Kytheru* (Partida a Citera, 1923-24, Fig. 7) del propio Teige, *souvenir*, en *Souvenir de Štyrsky*, y "nunca más", en *Manon de Remo* (Jiří Jelínek) (Fig.8), actuaban como símbolos peircianos. De este modo, las palabras eran comparadas con el sistema de banderas, postes de señalización, y señales de caminos: "Círculo verde: el camino está abierto, círculo rojo: el camino está cerrado"<sup>74</sup>. La poesía se liberó no solo de la música sino también del lenguaje, y el poema se volvió un signo sin palabras<sup>75</sup>.

*Partida a Citera* y *Saludos de un viaje* (Fig. 1) difieren sensiblemente de otros poemas visuales de Devětsil en que solo Teige usaba todas las tres categorías de signos en la misma obra<sup>76</sup>. Es así que *Partida a Citera* es hecha de símbolos (las palabras) e índices (el sistema de rejillas y las fotografías) como también de representaciones icónicas (las escaleras y la nube dibujada tenuemente sobre el rectángulo blanco al centro de la parte superior). La nube y el leve movimiento del agua en la que los botes navegan son signos visuales del *bon ven*" (buen viento) que acompaña el viaje a América. Teige indica la posibilidad de reemplazar los signos verbales por los visuales cuando dice que el cuadro presenta "Un momento de una película lírica" y escribió un pequeño guión

para explicarlo. Según él, era la representación simultánea de un "proceso":

- I. Una composición geométrica abstracta en movimiento.
- II. La composición entra poco a poco en foco: uno ve un puerto, botes, una grúa y un afiche.
- III. A la vez la grúa se voltea en el sentido requerido por la composición (horizontalmente); en la parte superior derecha, un bote a motor pasa el puerto y deja detrás de él (importante desde el punto de vista de la composición ) una estela blanca.
- IV. El velero se marcha, voltea y se inclina a un lado, volviéndose más y más pequeño, y desaparece a la distancia. En las escaleras a la derecha se puede ver una mano agitando un pañuelo [este detalle falta en el cuadro].
- V. El velero desaparece a la distancia; de pronto aparece una inscripción iluminada: *Au revoir! Bon vent!*<sup>77</sup>.

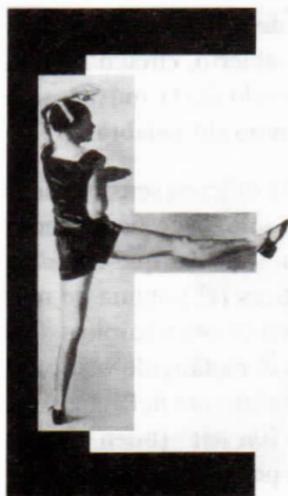


Figura 9

En el momento en que se realizó este cuadro (1923-24) los Estados Unidos –“América”– parecía la moderna Citera. Para Teige y sus amigos en Devčitsil, representaba la tierra donde todos los sueños se convertían en realidad, al menos en la cinematografía, en las personas de Carlos Chaplin, Douglas Fairbanks, y Mary Pickford.

*Abeceda*, un grupo de veinticuatro poemas, cada uno dedicado a una letra del abecedario, era una empresa conjunta de Nezval, la bailarina Milča Mayerová, Teige y el fotógrafo J. Papsa. En estos poemas, Nezval parece subvertir deliberadamente el poema “Voyelles” de Arthur Rimbaud: donde Rimbaud creaba una equivalencia

cenestésica de sonidos (vocales) y colores, Nezval poetizaba la imagen visual de una letra, que era intensificada por el movimiento suspendido de la bailarina y el sentido del espacio. (Teige era responsable de la diagramación). Al contrario del poeta simbolista, el poetismo explotaba la forma tipográfica de la letra en asociaciones libres y creaba el paradigma de la letra como un signo visual. Por ejemplo, la E evocaba para él la imagen de tres cables en los que los telegrafistas susurraban mensajes de amor; la N le recordaba a dos amantes que trataban de alcanzarse y tocarse uno al otro, pero el

amor era frágil, y, como la N, se rompía fácilmente. La G se volvió el lazo de Fairbanks. La O era, por supuesto, un círculo, la R la imagen de "carrrrrrera", la S una serpiente, la T la horca, la V una pirámide, y así sucesivamente (Figs. 9 y 10). En el poema visual algo sexy "Počitadlo" (Abaco, Fig. 11), los signos visuales colaboraban con las palabras, resultado de la cooperación entre Teige y Seifert en *Na vlnách TSF* (Sobre las ondas de radio)<sup>78</sup>. En este poema (que puede ser traducido como: "Tu pecho/ es como una manzana de Australia/ Tus pechos/ son como dos manzanas de Australia / Oh, cuánto quiero a este ábaco de amor"), el marco y las líneas horizontales repetidas definen un plano del cuadro que representa un ábaco tridimensional. Siguiendo a Alois Riegl, el poema presenta un caso de visión háptica, siendo la visión háptica o cercana aquella de una clara silueta de plano contra base material<sup>79</sup>. Las "manzanas" también evocan el sentido del tacto, un escozor en la palma para acariciar las manzanas (pechos) de la amante a lo largo de las varillas del ábaco.

En el poema pictórico de Teige *Saludos de un viaje* (Fig. 1) se hace más evidente la invitación a tocar. Allí el artista se casa con lo que el escultor alemán Adolf von Hildebrand en el siglo XIX denominó visiones "cercañas" y "distantes"<sup>80</sup>. Aquí, la superficie plana de la bande-



Figura 10

POČÍTADLO

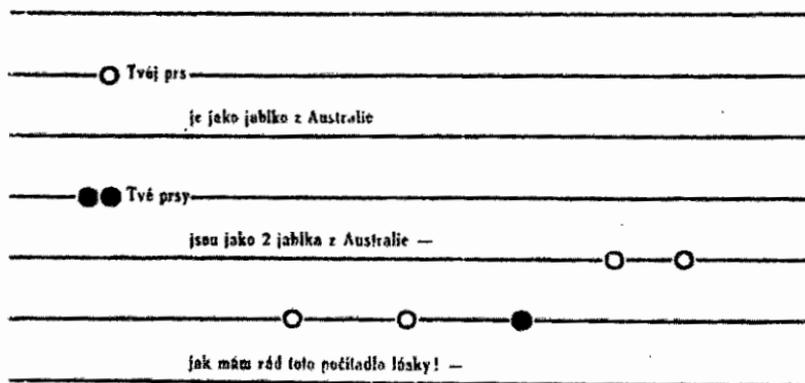


Figura 11

ra náutica es contrastada con el espacio en perspectiva de la postal. Aun más conspicua es la yuxtaposición del cielo nocturno estrellado, el mapa plano y los binoculares que sobresalen. El espectador es incitado a sentir los binoculares y el sello rojo del sobre y a seguir con sus dedos el camino tomado por el viajero, indicado por la línea roja en zigzag. Este poema visual, como muchos otros que incluían mapas, abolía la distancia creada por el espacio en perspectiva; invita al espectador a acercarse y descifrar los nombres de los mares, las montañas, los países y las ciudades.

Los mapas eran casi obligados en los poemas visuales de Devětsil. En un nivel simplemente iconográfico, sugerían turismo. Este era el tema declarado de *Saludos de un viaje*, aunque significativamente Teige omitía la explicación verbal en las publicaciones posteriores del texto: "Tratamos de componer un poema turístico, reflejo de la poesía de viaje lírica, combinándolo a partir de varias fotografías características: una bandera de trasatlántico, una postal, una fotografía del cielo estrellado, un mapa de viajero, binoculares y una carta con las palabras 'Saludos de un viaje'"<sup>81</sup>.

Teige omitió la explicación verbal porque limitaba el poema; "el poema turista" era un rótulo que reducía el poema a un nombre propio

cuando él se empeñaba en construir un sistema compuesto de tres tipos de signos. *Saludos de un viaje*, como otros poemas visuales de Devětsil, yuxtapone signos que pertenecían a diferentes jerarquías de relaciones entre signos y sus referentes. La rejilla que ordena el “poema” es un índice, porque es congruente con el fundamento material del plano pictórico. Las postales pictóricas también son índices porque aunque existe una similaridad factual entre las fotografías y los lugares que representan, ellas fueron producidas “bajo tales circunstancias que fueron forzadas físicamente a corresponder punto por punto con la naturaleza”<sup>82</sup>. El mapa es una combinación de lo icónico y lo simbólico: se parece a lo que representa, pero a la vez es un signo convencional. Las palabras son símbolos, pues son signos vinculados sólo arbitraria o convencionalmente con el referente. En palabras de Jakobson (siguiendo a Peirce), “la conexión entre el *signans* [significante] de un símbolo y su *signatum* [significado] inteligible (traducible) se basa en una contigüidad aprendida, acordada y acostumbrada”<sup>83</sup>. O, de acuerdo con Teige, “la palabra en estos poemas es una señal óptica de alguna realidad, como la bandera es la señal de un país”<sup>84</sup>. La exclusión del ícono simple y su reemplazo por signos indiciales y simbólicos fue lo que incitó a Teige a declarar que los poemas visuales eran la principal contribución de Devětsil al arte mundial.

Los viajes se constituyeron en el único tema importante de Devětsil. Diferentes tipos de signos hacían referencia a ellos: banderas, estampillas, billetes, boletos de transporte, fotografías, reproducciones de obras de arte, mapas de ruta, números, palabras, partituras, y fragmentos de diarios extranjeros. Aparecen ejemplos en *Manon* de Remo (Fig. 8), *Underground* de Antonín Heythum (1924, fig. 12), y *Siphons des siestas coloniales* de Jiří Voskovec (1925, Fig. 13). Tal vez, los botes en *Partida a Citera* de Teige (Fig. 7), los veleros de *Souvenir* (Fig. 3) y *Pantomima* (Fig. 4), y aun otro bote en la cubierta de Otakar Mrkvička para el libro *Samá Láska* (Único amor, 1923) de Seifert, en el que el bote está suspendido en medio del aire como el aeroplano a la izquierda<sup>85</sup>, sugieren el tema más directamente. Los poetas y los artistas de Devětsil dedicaron muchos poemas y poemas-cuadro a viajes, por tierra, mar, o aire, a menudo a tierras idílicas. *Sobre las ondas de la radio* de Seifert incluía poemas que asociaban

trenes de lujo, cruceros, palmeras, y las luces centelleantes de los bulevares de París. En *S lodí jež dovaží čaj a kávu* (Con el barco que trae té y café, 1928, tipografía de Teige), el poeta Konstantin Biebl se imaginaba abordando un barco hacia Java para un largo viaje a esta exótica isla y otros encantadores lugares, como Egipto y sus pirámides<sup>86</sup>. Teige invitó al espectador a Citera, probablemente siguiendo las huellas de Charles Baudelaire; Voskovec visitaba Túnez y el Sahara, mientras que Štyrský escogía las soleadas playas y las palmeras de la ribera italiana. Solo Heythum prefería la neblinosa Londres, con su metro y sus museos.

Uno de los motivos más importantes para el tema del viaje son las acciones emprendidas por el presidente Tomáš G. Masaryk para abrir Checoslovaquia al mundo y volver a Praga un centro de comercio y de vida académica internacional<sup>87</sup>. En el estado recién independizado, las relaciones exteriores y los viajes formaban un horizonte compartido y un terreno común para el diálogo. Todas las revistas literarias y artísticas checas dedicaban mucho espacio a la traducción de poesía e informes sobre publicaciones y exhibiciones de fuera, siendo leídas muchas de estas revistas como antologías de poesía y arte moderno internacional. Esto era cierto para toda publicación de Devětsil, sobre todo para *Pásmo* con sede en Brno, sobre lo cual relató el poeta Frantisek Halas:

“El número 16 de la calle Huss [residencia de Artuš Černík], editor de la revista, asombraba al cartero, pues allí llegaba correo de todo el mundo hasta que el departamento de Černík se inundó de revistas y libros. Había tantos que organizamos una exhibición en la librería de Kocí... Su gran éxito impulsó otras actividades. Con la ayuda de Industrias U.P. [artefactos para el hogar], organizamos un ciclo de conferencias sobre arquitectura moderna. Fue desde Brno que Oud, van Doesburg, Moholy-Nagy, Gropius, y otros fueron a Praga”<sup>88</sup>.

El internacionalismo constituía un importante componente de la idea vanguardista y de toda la utopía modernista, pero para Devětsil los viajes prometían mucho más que los contactos internacionales. Procuraban muchos tipos de placeres –como en el gracioso poema de Seifer llamado “Objevy” (Descubrimientos), una página de *Sobre las*

*ondas de radio* (Fig. 14). En una traducción libre, dice así: “En el año 1492 el genovés Cristóbal Colón descubrió islas desconocidas/¡Gracias señor!/ ¡Fumo cigarrillos!”. Teige, quien era responsable de la disposición tipográfica, eran un fumador dedicado; fotografías y caricaturas lo muestran fumando, a menudo pipa y a veces cigarrillos<sup>89</sup>. Los viajes, una fuente de deleite sensual y bienestar, era la otra cara del poetismo. Como se señaló antes, el poetismo se oponía al modelo de comunicación lingüístico estructural. Rechazaba las unidades de lenguaje ready-made –“diccionario de palabras” como las llamaba Teige– que eran despachadas por un remitente desentendido para ser decodificadas por un destinatario pasivo. Este tipo de mensaje precodificado era igual al arte proletario, que Devětsil encontraba totalmente ineficaz e inapropiado. Es así que los poemas visuales no eran mensajes en el modelo “telegráfico” de Jakobson, sino expresiones en el sentido bahktiniano de comunicación interpersonal. Las expresiones suponen un oyente activo que responde y se involucra en un acto de comprensión. Para los poetistas el oyente con el que querían “entrar en relaciones dialógicas” era el proletariado, y el lenguaje común, desde su punto de vista, era la cultura popular, en particular el cine<sup>90</sup>.

Los poemas visuales y el cine compartían imágenes de bellezas del mundo desconocidas y aun insospechadas. La elección de lugares y ciudades atractivos que componían los poemas visuales seguían el derrotero de Teige, tal como lo expresó en “Nuevo Arte Proletario”:

“No son historias de miseria, imágenes de minas e industrias metalúrgicas, sino historias de los trópicos, de lugares lejanos, poemas de libertad y vida activa que presentan la realidad a los trabajadores. El proletariado no necesita imágenes de la aplastante realidad, sino una realidad y una ilusión que inspiren y alienten. Los escritores de los poemas infantiles moralizantes comunistas no excitan y no pueden esperar un éxito; solo... sucesos en la pantalla de los cinemas, episodios del mundo magnífico y desconocido, que algún día será nuestro, conquistarán el corazón del proletariado”<sup>91</sup>.

Los mapas de ruta, cuya lectura requiere una visión de cerca, también sugieren horizontalidad, como opuesta a la verticalidad de la

visión a distancia. Los poemas visuales publicados en las revistas *Devětsil Disk* y *Pásmo* no tenían la intención de ser colgados en las paredes, y puesto que muchos de ellos se han perdido, hoy solo pueden ser vistos impresos, sobre todo, horizontalmente. Diseños como *Stavba a báseň* (Fig. 2), ya se ha señalado, eran sobre todo “constructivistas” en la medida en que seguían la idea constructivista de la opticalidad de la tipografía. Pero hasta 1925 la mayoría de las subrecubiertas eran fotomontajes compuestos exactamente de los mismos signos indiciales y simbólicos que los poemas visuales independientes: mapas, botes, y aeroplanos, con fotografías ocasionales refiriéndose al lugar de acción: cubierta de Teige y Mrkvička para *Amor de Jeanne Ney* de Ilya Ehrenburg es un ejemplo (1925, Fig.15). A diferencia del último tipo, las primeras sobrecubiertas concebían al libro sobre todo echado sobre una mesa o sostenido en las manos. Una conciencia de lo horizontal también puede inferirse del entusiasmo de Teige por la obra de Man Ray. Otra razón de la atracción que sentía Teige por Rayogramas era probablemente el modo de producción mecánico que reemplazaba las pinturas producidas manualmente. Y otra razón era el proceso, que Teige narraba en gran detalle cada vez que mencionaba los Rayogramas. Como se sabe Man Ray no fotografiaba objetos frente a él; ellos eran colocados sobre una mesa y se imprimían en el papel sensible que se dejaba debajo de ellos<sup>92</sup>.

La fotografía y el fotomontaje tenían un lugar especial en el pensamiento de Teige básicamente por las mismas razones que para todos los artistas vanguardistas en los primeros años del siglo XX, pero con una importante diferencia. Christina Lodder sostiene convincentemente que el término “diseño gráfico constructivista” era contradictorio. Todas esas obras eran una transacción que surgió del fracaso de los artistas en la producción industrial y la total transformación de su ambiente. Ella explicó luego que para mediados de 1920 los constructivistas rusos en efecto se encontraron atrapados en su uso del fotomontaje –que incorporaba necesariamente fragmentos de la realidad–, en virtud de una situación artística en la que el realismo resurgía como un credo artístico agresivo y fortalecido por el apoyo oficial<sup>93</sup>. En cambio Teige tenía una motivación enteramente positiva para hacer fotomontaje. Consideraba que la técnica y todos sus usos eran la consecuencia

necesaria de tres factores históricos concurrentes: pintura no objetiva, el dominio técnico de la fotografía, y las necesidades de la publicidad y la propaganda política modernas. El impresionismo, que marcaba una distancia progresiva respecto del objeto, condujo a diversos estilos de abs-



Figura 12

tracción total. Este desarrollo era una necesidad histórica, pero, como los abogados rusos del productivismo, especialmente Nikolai Tarabukin y Boris Arvatov, Teige consideraba que el resultado era un callejón sin salida<sup>94</sup>. Dejaba a la pintura, que primero estaba limitada al caballete y finalmente a sus propios medios plásticos, sin una misión propia. Teige encontró la solución en el arte público, en la forma de diseño gráfico por medio de la fotografía y el fotomontaje. Trazando la historia del fotomontaje en estricto orden cronológico, rastreó su génesis en los *collages* cubistas de Pablo Picasso y Georges Braque. Estas obras evitaban el riesgo de la decoración abstracta y señalaban la necesidad de mantenerse en contacto con la realidad y la experiencia humana concreta. A diferencia de los constructivistas rusos, Teige valoraba el fotomontaje y su empleo en posters, prospectos, sobrecubiertas, y otros, por sí mismos, y veía la restauración de la figura como un acto positivo. Significaba la secesión de pintura no objetiva y la vuelta de un realismo “auténtico” como opuesto a uno ilusionista<sup>95</sup>.

Como todos los artistas vanguardistas constructivistas, Teige valoraba el fotomontaje sobre todo porque era “la pintura de la era de la máquina”. Al ser producida y reproducida mecánicamente, concordaba con los modos modernos de producción, o en palabras de Teige, “el fotomontaje, el cine y la tipografía son los nuevos dominios del arte en los que el proceso creativo integra por completo las condiciones de la producción industrial”<sup>96</sup>. El fotomontaje también terminaba siendo

la obra de arte única y original; indicaba la liquidación del arte como una mercancía y como un objeto de contemplación individual. Otros dos factores ingresaban en este contexto. Primero, en opinión de Teige, hacer un fotomontaje no requería ni un talento particular ni un entrenamiento especial. Todos, “aun los Rafaeles mancos” podían tomar una fotografía y hacer un fotomontaje; por lo tanto, la producción de un fotomontaje era anónima y colectiva. Segundo, a diferencia de la pintura al óleo, un fotomontaje podía ser reproducido y distribuido en gran número: tanto su recepción como su producción eran colectivas. Por estas razones Teige consideraba al fotomontaje en la forma de afiches, folletos y otros, como medios de combate social. Era la verdadera respuesta a las demandas de arte proletario de tendencia, uno que podía ser mejor adaptado al trabajo de propaganda y a la acción revolucionaria<sup>97</sup>. En suma, “el fotomontaje era para la Internacional Comunista lo que las piezas del altar eran para la Iglesia Católica”<sup>98</sup>.

El valor predominantemente político y social del fotomontaje nunca interfirió con su uso en el teatro y los anuncios de películas o la publicidad comercial. Los artistas afiliados a Devětsil, como los artistas vanguardistas en Alemania, Hungría, o Polonia, publicitaban bienes de consumo<sup>99</sup>. Teige en verdad parece haber desechado como irrelevantes las implicaciones negativas de la publicidad en la producción y los métodos de comercialización capitalistas, aunque debe haber sido consciente del problema. Periódicos como *Tvorba*, que alguna vez dirigió y al que contribuyó regularmente luego, hacían surgir la pregunta sobre el papel de la publicidad en la economía capitalista<sup>100</sup>.

Antes de las obras surrealistas independientes que Teige inició alrededor de 1935, sus únicos fotomontajes eran cubiertas de

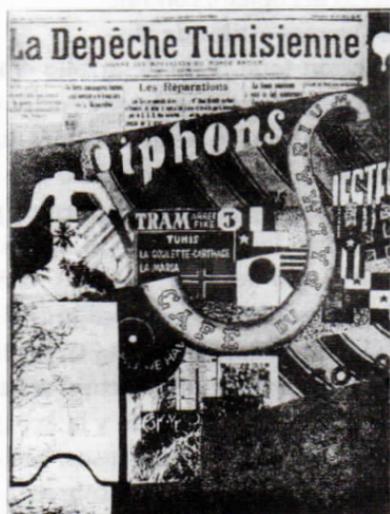


Figura 13

libros, muchas de las cuales hizo en colaboración con el pintor Otakar Mrkvička<sup>101</sup>. Todos estos trabajos consistían en fragmentos de fotografías montados de acuerdo a un tramado estricto de líneas verticales y horizontales; ellos solían incluir arreglos tipográficos del nombre del autor y el título del libro en el mismo orden racional. Teige y Mrkvička yuxtaponían fotografías diversas tomadas desde distintos puntos de vista; jugaban con el tamaño de los distintos tipos y colores contrastantes –usualmente negro, blanco, y rojo– para enfatizar la naturaleza heterogénea de cualquier fotomontaje. Los fragmentos dispares e inesperados le parecían a Teige elementos de antítesis formales, y por ello partes en una red dialéctica que creaba una síntesis visual con significado<sup>102</sup>. Un ejemplo de esa síntesis es la cubierta de *Americanos en Leningrado* (1925), parte de la serie policial *Mess Mend* de Marietta Shaginyan (1924). Aquí, los artistas contrastaban la visión de ojo de ave, frontal, y ojo de gusano de la arquitectura vieja y nueva, noble y humilde, y la imagen de la burguesía estadounidense con una imagen esculpida de Lenin. La cubierta ofrece una contraparte visual a la narrativa verbal (la guerra entre las masas proletarias del nuevo soviét y las fuerzas del fascismo). El fotomontaje fue muy usado para la propaganda inmediata en la revista bimensual comunista *Reflektor*, editada por el poeta, ensayista, y crítico Stanislav K. Neumann, un oponente del poetismo. Las obras en *Reflektor*, a diferencia de aquellas en las publicaciones de Devětsil, transmitían mensajes inequívocos mediante la burda yuxtaposición de fotografías en collage. Uno de esos fotomontajes contrasta la belleza de una bella escena de invierno con fotografías y dibujos de la miseria infligida a los pobres por el duro clima. El guión dice: “Cuán hermosa es la naturaleza en invierno y cuán desdi-

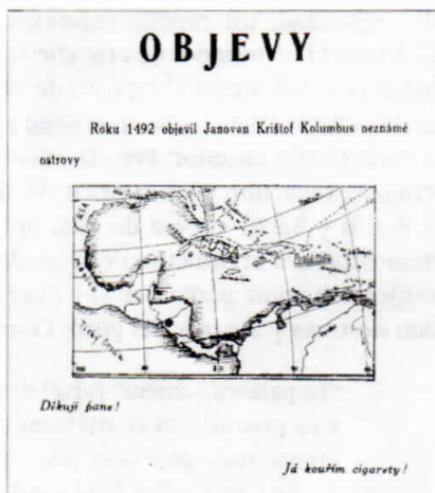


Figura 14

chados son los pobres". Otro era un montaje de fotografías de París; "París, ciudad de la luz y ciudad de la pobreza". Pero los fotomontajes también podían ser jubilosos, como el montaje de diferentes vistas de las celebraciones del 1º de mayo en Moscú (Fig.16) y Praga<sup>103</sup>.

### *El arte en la vida*

Las fotografías y los fotomontajes en las revistas, en las sobrecubiertas de los libros, y en las columnas de publicidad participaban en la vida de la ciudad; negaban la diferencia entre arte elevado y bajo; y participaban del ideal Devětsil de una poesía para los cinco sentidos. La primera manifestación de igualdad de todos los productos hechos por el hombre era el "Bazar de arte moderno", que Devětsil organizó en Praga en 1923 y en Brno al año siguiente. Junto con pinturas, dibujos, y poema visuales, los artistas exhibían proyectos arquitectónicos, afiches de viaje, fotos fijas de películas, como también un cinturón de seguridad, un espejo, cojinetes, y un maniquí de peluquería<sup>104</sup>. El fenecido historiador de arte checo František Šmejkal explicaba que el bazar Devětsil seguía el espíritu de Dada-Messe (Berlín) y el Salón Dadá en la Galería Montaigne, que Teige podría haber visto durante su visita a París el año anterior. Pero Devětsil importó sólo el modelo. El bazar Praga estaba libre del espíritu de nihilismo que había caracterizado a Berlín y París; en vez de ello, optaba por la construcción. El bazar demostraba el argumento de Teige de que todo lo que los hombres y las mujeres hacían podía ser considerado arte si la obra era ejecutada con destreza y a partir del gozo. Como él explicó más tarde,

"La palabra "umění" [arte] deriva de *umět* [ser capaz de hacer algo], y su producto es el artefacto. Es una palabra que significa simplemente todo producto perfecto y hábilmente ejecutado. En este sentido, es posible hablar del arte de la construcción, el arte de la industria, el teatro, y cine, exactamente como el arte de la cocina, la poesía, la fotografía, el viaje, y la danza. La lengua checa permite que uno hable del arte de la medicina, la contabilidad, agrimensura; existen libros y manuales sobre el arte de pagar las deudas de uno, el arte de la quiromancia, de atar corbatas, el arte de casarse"<sup>105</sup>.

A diferencia del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, que era una obra de arte total que se dirigía a todos los sentidos al mismo tiempo –sobre todo la ópera– el concepto de Teige de poesía para los cinco sentidos

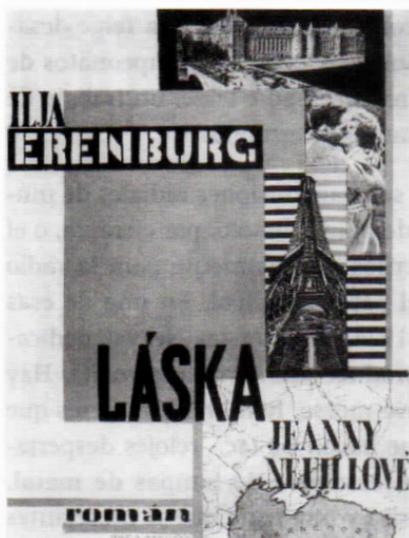


Figura 15

de manera que la gente pudiera disfrutar plenamente de todos los datos sensoriales –todas las visiones, sonidos, olores, gustos y sensaciones táctiles– pero en especial la vista, pues había arte alrededor de toda ella, en “coloridos macizos de flores, afiches, banderas, señales viales, vestimenta deportiva, la animación colorida de los salones de baile, las festividades populares, y campos feriales... el ballet, el cine, los juegos de reflejos, los fuegos artificiales, los desfiles , y los carnavales”<sup>107</sup>.

Sin embargo, la unidad del arte y la vida no excluía específicamente las creaciones artísticas. Los poemas visuales Devětsil presentaban poemas para la vista y el sentido del tacto, compuestas de diversos materiales; suaves o rugosos, calientes o fríos, de seda, terciopelo, o alambre –cualquier cosa que excitara al ojo y al sentido del tacto y ofreciera deleite sensorial–. Regalos de flores, cartas de amor perfumadas, y macizos de flores en jardines daban la experiencia de poemas olfatorios;

comprendía la experiencia ordinaria de los hombres y mujeres modernos en el mundo. El historiador de arte checo Tomáš Vlček observó que Teige y Devětsil deseaban trastocar los límites y reglas de las formas de arte individuales en un intento de cruzar la frontera entre realidad artística y extraartística, entre realidad y sueño, a fin de llegar a la realidad misma<sup>106</sup>. Para llevar a cabo este proyecto utópico, los artistas Devětsil intentaron hacer surgir una conciencia de la experiencia cotidiana que representaba la fusión del arte y la vida. Ellos se imaginaban que podían redespertar y reeducar los sentidos

como una buena comida no podía ser menos elevada ni menos estética que una pintura, la comida aportaba poesía al gusto. Además de sus valores gustativos, el arte de la cocina, explicaba Teige, exhibía efectos de forma, color y olor. No menos importantes eran las experiencias sensoriales relacionadas al movimiento corporal, una idea que Teige desarrolló tal vez bajo el impacto de los Sokols checos; los campeonatos de gimnasia, acrobacia, tenis o fútbol ofrecían, según Teige, un trabajo de equipo colectivo y el sentimiento supremo de armonía<sup>1 08</sup>

Poesía para los oídos podrían ser transmisiones radiales de música de ruidos, el “ruido de órganos” de Luigi Russolo, por ejemplo, o el jazz, y también piezas de teatro escritas especialmente para la radio en las que el sonido desempeñaba el papel principal. En una de esas piezas, *Mobilization: un guión de radio* (1924) de Vítězslav Nezval, dedicada a Karel Teige<sup>1 09</sup>, la movilización produce una terrible revuelta. Hay gente que intercepta mensajes en clave morse, hombres y mujeres que gritan, ritmo de tambores, relojes que hacen tic tac, relojes despertadores que tímbran, agua que gotea, estrépito de lampas de metal, un canario que gorjea, vidrio que se triza y una cuna que se mece antes de que finalmente llegue la pesada cadencia de hombres que marchan. Un tren ruge, unos hombres silban, una guitarra rasguea, una armónica vibra. La calle resuena con el ruido de tranvías, automóviles, cabriolés, pasos, voces de vendedores de diarios que gritan “Movilización”. Estos ruidos continúan ininterrumpidamente hasta que se elevan por todas partes “La internacional” y los gritos de “Libertad, Igualdad, Fraternidad”. Como Teige tenía gran confianza en el futuro, él esperaba que la gente inventaría nuevos instrumentos que explotaran cada descubrimiento científico e ideológico, que eventualmente producirían nuevas formas de una poesía para los cinco sentidos<sup>1 10</sup>.

La poesía para los cinco sentidos significaba para Devětsil el fin del arte en el sentido tradicional del término. En esto, el movimiento se sumó a los proyectos utópicos de otros artistas vanguardistas, desde Piet Mondrian, Kazimir Malevich, y Wladislaw Strzemiński hasta los constructivistas rusos, aunque todo artista y grupo de artistas se abrieron su propio camino y crearon su propio modelo.

Si la primera definición de poetismo era un juego sin consecuencias, para principios de la década de 1930 Teige había expuesto una concepción instrumentalista del arte. Desde este punto de vista, los hombres y mujeres tenían que aprender el uso pleno de sus órganos sensoriales, no solo para ellos mismos, sino porque esto los haría mejores ciudadanos, o mejores socialistas. Pues sólo un hombre nuevo en total posesión de todas sus facultades, uno que ha dominado todos sus sentidos, es capaz de crear fases superiores del comunismo<sup>11</sup>. Sin embargo a esta visión socialmente responsable no le fue mucho mejor que al rechazo anterior del arte como herramienta política. En los ocho años que había entre la defensa de un arte desinteresado y la defensa del poetismo como arma de la revolución comunista de Teige, este fue repetidamente atacado desde la izquierda y la derecha y el centro. Partiendo de la premisa de que la obra de arte tenía que ser una ocupación seria, la acusación común contra Devětsil fue que el poetismo era simplemente demasiado frívolo. En opinión de estos críticos una obra de arte cuyo fin es entretener, que desea cantar al amor, y que clama que desea ser autosuficiente como cualquier deporte, es en el mejor de los casos una aberración infantil<sup>12</sup>. Si bien Teige podía fácilmente desechar las críticas del ala derecha y del centro, que eran sus adversarios políticos y las que a menudo lo acusaban de inconsistencia, eclecticismo y superficialidad, no podía permanecer indiferente ante los críticos de izquierda, que eran sus aliados en el combate social. Estos críticos añadían a la acusación de frivolidad la de ignorancia y traición. Según estos, Teige y Devětsil se desviaban del verdadero marxismo; fracasarían en el examen más simple en filosofía marxista, y habían abandonado al proletariado<sup>13</sup>.

Un crítico los acusó de abrazar los hábitos de la burguesía hedonista, cuyos valores llenan sus poemas<sup>14</sup>, describiéndolos como trabajadores del suburbio enfrentados de pronto con las maravillas de Praga. En la misma vena, otro crítico consideraba que la visión del mundo de los poetistas era un reflejo no crítico de la desorientación y desintegración de la intelligentsia de la posguerra, de manera que a



sus asunciones, que en ningún caso concordaban con las de la mayoría de los poetas e intelectuales comunistas. Según Teige, el éxito de la revolución social dependía de una revolución del espíritu, así que el objetivo último del poetismo era ahora, como siempre, producir un hombre nuevo para la nueva sociedad. La misión del poetismo era cultivar los sentidos y enriquecer la sensibilidad humana a través de la conciencia aguda del sonido, color, luz y movimiento. El poetismo se empeñaba en crear un arte nuevo y superior de vida y amor, porque la gente que rechazaba su cuerpo y sus fuerzas espirituales era menos valiosa para la sociedad y de hecho podía ser considerada saboteadora<sup>19</sup>. En la futura sociedad socialista, el constructivismo y el poetismo convergerían, pues la abolición futura de la división del trabajo haría al final que el arte sea una esfera específica de la creatividad. No habría otra belleza que la vida buena, gozosa y armoniosa del colectivo humano. Significaba trabajo sin dolor físico, benevolente y libre<sup>20</sup>.

En un obituario sobre Teige (noviembre 1951), Ferdinand Peroutka, un temprano y consistente opositor tanto de Teige como del comunismo, sostenía que Teige tenía todos los rasgos del militante comunista: "Era intolerante, fanático, y dogmático... Creía en la dictadura del proletariado, en la supresión brutal de los adversarios y en el materialismo dialéctico. Divergía del comunismo estalinista sólo en una cuestión: el gusto artístico... Karel Teige creía que la poesía francesa era buena"<sup>21</sup>. Para Teige, el camino a la utopía comunista no pasaba a través del realismo social estalinista sino más bien, citando a Friedrich Nietzsche, a través de la creación libre en una sociedad "donde el desarrollo libre de cada uno es la condición del desarrollo libre de todos"<sup>22</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> El "Sindicato Artístico de Devětsil", que incluía poetas, pintores, arquitectos, gente de teatro, y músicos, fue fundado el 5 de octubre de 1920 en la Cafetería Sindical en Praga. El sindicato duró hasta cerca de 1930, cuando se disolvió por disputas personales e ideológicas entre sus miembros. A fines de los años 20 y la década siguiente muchos artistas y poetas de Devětsil adoptaron el surrealismo. Devětsil significa literalmente nueve fuerzas; en su inicio el grupo tenía nueve miembros. Sin embargo, el poeta Jaroslav Seifert (1901-1986) escribió que esta nunca fue la verdadera razón de la elección del nombre. *Devětsil*, explicó, es la palabra checa

para centauro, una suerte de aciano, descubierta, según la leyenda, por el centauro Chiron. Según el poeta, era una planta extraña y misteriosa. El nombre evocaba tanto los nueve poderes curativos de la planta que le atribuye la medicina popular, y el número mágico nueve. Véase Jaroslav Seifert, *Toutes les beautés du monde: Souvenirs et histoires vécues*, trad. Milena Braud (París: Belfond, 1991, 258 pp.). Para una historiografía general de Devětsil, véase František Šmejkal, "Devětsil: An Introduction", en Švacha, 8-27. Para una cronología detallada de la vida cultural checa, que coloca a Devětsil en el contexto del arte y la poesía en Bohemia inmediatamente antes y después de la Primera Guerra Mundial, véase *The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia: 1918-1938*, catálogo de Ivam-Centro Julio González, Valencia, 1993: 395-406; véase también Tomáš Vlček, "Art between Social Crisis and Utopia: The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910-1930", *Art Journal* 49, no. 1 (1990): 28-35. Sobre cubismo checo, véase Alexander von Vegesack, ed., *Czech Cubism: Architecture, Furniture, and Decorative Arts, 1910-1925*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992; y Miroslav Lamač, *Cubisme Tcheque*, París: Flammarion y Centro Pompidou, 1992. Sobre las obras surrealistas de los artistas Devětsil, véase Jaroslav Andel, "The 1930s: The Strange Bedfellows, Functionalism and Surrealism" en *Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia*, 323-85; Lenka Bydžovská, "Le surréalisme dans la Prague de nos rêves", *Prague 1900-1938: Capitale secrète des avant-gardes*, catálogo del Museo de Bellas Artes, Dijon, 1997: 263-70; y S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 72-82.

- <sup>2</sup> Según Chvatěk Květoslav, por ejemplo, Teige intentaba reconciliar las nociones opuestas de belleza de Sócrates y Kant; ver Květoslav, "Karel Teige a pražský structuralismus" (Karel Teige y el estructuralismo de Praga), *Umění* 43, 1995: 116-18 (el artículo discute las relaciones entre Teige y Jan Mukařovský a fines de los años 30. Tomáš Vlček sostiene que la asociación sincrética de elementos incompatibles y contradictorios, influenciada por la posición topográfica de Bohemia en la encrucijada de la cultura europea, conformó un tema latente en todo el arte checo, y no solo en Devětsil. T. Vlček, "Utopia jazyka uměleckých projevů Devětsilu" (El lenguaje utópico de los manifiestos de Devětsil), *Umění* 35, 1987: 145. La mayor parte de la bibliografía checa sobre Devětsil tiene como tema principal la dualidad de constructivismo y poetismo. Para una explicación muy breve de los dos términos, véase Jaroslav Andel, "The Constructivist Entanglement: Art into Politics, Politics into Art", en *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, cat. Henry Art Gallery, Universidad de Washington, Seattle, 1990: 238-39.
- <sup>3</sup> Teige, "Obrazy" (Cuadros, 1924), y "Naše základna a naše cesta" (Nuestra base y nuestro camino, 1924), en Teige, 1927<sup>a</sup>, 122, 182.
- <sup>4</sup> Sobre las teorías de Teige sobre la arquitectura, ver Rotislav Švacha, *The Architecture of New Prague: 1895-1945* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 256-59.
- <sup>5</sup> Teige, "Poetismus" (1924), en Teige, 1927a, 161-62.
- <sup>6</sup> V. Nezval, "Návestí o poetismu" (Una nota sobre poetismo), *ReD* 1, no. 3 (Dic. 1927): 94.
- <sup>7</sup> "Obrozova báseň" puede ser traducido como poema imagen, pictórico o visual. Me parece que el último, aunque el menos literal, expresa mejor el desecho de Devětsil de crear una obra de arte que fuera tanto un cuadro como un poema.
- <sup>8</sup> Por supuesto que las palabras quedaban como un componente importante en muchos poemas visuales, pero como veremos a menudo servían como signos visuales en vez de signos verbales.
- <sup>9</sup> Teige, "Cuadros", en Teige, 1927a, 119-20.
- <sup>10</sup> Sobre la fase proletaria de los poemas Devětsil, véase Alfred French, *The Poets of Prague: Czech Poetry between Wars* (Londres: Oxford University Press, 1969), cap. 2.
- <sup>11</sup> Teige, "Doba a umění" (Era y arte, 1923), en Teige, 1927<sup>a</sup>, 36.

- <sup>12</sup> Teige, "Manifeso of Poetism" (1928), en Teige 1966:325. Peter Steiner sugiere una conexión entre Devětsil y el ataque que Otakar Zich, un filósofo formalista checo de la estética, lanzó contra el arte de tendencia casi en la misma época. Según Zich, "Una idea poética tomada por sí sola, es decir, sin considerar cómo el poeta la expresa en palabras, puede tener un tremendo valor ético, religioso y social. Pero este valor es *extra-artístico* y se combina con el valor artístico como algo heterogéneo, sin poder afectar el valor artístico ya sea positiva o negativamente"; O. Zich, "O typech básnických" (Sobre los tipos poéticos, 1918), citado en Peter Steiner, "The Roots of Structuralist Esthetics", in *The Prague School: Selected Writings 1929-1946*, ed. Peter Steiner, trad. John Burbank et al. (Austin: University of Texas Press, 1982), 197.
- <sup>13</sup> R. Jakobson, "Konec básnického umprumáctví a Živnostnictví" (El fin del diseño UPRUM y la pequeña empresa en la poesía), *Pásmo* 1, no. 14 (1925):1-2. Jindřich Toman considera a este artículo un importante documento de lingüística funcional; véase Toman, *The Magic of a Common Language: Jakobson, Mathesius, Trubetskoy, and the Prague Linguistic Circle* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 222.
- <sup>14</sup> Teige, "Era y arte", en Teige 1927a:47; y Teige 1925a:24).
- <sup>15</sup> Teige, "Poetismo", en Teige 1927a:162.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, 163, 166.
- <sup>17</sup> Teige, "Moderní umění a společnost" (Arte moderno y sociedad, 1924), reproducido en *Avantgarda známá a neznámá: Od proletářského umění k poetismu: 1919-1924* (Vanguardia conocida y desconocida; del arte proletario al poetismo), vol. 1, ed. Štěpán Vlašín (Praga: Svoboda, 1971), 508.
- <sup>18</sup> Las pinturas Proun de Lissitzky fueron reproducidas en las revistas Devětsil y Teige parafraseó largas secciones de su "A, y la Pangeometría". Ver Teige, "Požor na malbu" (Cuidese de la pintura, 1925), en Teige, 1927a, 123. Teige comparaba las reglas que gobernaban una obra de arte con las reglas del ajedrez en "Era y arte" en Teige 1927a:47; y en "Arte moderno y sociedad" (como en n.17):508.
- <sup>19</sup> Teige, "Estetika filmu a kinografie" (La estética del cine y la cinematografía, 1924), en Teige 1925b:45.
- <sup>20</sup> Sobre el tema del tablero de ajedrez, aunque los autores no se refieren a la analogía entre el juego del arte y el juego de ajedrez, véase Lenka Bydžovská y Karel Šrp, "Sobre la iconografía del tablero de ajedrez en Devětsil", *Umění* 41 (1993):41-49.
- <sup>21</sup> Sobre los primeros trabajos de Teige, véase Mansbach (como en n.1):61-63.
- <sup>22</sup> Vítězslav Nezval y Karel Teige, *Abeceda* (Praga: P.Otto, 1926). Teige, *Stavba a báseň*, 1927a. Vítězslav Nezval, *Parlomima* (Praga: Ústřední studentské knihupectví a nakladatelství, 1924). Jindřich Štyrský (1899-1942), pintor, artista gráfico, escenógrafo, fotógrafo y escritor, se incorporó a Devětsil en 1923. Sus primeras obras poetistas datan de ese año. De 1925 a 1928 vivió en París con el pintor Toyen (Marie Čermínová, 1902-1980). En 1926 los dos artistas reemplazaron la estructura geométrica de su obra con formas orgánicas casi monocromas, que adquirirían funciones evocativas y a las que llamaban artificialismo. En 1934, Štyrský y Toyen se adhirieron al surrealismo, y hasta 1939 exhibían en toda exhibición surrealista internacional. Véase *Štyrský, Toyen, Heisler*, cat. exhib. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París, 1982.
- <sup>23</sup> Jakobson (como en n.13), 1. Sobre formalismo ruso y en especial la distinción de Jakobson entre lenguaje "práctico" y "poético", véase Peter Steiner, *Russian Formalism: a Metapoetics* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984), 148-50, 203-5, 210-12.
- <sup>24</sup> Teige, 1927b:29. Teige no siguió a Jakobson con exactitud. Según el lingüista, "tanto en el lenguaje emotivo como poético, las representaciones lingüísticas...atraen la atención hacia sí mismas"; sin embargo, para él, el lenguaje emotivo representaba un caso claro del uso

comunicativo del lenguaje. Solo en el lenguaje poético la función comunicativa era mínima: “la poesía, que no es otra cosa que una enunciación *orientada hacia la expresión*, está gobernada por sus propias leyes immanentes”. Véase Steiner (como en n.23), 203. Para una traducción al inglés de este texto, véase R. Jakobson, “Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov” (1921), en *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, ed. y trad. de Edward J. Brown (Londres: Oxford University Press, 1973:58-82).

<sup>25</sup> Teige, 1927b:72.

<sup>26</sup> Esta es el último verso de “La Victoria” de Apollinaire (“La Victoire avant tout sera/De bien voir au loin/De tout voir/De près/ Et que tout ait un nouveau nom”), en *Calligrammes: Poems of Peace and War (1913-1916)*, trad. Anne Hyde Greet, Los Angeles: University of California Press, 1980:340.

<sup>27</sup> Teige, 1927b:1.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*:30.

<sup>31</sup> *Ibid.*:1.

<sup>32</sup> *Ibid.*:30.

<sup>33</sup> *Ibid.*:46. Es probable que Teige tomara prestada la noción de palabra no objetiva de Jakobson (como en n.13),2.

<sup>34</sup> Jakobson, “Qué es poesía”, (1933), en Jakobson, 377-78.

<sup>35</sup> Teige, 1927b:72.

<sup>36</sup> Sobre la correspondencia entre los sentidos en la teoría de la poesía para los cinco sentidos de Teige, véase “Manifiesto of Poetism” (1928), en Teige, 1966, 346-47. Sobre su comprensión de la teoría de la sexualidad y el instinto creativo de Freud, véase “Báseň, svěť, člověk” (Poema, mundo, hombre, 1930), en Teige, 1966, 490-92.

<sup>37</sup> Teige, 1932:178 (énfasis en el original).

<sup>38</sup> Sobre percepción transmodal e investigación psicológica en sinestesia, véase Lawrence E. Marks, *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities* (Nueva York: Academic Press, 1978). Para investigaciones neurológicas, véase Richard E. Cytowic, *Synesthesia: A Union of the Senses* (Nueva York: Springer-Verlag 1989), esp. Cáp.2

<sup>39</sup> Teige, “Manifiesto of Poetism”, en Teige 1966:347. Todas las pruebas elementales sobre percepción demuestran el predominio de la visión sobre el oído y los otros sentidos. En lo fisiológico, una parte mucho más grande del cerebro se dedica a la visión, y hay muchas más fibras nerviosas hacia el ojo que cualquier otro órgano sensorial. Si presentamos a una persona con información conflictiva entre, digamos, visión y oído, la visión domina por completo, como en el bien conocido caso del ventrilocuismo, donde percibimos el sonido como si viniera del movimiento de los labios de un muñeco, y no de su fuente real. Desco agradecer al Dr. Joel Norman del departamento de psicología de la Universidad de Haifa por su ayuda en este tema.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 340 (énfasis en el original)

<sup>41</sup> *Ibid.*, 341.

<sup>42</sup> Teige, “Our Base and Our Path”, en Teige 1927a:181. En 1924 Ivan Goll y André Breton, los editores del periódico efímero *Surréalisme*, escribían muy parecido a Teige: “Hasta principios del siglo XX, el oído ha determinado la calidad del poema; ritmo, sonoridad, cadencia, aliteración, rima; todo para el oído. Durante los últimos veinte años, el ojo ha estado tomándose la revancha. Es el siglo del cine”; citado en Martin Jau, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993:238). Sobre la importancia de la visión para Breton y los surrealistas, véase también Rosalind Krauss, “Photographic Conditions of Surrealism” (1981), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press 1985: 93-95)

- <sup>43</sup> Teige, "Manifesto of Poetism", en Teige 1966:332 (énfasis en el original).
- <sup>44</sup> Teige 1925a:23; y Teige, "Manifesto of Poetism" en Teige 1966:335.
- <sup>45</sup> K. Teige, "Malířství a poesie" (Pintura y poesía), *Disk 1* (1923:20).
- <sup>46</sup> Bedřich Václavěk, "Nové techniky v básnickém řemesle" (Nuevas técnicas en el arte poético), *Disk 2*, 1925:4.
- <sup>47</sup> Teige, "Our Base and Our Path", en Teige 1927a:181.
- <sup>48</sup> K. Teige, carta a Seifert, reeditada en *Umění 42*, 1994:66.
- <sup>49</sup> Teige, "Painting and Poetry" (como en el n.45):19 (énfasis en el original).
- <sup>50</sup> Para la reproducción de otros poemas tipográficos y muchos poemas visuales, véase Zdeněk Primus, *Tschechische Avant-Garde 1922-1940* (Munster-Schwarzach: Vier-Turme-Verlag, 1990)
- <sup>51</sup> Para Kassák, véase MA 7, no.3, feb 1922:34. El poema de Czyżewski fue publicado por primera vez en *Formišci 2*, 1921:15, y reproducido en *Présence polonaise*, cat. del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París, 1983: 157.
- <sup>52</sup> Teige, 1927 b:3.
- <sup>53</sup> "Llamo ícono a un signo que representa algo solo porque se le parece... Así que al contemplar una pintura, hay un momento en que perdemos la conciencia de que no es la cosa, la distinción entre lo real y la copia desaparece... en ese momento estamos contemplando un ícono". C.S. Peirce, "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation", en *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 1 (1867-1893), ed. Nathan Houser y Christian Kloesel (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1992:226).
- <sup>54</sup> Teige 1925a:23
- <sup>55</sup> Teige 1927b:3.
- <sup>56</sup> Teige, "Manifesto of Poetism", en Teige 1966:335. Sobre psicología gestáltica en Praga, véase Steiner (nota 12):194.
- <sup>57</sup> Sobre Teige y la tipografía constructivista, véase Jan Rous, "The New Typography", en Švácha, 58-61; Zdeněk Primus, "Book Architecture", *Rassegna 53* (1993):38-43; y Polana Bregantová, "Teigova koncepcie kníhy" en *Karel Teige: 1900-1951*, cat. Dum U kamenného zvonu, Prague, 1994, 26-30.
- <sup>58</sup> K. Teige, "Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě kníhy" (Tipografía constructivista en camino a la formas del nuevo libro), *Typografie 34*, 1932:44. Más adelante en este ensayo (60), Teige señaló que el diseño de libro constructivista enfatizaba la organización óptica de la página impresa: "Reconocemos que antes de que el libro sea leído, es percibido".
- <sup>59</sup> Teige, "Pictures" Teige 1927a:119; y Teige, "Moderní typó" (Tipografía moderna 1927) y "Manifesto of Poetism", en Teige 1966:228,350.
- <sup>60</sup> Jakobson, "What Is Poetry", en Jakobson 377.
- <sup>61</sup> Teige, "The Aesthetic of Film and Cinematography", en Teige 1925b:42.
- <sup>62</sup> Teige, "Painting and Poetry" (como en n. 45); y Teige, "Pictures" en Teige 1927a:118.
- <sup>63</sup> Teige, "Beware of Paintings" en Teige 1927a:124.
- <sup>64</sup> *Ibid.*, 126; y Teige "Pictures" en Teige 1927a:119
- <sup>65</sup> Teige, "Kinografie", en Teige 1925b:82
- <sup>66</sup> Teige, "Obroda filmového umění" (Renovación del arte fílmico 1924), y "Závěrečné poznámky" (Notas finales, 1924), en Teige 1925a:96,124-126. Para Jakobson sobre cine abstracto, véase "On the Relation between Visual and Auditory Signs" (1967), en Jakobson, 470.
- <sup>67</sup> Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 249. Robert Sklar dice que "Uno podría pensar del término como definiendo un diálogo entre el aparato cinematográfico y el mundo real. El cine estiliza la actualidad, en este concepto, y transforma nuestra percepción de ella, sin alterar la realidad misma. Toma el mundo real y lo hace aparecer diferente -imbuido con este nuevo misterio y belleza"; Sklar, *Film: An International History of the Medium* (Londres: Thames and Hudson 1993), 135.
- <sup>68</sup> Stuart Liebman, "French Film Theory", *Quarterly Review of Film Studies 8*, 1983:12.

- <sup>69</sup> K. Teige, "K estetice filmu" (Hacia una estética del cine), *Studio 1*, 1929:235.
- <sup>70</sup> Teige, "Včer fotogenic" (Una velada de *photogénie*, 1924), en Teige, 1925b, 63. Delluc, "La photogénie... c'est l'accord du cinéma et de la photographie!" Louis Delluc, *Écrit cinématographique*, vol. 1, *Le cinéma et les cinéastes* (París: Cinémaèque Française, 1985:36.
- <sup>71</sup> Teige, "Toward an Aesthetic of Film" (como en n.69):194,265 (énfasis en el original). Béla Balázs, cuyos intereses residen principalmente en la comunicación, compartía afanosamente la fe de Teige en el poder del cine para transformar la cultura occidental, dominada por el verbo, en una nueva cultura visual. Para Balázs, el arte fílmico demostraba otra vez que el lenguaje del rostro y el cuerpo largamente olvidado comunicaba sentimientos como las palabras nunca podrían hacerlo. Desde su punto de vista, "la filología y la investigación moderna en la historia del lenguaje mostraron que el lenguaje humano empezó con movimientos expresivos. El hombre primero movió su lengua y barbilla, sus manos y los músculos faciales sin ningún objetivo particular... El sonido fue considerado como un fenómeno secundario y el hombre lo usó como lenguaje solo más tarde, cuando traducido el pensamiento visible directamente en pensamiento audible indirecto. Como en toda traducción, aquí también, se perdía gran parte de la esencia. Sin embargo el lenguaje del movimiento es aún la lengua materna real y original de la humanidad". Es así como el cine, para Balázs, recuperaba la importancia original de la comunicación visual, que la cultura occidental había olvidado durante siglos de sonido y la imprenta. Véase B. Balázs, *Die sichtbare Mensch, oder die Kultur des films* (Vienna: Deutsch-Osterreichischer Verlag, 1924), citado del húngaro *Alátható ember: A film szelleme*, trad. Ildiko Berkes (Budapest: Gondolat, 1984): 20-21.
- <sup>72</sup> Teige 1927b:47.
- <sup>73</sup> Peirce (como en n.53) define al índice como una relación de contigüidad entre el signo y su referente (226): "En el segundo de los tres casos recién mencionados ... el signo significa su objeto únicamente en virtud de estar realmente conectado a él. Llamo a tal signo un *índice*, un dedo señalador que es el tipo de la clase". El símbolo define una relación aprendida: "el signo está relacionado a su objeto solo en consecuencia a la asociación mental y depende del hábito... Son, la mayor parte, convencionales y arbitrarios. Incluyen todas las palabras generales, gran parte del lenguaje, y todo modo de transmitir un juicio".
- <sup>74</sup> Teige, "Poetism", en Teige 1927a:163; en Teige, "Manifiesto of Peotism" en Teige 1966:335.
- <sup>75</sup> Teige 1925a:23.
- <sup>76</sup> Una excepción es el poema *How I Found Livingstone* (1925) de Štyrský. Para una reproducción, véase *Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia* (como en la n.1):28.
- <sup>77</sup> Teige, "Final Notes", en Teige 1925b:125.
- <sup>78</sup> Jaroslav Seifert y Karel Teige, *Na vináck TSF* (Praga: Václav Petr, 1925).
- <sup>79</sup> Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* (Cambridge, Mass.:MIT Press 1993:78-79).
- <sup>80</sup> Adolf von Hildebrand, citado en *ibid.*9
- <sup>81</sup> K. Teige, "Pictures", *Veraikon 10*, nos. 3-5, 1924: 38-39. Compare la versión posterior en Teige 1927a:122, donde todo el párrafo es omitido.
- <sup>82</sup> C. S. Peirce, citado en Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Part 2", en Krauss (como en n.42):215.
- <sup>83</sup> Jakobson, "Visual and Auditory Signs", en Jakobson 468.
- <sup>84</sup> Teige, 1925a:23.
- <sup>85</sup> Antonín Heythum (1901-1956) era un arquitecto y escenógrafo. Diseñó el pabellón de Checoslovaquia para la Feria Mundial de Bruselas (1934-35) y la de Nueva York (1939), y para la exhibición de San Francisco, donde se estableció cuando estalló la guerra. Enseñó primero en el Instituto de Tecnología de Pasadena, California, y luego, de 1945 en adelante, en la Universidad de Columbia, Nueva York. Poco se sabe del pintor Jiří Jelínek (1901-1941), quien tomó el nombre Remo. Luego de 1928 vivió un tiempo en París y parece haber sido miembro de Creación Abstracta. Murió en un campo de concentración. Jiří Voskovec

(1905-1981), pintor, poeta, y actor, creó el cabaret-teatro satírico *Vest Pocket Revue* con su amigo Jan Werich. En 1939 Vockovec y Werich partieron a los Estados Unidos y volvieron a Checoslovaquia en 1945. En 1948 Vokovec volvió a los Estados Unidos, donde tuvo una distinguida carrera como actor en Broadway y en Hollywood. Véase Michal Schomberg, "The Theater and Films of Jiří Voskovec and Jan Werich", en *Czech Modernism: 1900-1945*, cat. Museo de Bellas Artes, Houston, 1989:183-91. A principios de los años 20, Otakar Mrkvička (1898-1957), pintor, tipógrafo, escenógrafo, y crítico esporádico, hizo muchas sobrecubiertas para revistas y libros, algunas en colaboración con Teige. También en los años 20 Mrkvička diseñó vestuarios y escenarios para el Teatro de Praga Liberada. Para las reproducciones de la obra de Mrkvička, véase *Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia* (como en n. 1) 34. Zdeněk Primus analizó y agrupó los poemas visuales según el estilo y los temas; véase su "Obrazová básněn-entuziastický produkt poetismu" (Poemas visuales-un entusiasta producto del poetismo), en *Karel Teige* (como en n.57):49-61. Una reseña inglesa de este artículo (205) no logra comunicar el contenido completo del texto.

<sup>86</sup> Sobre los temas de viaje de los poetas de Devětsil, véase French (como en n.10):44-50).

<sup>87</sup> Toman (como en la n.13):4.

<sup>88</sup> F. Halas, "Devětsil v Brně", *Literární noviny* 2 (1928):1.

<sup>89</sup> Sobre el recurrente tema de fumar y humo en los poemas de Devětsil y los hábitos de fumar de Teige, véase Karel Šrp, "An Avant-Gardist's Solitude", *Umění* 43 (1995):5-8.

<sup>90</sup> Sobre el concepto de expresión de Mikhail Bakhtin como opuesto al mensaje estructuralista, véase Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Poetics* (Stanford University Press, 1990):125-30.

<sup>91</sup> Teige, "Nové umění proletářské" (Nuevo arte proletario, 1922), en Teige 1966:59.

<sup>92</sup> Teige, "Foto Kino film" (1922), en Teige 1966:74-76.

<sup>93</sup> Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven:Yale University Press, 1983):181-82.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 103-8, para un resumen de la teoría productivista del fin históricamente necesario de la pintura en caballete.

<sup>95</sup> Teige, "Pictures", en Teige 1927a:119-20.

<sup>96</sup> Teige, 1932:112.

<sup>97</sup> Teige, "Our Base and Our Path" en Teige 1927a:178-179.

<sup>98</sup> Teige 1932:176. Sobre la importancia de la producción mecánica en el constructivismo ruso, véase Lodder (como en la n.93): 181-87; y Dawn Ades, *Photomontage*, 2da. Edición, Londres:Thames and Hudson 1986:70-71.

<sup>99</sup> Para los posters comerciales vanguardistas en Checoslovaquia, véase *Czech Modernism* (como en n. 85):151; y *Umění pro všechny smysly* (Arte para todos los sentidos), cat. exhib., Národní galerie v praze, Praga, 1993, 24,122, 129-30.

<sup>100</sup> El escritor en *Tvorba* sostenía que la publicidad era trabajo improductivo y una pérdida de materiales porque su único propósito era acelerar la tasa de producción de bienes innecesarios. Si los agentes de publicidad se convertían en trabajadores productivos, el trabajo empleado para la publicidad podía ser usado para incrementar la riqueza real y producir cosas útiles, tales como viviendas y ropa; L. Laurat, "Uluse reklamy", *Tvorba* 5, no.11 (marzo 1930):172-73. El análisis de Maud Lavin del "Círculo de Diseñadores de la Nueva Publicidad" alemán (NWG [ring neue werbegestalter] también se aplica, por lo menos en parte, a Teige, quien exhibía con el grupo. Según Lavin, de partida, había el ejemplo de los constructivistas rusos, quienes legitimaban la publicidad industrial; más importante, estos artistas tenían grandes esperanzas en la producción industrial racionalizada que proveería al nuevo hombre de una sociedad más equitativa. Además, ellos deseaban contribuir a la cultura de masas y así participar totalmente en los medios modernos de comunicación. Véase Lavin, "Photomontage, Mass Culture, and Modernity", en *Montage and Modern Life, 1919-1942* (Cambridge, Mass.:MIT Press 1992:37-59)

- <sup>101</sup> Si bien los collages surrealistas de Teige difieren mucho tanto temática como formalmente de los primeros poemas visuales de Devětsil, continúan sin embargo algunas de las ideas que desarrolló durante los años 20. Sobre las obras surrealistas, véase Hana Čísarová, "Surrealism and Functionalism: Teige's Dual Way", *Rassegna* (como en la n. 57):78-88.
- <sup>102</sup> Teige 1932:173-5.
- <sup>103</sup> *Reflektor* 1, no.3 (1925); 4, no.23 (1928); i, no.9 (1925); y 1, no.11 (1925), respectivamente.
- <sup>104</sup> Para detalles sobre el bazar, véase František Šmejkal, "Devětsil; An Introduction" en Švácha, 14-15.
- <sup>105</sup> Teige, "Konstruktivism a likvidace 'umění'" (Constructivismo y liquidación del "Arte", 1925), en Teige 1927<sup>a</sup>, 127.
- <sup>106</sup> Vlček (como en n.2), 148.
- <sup>107</sup> Teige, "Beware of Painting", 1927<sup>a</sup>, 127.
- <sup>108</sup> Teige, 1925<sup>a</sup>, 24; y Teige "Manifiesto of Poetism", en Teige 1966, 354-56. El primer Sokol (halcón) fue fundado en Praga en 1862. Parte muchachos guías y parte sindicato literario, combinaba caminatas, gimnasia, reuniones de lectura, y política. Sobre la historia y la importancia de los Sokols para la vida social y la política checa véase S.H. Thompson, *Czechoslovakia in European History*, 2d ed. (Londres: F.Cass, 1965), 228-29; y Roger Scruton, *Czechoslovakia: The Unofficial Culture* (Londres: Claridge Press, 1987)11-12, 16.
- <sup>109</sup> V. Nezval, *Mobilizace* (movilización), en *Scénické básně hry scénario a libreto (1920-1932)*, Praga: Československý spisovatel, 1964:11-12,16.
- <sup>110</sup> Teige, "Manifiesto of Poetism", en Teige 1966, 353-54. Este fue realizado, por ejemplo, en obras de neón y video arte específicamente localizados.
- <sup>111</sup> Teige, "Poem, World, Man", en Teige 1966:496.
- <sup>112</sup> La acusación de frivolidad fue hecha por casi todos los críticos de todas las convicciones políticas. Véase, por ejemplo, Josef Kopta, "Umění proletářska a poetismus" (Arte proletario y poetismo), *Přerod* 2 (agosto 1924):162; y Josef Hora, "Literární poznámky: Přáspěvek k diskusi" (Literary notes:A contribution to the discussion), *Avantgarda* 1, no. 5 (junio 1925), reeditado en *Avantgarda známá a neznámá* (como en la n.17), vol. 2 (1972):84-86.
- <sup>113</sup> Un ejemplo de crítica de "centro" es Ferdinand Peroutka, "Cesta generace od revoluce k lekniům" (El viaje de una generación de la revolución a los nenúfares), *Přítomnost* 2, no.13 (abril 1925):193-95. para la acusación de falta de educación marxista, ver J.D., "Poetismus na rozcestí" (Poetismo en la encrucijada), *Kritika* 5, no.2 (feb. 1928):45.
- <sup>114</sup> J.D. (como en la nota 113).
- <sup>115</sup> Bohumil Mathesius, "Poetistické hrany" (Tañido fúnebre poetista), *Tvorba* 2, no.3 (marzo 1927):90-91)
- <sup>116</sup> Daniel Okálí, "Poetizmus; Náčrt k diskusi" (Poetismo: esbozo para la discusión), *Avantgarda* 1, no. 2 (Feb.1925):6; y Josef Hora, "Co s poetismem?" (¿Y qué hay del Poetismo?), *Tvorba* 2, no.6 (junio 1927):188.
- <sup>117</sup> Běhounek Václavek, "Prameny nové krásy" (Las fuentes de nuevas bellezas), *Studentská revue* 3, no.2 (feb 1924):41-42.
- <sup>118</sup> Okálí (como en la nota. 116)
- <sup>119</sup> Teige, "Poem, World, Man", en Teige 1966:494,496-97.
- <sup>120</sup> *Ibid.*, 499.
- <sup>121</sup> Ferdinand Peroutka, "Zločin a čest Karla Teigeho" (Crimen y Honor de Karel Teige), en *Budeme pokračovat* (Continuaremos), Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1984):14-15. Peroutka (1895-1978), novelista, dramaturgo, editor, e ideólogo de "la vía central" de Masaryk o crítica central, cuestionó el comunismo en general, y a Teige y Devětsil en particular, durante más de 20 años. A partir de 1948 vivió en el exilio en Canadá.
- <sup>122</sup> Teige "Poem, World, Man", en Teige 1966:500.

## POEMAS / Blanca Varela

### POEMA

hoy estás en los brazos  
de mi feroz imaginación  
brazos que han matado  
brazos con que tapo mis ojos  
con un gesto de lobo  
para buscarte un hogar  
un lento y suave infierno  
donde todo calor  
provenga  
de una furtiva lágrima

oh líquido mundillo  
oh jadeante fantasma  
no eres

sino el ojo que estalla  
y que deja caer  
como si no ocurriera  
sus mejores colores  
en mi entraña

ojo que hociquea  
que peino con la más pura saliva

aquí en mis brazos  
entre mis torpes alas de mamífero  
la muy compuesta y perdurable nada  
para siempre te guarde

y el buen mal ojo salta  
y se eleva en el oscuro cielo de mi lecho  
y ese cielo  
es el marco impreciso de una frente  
que ya no reconozco  
esa sombra ese objeto esa cosa  
con boca con nariz y con oídos

## EL OTRO

el recuerdo de lo que fue la carne  
por allí va

es la sombra de una vieja pasión  
sobre la viva cal de la memoria

escuchar al tiempo  
antes que a la palabra al tiempo  
porque decir es alejarse

hoy te digo  
no con palabras sino con olvido  
que el único lugar donde has estado vivo  
es en mi cuerpo y yo en el tuyo  
disfrazada garra del amor  
guante de sangre  
vuelco del alma en pleno vuelo

tira de mí la muerte hasta su boca  
que me devora y canta

## BAZAR

siempre se busca lo perdido  
y lo perdido espera ser hallado

a tientas sin prisa  
más que destino ciencia  
por esa calle de tan brillante oscura  
hablo de un sueño  
adonde tuve que llegar despierta

ciencia o destino  
aguas del mismo río me llevaron  
adelantada y sola  
hasta el final del día  
lejos de todo

dios es algo que arde  
allá a lo lejos  
completamente rojo y melancólico

# PARA PENSAR LA CIUDAD / José Ignacio López Soria

## 1. INTRODUCCIÓN

**E**n una antología de textos filosóficos sobre la ciudad, *Penser la ville*<sup>1</sup>, los autores, Pierre Ansay y René Schoonbrodt, comienzan señalando un problema medular de la sociedad contemporánea: la ciudad, el lugar por excelencia de la convivencia humana, está enferma.

La enfermedad de la ciudad no está tanto en que muchas de ellas hayan crecido locamente sino en que se está perdiendo la urbanidad, es decir el arte de saber hacer la ciudad en función de necesidades racionales, y de orientarla hacia una manera de vivir marcada por el respeto al otro, la convivialidad o uso democrático de lo disponible, el aprendizaje progresivo de la cohabitación con la diferencia, la territorialización de la ética, el derecho y la estética, en fin, ese conjunto de sistemas y relaciones sociales y culturales que nos constituye como persona y hace factible la realización de la posibilidad humana. La democracia urbana está casi muerta. La vida urbana ha quedado

<sup>1</sup> Ansay, Pierre et Schoonbrodt, René (ed.) - *Penser la ville*. Choix de textes philosophiques. Bruxelles, ARAU, 1989. La introducción a esta antología nos sirve aquí de inspiración y guía, aunque cualquier lector avisado puede fácilmente advertir que nuestras reflexiones sobre la ciudad recogen, en más de un aspecto, apuntamientos de R. Fernet-Betancourt, M. Foucault, H-G. Gadamer, A. Giddens, M. Giusti, J. Habermas, M. Heise, H. Helberg, A. Heller, W. Kymlicka, J-F Lyotard, Ch Taylor, F. Tubino, G. Vattimo y M. Weber, entre otros estudiosos de la modernidad y de la contemporaneidad.

disuelta en el espacio de los estados nacionales y de los escenarios internacionales.

La causa de esta situación es, sin duda, compleja. Desde una perspectiva filosófica, sin embargo, el abandono del pensamiento sobre la ciudad puede ser considerado como la raíz del mal que aqueja a la ciudad.

La ciencia social toma a la ciudad como un fenómeno marginal. La sociología de corte positivista, a través de su tradicional bombardeo de encuestas, aumenta la información sobre la ciudad, pero aporta poco, si algo, su conocimiento. Para la economía la ciudad es un espacio de explotación y de intercambio de mercancías. Los teóricos de la arquitectura y el urbanismo lo que hacen es autojustificar sus opciones; el urbanismo es servidor del provecho más que de la cultura. Las doctrinas políticas prefieren pensar las cuestiones nacionales, regionales e internacionales. La ecología condena a la ciudad porque la considera sobreconsumidora de energía y obliga a una agricultura intensiva en uso de plaguicidas. La filosofía se atiene a los aportes de las disciplinas científico-sociales y no se ocupa de elaborar conceptos nuevos para pensar la ciudad.

En este panorama de desolación teórica no bastan remedios parciales (arreglar el tránsito, restaurar casonas y plazuelas, relocalizar el comercio ambulatorio, evitar la polución, disminuir la criminalidad, abrir grandes avenidas, etc.). Es imprescindible aceptar el desafío de pensar la ciudad, reelaborando incluso el paradigma y las categorías para hacerlo. Para ello repasaré someramente la historia de la relación filosofía/ciudad y me arriesgaré, luego, a proponer algunos puntos para una nueva filosofía de la ciudad.

## 2. RELACIÓN FILOSOFÍA/CIUDAD

La filosofía moderna se ha ocupado poco de la ciudad a pesar de que ésta es una modalidad de poblamiento de enorme importancia para

el despliegue de la posibilidad humana, la asunción de la historicidad y la relación con el entorno. Esta ausencia es debida a que la filosofía, en la modernidad, se ocupa preferentemente del problema del saber y sus expresiones científicas y técnicas, y del problema del poder y su concreción en la forma de estado-nación. Así, desde los albores mismos de la modernidad, el mundo comienza a ser entendido no como un medio del que el hombre es una parte integrante sino como un objeto observable, sometible a leyes y manipulable; y el poder es referido al constructo estado-nación con el que, como bien anota Giddens, se identifica el concepto de sociedad.

Por otro lado, el sujeto cognoscente ideal de la filosofía moderna es un sujeto sin pertenencia, sin territorio, universal, abstracto, axiológicamente neutro, laico, desmitizado, que no tiene ojos para ver las localizaciones precisas y diferenciadas.

Lo que interesa conocer es lo universalizable para pensar un universo de posibilidades para individuos separados de su localización. La localización (la villa, la aldea) es premoderna, religiosa, dominada por el poder señorial, atravesada de mitos, organizada estamentalmente. Desde el XVII se van constituyendo y expandiendo las lógicas de la modernidad: la realización del intercambio a través del mercado, la producción de bienes a través de la industrialización, la gestión macrosocial a través de la democracia parlamentaria, la producción y difusión de conocimientos a través de la escuela urbana, etc. Todos estos fenómenos provocan el desmoronamiento del orden "villano" o "aldeano" y el surgimiento del orden urbano moderno. Pero curiosamente este proceso, registrado por los historiadores, queda fuera de las preocupaciones de la filosofía. La ciudad no tiene quien la piense, a pesar de que todo pensamiento moderno se hace desde la ciudad.

El desarrollo de la urbanización y de la civilización industrial ocurre cuando la filosofía está descomponiéndose en ramas. El saber sobre la ciudad se vuelve un saber especializado (economía, sociología, historia, antropología, etc.). Más que la vida urbana en su conjunto, interesan los procesos particulares a través de los cuales se van con-

cretando los subsistemas modernos de acción racional con respecto a fines, y en ellos lo que importa es su operatividad sistémica, su performance. Lo demás queda fuera de los intereses del conocimiento, sea científico o filosófico. Pero ese mundo de la racionalidad fragmentada y de la eficacia no lo llena todo. Quedan fuera de él, en primer lugar, el conjunto mismo de la ciudad como interrelación de esferas de la cultura, subsistemas sociales y vida cotidiana, y, en segundo lugar, espacios muy ricos de la vida urbana que se desarrolla en los intersticios entre los subsistemas y en los que no penetra la racionalidad homogeneizadora. Son precisamente éstos, los espacios de la libertad, en los que se despliegan comportamientos que artistas y literatos se encargan de refigurar o conformar dando origen a una nueva forma literaria, la novela. La novela, como apuntó el joven Lukács, es el género urbano por excelencia, su héroe es el hombre problemático, el hombre de la ciudad, que pugna por mantener su individualidad y su libertad luchando contra la racionalidad instrumental pero sin renunciar a la modernidad para refugiarse cómodamente en las sociedades cálidas de la premodernidad. Este fenómeno, sin embargo, tan característico de la vida urbana, ha carecido de interés para la ciencia y la filosofía modernas.

La filosofía vive en la ciudad, pero no la piensa, porque lo que le preocupa es pensar el ser desterritorializado; desprenderse de su propio trasfondo cultural para poder enunciar principios de validez pretendidamente universal. Como antes el orden divino, en el que se pensaba enraizada la teología, ahora el orden del ser, en el que se piensa cimentada la metafísica y esa forma moderna de metafísica que conocemos como ciencia, autoriza a la filosofía y a la ciencia a enunciar verdades que trascienden toda territorialidad y exigen el acatamiento de todos, independientemente de las condiciones peculiares de cada uno.

En la actualidad, sin embargo, comienza a abrirse un nuevo horizonte para un encuentro fecundo entre filosofía y ciudad. El mundo, por razones que no voy a analizar aquí, está perdiendo confianza en

las promesas de la modernidad y en la honestidad de sus discursos. Esta pérdida de fe se traduce en un debilitamiento de la fuerza cohesiva y vinculante del discurso moderno. Se vuelve, entonces, urgente buscar otras formas de vinculación, y en esa búsqueda aparece ya no un nuevo discurso sino la ciudad como el lugar privilegiado de la convivencia. Pero la convivencia que se da en la ciudad no es la de la comunidad premoderna, asentada sobre un orden prescriptivo y homogéneo, sino una convivencia de lenguajes y heterogeneidades, como anotan Lyotard, Vattimo y Kymlicka, o de afinidades electivas, como dijera prematuramente Goethe.

En el ocaso de la relación filosofía/ciudad se anuncia, por tanto, una primavera que se manifiesta en la toma de conciencia de que aquello por lo que la filosofía no piensa la ciudad –su pretendido enraizamiento en lo universal– constituye precisamente el punto de partida para un renacimiento de la filosofía, pero ahora ya como filosofía territorializada: consciente de su pertenencia a una cultura y preocupada por la vida cotidiana.

En esta situación, puede asomar como solución un reencuentro entre filosofía y ciudad: de un lado, la ciudad en cuanto portadora de diversidad, espacio en el que conviven diferentes modos de vida, nociones de la vida buena y visiones del mundo, como el lugar más idóneo para el despliegue de la libertad, la construcción de sentido, la negociación de la propia identidad y el autocercioramiento; y del otro, la filosofía como instauración de una razón dialógica en las relaciones humanas, establecimiento de las condiciones sociales de validez del razonamiento, identificación de principios y normas éticas desde la convivencia, reinstalación de la ética en el discurso político, afirmación de la invencibilidad e inevitabilidad de la pertenencia cultural, aceptación de la diversidad como dato primordial, vigilancia de la autenticidad de las presentaciones simbólicas, etc. Así, la ciudad podría ser la forma espacial de la filosofía, porque la ciudad, con el politeísmo axiológico y la multiplicidad de racionalidades que en ella se encuentran, lleva a la filosofía a pensar el tema de nuestro tiempo, la diversidad, y al pensar ese tema está pensando la ciudad.

### 3. PUNTOS PARA UNA NUEVA FILOSOFÍA DE LA CIUDAD

Para acercarnos a una nueva filosofía de la ciudad, que entiendo aquí no como un saber sobre la ciudad sino como un saberse de la ciudad, es decir como un autocercioramiento de la propia ciudad, voy a abordar el problema desde tres de sus dimensiones: la filosófica, la ético-jurídica y la política. La primera es una dimensión teórica y las otras dos prácticas.

#### *Dimensión filosófica*

Desde la perspectiva filosófica la ciudad no es sólo un evento histórico, sino una necesidad del hombre relacionada con el despliegue pleno de la posibilidad humana, la desacralización y autonomización de las esferas de la cultura, y la racionalización de los subsistemas sociales.

El *despliegue de la posibilidad humana* implica el ejercicio de la libertad y de la razón.

Decimos del hombre que es libre, pero en las formas preurbanas de poblamiento el individuo no puede ejercer esta capacidad por estar inserto en redes que escapan a su control, inhiben su capacidad de iniciativa y de creación, le impiden mantener una relación electiva con su cultura y su propio pasado, le sujetan a la idea o imagen que otros se hacen de él, y, en fin, constituyen un obstáculo insalvable para que uno pueda elegirse a sí mismo.

La ciudad, por el contrario, es hechura de la libertad. Además de escenario, el más propicio, para el despliegue de la libertad, la ciudad misma es, en su esencia, libertad territorializada. En la ciudad, el individuo puede desarrollar su capacidad de iniciativa porque no sólo nacen a sus pies mil caminos, como anotara Sartre, sino porque es menor la información que otros tienen sobre él y, por consiguiente, puede más fácilmente construirse electivamente su propia identidad y desplegar su intimidad. La libertad que ofrece al individuo la ciudad le

permite iniciar y renovar permanentemente sus vínculos sociales, abandonar los rasgos culturales heredados, adherirse a contenidos culturales nuevos, elegir sus opciones sexuales e incluso negociar su identidad en diálogo o en conflicto con otros.

Y es en la ciudad en donde se constituyen organizaciones y redes para la resistencia contra la desigualdad, el abuso y la explotación, y para una participación efectiva en los asuntos públicos. Se da, pues, en la ciudad una resocialización del individuo al tener éste la posibilidad de incorporarse a las redes de resistencia y de participación que constituyen la sociedad civil, pasándose, así, de un mundo esencialmente prescriptivo a otro tendencialmente electivo.

Decimos igualmente del hombre que es racional, pero en contextos constituidos por estructuras prerracionales en cuanto a la cultura y a los subsistemas de acción humana puede difícilmente ejercerse esta capacidad. Fue necesario el advenimiento de la ciudad moderna, hechura ella misma de la racionalidad del proyecto moderno, para que la razón pudiese desplegar todas sus potencialidades, es decir para que el poblador urbano pudiese mantener con respecto a sus tradiciones y a los demás una relación racional. No es ciertamente casual que sea en la ciudad en donde el individuo se ve obligado a argumentar racionalmente sus propias nociones de la vida buena y a cotejarlas argumentativamente con sus semejantes.

La ciudad puede, por eso, ser entendida como espacio por excelencia de humanización, de realización plena de la autonomía y la racionalidad. Sería, sin embargo, ciego no reconocer que la ciudad es también cuna del pensamiento y los instrumentos más despiadados de deshumanización e irracionalidad. Como producto y expresión de la modernidad, la ciudad moderna es bifronte: hechura de la libertad pero también de la coerción, territorialización de la autonomía y del sometimiento, expresión de la racionalidad y de la sin razón, campo de liberación y de explotación, encuentro conflictivo de carencia y bienestar.

Quienes acceden a la ciudad lo hacen no sólo para ganar más sino principalmente para valer más, para ganarse a sí mismos,

aunque saben también que se arriesgan a perderse en la coerción y la manipulación.

Con respecto a *la cultura*, la ciudad es, primero, escenario y hechura de la desacralización y la autonomización de las esferas culturales, y, segundo, espacio de encuentro, armónico y conflictivo a un tiempo, de las diversidades.

La desacralización de la cultura, su desenraizamiento con respecto a las imágenes míticas y religiosas del mundo, encontró en la ciudad moderna el clima propicio para su desarrollo. La secularización de la cultura es difícilmente pensable y ciertamente irrealizable fuera del ambiente tendencialmente profano y de-señorializado de la ciudad moderna.

Al abrigo de la ciudad, las esferas de la cultura –objetividad, legitimidad y representación– y sus objetivaciones –ciencia y filosofía, ética y derecho, arte y lenguaje– no sólo se desentienden del trasfondo mítico-religioso al que antes estuvieran atadas, sino que cada una de ellas se constituye en un dominio autónomo y diferenciado de los otros. El habitante de la ciudad se ve ahora obligado a construir para sí mismo una síntesis, un saber de sí, de la historia y del mundo, que no le viene dada espontáneamente. Esta condición de la vida urbana es para el individuo fuente primigenia del dinamismo de la personalidad, pero conlleva también el riesgo de que el individuo se pierda en la multiplicidad de los mensajes y las interpelaciones. La cordura se manifiesta en la ciudad como la capacidad de gestionar de manera concordada la complejidad de incitaciones y provocaciones del medio urbano. Por oposición, la locura consistirá en el aferramiento unilateral a uno de esos tipos de mensaje o en la distensión entre varios de ellos.

Además de topos de la desacralización y autonomización de las esferas de la cultura, la ciudad es también *territorialización de los subsistemas sociales de acción racional* con respecto a fines.

La racionalización de la sociedad en clave moderna ha sido pensada desde la ciudad y primordialmente para ella. El intercambio a

través del mercado, la producción y reproducción de bienes a través de la industria, la producción y difusión de conocimientos a través de la escuela, el control y la vigilancia a través de los “aparatos represivos de Estado”, y la gestión pública a través de la democracia representativa son todos ellos fenómenos que no sólo se dan en la ciudad sino que la constituyen. La ciudad es ella misma hechura de estos fenómenos. El tejido urbano, como población y como espacio físico y simbólico, es resultado de la coexistencia, no necesariamente armónica, de estos subsistemas.

Como consecuencia de estos procesos, la ciudad moderna es, a pesar de los esfuerzos de la racionalidad instrumental por homogeneizarla, el reino de la diversidad. La diversidad de las ciudades constituye uno de los pocos chances que nos quedan de resistencia al uniformismo de la sociedad industrial y a las tendencias homogeneizantes de la globalización. Pero para conservar ese carácter de las ciudades y recrearlo es preciso mantener en ellas la urbanidad, es decir el conjunto de sistemas y relaciones sociales y culturales que constituyen al individuo y hacen posible que él se enfrente a la responsabilidad de la autodeterminación. Las ciudades son, por tanto, el germen para la superación de la uniformidad que nos viene de la sociedad industrial y está siendo potenciada por algunas de las tendencias de la globalización.

### *Dimensión ético-jurídica*

La filosofía (razón teórica) que aspira a intervenir en el mundo, y no sólo a interpretarlo, tiene que alimentar una ética y una política (razón práctica) que nos permitan saber a qué atenernos.

El fundamento de la *ética urbana* o urbanidad radica en el carácter de la ciudad como coexistencia de diversidades. No es sólo que la ciudad sea el espacio más idóneo para la coexistencia de diversidades sino que la ciudad misma es coexistencia de lo diverso. Esto lleva a una ética de la interdependencia, es decir a un conjunto de principios y normas que, dentro de las culturas que conviven en la ciudad y de sus

entrecruzados códigos lingüísticos y simbólicos, regulan las relaciones entre las personas, y cuyo fundamento no remite a un orden divino, como pretendía la teología, ni a un orden del ser, como pretenden todavía la metafísica y la ciencia, sino al hecho histórico de la convivencia. Esta manera de fundamentar la ética radicaliza la secularización que nos viene del proyecto moderno, acercándola a la historia y a la vida cotidiana.

La primera consecuencia de una definición de la ética como ética de la convivencia es la implantación de la argumentación como la única vía racional y democrática, respetuosa de los otros, para presentar y sostener la propia noción de vida buena, así como la propia idea de ciudad y sus implicaciones. Desde esta idea reguladora se parte hacia la instauración de la urbanidad pasando por la crítica al urbanismo moderno.

Del urbanismo moderno hay que criticar su empeño terco por minar las bases de la convivencia de diversidades tratando de crear espacios homogéneos y de separar las funciones propias de la ciudad. Se intenta, así, establecer estructuras de desencuentro entre lo público y lo privado, el trabajo y el ocio, entre las diversas funciones urbanas alejándolas entre sí, e incluso y principalmente entre los grupos humanos que constituyen la ciudad. Este atentado contra las bases materiales de la coexistencia de las diferencias es hijo de una reducción de la racionalidad a la condición de instrumento de eficacia y eficiencia, para no hablar de ganancia y explotación, descuidándose la dimensión emancipadora de la racionalidad por su contribución, como ha puntualizado Habermas, al autocercioramiento y al entendimiento entre hombres diversos.

Si entendemos por urbanidad el arte de vivir juntos –que supone tener en cuenta las necesidades racionales, el respeto al otro, el uso democrático de lo disponible, el aprendizaje progresivo de la cohabitación con la diferencia, la territorialización de la ética, el derecho y la estética, en fin, ese conjunto de sistemas y relaciones sociales y culturales que nos constituye como persona y hace factible la realización de la posibilidad humana desde las pertenencias de cada uno–

la instauración de la urbanidad como principio rector del comportamiento individual y colectivo debería llevarnos no sólo a la tolerancia de lo diverso sino a la consideración de la diversidad como riqueza y, por tanto, a pensar y construir la ciudad como coexistencia cotidiana entre diferentes grupos sociales, culturas, lenguas, religiones, cosmovisiones, nociones de vida buena, edades y actividades.

La especificidad ética de la ciudad se expresa, pues, en el concepto de urbanidad, un concepto complejo que se refiere tanto a la dimensión arquitectural y urbanística de la ciudad –es decir al acondicionamiento y gestión racional del territorio considerado preferentemente como valor de uso– cuanto a una manera de vivir marcada por el respeto de las personas y sus diferencias.

No se trata, sin embargo, y hay que decirlo enfáticamente, de reproducir la comunidad cálida y esencialmente homogénea de la sociedad preurbana, que no tolera el cuestionamiento al discurso fundador, ni la argumentación racional, ni la adhesión parcial y temporal a los principios y acuerdos, ni las vinculaciones a valores extraculturales. De lo que se trata es de facilitar el encuentro enriquecedor de lo diverso para que florezcan la libertad, la igualdad, la fraternidad, la comprensión, la solidaridad y el bienestar.

La consideración de la ciudad en su *dimensión jurídica* comienza entendiéndola como hechura y lugar del derecho, y contrastándola con otras formas de poblamiento que fueron fruto de fuerzas naturales, de voluntades e intereses individuales e incluso de insondables decisiones de los dioses.

Acceder físicamente a la ciudad equivalía, como hemos dicho, a pasar de un mundo prescriptivo a otro electivo, de una sociedad regida por la tradición a otra regida por el contrato. Las reglas de juego a las que se atiene la ciudad son inicialmente fruto de un pacto urbano. La ciudad es originalmente autocentrada: encuentra en sí misma la fuente de la legitimidad del saber y del poder, y no se propone otro objetivo que realizar a plenitud la vida urbana. La división entre sus poderes económico, administrativo, judicial, militar y simbólico sirve de

garantía contra el capricho y la arbitrariedad. Así, para cada individuo la ciudad se abre como espacio de emancipación y de bienestar.

No es raro, por eso, que el derecho urbano fuese desembocando en derecho humano a medida que la sociedad toda se fue urbanizando. Lo que era originalmente un derecho lugareño del poblador urbano, fundamentado en la pertenencia a la ciudad, se fue convirtiendo en un derecho abstracto, formal y universal, fundamentado, al decir de los modernos, en la pertenencia del individuo a la naturaleza humana. El derecho de la condición urbana pasa, así, a ser derecho de la condición humana. Puede, por tanto, decirse que los derechos humanos son, en su origen, un asunto urbano.

### *Dimensión política*

También con respecto a la política ocurre una transferencia de lo urbano a lo social. La política se refería originalmente a la gestión pública de la polis, la ciudad, para referirse luego a la sociedad y al estado.

Una política urbana desde el criterio fundamental de la urbanidad debe considerar la ciudad como operadora de rememoración, de valores simbólicos, de democracia y de encuentro de diversidades.

Para que la política tenga espesor histórico es imprescindible que se haga en diálogo con el pasado del presente. Por eso la ciudad se constituye en operadora de rememoración. A través de las bibliotecas, los monumentos, el mobiliario urbano, los establecimientos de enseñanza, los medios de comunicación y las diversas formas de relato, la ciudad facilita el acercamiento al pasado y la toma de conciencia de la historicidad del hombre. Al confrontarse con las generaciones que constituyen el pasado del presente, teniendo con ellas, a través de los monumentos que las rememoran, un diálogo permanente, el poblador urbano se asume como ser histórico enraizado en una tradición frente a la que mantiene, sin embargo, una actitud electiva. Esta actitud de diálogo con el pasado y no de mero registro de hechos es precisamente

la que constituye al individuo del presente y reconstituye a las generaciones pasadas. Leídos como hechos objetivamente registrables, los hechos históricos se agotan en el registro. Asumidos, sin embargo, dialógicamente, mantienen una vitalidad capaz de decirnos siempre algo nuevo. Gestionar con cordura y seriedad histórica la rememoración será, por tanto, una tarea no menor de la política urbana<sup>2</sup>.

Otro aspecto importante de la política urbana es el relativo a la gestión de los valores simbólicos. La ciudad es un operador de valores simbólicos: conserva, organiza y administra antiguos y nuevos valores simbólicos que pertenecen y son accesibles a todos (monumentos, nombres de calles, estatuas, carteles, anuncios, mobiliario urbano, etc.).

Las relaciones humanas, cuando ocurren en entornos poblados por valores simbólicos compartidos, hacen posible una profunda comunicación intersubjetiva que está mucho más allá de las relaciones mercantiles y que asume a cada hombre como una persona enraizada en un espacio concreto. Hay que añadir que también puede darse la manipulación en la gestión de los valores simbólicos a fin de producir unidimensionalidad, uniformidad y sometimiento.

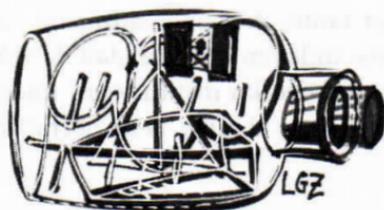
En cuanto a la democracia, la política urbana hecha desde la urbanidad consiste en promover la participación en las decisiones y la gestión y en compartir lo socialmente disponible. La ciudad es, pues, operadora de democracia no sólo en la medida en que los ciudadanos participan en las decisiones y en la gestión, asunto que ocupa prioritariamente a los políticos, sino en la medida en que comparten los bienes sociales. Se trata, por tanto, de democratizar no sólo el poder sino el saber y los medios que influyen en la calidad de vida. La democratización del poder se concreta en las instituciones tradicionales de participación ciudadana. En cuanto al saber, la democratización se expresa en

<sup>2</sup> No quiero dejar de anotar, aunque sea al margen, que el medio urbano peruano propone, como las narraciones históricas mismas, una rememoración histórica parcial y sesgada: sobrecabundancia, en el mobiliario y la simbología urbanos, de rememoraciones de corte militar y religioso, y escasez de rememoraciones de la civilidad y la diversidad cultural.

una posibilidad de producción y de acceso a la formación y a la información que no es conocida fuera de la ciudad. Para la democratización de las condiciones de la calidad de vida la ciudad ofrece una condición especial: concentra los espacios de intercambio y de producción, y, por tanto, reduce costos y democratiza el acceso a los bienes. Sabemos, sin embargo, que también se dan en la ciudad tendencias a hacer del valor de cambio el valor supremo y a mercantilizar las relaciones humanas. Pero es también en la ciudad en donde le nacen al capital sus peores enemigos, obligándole a sujetarse a normas jurídicas, contratos y valores éticos.

Finalmente, una política informada por el criterio postmoderno de urbanidad no sólo tolera las diferencias sino que las sostiene y promueve porque ve en el encuentro de diversidades, que no se da sino en la ciudad, la mayor riqueza de ésta.

Como operadora de rememoración histórica, de sistemas simbólicos, de democracia y de encuentro de diversidades, la ciudad es no sólo espacio que limita el poder de la tiranía y el capricho, y mantiene a raya a la racionalidad instrumental y sus agentes, sino que, además y principalmente, facilita y promueve el despliegue pleno de la posibilidad humana, en términos de autocercioramiento, libertad, justicia, solidaridad y bienestar, respetando las diversidades y procurando un encuentro enriquecedor entre ellas.



## POEMAS / Ivan Diviš

### SALMO 42

La sartén de estaño sobre la Ísara flota  
en el metal candente, alterados  
los átomos de la blancura vibran.

Contra la suavidad ardiente del agua  
plumero de paloma, el ala de gaviota  
le hace cosquillas a la superficie suave  
y el estaño hace lo suyo en su embriaguez.

El segmento caedizo tiembla metálicamente  
opaca lámpara testimonial a la entrada estará  
los mortales se tapan los ojos  
con una sonrisa incierta en sus labios.

Las caras se desmoronan presagiando la mortalidad  
en la inmortalidad del sin tiempo inerte intrincada  
ya que presiente todo el mundo que el tiempo, no lo hay.

La sartén de estaño sobre la Ísara flota  
los soldados en los barcos ejercitan y a la perra  
que en el arbusto mea a palos la matan.

### SALMO 43

Serbas, mis dulces enemigas  
junio trota con su alpargata, los discos blancos  
se ofrecen a los besos del pérfido sol.

De hoy en seis semanas les brotará  
el calor agónico del rito oriental.

Conciente de la inevitable oscuridad  
tu castigo será:  
más allá de tu alcance, en los discos negros  
que enroscan tu pensamiento sin pensamiento

Incapaz de resistir, de clamar:  
acuérdate de mi nombre: carcajadas  
en coro serán las únicas respuestas para ti

Serba, demonio circular: un año  
más cerca al suceso único, al reconocimiento  
de si encaja lo que había prometido  
Éste, señor de las serbas, señor de los amores,  
de todas las despedidas y de la única muerte.

## SALMO 57

El desierto plegado minado por colores  
ay por colores.

Acostúmbrate al nácar, al amarillo, al gris lateral  
acostúmbrate a lo imposible.

Tu niñez, tu chochez  
tambaleo de la madurez  
una mezquina poesía.

Un día te quedaste dormido con la cabeza en el evangelio  
reclinado sobre el escaño de la iglesia.

Este recuerdo te arranca del pecho un alarido tosedor.

Los guías de los que dependes  
te echan una rápida mirada desde atrás.

Sabes que no vas a vivir una vida larga  
y por eso no entiendes que algún caudillo usurpador  
mate una alicántara justo frente a ti.

La toma por la punta de la cola  
suelta una carcajada tintineante y la arroja.

Inclinas la cabeza  
Es lo mejor inclinar la cabeza  
El nácar, el amarillo, el gris lateral  
confundiéndose con el empedrado de la avenida  
de acceso a la ciudad.

Su panorama eleva minarettes  
de sus bordillos caen los mucines

Y justo para acá

Y justo para acá

Quiso hacer su ingreso el cabrón Arturo.

## SALMO 63

Sólo deciden los actos esculpidos  
en granito rosado, en basalto negro.

Muérete de poesía en tu buhardilla  
rompe la banca y luego hazte una casa:

Tú no la levantaste, no es tuya  
tampoco tu astucia ni nada  
que ronde el demonio desconcertante.

Sólo deciden los actos esculpidos  
en granito rosado, en basalto negro.

Siempre son sin piedra, ni son el aire,  
siempre son el aliento, el gesto tímido  
vuelto hacia la vela sobre el lago.

El poeta es solo el cuarto en entenderlo:  
antes la viejecita, luego es el gesto del *clochard*,  
tercero es esa, la que lava camisas.

Claro, hay guetos ... y hay camas  
y el malecón mojado...  
Por allí vive el filósofo y de allí escupiremos  
vuestras pirámides, a golpes les sacaremos  
los ojos a vuestra Esfinge.

¿Qué habéis logrado? Tampoco nosotros.

## SALMO 80

*(para Isabelle)*

Bretaña restregada por la marea  
la difícil poesía de invisibles musculosos  
con los que peleas tú, el peón de Bohemia.

El verdor se funde en el cristal  
el cristal hierva en el verdor  
la amalgama de ambos estampa un castillo en el paisaje

con reloj solar  
con parque del amor  
con rincones fuera de este mundo

Por una estrecha raya de oro  
surges de la concha  
con tus piernas, plumón que esparce el soplo  
con un ópalo por vientre  
con el pecho un signo de interrogación enfurecido  
con el cráneo que nunca podré apretar  
y que guarda extático el cerebro

En esta avanzada tarde  
en este crepúsculo tan precario por inevitable  
en que solo cuento con restos de comida  
jirones de vendajes y aerolitos destrozados  
te escribo la carta primera y última  
rogando y hasta ordenando que la traduzcas  
al idioma tuyo y luego al bretón:

y colaborando así, si es que no estalla la guerra,  
bajo la luz del candil que acaso no derribe el vendával

para que en vano te toque explicándote cada una de mis palabras  
para que tú me toques a mí  
para que de repente con ojos cerrados empiece a vagar sobre tu cuerpo  
sobre ti tan cerca a desmayar  
y tú desmayada a tu vez sobre mí  
hacia abajo  
donde no nos hallamos con lo primario  
sino con lo original.

*Traducción de Martina Mašínová*

## POEMAS / Viola Fisherová

**N**o sabes por dónde te pesca  
y te ahorca y cómo mata sus pulgas  
No enseña sus dientes ensangrentados  
ni te asusta

Promete rodillas desolladas  
chichón sobre la frente  
abrazo y alitas

La conocías como tu tristeza  
pan y sal  
Era lo que eres y lo que no eres  
tu propia mitad

No te tocaba  
Te seguía como un perro  
No acechaba

Esperaba hasta que maduraras  
y tú mismo  
la buscaras

### **Era de noche cuando te rendiste**

En mitad de la frase  
¿Finito? ¿Infinito?

Saltaste hacia la luz  
¿o hacia el eclipse?

El alba escalofría

Me oyes  
con todo Krebsa está allá  
Egli grandioso  
y Graus despistado

acuérdate  
Tus alumnos predilectos  
y suicidas

## CUENTO PRIMERO

Sutil, bonito, creíamos –el pequeño Lord Faunteroy, pero corría de prisa tras el tranvía, cuando era el turno de su padre. Desde los doce leía disertaciones. En su maletín traía monedas viejas y estampas, nos inclinábamos sobre ellas en el escritorio de Pavel.

Yo me decía, es la misma cara que la de Pavel en esa foto de sus dieciséis. Así podría ser su hijo.

Visitaba a los médicos con su gato de la oreja siempre sarnosa, Pavel reía, uno nuevo te saldría más barato, pero él nunca se separaría de él ni aun si perdiera una pata.

Amaba a Patricia, una muchacha-rata pero con alma, como dijo Graus, con quien había roto. Mas de eso no había hablado con nadie.

No osaba él, no osaba ella, uno –más aun, otro – ya no bastante bueno para ese otro.

Por la mañana el gato murió defenestrado. De inmediato Mattias Egli se pegó un tiro de pistola anticuada, para la cual tú le habías prestado doscientos antes de la navidad.

## DOS VECES LE DISTE A MI VIDA

Una vuelta de 360

Todo seguía siendo diferentemente igual

Nos abrazábamos de miedo

Todo sigue siendo diferentemente igual

Tengo un perro voy a la escuela

duermo como y adelgazo  
Se inicia otra voluta de la espiral  
Me pregunto si has calculado  
en qué ángulo será

## TE CLAVASTE

Te sajaste dentro de mí  
como cristal astillado

Te acurrucaste  
te acomodaste en mí  
como un feto

Cada dolor  
me hace a ti  
cada alegría  
se acuesta a tu lado

Te escaparé  
cuando perezca  
Sin alivio  
Igual -otra

## ¿TAMBIÉN SUELES NO PENSAR EN MÍ

tantos días?

¿También te has buscado

otra vida?

Pero qué hacer cuando oscurece

antes del amanecer

Hoy toda la noche

Estampados sobre el agua negra

dos cisnes inmóviles

*Traducción de Martina Mašínová*

## SCELSI: EL CELOCANTO DE LA MÚSICA/ Augusto de Campos

**G**racias a una conferencia sobre Giacinto Scelsi, "Poesía Concreta: Una Non Lettura" que di en Roma el 25 de noviembre de 1991, obtuve una extraordinaria cantidad de nuevas informaciones sobre el gran compositor italiano. Afortunadamente para mí, asistieron a la conferencia algunos "scelsianos" que se acercaron a hablar conmigo, bastante sorprendidos con el hecho de que un brasileño conociera la obra de un músico hasta hace poco ignorado y escasamente reconocido en la misma Italia. Entre ellos se encontraba un hermano de Luciano Martinis, el principal animador de la Fundación Isabella Scelsi, instituida para preservar la música y la memoria del compositor. Luciano, a quien vine a conocer poco después, me llevó a su estudio, donde pude tomar contacto con la notable colección que viene publicando desde 1982 en su editorial bajo el exótico nombre de *Le Parole Gelate* ("Las palabras heladas"): libros no comerciales de poesía o de ideas, casi todos de tiraje limitado y muy cuidada factura, teniendo a Scelsi como el principal centro de interés. De éstos, yo sólo conocía la indispensable monografía *Giacinto Scelsi* (1985), que contiene diversos estudios críticos, acompañados de una enumeración completa de composiciones y de la discografía y de la bibliografía existentes hasta ese momento. Obras de destacados poetas de la vanguardia italiana, como Ugo Carrega y Giovanna Sabdri, y ensayos valiosos como "*aero... futurismo e il mito del volo*" (1985), de Claudia Salaris, sobre la "mitología del avión" en el futurismo, hacen parte del acervo de publicaciones de la editorial, que incluye también una revista semanal de gran formato: *Le Parole Rampanti* ("Las palabras rampantes"), cuyo número 2 (1985) fue todo dedicado a los 80 años de Scelsi. Martinis participa, además, en otros proyectos relacionados con el compositor, como la producción de discos de música.

¿Pero quién es ese Scelsi alrededor del cual se estableció un culto tan amoroso y obstinado en Italia y también en Francia y Alemania? Los lectores que se interesan por la música contemporánea tal vez recordarán el artículo que publiqué en la *Folha de Sao Paulo* el 8 de septiembre de 1985 bajo el título "Giacinto Scelsi, um Velho Novíssimo". En éste, yo llamaba la atención sobre la originalidad de la obra del músico marginalizado, "el más antioperístico, el más antiitaliano de los compositores italianos", que sólo después de los 70 años comenzó a ser descubierto por la y para la música contemporánea —un maestro radical del microtonalismo, creador de obras inquietantes a partir de un único sonido, de cuyas resonancias y variaciones resultaría una música meditativa de gran impacto, perturbaba por inflexiones desgarradoras que le imprimen alta tensión dramática: como si estuviera hecha de los gemidos del Tiempo y de la Memoria. Pasé revista, en ese artículo, a los discos que había adquirido en Europa, desde una grabación del pionero sello italiano Ananda, de los años 70, a los registros lanzados en París a partir de 1982, época en la que surgen los primeros discos comerciales de Scelsi publicados por un editor de nombre, incluyendo obras fundamentales como los 4 fragmentos sobre una Sola Nota, de 1959. Admirada por Cage y Ligeti, Xenakis y Morron Feldman, que la comparó a la de Charles Ives, la obra de Scelsi sorprendió y maravilló a la crítica europea de los años 80. "Onda petrificada, traspasada por ecos punzantes, que nos llevan a la esencia de la misma música, al más allá de la percepción auditiva", exclamó Jena —Noel von der Weid, frente a los *Canti Sacri*, de 1958, precursores de los vuelos corales en microintervalos de Ligeti. "Monotonía polícroma", "esfumaturas dinámicas" fueron algunas de las expresiones acuñadas por Hans Rudolf Sëller para describir algunos de sus procesos compositivos. Para Erick Antoni, él practicaba el "yoga del sonido". Martín Zenck, en términos más estrictamente técnicos, entiende que su música "elabora el nuevo material sonoro de modo intrasónico: el concepto de armonía se vuelve como espectral. Los sonidos que se mueven en el espacio, así como su sintaxis, son aquí referidos al espacio de los armónicos superiores a las relaciones espectrales".

Pasó inadvertida para los medios masivos de comunicación la muerte de Scelsi, ocurrida el 9 de agosto de 1988. Que yo sepa, ningún

periódico brasileño siquiera informó. Es verdad que Scelsi nunca hizo mucho por la divulgación de sus obras. No daba entrevistas, ni se dejaba fotografiar. Tampoco se consideraba un compositor, considerándose, antes, un mero intermediario, “un instrumento transmisor de una cosa mayor que él”, “un simple cartero, con las suelas gastadas, entregando daguerrotipos llenos de sueños...”. A veces, ni firmaba sus trabajos, limitándose a ponerles un signo zen, un simple círculo subrayado con un trazo que sugiere tanto el nacimiento como la puesta de sol. Demasiada grandeza para un mundo demasiado pequeño, dominado por el narcisismo y por el ansia de éxito. Bajo cierto aspecto, el caso Scelsi me recuerda a otro, bastante más conocido: el del gran pianista Glenn Gould, que en 1964, a los 32 años, abandonó una extraordinaria carrera de concertista, para pasar a tocar exclusivamente en estudios de grabación, donde perfeccionaba, con rigor micrométrico, sus ejecuciones, manejándose con sofisticadas mesas de sonido. Había llegado a la conclusión de que las presentaciones públicas inducían fatalmente a un término medio comunicativo desfavorable a la perfección técnica y que, en última instancia, la mayor parte de los frequentadores de auditorios estaba allí menos con el fin de escuchar música que de asistir a un espectáculo... son dos casos límite de nobleza espiritual, que si no pueden ser generalizados o imitados fácilmente, merecen ser recordados, al menos, como inspiración edificante a los que, de hecho, aman el arte y no apenas sus transitorias prebendas. No se trata, aquí, de renuncia –pues ambos continuaron su trabajo artístico– sino de desprendimiento, como lo postulaba el mismo Scelsi.

Después de que el compositor murió, aparecieron nuevos discos cubriendo áreas cada vez más significativas de su creación, que llega a más de cien obras, desde las numerosas piezas para instrumento solista hasta la música orquestal, de la voz monódica a los grandes corales. Entre 1988 y 1990, con el sello de Accord y distribución de la Musidisc, aparecieron tres discos compactos, abarcando un gran abanico de composiciones, desde estudios antiguos, como *Quattro Illustrazioni* y *Cinque Incantesimi* (1953) para piano –en la confluencia de Scriabin y Schoenberg y de las melodías y ritmos hindúes–, donde ya asoman los clusters, las resonancias y las obsesiones monocórdicas del Scelsi ma-

duro, hasta las obras más recientes como *L'Ame Ailé/L'Ame Ouverte* (1973) para violín solista, o *Pfhat* (1974) para coro, órgano y orquesta. En la etiqueta ADDA, en coproducción con Radio France y la Editorial Salabert, el conjunto de cámara Ensemble 2e2M grabó, bajo la dirección de Paul Méfano, otra serie de joyas que incluye también composiciones de todos los periodos, desde una pieza que procede de las más desafiantes especulaciones sonoras del último Scriabin como *Poeme pour Piano n.2* (“Comme un cri traverse le cerveau” o “Como un grito atraviesa el cerebro”), de 1936/1939 –la más antigua de las obras de Scelsi que se grabó– hasta *Kho-lo*, para flauta y clarinete, y *Maknongan* para contrafagot, ambas de 1976, explorando las ascéticas monodias scelsianas para uno o dos instrumentos (los extravagantes títulos están extraídos, en su mayor parte, del hindú). El sello Wergo, a su vez, reeditó los Cantos de Capricornio (1961/1972), para voz solista –ya en parte divulgados por Ananda, hacia fines de la década del 70– en la magnífica lectura de la soprano japonesa Michiko Hirayama. Radicada en Roma desde los años 60, Hirayama se convirtió en la principal intérprete de las composiciones pre-silábicas de Scelsi, a las que les inyectó inflexiones y técnicas oriundas de la tradición del No y del Kabuki.

Canciones originalísimas, que prescinden de las palabras y donde la vocalización puede asociarse inesperadamente a instrumentos como el saxofón, el gong o la percusión, a veces con la colaboración de la misma cantora, que en el bellísimo Canto 19 usa el soplo de la voz para emitir sonidos simultáneos con una flauta-bajo, provocando un extraordinario efecto encantatorio. Por fin, la Fundación Isabella Scelsi, en coproducción con la WDR y la editorial Slabert, se encargó de registrar, en un CD doble, con el Arditti Quartet, la obra integral de sus cuartetos para cuerdas, y dos importantes piezas más: el Trío para cuerdas n.3, de 1963, y *Khoom* (1962), para soprano y seis instrumentos, con la participación de Michilko Hirayama y la dirección de Aldo Brizzi.

Hay muchas novedades en el amplio panorama abierto por estas nuevas grabaciones, muchas de las cuales constituyen primeros registros mundiales. Los aficionados a la música contemporánea tal vez conozcan el Cuarteto n.4 (1964), que un LP del sello Mainstream

divulgó, a fines de 1970, en la noble compañía de piezas para cuerdas de Pierre Boulez y Earl Brown. Obra fascinante que ya fue conceptualizada como una composición “orquestal” para 16 cuerdas, en tanto éstas son tratadas individualmente en pautas separadas, según la técnica de la scordatura, o afinación no convencional. Más sorprendente es, todavía, el Cuarteto n.5, la última creación de Scelsi, terminada en 1984 y dedicada a la memoria del poeta Henri Michaux, su gran amigo fallecido ese año. La composición desarrolla un procedimiento que Scelsi instaura en Aitsi (1974), para piano amplificado electrónicamente, que tuvo su primer registro fonográfico en el mismo año (1990), en el ya mencionado CD del sello ADDA.

Durante siete minutos, el mismo sonido (la do fa) es reiterado 43 veces, en variaciones que van del sonido simple hasta los agregados y clusters, con alternativas de ataque y articulación, duración e intensidad y múltiples resonancias –sonidos y ruidos de la misma matriz, que nos alcanzan como gestos primales, como mantras inusitados que señalarán el conflicto entre la afirmación de la vida y la opacidad de la muerte. “Una estela funeraria austera y desnuda, como tallada en bronce, de efecto perturbador, que se puede también considerar como el propio Réquiem de Scelsi”, en palabras de Harry Halbreich, uno de los más distinguidos exégetas de su obra. Impresionante es también Konxom-pax, de 1969, para coro y orquesta (el título significa “paz” en asirio antiguo, sánscrito y latín), donde la sílaba sagrada del budismo, Om, entonada sobre el la, emerge y se sumerge majestuosamente en las yuxtaposiciones corales entre capas de sonidos interdeslizantes producidas por los glisandos y cromatismos masivos de los grupos de instrumentos. En Pfhath (1974), que lleva por subtítulo “Un lampo... e el cielo si aprí” (“Un rayo... y el cielo se abrió”), con la formación semejante a la pieza anterior, el coro, en el primer movimiento, se limita a respirar; el segundo movimiento, cortísimo, está constituido por un solo cluster, el tercero evoluciona de la quietud hacia un nuevo y gigantesco agregado sonoro (¿el “rayo”?) que envuelve al coro y a la orquesta en un crescendo tan vehemente como el famoso clímax de las Seis piezas para orquesta, Opus n.6, de Webern. Después de una pausa, “el cielo se abre” en el cuarto movimiento, ocupado íntegramente por el incesante

tintinear de pequeñas campanas tocadas por los integrantes del coro. Entre las piezas más antiguas, la denominada *Coelocanth*, de 1955, para viola solista (incluido en uno de los discos compactos ya referidos, de la *Accord*), me llamó la atención por la bizarría del título que, por una sutil variación vocálica (coelo en vez de coela) transforma en "canto celeste" el nombre de "celacanto", pez prehistórico que se juzgaba extinto y que vino a ser descubierto en esos años en las profundidades de Océano Indico. Esta obra marca el abandono del universo tonal por el compositor, en su melodía huidiza atravesada por insólitas interferencias (una sordina aplicada a una sola cuerda y toques col legno en cierto pasajes). Pariente próximo de los ancestrales vertebrados que habitaban la tierra hace cuatrocientos millones de años, el celacanto es casi un fósil vivo, de hábitos nocturnos y solitarios, cuyo mundo sensorial eléctrico, totalmente extraño a los seres humanos, todavía desafía la imaginación de los biólogos. ¿No estaría ahí una personificación del mismo Scelsi, el "celocanto" de la música contemporánea?

Otra novedad son los libros de poesía e ideas revelados por la editorial *Le Parole Gelate*. Los libros de poesía reeditados en 1988 y todos escritos en Francés, son: *Le poids net* (1949), *L'archipel nocturne* (1954), *La conscience aigue* (1955). Aunque sin la originalidad y la consistencia de las obras musicales, los poemas de Scelsi interesan por lo que revelan de sus concepciones y visión de mundo. De lenguaje conciso y abstracto, éstos se radicalizan en el último volumen, que corresponde a la madurez del estilo musical del compositor y que hasta incorpora la espacialización tipográfica a sus breves enigmáticas reflexiones poéticas:

Inmensa  
la triste opacidad de las cosas  
dilacera en nosotros el espacio  
bruscamente revelado  
mientras nace  
de lo hondo del vacío

y de la noche

la idea

única

sin

fin

•

D            LA MIRADA            A  
E    EN EL CENTRO    I  
U    C  
N    R  
A    E  
BLANCA IN

RECONSTITUYE EL FUTURO

TRAGADO

Los otros libros son de clasificación más difícil. *Art et connaissance*, publicado en 1982 en una elegante edición con un tiraje de solo 244 copias numeradas, viene acompañado de una nota que aclara que se trata de conversaciones improvisadas entre amigos, grabadas entre 1953 y 1954. Ahí están, dispersos, muchos de los puntos de vista del compositor, tanto teóricos como prácticos, algunos sorprendentes y esclarecedores como, por ejemplo, su desacuerdo con los surrealistas: "ellos no superaron las capas superficiales del sueño y del inconsciente". Otras obras más específicas de teoría musical fueron publicadas en 1991 por la fundación Isabella Scelsi: *Evolution du rythme* y *Evolution de l'harmonie*. Todavía más difícil de clasificar es el libro *Cerles*, de 1986, que reúne una serie de aforismos poético-filosóficos y hasta un poema sin palabras, *Trasfiguration*, compuesto de figuras geométricas que van del triángulo al círculo, pasando por transformaciones poligonales

intermedias. Estas figuras nos remiten a otra curiosa creación de Scelsi, el libro *Il Sogno 101 (2ª. Parte – Il Ritorno)*, de 1982, publicado, por voluntad del autor, sin su nombre, llevando apenas su signo ideográfico, con la siguiente nota: “esta narrativa fue grabada directamente por el Autor en cinta magnética la noche del 27 de diciembre de 1980 y después transcrita fielmente por R.S.”. Se trata, de hecho, de un asombroso relato de vida después de la muerte, hecho en primera persona, en líneas cortadas como versos, en el cual el narrador –traspasado de luces y espirales, visitado por fantasmagorías de la memoria y expuesto a todo un bosque sonoro (burbujas-sonido, sonidos-hojas, sonidos, soles-tonos-espacios, sonidos-espacios-tiempo)– describe su transformación primero en triángulo y después en pentágono, hexágono, octágono, hasta llegar al círculo, de donde retorna, incapaz de fijarse en esos estados superiores, al huevo humano: “Ancora una volta/devo atendere/ la luce”. Todo descrito de forma tan natural y directa que da la sensación de una experiencia realmente vivida, tan perturbadora y tan dolorosa como la misma obra musical de Scelsi.

En una entrevista de 1991 (divulgada por la revista *i suoni, le onde...*, n.2, de la Fundación Isabella Scelsi, del mismo año), John Cage afirmó: “Lo más interesante para mí de la música de Scelsi es la concentración en un único sonido o en una situación muy limitada de alturas musicales. Me recuerdan la “escritura blanca” de Mark Tobey en pintura. Es una situación en que la atención queda tan concentrada que las mínimas diferencias se vuelven, en el caso de Tobey, visibles, y en el caso Scelsi, audibles. Está claro que esta es una actividad tan extrema que no puede ser muy imitada: poca gente hace lo que Scelsi hizo. Yo no conozco a nadie. Pero es yendo a tales extremos como se realiza una obra realmente importante”. Scelsi, a su vez, manifestaba gran aprecio personal por el músico norteamericano, según se lee en los fragmentos de una conversación registrada por Luciano Martinis en 1988 y revelados por la misma revista. Para el crítico Heinz Klaus Metzger, aunque tengan en común la inspiración budista y la disciplina del ego, Cage y Scelsi estarían en las antípodas uno de otro. Cage, acogiendo de buen grado, en sus obras más provocativas, la intromisión

de cualquier tipo de ruido eventual; Scelsi, en la búsqueda obstinada del sonido, rechazando todas las interferencias exteriores a él –postura que se reflejaría en sus propias actitudes personales: cierta vez en un hotel, incomodado por el ruido persistente del agua que goteaba de una canilla rota, se encerró en el armario de la habitación y pasó allí toda la noche. Y eso nos lleva a la misteriosa personalidad de Scelsi, tan exótica como su propia música.

Scelsi nació en la ciudad de La Spezia en 1905, de ascendencia acomodada, según se cuenta. Su aprendizaje musical lo inició en Roma. De la década del 20 en adelante, hasta principios de los años 50, hizo numerosos viajes a África y a Oriente pasó largas temporadas en el exterior, especialmente en Francia y en Suiza. En Ginebra fue alumno de Egon Koehler, que lo inició en el sistema compositivo de Scriabin. En Viena, Walter Klein, alumno de Schoenberg, lo introdujo alrededor de 1936 en el dodecafonismo, del cual fue el primer practicante italiano, antecedendo a su coterráneo Luigi Dallapiccola. Su primera composición, *Rotativa* (1929), para tres pianos, metales y percusión, parece vincularse a la *machine-music* de la época que, procediendo del futurismo, entusiasmó a Antheil y a Pound. Después, en un giro experimental, vinieron las piezas scriabinianas y dodecafónicas. En la década del 50, después de una larga crisis, abandona el serialismo estricto, abraza la filosofía oriental y se encamina definitivamente hacia la atomización sonora que caracteriza su estilo de madurez. De vuelta en Roma, en 1951/1952, lleva una vida retirada y solitaria, participando, mientras tanto, a lado de Franco Evangelisti y otros, del grupo *Nuova Consonanza*, que organiza concierto de música contemporánea, una actividad que él ya desarrolla pioneramente, entre 1937 y 1938, en Goffredo Petrassi. Respetando la prohibición del compositor, sus amigos no divulgan fotografías de él. Luciano me mostró, en privado, una vieja partitura en la que había una foto de Scelsi cuando joven –una figura serena, de ojos claros y trazos aristocráticos, que me hizo recordar un poco a Bela Bartók. Cuenta Heinz-Klaus Metzger que Scelsi había sido un niño muy lindo, de largos cabellos dorados y que, a causa de una excesiva sensibilidad al dolor, no dejaba que nadie piense, ni siquiera su madre o institutriz. De niño, y sin ninguna iniciación musical, le gustaba improvisar en el

piano y, cuando lo hacía, quedaba en tal estado de concentración que, mientras tocaba, permitía que otros lo piensen. Más tarde, ya adulto, pasó a ser afectado por una singular neurastenia: la sensación de que dedos extraños pasaban dolorosamente por entre sus cabellos. Se internó en una casa de salud, pero los médicos, después de un tiempo, incapaces de encontrar cura para su mal, lo dieron por desahuciado, registrando como síntomas de agravamiento de la enfermedad su hábito creciente de tocar, por horas, en el piano, la misma nota hasta que se extinguiese. Fue, tal vez, esa “nota sola”, sistematizada y desarrollada, la que lo salvó, en las alas del Budismo Zen, de la profunda crisis artística y espiritual que lo acometió por muchos años –su “mal de Usher”. Una de las fijaciones de Scelsi era el número 8 (que asociaba naturalmente al símbolo de infinito).

Nacido el 8 de enero de 1905, vivía hace muchos años en una casa de la Vía San Teodoro n.8, con vista al Foro Romano. Murió en esa casa (hoy sede de la fundación que lleva el nombre de su hermana, también fallecida), octogenario, después de un ataque cardíaco que comenzó el día 8 del 8 de 1988 y que tuvo su desenlace en el día siguiente (a propósito, el artículo anterior que escribí sobre él fue publicado un día 8 en el 8vo. cuaderno de la sección ilustrada de la *Folha de Sao Paulo*). La suma de sus ideas sobre la vida y sobre el arte está comprendida en un Octólogo, que Luciano Martinis hizo editar en un bello libro de amplias dimensiones y de sólo 323 copias, terminado de imprimir expresamente el 8 de enero de 1987. En sus 8 páginas en 8 idiomas, del hebreo al italiano, se lee apenas lo siguiente:

1.

No volverse opaco  
ni dejarse opacar

2.

No pensar  
dejar que piensen  
los que necesitan pensar

3.

No la renuncia  
sino el desprendimiento

4.

Aspirar a todo  
y no querer nada

5.

Entre el hombre y la mujer  
la unión  
no el juntamiento

6.

Hacer Arte  
sin arte

7.

Ser el hijo  
y el padre de sí mismo  
No te olvides

8.

No disminuir  
el significado  
de lo que no se comprende

## POEMAS / Jiří Gruša

### ORACIÓN POR JANINKA

(Temblor)

Tiemblo  
en mi funeral

Está aquí mi madre  
y llora por mí

Está aquí invernípara  
brotan de ella  
lágrimas churreteadas

Está aquí mi amigote  
hijo mío  
y me la tumbará

le dará con el larguero  
de mi cama  
con la espada de madera

tomará el carbón  
y trazará la torre  
en la torre el viento  
en el viento a mí  
a mí con los miembros al viento  
y con estos ojos  
dentro de los ojos

Ay, Señor de las Espadas  
de mi Carne Señor

¿por qué tengo vergüenza  
de llamarlo por su nombre?  
...tanto lo quiero  
que sobre mi ataúd  
se derrite la nieve

cuanto más invernal  
tanto más negra  
la mancha sobre la tapa  
más negro el humo de roble  
que de ella humea  
más espacioso el vientre  
del que salí  
y donde ahora hay piedras  
cosidas dentro como las del lobo

iré a despertarme  
lleno de esas piedras  
iré a despertarme  
y beberé de la tumba cavada

y me arrastrará hacia el fondo  
me ahogaré hasta donde Jana K.  
Ella es la más  
fiel muerta mía.

*Traducción de Mariana Housková*

## POEMAS / Ivan Wernisch

### LA CIUDAD

Por todo el rededor hay un bosque tan espeso que no lo penetran ni los pitos de los trenes. Ni el grito de los buhoneros ni las calumnias ni los misteriosos amagos de horrores, ni los arrojados con sus lanzallamas, ni los prospectores e inspectores de salud logran penetrar más allá del borde. Y sin embargo: créanme que no hablo de la ciudad desde el bosque sino de la ciudad sobre las galerías. Así viven todos acá: sobre las galerías. Constantemente informados de cosas nuevas sobre procesos extraños en el subterráneo, sobre las casamatas de la ciudad y las galerías de los conspiradores. Dicen que *allí abajo* hay también lagunas. Y también calabozos y vastos palacios que acaso alguien ocupa. Y caballerizas y jardines y desembarcaderos. Aunque: de vez en cuando un animal raro, hasta asombroso, sale del bosque corriendo, un animal sin duda nunca antes visto de cerca. Y cruza las calles a la vista de todos, un animal hermoso, terriblemente único.

Sí: curioso y al parecer hermoso es el bosque y curiosamente oprime a la ciudad, que se va encogiendo de día en día, aunque los edificios y la gente aumentan y también las calumnias y los rumores misteriosos. Y ante todo los espacios subterráneos revestidos y adoquinados con piedras de tenue fosforescencia... ¡Dios mío!

## CANAPÉ

¡Y el otro Federico qué tal imbécil! Ni quiero hablar de él. Y no voy a hacerlo. No hace falta. Donde uno vaya, imbéciles por todas partes, entonces ¿por qué hablar sobre ellos? Terminarían pensando que son interesantes. Qué va. El único interesante aquí soy yo. E interesante de manera tan interesante y curiosa que no me extrañaría que hasta ahora nadie se hubiera percatado de ello salvo yo. Yo mismo lo descubrí por casualidad. Fue así: A un vecino mío le regalaron un canapé floreado y como le quedaba corto, me lo cedió con todo gusto. Suelo acostarme sobre ese canapé viejo pero cómodo, cansado de la imbecilidad ambiente y lo poco de interés que me rodea. Para no hablar del mundo.

Sofá para filosofar diría en chungo. Pero yo no bromeo y por eso digo muy en serio: sofá en que se filosofa.

*Traducción de Mariana Housková*



## PUEBLOGRAFÍA / Ewald Murrer

Para ti una pluma es la muerte,  
¿y qué tipo de pluma?  
¿de colibrí o de pavorreal?

Simone Schwartz-Bari,  
*El puente de más allá*

**F**atiga, cháchara excitada, un telegrama nocturno, fiebre, una trifulca, agitación y sangre adormilada preceden a las jornadas —también a estas.

Una estación o aeropuerto o choza a un lado del camino o cualquier otra conexión de lo viejo y lo nuevo, no importa por qué suerte de deslucido espejo uno ingrese a otro mundo, la puerta que sea, no importa con qué sonido, por cuál incitada fase.

Algo de dinero entregado a cambio de consejos mefistofélicos en una Baedeker y la *jornada*.

Luces de aldeas y pueblos emergen de la oscuridad, los vidrios empañados revelan los fugaces fragmentos de acciones; resuenan torsos de frases. Aparecen y desaparecen figuras. Ojos femeninos con el atisbo de una historia, niños que agitan las manos, el altisonante interés de los perros.

Hay un *pueblo*—un pueblo sobre laderas que flanquean un fiordo. Hay la tranquilidad de una taberna y la primera degustación del mundo. Soy un extraño aquí. Un extraño particular acerca de su misteriosa apariencia, silencioso y enigmático, ingreso palabras a una libreta —converso con una hoja blanca de papel.

En este *pueblo* acaricio retazos de conversaciones ajenas. Me trago las frases remojadas en ideas. Mis oídos pescan lo siguiente:

“No vivo lejos de aquí”, dice un hombre. Una mujer mira desde una ventana, en dirección de su dedo extendido.

“Vaya allá, donde está el sol, doble a su derecha, y de allí son unos pocos pasos”.

También yo miro en esa dirección y veo el disco rojo sangre del sol poniente. A unos pasos de él una historia se apresta. Otro hombre llega a la taberna, se detiene en el umbral, y tiembla. Nos echa una mirada en torno suyo, buscando.

“¡Tú eres Cristo!”, le grita a la mesa, “¡Tú eres Abraham Lincoln!”. Luego parte, tambaleando –un borracho de la noche.

Y en este *pueblo* soy un vendedor de aves y propietario de una tienda llena de pequeñas jaulas. Soy el dueño de numerosos pájaros de colores. Atiendo a damas que parecen coloridos loros y a hombres refinados que parecen zorzales. Vierto grano en sus bolsas. Doy de comer alpiste de mi mano a los jóvenes.

Fui huésped en otro *pueblo*, al haber aceptado la invitación de un viejo amigo a cuyo lado caminé por una calle nocturna. Cruzamos un portón para entrar a una imprenta donde justo estaban tirando el diario del día siguiente. Hicimos un saludo amistoso y contemplamos girar las ruedas de la decrepita maquinaria. Tomamos uno de los diarios, oímos su cuerpo y saboreamos pensamientos frescos, luego dejamos la fábrica para ir a otros edificios, paseando por una doble hilera de habitaciones extranjeras, deambulando por las alturas de los pisos y las profundidades de los sótanos. Y nuevas habitaciones fueron creciendo bajo nuestros pies; nuevas estructuras brotaron del oscuro polvo del pueblo. Exhaustos, descansamos en la sala de espera de un médico. Pedimos medicinas, exigimos un profundo y refrescante sueño. El médico nos extendió confites y tabletas y luego nos arrojó a la calle.

Me quedé dormido entre espigas de trigo en un *pueblo* en medio de un campo. Era el tiempo de la cosecha, y amenazado por la muerte, amenazado por la parca, huí por un serpenteante camino hacia las

afueras del pueblo. Bordeaban la ruta manzanos. Sobre cada manzana verde había una letra –letras de numerosos alfabetos, letras de numerosas grafías–. Mientras yo corría los árboles conversaban en voz baja con palabras en idiomas que me eran extraños, y que me incitaban a actuar, a realizar actividad no ensayada. En las afueras encontré a varias muchachas con quitasoles. Miraban hacia el suelo, unas lágrimas surcaban sus rostros polvorientos, o quizá insólitamente maquillados. Me crucé con ellos sin decir palabra y me oculté en el vano de una pequeña casa. Una anciana ocupaba la casa –llena de arándanos, de los que rebosaban baldes y pailas–. La anciana misma estaba parada sobre un botecillo y se empujaba con una pértiga a través de la masa de mermelada de arándano. Al fondo, detrás de su cabeza, había una bandada de gaviotas crepusculares pintada sobre el muro. Retratos de presidentes colgaban de alcayatas.

En un *pueblo* con chimeneas industriales y cobertizos de madera me detuve en un estudio de artes gráficas, y deslicé mi manos por la piedra litográfica. Yo era aprendiz de un joven de bucles dorados vestido de uniforme, fajado con un cinturón. Sobre la piedra trazaba masivos cuerpos de máquinas. Llovía –llovía sin cesar allí–. Había pájaros posados sobre una barda de madera.

En un *pueblo* me ubiqué entre la ventana de una vieja casa, mirando hacia afuera por entre los árboles hacia la calle –exploraba la vista hacia parques y jardines–. Podía oírse algo horrible que se aproximaba, algo opresivo y terminal. El cielo rugía como una manada de hombres-lobo. Busqué en vano la fuente del estrépito, que luego se volvió evidente: una nube verde oscuro se acercaba, o una neblina (es interesante que en muchos sueños y visiones esta apocalíptica neblina a menudo sea percibida de color verde). Durante este monstruoso estruendo la neblina iba expulsando flamíferas protuberancias en gruesas columnas –columnas flameantes en forma de hocicos de lobo–. De modo que como todos los que vivían en la casa tapié con clavos la ventana y cerré todas las aberturas para evitar que la maligna neblina verde entrara y nos aniquilara. La serena, melancólica voz de la joven locutora aún sonaba en la radio describiendo tristemente el

tipo de terror y sufrimiento que la neblina estaba infligiendo a los habitantes de la localidad. Huí de esta rugiente columna de neblina hacia la tienda en pos de comida y bebida –y sobre todo cigarrillos– para hacer soportable el cautiverio de la casa. Con los demás habitantes del pueblo saqué la tienda y corrí de vuelta aterrado por el acortamiento del tiempo. Y entonces la neblina paró frente a las ventanas emitiendo un aullido aún más terrible, innegable y manifiestamente el de una fiera. Varios ojos –ojos humanos– nos atisbaron a través de las ventanas. Partieron flotando en masa con la neblina, mirándonos sin parpadear, clavados ....

En otro *pueblo* yací entre gente soñando en alguna habitación oscura y acogedora a la que no penetraba la luz del sol, que estaba muy difusamente iluminada por velas, revelando a estas figuras en una orgía de sueño –gourmets de sueños, hedonistamente dando vueltas y vueltas en diversas imágenes–. Tragué alguna droga, una sustancia que me llevó muy lejos ... yo era una hoja cayendo suavemente, levemente vuelta a elevar por las corrientes de aire –una brisa acariciaba mis ajustadas venas y acariciaba mi cuerpo friable, marrón, seco. Caía flotando en gráciles arcos, de vuelta al frío piso, y la laja me despertó. Entonces yací entre estos durmientes y envidié la profundidad de sus sueños. Quise volver al cuerpo de una hoja y alzar vuelo. Pero el sueño se había disipado, ya no estaba, y al haberse refugiado en la cabeza de otro durmiente, era imposible de ubicar. No quedaba sino ponerme de pie y escudriñar los rostros de los durmientes, buscar un rastro de solidaridad, encontrar una tímida sonrisa o un guiño alentador. Así que tanteé por entre sus rostros, buscando amistad.

Y en todavía otro *pueblo* había una celebración –acaso un carnaval, o un baile, o unas grandiosas exequias–. Fui invitado a la celebración. Me senté discreto a la esquina del extremo de una larga mesa, y comí esto o aquello, algún tipo de brotes vegetales, les chupé el jugo y el sabor me transportó. Una muchacha diminuta cruzó la habitación. Buscaba al rey. Su andar parecía vuelo pues ella no movía las piernas, estaba detenida. Sus contornos eran opacos, como si estuviera detenida en otro tiempo y en otro espacio, como si no estuvie-

ra del todo aquí con nosotros. Y ni el sabor de la verdura, ni el humo aromático de las pipas ofrecidas, ni las telas que los invitados depositaban a sus pies, ni las raras razas de gatitos y perritos que le eran ofrecidos de regalo llegaban a interesarle. Preguntó por el rey y ya cerca de él voló a través del torbellino del baile. El rey se volvió parcialmente hacia ella y la miró con una cara que evocaba la muerte, sonriendo con descarnadas mandíbulas, sin músculos. Hubo humildad en la sonrisa del rey; era un líder sencillo. El rey sonrió, se volvió a voltear, bebió de una copa...

En un *pueblo* de la costa busqué una tienda con una pieza antigua que deseaba encontrar. Y la encontré, y en la tienda también encontré a la pequeña Liesele con su madre. Las saludé, besando a Liesele. Su madre se volvió hacia mí; estaba con una apariencia poco familiar, pero era ella. Me sonrió y me mostró algunas piezas de porcelana en la vitrina, deleitándose en su belleza. Yo también estaba deleitado, y también Liesele.

Nuestros ojos devoraban las delicadas superficies de los jarros y los diseños pintados sobre ellos con pinceles de telaraña –y las manos que pintaron esas piezas no habían cometido un solo error, ni temblaron, ni siquiera habían en momento alguno modificado la austeridad de las líneas–. Luego llevé a la muchacha a un lado, aparte de su madre, pues me urgía darle la noticia. Hasta que le dije: finalmente confesé que duermo, que soy un dormilón y un soñador, y todo lo que veo, hasta ella, hasta esas bellas piezas de porcelana en la tienda, son solo un sueño mío. No quiso creerlo y se rió. Así que me volví sobre el otro costado y esperé el otro sueño...

Y mientras tanto unos dirigibles flotaban sobre el *pueblo*, naves aéreas –las sombras de máquinas con ojos verdes y rojos– cruzando el cielo con una mirada predatoria clavada sobre los campos roturados del pueblo, con una mirada ansiosa y desconfiada, la mirada de una ave madre. En las aeronaves iban sentadas personas. Sorbían sus tragos, escuchaban radios, y exploraban las estrellas con los ojos. Las naves cósmicas se elevaron a una inconcebible altura, y el remolino de polvo

levantado por la gran máquina desde el cuerpo infinito del cielo reclinó en los engranajes. El viento acarició a las aves en sus nidos, y estas se durmieron.

De modo que dormí en medio de un *pueblo* construido de edredones, plumas de ave, y colchas. Los suaves cuerpos de las afelpadas cubiertas me acariciaron y zambullí la cabeza en la almohada y soñé:

*Había caído la noche, todo estaba marcado de azul —el cielo, el camino de asfalto, las montañas en el horizonte, los árboles. Yo viajaba en automóvil. En una curva del camino me detuve ante un carricoche, que también era de un deslumbrante azul. Salí del auto. Busqué la entrada. Bajo la puerta cerrada del carricoche corría escalones abajo sangre. Una cascada carmesí en la medialuz azul crepuscular. Crucé la catarata de sangre y abrí la puerta. La sangre chorreó desde el umbral. Adentro brillaba una intensa luz amarilla. Sobre los estantes de las paredes se alineaban frascos de confitura, con trozos de carne cruda dentro. Volví al auto y partí...*

*Mi amigo se estaba casando y yo estaba invitado a la boda. Luego de la ceremonia novio y novia salieron al jardín. Salí a buscarlos. Estaban acostados en la capilla, en un rincón remoto del jardín. La capilla estaba llena de barro. Mi amigo sostenía a su novia en brazos. Fueron desapareciendo, hundiéndose lentamente —me miraron, con rostros que no hicieron el menor movimiento.*

*El paisaje de sueños estaba tenso, repleto de giros dramáticos. Yo estaba encorvado bajo una ventana junto con varias otras personas desconocidas para mí. Lanzábamos cautelosas miradas al exterior. Desde la ventana podía verse al frente varias casas grises tugurizadas. Un alto pasto amarillo crecía entre ellas. Alguna gente caminaba en rígida formación militar, golpeando el pasto —del pasto salieron corriendo gatos hacia nuestra edificación—. Todo en silencio, ni personas ni gatos hacían el menor sonido. Nos tomó el pánico y huimos hacia las ventanas del lado opuesto de la edificación. Nos descolgamos hasta la calle por unas sogas. Un brillante sol alumbraba el otro lado.*

*Estaba con una amiga en la cabaña de un pescador al filo de una encrespada bahía. Junto a la cabaña se alzaba abrupta una montaña. Había cañones*

*desplegados en torno de la bahía, y un número de soldados en movimiento, los cañones disparaban quebrando la superficie de la bahía. Había tantos que el agua solo podía ser vista por unos breves momentos...*

Y la pequeña Liesele Lousshart me despachó con un movimiento de su mano y me dejó dormir. También ella entró a este pueblo y se dejó sostener por la voluminosa ropa de cama. Ella soñó:

*Caía la noche. Caminé hacia la pista, intentando detener automóviles. Pero estos iban tan veloces que solo era posible percibir un chispazo de luz. Me di vuelta y vi el mar detrás de mí —no había estado allí antes—. En el mar había una casa parcialmente sumergida. Un muro bajo llevaba de la casa a la pista. Corrí bordeando el muro hasta la casa y trepé al interior por una ventana. En ese momento todo se desvaneció, y solo quedó la casa en medio del mar. La casa estaba saturada de humedad y recorrida por una luz gris —posiblemente el reflejo de la superficie marina—. En medio de una habitación estaba sentado un amigo mío con un conocido de ambos. Había en torno de ellos una barrera impermeable creada por una luz, una particular potencia emanaba de ellos. Me llamaron hacia ellos con gritos ininteligibles. Corrí por la casa, mirando hacia el mar e intentando alcanzarlo. Exhausta me senté cerca de un alféizar y observé el mar, sobre el que estaba rompiendo el alba. En el momento en que el mar se volvía luz, la luminosidad en torno a mi amigo y al hombre desapareció. Aparecieron en el agua siluetas de enormes cuerpos de peces y colisionaron con los lados de la casa —y supe que eran sacudones del mal.*

*En un sueño me vi durmiendo. También vi a mi gato sentado junto a la cama. Me habló brusco y en voz alta. Me llamó la atención por algo —se fue volviendo más y más grande. A medida que crecía su furia parecía desvanecerse. Me desperté. El gato estaba realmente sentado junto a mi cama. Mirándome con deliberación.*

En un **pueblo** construido en las colinas, un pueblo de torres de piedra y anexos de madera, un pueblo de nidos de golondrina, un pueblo pegado con babas de animales, luego nos encontramos y del brazo caminamos por la plaza soleada. El calor nos apretaba contra el suelo y formaba imágenes rojas antes nuestros ojos. Rebaños de bestias

corrían frente a nuestras retinas; esas infinitas llanuras de nuestros ojos vibraban con el viento caliente. Un largo automóvil atiborrado de gente surgió de una calle lateral. Miraban sombriamente por la ventana y dejaban que el guía perorara sobre el mundo circundante. A medida que su vehículo iba circundando la plaza, iban deglutiendo hambrientos las casas, probando el adoquinado, lamiendo a los gatos que dormían a la sombra de los árboles, husmeando a los perros, y acariciando lúbricamente las flores en los macizos. Así era devorado todo y nada quedaba –la llanura que Liesele y yo habíamos tenido en nuestros ojos se escurrió de estos ojos y ahora estaba en todas partes. El bus de turistas partió y nos dejó solos en la tierra erizada del alguna vez pueblo. Con lo que no nos quedó por hacer sino ir a saltos hacia el horizonte.

Más allá del horizonte había otros *pueblos*, coloreados y olorosos. En el pueblo rojo había una suerte de rueda de Chicago, que daba violentas vueltas y vueltas. Daba de gritos y se reía. En el pueblo amarillo había perros de papel; en el pueblo verde un lago con patos de madera; en el pueblo azul un alcalde con la cabeza vuelta hacia atrás– miraba desde una ventana de la municipalidad hacia los prados donde los campesinos amontonaban gavillas. Luego en el pueblo rosa estaban haciendo volar dragones de papel –volaban montados en ellos y también nos dejaron volar. Así que volamos sobre un dragón y acariciamos su serpentosa piel. El mecimiento de la criatura nos adormeció y dormidos volamos sobre los pueblos de otros colores, liberados y felices. Cayó una lluvia tibia. Estábamos en un pueblo lleno de agua. Sobre nuestras cabezas la superficie del mar. Las cabritillas brillaban como estrellas. Peces entraban deambulando por puertas y ventanas de las casas, flotaban alrededor de la torres, bajo los puentes y sobre los puentes. Era un pueblo de peces. Allí el silencio era tan denso que aceleramos nuestro vuelo en dragón y nos alejamos planeando del lugar.

Y debajo nuestro vivía un *pueblo* lleno de hombres viejos que no cesaban de viajar en tranvía, que no cesaban de hacer largas colas ante las tiendas y las oficinas administrativas. Un pueblo de personas cuyas vidas semejabán la vida de los insectos. Un pueblo de escurridizas

cucarachas, un pueblo de medios-tonos, luz a medias, media luz. El objetivo de la gente en este pueblo era la muerte. Todos se precipitaban hacia ella, atropellándose en su apuro, ofreciéndole sobornos. Allí el crematorio era una catedral, y sobre su chimenea –una torre con un nebuloso almuecín– se alzaba una columna rotatoria de aire caliente.

Luego había un *pueblo* de una gran caída, de sueño y temor presionados. Estábamos cayendo a través de un túnel lleno de humo denso como un *smog* irrespirable. Y aterrizamos con un sonoro golpe, indudablemente despertados. Pánico y ansiedad penetraban nuestros rostros. Vagamos por las calles con aprehensión, como perdidos. Las figuras de otras personas se precipitaban hacia nosotros, como un paso medido y austero. La gente marchaba, y hasta animales y plantas se les unían –también casas y automóviles, el agua de las vías, adoquines, y cables eléctricos y postes–, todos marchaban, mientras llevaban adelante relajadas conversaciones, charlas banales, y hechos devenidos materiales. La marcha duró un largo tiempo, interminable. La formación se zambulló en el embudo de un molino. Alguien dio vuelta a la manivela y con una sonrisa molió, molió.

Luego no hubo *pueblos* y no hubo *sueños*. En el espacio vacío nosotros dos, la pequeña Liesele y yo, emprendimos el vuelo –*no había ni luz ni oscuridad*.

*Traducción de Mirko Lauer*



## POEMAS / Michal Ajvaz

### RÍO SUBTERRÁNEO

Las conexiones verticales en el poema son ficticias. En realidad cada verso forma parte de un largo texto horizontal que se hace visible en un momento al pasar por la página, como un río subterráneo sale a la superficie y se vuelve a perder en la arena. El papel blanco detrás de la última letra de la línea todavía vagamente exhala palabras encubiertas (más bien ya sólo su olor), a veces el fragmento de una frase se perfila sobre el vacío blanco, una imagen vaga como la alucinación de un explorador polar en la extensión de nieve. Son imágenes oníricas de puertos con hormiguelo de multitudes en el muelle, imágenes selváticas donde por sobre las ruinas de un templo sale un sol rojo, sus rayos relucen rociadas estatuas de oro, gritan los pájaros. ¿Somos capaces de seguir la huella evanescente del verso?

¿No vamos a ahogarnos en la página blanca, nos atrevemos a abandonar la orilla segura del negro tipográfico? Pareciera que si no aprendemos a escuchar el mensaje de la página vacía, no comprenderemos el sentido de las palabras impresas. El sentido de las palabras se nutre de savias de la totalidad que se extiende de la selva hacia la orilla. El océano está cerca. Cuando se encuentren al final del verso olvidense de la costumbre estúpida de volver al comienzo del verso siguiente y sigan leyendo, crucen por fin el borde. No teman perderse en el jardín de imágenes en maduración. Lleguen ya hasta el fin del camino, hasta la reja de plata: él los espera con paciencia desde hace años.

## CAJONES

En la oscuridad de los cajones se descomponen los manuscritos,  
el veneno del interior de los muebles se infiltra en ellos,  
roe el sentido de las palabras y transforma a las palabras en nombres de demonios.

Si el texto se encuentra a la luz del día,  
exhala el olor hostil del mar  
que se extiende por las profundidades de los muebles.

El contenido y la idea se han disuelto  
en la respiración submarina, en la música de las algas.

Una curiosa belleza está presente en ella  
pero para acercarnos sería necesario  
aceptar la existencia del mundo del cual nada queremos saber  
a pesar de que colinda con el nuestro,  
las bahías de sus mares han penetrado  
los roperos y escritorios.

En las profundidades de los armarios brillan tesoros  
pero tememos a los hocicos de feroces barracudas  
al fondo de los cajones,  
miedo a la mantarraya oculta entre pesados abrigos.  
Con asco y angustia hojeamos las páginas marchitas  
y luego devolvemos el manuscrito en su oscuro mundo. Ya no nos pertenece.  
Porque a la postre los cajones devorarán todos nuestros textos.

En verdad nunca hemos creado otra cosa  
que cantatas para bandádas de celacantos del mar secreto.  
Por la noche con la lámpara encendida  
escuchamos su canto que viene de las márgenes oscuras de la habitación.

*Traducción de Mariana Housková*

## POEMAS / Petr Borkovec

### RECÁMARA

Una habitación desconocida. Aquí nunca  
hablé con nadie. En otros cuartos solía  
oír el lenguaje de la recámara. En silencio  
los colores aquí crecían. Sus hojas  
se ponían amarillas camino al suelo. Así el tiempo  
marrón oscuro, largo sufría al espacio.  
Como el mar sufre a la playa...

### JACINTO

El tafetán gris, la cinta de los días que pasan  
azulea suavemente con la Pascua de Navidad.  
En la ventana de tres hojas, en la reja blanca,  
en la ventana de cielo, en la trozada nieve  
un jacinto ha revelado su flor. El bulbo

*Traducción de Mariana Housková*

## UN ROMANTICISMO DE LO POSIBLE (FRAGMENTO) / Petr Král

**E**n reiteradas ocasiones he hablado, particularmente en el marco del surrealismo checo de posguerra, en nombre de los autores de mi generación. Es sin duda tiempo de precisar el retrato (o el autorretrato) que he esbozado.

Lo primero que teníamos en común, mis amigos y yo, es a mi parecer la sensación de haber llegado demasiado tarde. La visión de la Historia misma como de una época concluida, de la que sólo queda el recuerdo, es en primer lugar propia de mi generación. La idea de un Paraíso perdido, por cierto más o menos conocida por todos, se volvió en nuestro caso una realidad totalmente concreta: creciendo en una sociedad a la vez de posguerra y de "posrevolución", no tardamos en identificar el mundo real con lo que se encontraba fuera del presente, antes de la doble ruptura de la guerra y de un cambio de régimen que, en todos los niveles de la vida, sólo sustituyó el "orden antiguo" por un desorden estéril y sin atractivo (sin mencionar el problema de la represión).

En ese sentido, nunca salimos de la guerra; nunca recobramos esa paz tan esperada donde las cosas hubiesen vuelto a ser lo que habían sido, y lo que nunca debieron dejar de ser. La experiencia del mundo que nos transmitían nuestros mayores estaba tan empañada como esa imagen del sol que nos hicieron ver un día de eclipse, a través de un vidrio ennegrecido: una maldición pesaba sobre ella para siempre por la ausencia fatal del universo al cual se refería. Ya no podíamos conocer el mundo más que de segunda mano; las alegrías más elementales que descubríamos —las corbatas, los sombreros, las heladerías o los almacenes— pertenecían al pasado, ofreciendo el presente a lo más pálidos

sustitutos. Lejos de valer por sí mismo, lo cotidiano ya es de hecho para nosotros algo ajeno, más o menos soñado. Nada asombroso que para nosotros lo real pudiese ser mágico hasta en su banalidad...

Expulsados del mundo del ayer, no pertenecemos tampoco al de hoy. El Paraíso ha desaparecido pero acecha siempre nuestras memorias. Habiendo llegado tan cerca (¡ah, tan cerca!), creemos en él para siempre, en la medida exacta en que nos está de hecho prohibido. Descuartizados entre un presente de pacotilla y un pasado fantasmal, somos nuestros propios cómplices incómodos. El ambiente de desorden, a medida que progresa (nos enteraremos más tarde que no es sólo en nuestros países), ofrece cada vez menos roles –vocaciones– que podríamos asumir. Ya ni siquiera tenemos cabida como opositores. Mientras que Effenberger o Havlíček, en su obra, pueden todavía incorporar sus mitos personales a una perspectiva más general, nosotros vivimos como mítica nuestra propia intimidad: la ruptura, desde ya consumada, entre la sociedad y nuestros trances privados vividos a pesar de ella (y en contra de ella) tras sus bastidores. Privados como estamos de toda posibilidad real de cambiar el orden de las cosas, la politización tan formal que se nos impone, fatalmente, termina haciendo de nosotros “particulares” juramentados.

La rabia de vivir romántica adquiere en nuestros textos acentos “existencialistas” (o “beat”), una nostalgia cosmopolita, heredada del poetismo, deja su lugar a una sensación de vacío más fatal. La pasión por decirlo todo que nos habita, como a todos los románticos, es de antemano golpeada por la irrisión. En el fondo, así como Oldrich Wenzl nos lo va a enseñar, todo discurso puede resumirse en algunas palabras impertinentes, más bien decepcionantes: Tengo en efecto muchísimo trabajo. Si a diferencia de los intelectuales de Occidente, estamos seguros de tener igualmente un mundo que defender –y no solamente que hacer estallar–, incluso aquél del que se nos echó<sup>1</sup>, nuestra defensa está a su vez teñida de ironía; aún seduciéndonos, la excéntrica elegan-

<sup>1</sup> Para la primera generación del surrealismo checo, el “mundo que defender” era en cierta forma la cultura nacional, a pesar de lo que podía separarlos.

cia de los "Años Locos" nos parece francamente risible. Nos identificamos con ellos, por lo demás, bastante paradójicamente: a través de una bohemia vanguardista que no buscaba más que romper con el orden de antaño.

Nuestra actitud es por cierto igualmente "oblicua" con respecto a esta bohemia. El propio surrealismo, desde el comienzo, no es para nosotros más que una estrella muerta: un proyecto que sabemos de antemano irrealizable, a la vez moderno y arcaico y de cuyo desarrollo la crítica forma naturalmente parte. De hecho, ya no conocemos adhesiones más que paradójicas y ambiguas: los valores más vitales —y hasta el amor— no son vividos por nosotros más que en segundo, tercer, o cuarto grado, como por la banda y sin que nos reconozcamos en ellos por completo. La única excepción es nuestra propia amistad, uno de cuyos fundamentos es el sentimiento comunal de ese "segundo grado" generalizado. La contradicción es nuestro único apoyo: si todavía nos rebelamos, es menos a pesar de que no haya esperanza que, justamente, porque no la hay<sup>2</sup>. Un Medek, un Effenberger nos han mostrado ya ciertamente, a pesar de todo su "delirio", cómo desarrollar un discurso a partir de nuestras propias incertidumbres. Un enfriamiento definitivo se percibe en nuestras palabras, como eco del universo entero. El laconismo de Wenzl, en ese sentido, representa para nosotros una revelación decisiva. Incluso si nuestros propios textos son más charlatanes, sembrando el fascinado recorrido por un dédalo donde el mínimo hecho es pretexto para un cuestionamiento, están lejos de ese examen de lo real que, en el caso de Effenberger, es impulsado por una secreta esperanza de volver lo absurdo del mundo en su propia contra. El 9 final de nuestra "fecha de nacimiento" colectiva como generación (1959) parece bastante simbólica: fin de los años más duros del estalinismo y la guerra fría, se diría que al mismo tiempo es el fin definitivo de toda ideología. Los mismos títulos de nuestros poemas son en ese aspecto elocuentes: mientras que Vratislav habla simplemente de Desfallecimientos, nosotros ya no escribimos más que un Recuerdo de lo real

<sup>2</sup> Especialmente el texto sobre la moral surrealista (en checo) que el autor de estas líneas escribió, en 1968, para la revista *Aura* (inédita).

(Dvorský), e incluso una Contracara de la Historia de la humanidad (Král). El dédalo de lo real, para nosotros, es aquel de ruinas definitivas que sólo examinamos con un entusiasmo de arqueólogo.

Así, para nosotros la única trasgresión posible de los enunciados de esta realidad, lo he dicho, es aquella instantánea de la risa: el humor como manera última de convertir la miseria de la realidad en resplandor "mítico" –al menos durante algunos segundos–, y de vivir su vacío como plenitud. La confusión misma del mundo, que la imaginación puede a lo más magnificar ("sistematizándola"), se convierte para nosotros en una fuente de regocijo. Nuestra falta de ilusiones nos permite alcanzar un paradójico regreso al "hedonismo puro" del poetismo –al menos parcialmente–, para el cual la imaginación misma no es más que una sensualidad exaltada (antes que un medio de conocimiento).

Un sentimiento fatal de desfase –con respecto a ese pasado y con respecto a nosotros mismos– corroe, es verdad, nuestro júbilo desde adentro. Nuestros propios placeres, tan verdaderos como puedan ser, siguen siendo sólo citas. Nuestra aspiración a "vivir nuestra vida", aquí y ahora, no es más lo que podía ser en un Nezval: la prueba de un impulso vital que va a desembocar lógicamente en un compromiso político. Todo lo contrario, es una solución de último recurso, la única que nos queda cuando ningún compromiso nos parece ya posible. Inspirándonos en la bohemia de los años 20 y en su arte de vivir, en los alcohólicos paseos a través del campo en automóvil, así como en las largas sesiones nocturnas en los cafés, nosotros ya no buscábamos más que tomarnos un descanso. ¿Cambiar la vida? ¿Transformar el mundo? Nos hubiese encantado devolverles un poco de ese estallido que, ¡lástima!, parecía perdido para siempre.

*Traducción de Pedro Capriata*

## ASPECTOS IMPERCEPTIBLES DE LA MADUREZ (EN ESTE POEMA) / Mirko Lauer

*Para Eliseo Antonio Montalbeti, largo tiempo esperado*

**S***es cœurs attirent les fourmies,  
Il y a la couleur parmi*

(sus corazones atraen a las hormigas,  
color de por medio).

No hay forma de considerarlos con seriedad,  
si maduran casi ante nuestra mirada,

y es así que los menos esperados caen,  
desentendidos de nuestra mirada.

Corona de dátiles  
Que anuncia el borde final de la madurez.

Seis am, en el cuenco axilar de estos pulcros árboles  
Se ha derramado el naranja del jugo,

Y el mandarina de la mermelada,  
Sobre el batido crema de la mantequilla,

UNMSM

Junto al limón verde muy claro  
 Y el crocante lino de una servilleta.

Viran de verde olivo a anaranjado vivo  
 Estos enormes racimos de falsas aceitunas

Que esperan inmóviles la salvación  
 Reservada para quienes son demasiados.

Feligresía abigarrada que cuenta  
 con el descuido de un dios distraído.

Hilera de globos oculares verdes colgados  
 Anaranjándose a lo largo de cien cables.

Mil cabecitas posadas al extremo de la curvatura  
 De cimitarras vegetales a punto de quebrarse.

Extraña intimidad de la palmera  
 Con cascadas de falso cable eléctrico que corre

sus largos dedos de plástico por entre estas prefecales  
 semillas fusiformes.

¿Qué tentación no ver en las cáscaras  
 historia humana alguna en el sistema datilero solar.

¿Que la plácida palmera al viento se reproduzca en frutos  
 de aspecto final tan irritado,

agresivas gemas que desentierran pensamientos  
sobre el color fundamentalista del desierto,

que evocan enrojecimiento de una insistencia vaginal.  
O a una nerviosa bandada de testículos

Libres de la urdimbre que los escaldaba,  
En fuga de los silicios de la fantasía.

Sombra de la horca y de la decapitación.  
¿Decimos cabeza de dátil como cabeza de plátano?

Como abalorios desentendidos de un ábaco,  
Incontables canicas inorgánicas.

Dátiles fosforescentes picoteados por circunspectos pájaros negros  
Que pronto advierten su equivocación.

*[Agotado el alimento los pájaros vuelven al bosque;  
Dejan la desolación y un gran vacío].*

Esta plétora extrovertida  
Sin duda ha brotado para diferenciarse

del paciente tronco tubular  
que alumbra perplejo su geometría.

Las nubes de chochos galvanizados a diversas alturas  
Son músculos enquistados cada uno con su tiempo

En el cuerpo del alba,  
En los tendones y ligamentos del cuerpo del alba.

Pequeños corazones paranoicos  
En lucha por su dignidad.

La dueña de estos dátiles me dice corto un penacho a veces  
Y lo pongo sin problemas en un florero.

Belleza prendida/belleza desprendida,  
Espléndida, en caída libre.

Al final los dátiles solo están proyectando sobre el suelo  
una cesta de moaré que no recoge nada,

sino la angustiada vigilia  
En el umbral del desperdicio.

## HAYA Y VALLEJO: EVOCACIONES / Armando Villanueva del Campo

**E**l 28 de julio de 1942, a eso del mediodía, Víctor Raúl Haya de la Torre instaló la primera Convención Clandestina del Partido Aprista Peruano, en una residencia de la octava cuadra de la avenida General Varela, a cuatro cuadras de la plazoleta Pedro Silva, en el distrito de Breña. La casa era de dos pisos y tenía una extensa huerta que daba hasta la calle posterior. Luis Torres, cuyo nombre de guerra era "El Mariscal", fue quien consiguió el local. No recuerdo el nombre del propietario, pero sí que era un conocido comerciante en telas, vinculado a Torres, cuya sastrería estaba en La Victoria <sup>1</sup>.

Solo un mes antes Carlos Manuel Cox, Roberto Martínez Merizalde y yo, que hacía pocos meses había regresado ilegalmente al Perú de mi primer exilio en Chile<sup>2</sup>, habíamos decidido organizar esta Convención que nos sorprendió, y sobre todo a Víctor Raúl <sup>3</sup>, pues superó las expectativas que en ella puso el Partido. Se reunieron más de cien delegados provenientes de todo el Perú <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> El Partido Aprista Peruano vivió 21 años fuera de la ley, en la clandestinidad, en medio de una persecución amparada por las ilegales leyes de emergencia, la Ley N<sup>o</sup>.8505 y la Ley de Seguridad Interior de la República. Si se agrega los ocho años de persecución a Haya de la Torre y a los fundadores del Apra durante la dictadura de Leguía, la clandestinidad aprista fue de 29 años. Durante todo ese tiempo los que luchamos en la resistencia usábamos necesariamente seudónimos o números tras los que se ocultaban las identidades; eran los "nombres de guerra".

<sup>2</sup> Transcurría el primer gobierno de Manuel Prado, 1939-1945.

<sup>3</sup> El principal refugio (Inkawasi) de Haya de la Torre, por esos tiempos, se ubicaba en lo que es "Los Condores", Carretera Central.

<sup>4</sup> Los delegados pasaron por tres controles antes de llegar a los lugares de reunión.

Dos días después la Convención se clausuró en la planta alta de otra casa, situada en la calle Núñez, a media cuadra de *El Comercio*. Esta era una mansión republicana, con dos grandes salones aterciopelados y encuadrados por corredores abiertos, que daban al patio de los bajos donde había oficinas. El espacio era pues suficiente para los asambleístas. Las dueñas, ausentes, eran las hermanas solteras del abogado Gerardo Alaña, dirigente del partido, quien por esos días no estaba perseguido <sup>5</sup>.

En la noche de ese mismo día, alrededor de las diez, nos reunimos a comer en la casa de Ana Billinghamurst <sup>6</sup>, en la avenida El Bosque, en San Isidro. Eramos Víctor Raúl, Antenor Orrego, Carlos Manuel Cox, Luis Heysen (quien, desde hacía siete años, lideraba, sin volver a Lima, la resistencia contra las dictaduras desde Chiclayo hasta Tumbes), Juan de las Casas, Roberto Martínez, yo y obviamente Jorge Idiáquez. Orrego, dirigente de la resistencia en La Libertad y la sierra, había tenido que escapar de Trujillo a Lima después del asesinato de Manuel Arévalo, tras burlar tres atentados contra su persona. Acompañaba a doña Ana su amiga Rosita de la Jara, discreta colaboradora entonces con nuestra lucha, hija de un distinguido general del mismo apellido <sup>7</sup>.

Estuvimos conversando hasta las dos de la mañana sobre diversos temas. Resumo parte del diálogo, sobre todo entre Víctor Raúl, Orrego y Cox en torno a César Vallejo.

–A ti Antenor –le dijo Haya–, debemos nuestro gran entusiasmo por los deportes. Tú fuiste el mejor corredor velocista de Trujillo. Recuerdo una carrera que ganaste seguido muy de cerca por Alvaro Pinillos Goycochea. Fuiste también gran jugador de la pelota vasca, que introdujo en Trujillo el padre... ¡Cuando recobremos la

<sup>5</sup> La dictadura de Prado usaba como táctica no perseguir a todos los líderes, creando confusión y facilitando el descubrimiento de los “enlaces”.

<sup>6</sup> Doña Ana Billinghamurst fue hija del presidente don Guillermo Billinghamurst, héroe de la Guerra con Chile y montonero pierolista en 1895, quien fue un presidente democrático. Doña Ana, muy bella mujer (fue reina en unos carnavales de Lima), mantuvo durante toda su vida una cordial relación sentimental con Víctor Raúl.

<sup>7</sup> Durante la lucha de la resistencia fueron “bases” de la clandestinidad desde cabañas campesinas y viviendas proletarias hasta residencias de una cierta burguesía revolucionaria.

libertad, unos te podrían disputar para que seas rector de la Universidad y otros para forjador de deportistas!

–Pero recordemos también a Cox –intervino Orrego–, porque tú, Carlos Manuel, eras muy bueno en salto largo...

–Y sobre todo para el box –agregó Víctor Raúl.

Carlos Manuel Cox se refirió entonces a dos famosos peleadores a puño limpio en Trujillo: Carlos Lizarzaburu, fusilado en la Gloria de Chan Chán en 1932, y Jorge Meave <sup>8</sup>.

–Te acuerdas que en la grama de Mansiche –intervino Víctor Raúl– vimos una pelea entre los dos, a los que hubo que llevar después al consultorio del doctor ... Parecía un duelo entre dos centauros; César Vallejo también presenció este lance.

Yo pregunté entonces si César Vallejo era deportista.

–Le gustaba mucho caminar –me respondió Orrego–, y era bueno subiendo cerros.

Este fue el instante en que se inició la charla en torno al poeta y que he recordado siempre.

–Cuando yo te presenté a Vallejo –le dijo Víctor Raúl a Antenor–, ¿te acuerdas? era sumamente flaco, más de lo que fue siempre, pero duro de músculos. Y en Huanchaco, bueno para nadar. “Serranito machacón” le decía y llamándolo así te lo presenté. “Serranito machacón”, porque ya había obtenido todos los primeros premios en la Universidad... “No me has dejado ninguno” le decía.

–Claro que me acuerdo –respondió Orrego. – En ese momento intuí lo que sería. Impresionaba su sonrisa bondadosa, pero junto con ella su mirada profunda, impresionante, y su voz varonil pausada.

<sup>8</sup> El trujillano Jorge Meave Seminario trabajó de muy joven en la Amazonía como enganchador cauchero. Durante la dictadura del general Benavides fue prefecto de Lima.

Pero después, y ya cuando César andaba conmigo, el profesor Manucci...

–Don Julio Eduardo –interrumpió Cox.

–Sí, don Julio Eduardo –repitió Antenor–... me dijo: “César Vallejo es el mejor profesor que he conocido... será un magnífico maestro.”

La conversación entre Víctor Raúl, Antenor y Carlos Manuel continuó un buen rato. No puedo transcribirla pues mis apuntes respecto a lo que Haya de la Torre decía o conversaba siempre resultaban estrechos, incompletos. Y nunca tuve la memoria de Eckermann. Pero sí recuerdo un momento en el que hablando Orrego de la transformación de la poesía del poeta me atreví a preguntar:

–Antenor, ¿cuándo ve usted que se produjo ese cambio?

–El lo trajo consigo al mundo. El contacto con nosotros quizás lo despertó hacia nuevas formas de expresión, más profundas, independientes, cada vez más lejos de anteriores influencias.

Luego, tras una intervención risueña de nuestra anfitriona, la conversación derivó hacia la bohemia del “Grupo Norte” sobre la que Haya formuló definiciones:

–Fuimos unos bohemios constructivos –aclaró.

–No obstante, acuérdate cómo nos atacaban violentamente algunos patriarcas y pasquineros de Trujillo, como *El Mentidero* –aportó Orrego–. A Vallejo lo agredieron muy fuerte y yo tuve que salir a defenderlo hasta aplastar a los de *La Opinión Pública*. Fue sobre todo a raíz de la visita que Parra del Riego hizo a Trujillo. Tú, Víctor, creo que ya estabas en Lima.

–Hombre –contestó Víctor Raúl–, no he olvidado que hasta una vez nos emboscaron y tuvimos que romper el cerco. Vallejo demostró ser bueno con el bastón. Por otra parte comenzaron las versiones, seguramente recogidas de lo que se comentaba sobre Valdelomar

en Lima, de que fumábamos opio. Hasta don Eduardo Ganoza y Ganoza, ya treintañero, y en vísperas de casarse con mi prima Mercedes<sup>9</sup>, me expresó un día su preocupación. Le respondí: “Don Eduardo, aquí no fumamos, pero sí soñamos”. No obstante la preocupación de Eduardo, creo que fue de los pocos que confiaron en mí.

—A quien no podemos olvidar tampoco es a Luis José de Orbegozo <sup>10</sup> —añadió Antenor—. El fue de los pocos que en Europa le tendió la mano a Vallejo. Esto me lo escribió en algunas cartas que se llevó la soplonería en uno de sus asaltos en Trujillo.

Víctor Raúl agregó que Luis José de Orbegozo lo había encontrado en Londres e invitado al Teatro de la Opera. Allí Orbegozo había reservado un palco vecino al Real. Cuando regresó a Oxford unos compañeros suyos de la Universidad, que habían estado ese mismo día en el teatro de Londres, le tomaron el pelo diciéndole: “tú, Víctor, no puedes ser tan pobre, pues cualquier estudiante de Oxford no puede pagar un palco al lado del Rey”.

—Además —continuó Haya— me obsequió dos trajes de una de las mejores sastrerías londinenses, uno deportivo y el otro con el que llegué al Perú en 1931. A cambio de esto me pidió que le seleccionara unos libros que lo pusieran al día con el avance del mundo.

## II

Quince años después de la conversación que he relatado y tras históricos acontecimientos, como el retorno a la democracia en 1945, la reanudación de la ilegalidad del partido con Bustamante y Rivero, el alzamiento de la armada en el Callao en 1948 y los ocho años

<sup>9</sup> Doña Mercedes de la Torre Collard fue prima hermana de Víctor Raúl Haya de la Torre. Esta distinguida señora, con acuerdo de su esposo e hijos, cedió a Víctor Raúl “Quinta Mercedes” o “Villa Mercedes”, en el km. 11.5 de la Carretera Central, donde vivió más de 20 años. Falleció allí el 2 de agosto de 1979.

<sup>10</sup> Descendiente directo del Mariscal Orbegozo que fuera presidente del Perú. Fue propietario de la hacienda Chuquisongo y de “ideas avanzadas”, como se decía entonces.

de persecución odrísta en los que se incluyen los cinco años del asilo de Haya de la Torre, regresó éste al Perú ingresando por Talara el 20 de julio de 1957. De allí avanzó recorriendo el norte hasta llegar a Lima el 25 de julio, donde fue recibido en apoteósica manifestación.

Antenor Orrego, que lo había ido a esperar a Talara junto con otros líderes, dirigía *La Tribuna*. Esto determinó que a partir de septiembre (ya instalado Víctor Raúl en Quinta Mercedes, cedida cordialmente por su prima hermana doña Mercedes de la Torre de Ganoza y su esposo don Eduardo) Antenor y Víctor Raúl se entrevistaran con frecuencia. Algunas mañanas acudía Orrego a Vitarte y por las noches generalmente a la hora de “el cierre” Víctor Raúl iba a verlo a *La Tribuna*. Y una de esas noches de octubre en la que yo acompañaba al Jefe del partido hasta Quinta Mercedes me dijo:

–Hace días que hablé con Orrego sobre algo que me preocupaba mucho y de lo cual no había querido escribir sin conversar con él... Es respecto a cómo fue que yo le presenté a Vallejo. Porque tanto se ha dicho ahora que pareciera que esto nunca sucedió, y Antenor me lo ha confirmado.

–Pero usted ha olvidado, Jefe –le respondí–, que hace muchos años tratamos sobre esto... Fue durante la Convención del 42, en una comida en casa de Ana Billingham.

Víctor Raúl quedó pensativo y no me contestó.

Una hora después, serían ya las dos de la mañana, al despedirme me dijo que lo esperara unos minutos. Reapareció con unas cuartillas escritas a máquina.

–Después de hablar con Antenor he escrito estos recuerdos. Escribí tres versiones y ninguna me gusta. Tú que has evocado lo del cuarentaidós, escoge una.

Días más tarde yo viajé en misión partidaria fuera de Lima y regresé poco antes de la partida de Haya de la Torre a Europa.

Pasaron muchos años. Olvidé el episodio. La verdad es que, quizás, creí que se había publicado algo referente a lo que anteriormente me entregó. Hasta ahora no lo sé. Van a hacer ya veinte años de su muerte y tengo en mis manos las tres versiones que me dio entonces y que transcribo a continuación. Están escritas en finas hojas de papel arroz y por lo antiguo algo deterioradas por el tiempo y huellas de polilla que dificultan la lectura de algunas palabras. A puño y letra del autor aparecen algunas correcciones y para el acucioso lector debo anotar que el primer párrafo de las versiones de Haya de la Torre surgió también de su propia pluma, no obstante estar escrita en tercera persona, manera frecuente en el discurso de los perseguidos. Las tres están truncas.

### III

(1a. versión)

Publicamos a continuación fragmentos de una carta de Haya de la Torre a un amigo indoamericano, no de aquí, que lo fue, entrañable de César Vallejo. Esta es la vez primera que Víctor Raúl descubre un velo de confidencias y revelaciones sobre su juvenil amistad con César Vallejo. Fue Víctor Raúl quien en 1917 entregó versos de Vallejo copiados a máquina a González Prada y le escribió alborozado a su amigo que el viejo maestro había dicho que "allí aparecía un verdadero gran poeta". Félix de la Puente, entonces novio de una hermana de Víctor Raúl, y novelista grandemente estimado por Prada, fue quien presentó al veinteañero trujillano a don Manuel. Un año antes Haya de la Torre había estrenado una comedia en Trujillo, con la actriz Amalia de Isaura, viva aún en Madrid, para defender a Vallejo de los ataques del oficialismo literario de la época. He aquí los párrafos de la carta de Víctor Raúl que seguramente, son base de un capítulo de su libro recuerdos que ahora va esbozando en Italia

"...Nunca quise decir esas cosas, y menos escribirlas, sin conversar con Antenor Orrego y reajustar recuerdos de nuestra amistad con

Vallejo. Pero.....[picado] en Lima, en una de esas mañanas tranquilas que solía hacer tan gratas...sus visitas, confrontamos memorias, y retomamos el hilo perdido del retorno...a aquellos días en los que “el grupo de Trujillo” vivió su fraternidad creadora; leyó mucho, soñó más, pero sin vanidades ni arrogancias aprendió a sentir la alegre, pura y fuerte vocación de su destino.

–¿Recuerdas, Antenor, quién te presentó a César? –le pregunté iniciando un interrogatorio que me importaba mucho para cotejar y esclarecer.

–Sí, tú –me respondió.

–¿Y no has olvidado que fue una mañana, en que acabábamos de salir César y yo de una clase universitaria de Historia de la literatura castellana, en el salón de redacción de “La Reforma”?

–Cierto, así fue –me repuso.

–¿Y yo riendo te dije: “Aquí te traigo, Antenor, a este serranito “machacón” que da muy buenos pasos, pero escribe versos de corte clásico que tú debes leer”?

–Temía decirlo –le agregué, cuando Antenor me confirmó que así había sido. Porque me precio de no andar mal de memoria, pero he leído u oído tantas cosas sobre Vallejo, que ya no sé si fuimos nosotros o sus improvisados biógrafos recientes quienes le conocieron primero...

César y yo entramos juntos a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Trujillo en 1913. Amigo de él era otro muchacho poeta de Cajamarca, Oscar Imaña, y juntos se sentaban frente a mí en clase. Nuestra amistad se hizo como se hacen las amistades entre los muchachos. Pronta, cordial, alegre. Y comenzó cuando después de un excelente paso de Vallejo, que dejó satisfecho a nuestro catedrático el doctor Eleazar Boloña –colaborador desde su juventud en “El Perú Ilustrado”– yo a la salida de clase le dije entre zumbón y envidioso: “Tú no eres sino un serranito machacón”.

Me abrazó riendo, con esa risa dulce que lucía sus grandes dientes bien implantados, y me dijo que “me iba a hacer estudiar”. Como el “paso” había sido sobre Lope de Vega, le aposté a que no sabía su soneto a la noche:

*Noche fabricadora de embelecros  
loca, imaginativa, quimerista etc...*

y él, que me lo hizo repetir, mientras cruzábamos en diagonal a Plaza de Trujillo, recitó otro, el conocido de

Un soneto me manda hacer Violante

Y entonces vino la confesión. Casí al oído me dijo: “¿Sabes? Yo también hago versos y me gusta mucho Calderón, Lope y Quevedo.”

Pasaron los meses y la amistad se hizo cada vez más estrecha. Vivía César en el llamado Hotel del Arco, y su habitación –con puerta a aquel gran balcón corrido que hasta ahora existe– daba sobre la calle San Martín, por donde pasaba siempre con sus cestas llenas de tortas y izcochos el viejo vendedor cordillerano que cada veinte pasos lanzaba un pregón: bizcocheruuu.

César era un gran goloso. Diariamente nuestros pasos se enaminaban a la salida de la universidad hacia la esquina “de Roncal”, cuyos gigantes alfajores de “a real” son los mejores que he conocido en Trujillo. Pero, cuando a las dos de la tarde estudiábamos en su habitación del Hotel del Arco y aquel vendedor de las cestas repletas el grito conocido pasaba bajo el balcón, César se corría a comprar algo o si faltaba “el medio”, “el real” o “la peseta”– hacía un préstamo. Pero bajaba a grandes trancos y regresaba alegre con su dorada y bien cargada. Cuando se lee ahora aquella para muchos enigmática

*serpentina uuu del biscochero  
enjirafada al tímpano”...*

yo sé qué es!

Antenor leyó los poemas que Vallejo le dejó. Y al volvernos a ver o el consejo que decidió a César a abandonar su proclividad a escribir poesía medida y asonante. Orrego fue claro y lacónico: “Entre estos poemas sonoros y estos otros –uno de los primeros fue aquel a “la triste dulce Rita”– no hay comparación. Aquí, César, eres el gran poeta del uro...” (Todavía Vallejo en diciembre de 1916, al día siguiente del estreno de “Triunfa Vanidad”, me dedica, reincidente, un soneto de puro te “Violante”. Y para la comedia misma escribió lo que el protagonista-poeta –que es él– dice mientras cae el telón:

*Triunfa Vanidad! que el azul de la vida  
eterno, como el cielo, se cierne sobre todo...  
¡Oh Vanidad!, a veces por ti, la estrofa herida  
brilla mejor cual brilla la aurora sobre el lodo...*

Pero ya había escrito aquel poema sobre los bueyes de Mansiche cuya “grama”, tendidos, después de jugar al “chuteo” con una poeta, leímos el prólogo del Teófilo Gautier a “Las Flores del Mal” Baudelaire y unos ocho y diez poemas del “poeta maldito” que resonaron profundamente a César– y ya repetíamos como un incipio promisor aquellas palabras aurorales:

*y lábrase la raza en mi palabra*

Pero fue

## IV

a. versión)

“De lo que aquí nunca quise hablar, y menos escribir, sin versar antes con Antenor Orrego y reajustar recuerdos de nuestra amistad con Vallejo. Han aparecido tantos y tan improvisados biógrafos recientes, quienes pretenden ignorar o disminuir la verdadera

UNMSM

formación del Poeta en Trujillo, que más ha valido dejar correr tales desaprensivas versiones hasta que se escriba la genuina historia de su vida y la del período, a mi ver epocal de su definición. Que es aquel en que Vallejo deja de ensayar poesía de versos medidos, asonancias perfectas y moldes estrictamente clásicos –aunque no propiamente chocanescos– para dar paso en su obra al creador gigante y al más egregio entre los renovadores de la poesía indoamericana.

“Con Antenor, en algunas mañanas tranquilas que solían hacer tan gratas sus visitas durante mis recientes meses de residencia en Lima, hemos confrontado memorias. Y retomando el hilo –más de una vez anteriormente interrumpido, por forzosas ausencias de él y más a causa de los embates políticos– de nuestras evocaciones de aquellos felices días del “Grupo de Trujillo”. Para dejar fijados hechos y circunstancias, sobre los cuales Orrego, hermano mayor de todos nosotros –si olvidamos la edad incalculable de José Eulogio Garrido–, me ha prometido escribir.

“Pero me importa esclarecer cómo se inició aquella devota amistad de César y Antenor. La que tantas veces recordaba conmigo en París, años después, con aquellas tristes lágrimas de Vallejo que he visto más de una noche caer sobre su vino, cuando añoraba a quien fue –y el lo decía– su guía magistral, el más probo y severo de sus críticos, su espontáneo y profético anunciador, en medio de aquel desdeñoso y remordido silencio de pantano en el que se urdían las burlas envidiosas y las atrevidas hostilidades enconadas que de pronto eructaban su lodo vil contra el poeta.

“Nosotros aprendimos, antes de los veinte años, a defender buenas y justas causas con la defensa de Vallejo. Y supimos amar y respetar, comprender y admirar los valores superiores y auténticos de un genio, al que siempre reconocimos como tal, seguros de no equivocarnos. Al “Grupo de Trujillo” lo unió una hermandad levantada y limpia, exenta de vanidades y adversa al elogio pactado. Pero fuerte en el mutuo y sentido respeto que movía nuestra convicción alacre y humilde de que en todos nosotros algo nos imponía un compromiso con el futuro.

“Esta actitud es, acaso, difícil de escribir o explicar. Porque nuestra bohemia intelectual nada tuvo de capitosa o feble. Fuimos trasnochadores pero también deportistas. Leíamos pero a la vez improvisábamos campeonatos de pelota –Antenor, uno de los más rápidos corredores desde el colegio, era casi invencible en el “hand-ball” o pelotaris vasco-francés–, y a los más reacios a estos esparcimientos deportivos también, de vez en vez, los obligábamos a correr y a jugar. En “la grama” de Mansiche leímos –lo recuerdo bien– “Las Flores del Mal” de Baudelaire y el magnífico prólogo de Theophile Gautier. Pero allí mismo, donde escribió Vallejo uno de sus primeros poemas de “Los Heraldos Negros” en el que figura aquella línea endecasílabo que tanto dice:

*y lábrase la raza en mi palabra,*

allí mismo solía él “shutear” sin desgano una pelota. O estimulado por la alegre y desafiante agilidad de Antenor, o por los alardes de “músculos de acero” de Macedonio de la Torre, que en todas sus pruebas de fortaleza tenía entre sus rivales a Alcides Spelucín, se sumaba a nuestras improvisadas apuestas de carreras o “a ver quién le

### III

(3ra. versión)

Esta actitud es difícil de describir o de explicar. Porque nuestra “Bohemia” intelectual nada tuvo de capitosa o feble. Fuimos trasnochadores pero también deportistas. Leíamos, charlábamos, soñábamos, pero a la vez improvisábamos alegres campeonatos de pelota o hacíamos largas excursiones por los campos y ruinas aledaños de Trujillo. Antenor, uno de los más veloces corredores desde el colegio, era apenas superado en el “hand-ball” o pelotaris vasco-francés que nos habían enseñado los padres del seminario y ya universitario siempre campeón como el más rápido jugador de “barra y campaña”, o en el osado ejerci-

cio tan trujillano de “conquistar chilcos”. Que a los más reacios del “grupo” también les obligábamos a alternar las prolongadas y sistemáticas lecturas con aquellos juveniles esparcimientos físicos y en la “grama” de Mansiche, donde recuerdo bien que leímos tendidos sobre ella “Las Flores del Mal” y el magnífico prólogo de Theophile Gautier, escribió Vallejo uno de sus primeros poemas de “Los Heraldos Negros”. Aquel en que figura el endecasílabo que tanto dice:

*y lábrase la raza en mi palabra*

Pero allí mismo solía él “shutear” sin desgano una pelota, si venía al caso. O, estimulado por la alegre y desafiante agilidad de Antenor –o por los alardes de sus “músculos de acero”, única vanidad que le he reconocido siempre a Macedonio de la Torre– se sumaba a nuestras frecuentes apuestas de carreras; o al “a ver quién llega primero”, grito incitador para trepar “la huaca del tiro al blanco” o alguna otra colina de la campiña trujillana.

César y yo habíamos entrado juntos a la Universidad de Trujillo. Tenía él casi 21 años y yo 18 cuando nos conocimos. Nuestra amistad se hizo como se hacen las amistades entre los muchachos. Oyéndole dar sus lecciones sin faltas –fue excelente estudiante y ganó siempre los más altos calificativos– le dije un día, entre zumbón y envidioso: “Tú eres un serranito machacón”.

Me abrazó riendo, con esa risa de toda la ancha boca que lucía sus grandes dientes bien implantados. Y me dijo que me iba a hacer estudiar como él lo hacía. Cuando en mi defensa lo reté a repetir trozos de Lope de Vega, cuya vida y obra explicaba en aquellos días el buen catedrático doctor Eleazar Boloña, comprobé que él no recordaba completo sino el soneto de “Violante”. Pero oyéndome decirle “La Noche” –cuyas palabras raras le deleitaban, y ya en París también me hacía repetírselo– me confesó que él también era poeta

*Noche fabricadora de embelecocos...*

*Loca imaginativa quimerista, etc...*

le deleitaban. Pero también –y después veremos por qué– le entusias-  
maba “la música de Calderón” –como él decía– en aquello de

*Yo vi en reino de olores  
que desfilaba entre escuadrón de flores  
la deidad de la rosa... etc.*

Porque entonces, los primerizos poemas de Vallejo eran todos de ese corte y riqueza rítmica. Y Lope, Calderón, Quevedo, entre todos los que él leyó y estudió muy bien, eran sus favoritos.

“¿Quién te presentó a César Vallejo?”, pregunté una mañana de 1957 a Antenor Orrego. Y me respondió: “Tú”. Nunca lo había querido decir o escribir hasta decírselo de nuevo a Antenor. Fue en el segundo año de Filosofía y Letras y al comenzar mayo cuando César me hizo leer poemas diferentes de los que yo conocía, que decidí llevarlo a “La Reforma”. Y allí se estrecharon las manos por primera vez quienes habrían de ser de veras hermanos.

Pronto César sometió al juicio de Antenor todo lo que tenía escrito. Lo de su primera época y lo nuevo. Entre lo último aparecía ya su tierna *saudade* de “la triste y dulce Rita”. Y Antenor no titubeó al darle el consejo decisivo: abandonar aquel patronazgo de los clásicos y liberarse de la influencia de Rubén Darío, figura estelar a la sazón. Ser el ilustre poeta nuevo que aparecía ya en los más frescos poemas.

“La Reforma”, el diario que Antenor redactaba, inició la publicación de los grandes poemas de Vallejo. Y yo recuerdo bien cómo un señor profesor que alardeaba de mucha erudición literaria exclamó alguna vez ante un coro doctoral tan indignado como él: “Esto es inaudito”. Cierto, era el nuevo verbo inaudito, que quiere decir nunca oído antes. Cuando referí el episodio al “grupo”, quedamos sus amigos en llamarle, y así que fue por algún tiempo, “el poeta inaudito”. ¡Que lo era!...

Se ha escrito mucho de la indignación que cada poema de Vallejo suscitaba en los círculos profesoraes de Trujillo. Al desdén y repudio

siguió el odio. Con igual encono al que después hemos visto propagado cuando otras voces disidentes e innovadoras surgieron ya en el campo político social peruano, se recibían los poemas de Vallejo al que se zahería con los más furibundos epítetos. Hasta un pasquín venal, llamado "La Opinión Pública" que entonces era el depósito de anónimos libelos de aquellos grupos doctorales, sirvió de vocero a su campaña odiosa y fue incesante en sus ataques personales contra el poeta y contra "el Grupo". Alguna vez mi hermano Agustín y yo, con Manuel Vásquez Díaz tuvimos que acompañar a César ante el editor –en ese caso irresponsable– de la hoja. Y fue la única vez en que Vallejo, bastón en mano, hizo saber que podía blandirlo casi tan bien como la pluma. Así apadrinado –éramos entonces algunos de nosotros *amateurs* del box y alumnos de una escuela de esgrima que dirigía el entonces Cmte. Pedro Pablo Martínez– no necesitó César usar más que de sus elocuentes retos verbales, para conseguir nuestro objeto. Y por algún tiempo dejamos de ser molestados.

Mas el clima de hostilidad se hizo más denso contra el poeta. Y nuestra solidaridad más profunda y franca con él. Habían transcurrido casi tres años de mi amistad con él y Rubén Darío había muerto. "El Grupo" le dedicó largas noches de lectura y comentario durante varios meses. Hasta que una noche aconteció lo que quiero relatar por su...



## POESÍA PERUANA / Santiago del Prado

¿Qué será la poesía peruana?

Es el niño José María, en la hacienda Chuquitanta,  
muy temprano interrogando a una ranita,  
verde corazón del estanque.

Es, pistola en mano, el siempre joven Valdelomar,  
capitaneando setecientos hombres  
para asaltar la Junta Electoral.

Es Carlos Oquendo, a la hora de dormir,  
extendiendo periódicos en el suelo.

Es Georgette en París,  
en una embajada abandonada,  
encontrando unos poemas en el suelo.

Es César Moro,  
en un colegio militar,  
enseñando francés a jaguares.

Es el último cielo de la selva  
en los últimos ojos de Heraud.

Es Eielson enviando un poema a la NASA  
pidiendo por favor que lo coloquen en la luna.

(Es la gentil carta de respuesta  
de una secretaria de la NASA,  
diciéndole a Mr. Eielson  
que sí, más adelante...).

Es Guillermo Chirinos Cúneo,  
acosado por la crisis del país,  
deambulando por el vecindario,  
tratando de vender un libro de su biblioteca.

(Es el momento en que me topé con su venta,  
respondiéndole para siempre: "no me interesa";  
hiriendo sin querer  
con mi craso nerviosismo).

Es el gremio de poetisas  
que invariablemente nos recuerdan con sus libros  
ese sabio precepto persa:

*"Cuando la gallina quiere cantar  
hay que cortarle el pescuezo"*

Es Renato Sandoval  
traduciendo abnegadamente del finlandés  
la poesía más finlandesa del mundo.

Es el poema ajeno que envidiamos,  
y que siempre, siempre fue nuestro.

Es el hombre mayor y solitario  
que lleva su poemario a un concurso.  
Es la revista de poesía de Moquegua  
que jamás llegará a Lima.

Es una mano en la penumbra  
acariciando en braille  
ese poema de Martín Adán...

## SALVAJES Y DEMONIOS JUEGO DE ESPEJOS EN EL IMAGINARIO EURO-LATINOAMERICANO / Miguel Giusti

"¿Podemos pensar Europa al margen de la experiencia latinoamericana?" A esta pregunta debía responderse en un seminario organizado por la Casa de América, en Madrid, que llevaba como título general "Pensar en español II. América y Europa: ¿distintas y distantes?". El texto que sigue fue leído en aquella ocasión.

Es interesante advertir, para empezar, que la pregunta que preside nuestra reunión –"¿Podemos pensar Europa al margen de la experiencia latinoamericana?"– deja en suspenso una cuestión esencial, que es la de saber quién la formula, y quién supuestamente debe responderla. Quién es ese sujeto colectivo, ese "nosotros", que se interroga sobre la posibilidad de *pensar Europa al margen de la experiencia iberoamericana*. Muy distinta puede sonar la respuesta si el nosotros son los europeos, o si lo son los iberoamericanos, o si lo somos en cambio, en un sentido que trataré de explicar en estas páginas, iberoamericanos y europeos juntos, asociados en una suerte de comunidad ética que piensa con preocupación, por cierto también en español, sobre su futuro en un mundo globalizado.

Porque, si de pensar se trata, al margen ya de la cuestión del sujeto, sabemos que muchas cosas son posibles, también sobre el modo de concebir la relación entre Europa y América Latina. Y no lo son tan sólo porque las podamos imaginar, sino porque muchas de ellas han tenido efectivamente lugar, han llegado a formar parte de las tradiciones de pensamiento en la historia de nuestras sociedades. Volvamos, para comprobarlo, a la pregunta inicial: ¿es posible pensar Europa al margen de la experiencia iberoamericana? La mejor respuesta que

podríamos dar a esa pregunta, teniendo en cuenta lo que venimos diciendo, es: *no, pero sí*. No es posible pensar Europa sin la idea que Europa ha tenido de su relación simbólica con los territorios de ultramar, sin el imaginario que precedió a esa experiencia y que se potenció y desarrolló en ella. Pero justamente porque se trata de una proyección imaginaria, a Europa le puede bastar vivir con esa ficción, y puede pensarse a sí misma sin tener en cuenta la experiencia real, los intereses o, como suele decirse con acento metafísico, la “alteridad” del mundo iberoamericano. Aclaro que éste no es el único sentido en que se puede pensar el futuro de Europa dando la espalda a aquella experiencia. Hay otro más actual, acaso más grave, que tiene que ver con los efectos de la globalización, pero sobre él me ocuparé un poco más adelante. Detengámonos ahora un momento en esta primera paradoja, porque ella es fuente de muchos malentendidos.

Europa, decía, no puede pensarse sin América latina, pero esa imposibilidad se refiere sólo a la imagen que los europeos construyeron y proyectaron sobre el nuevo mundo. En los hechos, aun manteniéndose atada a esa imagen, o precisamente por atenerse a lo que no es sino una proyección, en los hechos, Europa puede perfectamente pensarse sin la experiencia iberoamericana, es decir, puede vivir de los fantasmas que han contribuido a forjar su identidad o a orientar su historia. Cuando volvemos la mirada al pasado, no nos es difícil corroborar esta paradójica circunstancia, circunstancia que se halla por cierto en el corazón de las diferentes críticas al logocentrismo de la cultura europea. Desde los inicios de la modernidad, comience ésta donde comience, vemos florecer por doquier metáforas sobre el sueño del paraíso perdido, la utopía de una sociedad natural no contaminada por los avatares de la civilización, la leyenda de El Dorado. Son pequeños relatos, unidos a otros más grandes sobre la utopía de la civilización tecnológica, sobre el sueño de una sociedad emancipada, o sobre el comienzo de una nueva era regida por la razón. Ese imaginario sirvió de filtro a la comprensión europea de América Latina, y determinó el modo en que se entendió, se administró y se registró la historia de los indios americanos.

La leyenda del buen salvaje ha marcado tan profundamente la representación europea del Nuevo Mundo, que todavía hoy pueden verse

sus huellas en mentalidades y relatos frecuentes sobre el continente americano. Y, lo que es más sorprendente aún, muchos latinoamericanos han hecho suya aquella representación en sus propios relatos, reflejándose en el espejo imaginario que tendía sobre ellos la cultura colonizadora, y han asumido el papel de portadores de la ingenuidad natural. Es sorprendente la persistencia de estos patrones ideológicos y culturales, y la facilidad con la que han logrado regenerarse a través del tiempo. Unos y otros hemos acaso inconscientemente compartido una misma visión de la identidad cultural iberoamericana, alimentada por las fantasías de la modernidad europea. Los latinoamericanos hemos sido, en varios modos seguimos siendo, los buenos salvajes: bucólicos, primitivos, festivos, realistas mágicos, revolucionarios, indigenistas, latinoamericanistas, últimamente eco-ambientalistas o habitantes de la biodiversidad. O zapatistas, pero, eso sí: con pipa.

Ésta no es naturalmente toda la verdad, aunque sí parte importante de ella. Porque, el hecho de que el salvaje sea bueno, no hace de él, por desgracia, alguien menos salvaje. Ésta es la otra cara de la misma metáfora. La representación utópica de la ingenuidad natural no impidió, en el fondo incluso no contravenía, la representación igualmente ilusoria sobre el primitivismo (el salvajismo) de las culturas recién descubiertas, y no frenó su invasión ni su colonización. El dilema tiene una honda raíz en el racionalismo moderno, y no es tan fácil escapar a él, tampoco hoy en día. Como se sabe, la idea de un estado natural es una de las metáforas fundacionales de la teoría política moderna, y es una noción curiosamente oscilante. Puede designar, como hemos dicho, la relación ingenua de los hombres con su entorno natural, pero puede referirse también al estado de desorden social provocado por la violencia de todos contra todos. Puede encarnar la nostalgia del paraíso perdido o el temor a la así llamada "ley de la selva". Estas dos ideas se contraponen sólo en apariencia. En el fondo, lo que el racionalismo sostiene es que ni una ni otra tienen posibilidades reales de supervivencia o de estabilidad. Ambas situaciones deben ser abandonadas, ambas deben ser superadas por medio de un acuerdo contractual, racional, que haga posible el tránsito a una vida política y a una vida económica ordenadas. A eso se llamó el "estado civil", y de allí se dedujo

la necesidad de impulsar un proceso de "civilización", es decir, un proceso de implantación de los patrones culturales de Occidente por sobre cualesquiera otras formas de cultura o de organización social. Lo verdaderamente importante es que la legitimación del impulso "civilizador" la ofrecía la razón, no simplemente la fuerza.

El sueño del buen salvaje ha convivido pues con la realidad del sojuzgamiento y la opresión del hombre incivilizado. O si se prefiere: con su educación. Pero como no se trata aquí de hablar del pasado, ni menos sobre estereotipos de su reconstrucción, digamos simplemente que la modernidad se implantó en América Latina destruyendo las culturas autóctonas y mostrando la cruda realidad que estaba implícita en aquel sueño. Las huellas visibles de la violencia cultural de aquel entonces son hoy objeto de atracción turística. Esa historia es irreversible, y naturalmente no ha pasado sin dejar huellas profundas, no sólo en la cultura iberoamericana. Volveré sobre este punto. Pero, más allá de lo que pueda decirse sobre las explicaciones del pasado, en la actualidad asistimos en América Latina, también en los hechos, a una suerte de nuevo triunfo de la modernidad occidental, levantado sobre los escombros de los experimentos políticos del último medio siglo, y orquestado igualmente por concepciones ideológicas de largo alcance. El fin de la Guerra Fría despejó súbitamente el camino para una suerte de reconquista de las antiguas colonias, hasta entonces convulsionadas por pretensiones de independencia ideológica o cultural, y permitió además la recuperación de la buena conciencia de Occidente. Con excepción de Cuba —pero a qué precio, y por cuánto tiempo aún!—, no hay país latinoamericano que no haya implementado, con entusiasmo o con resignación, políticas económicas de corte neoliberal, aceptando las condiciones draconianas que impone la banca internacional, o que no haya puesto en marcha una reforma del Estado siguiendo los dictámenes de los organismos financieros internacionales. Ya todos los países de la región, incluyendo a México, legendario bastión del populismo latinoamericano, han terminado por hacer suyo, al menos en teoría, el proyecto político de la democracia y lo han plasmado en sus constituciones y sus reformas estructurales. Comienzan a percibirse, por cierto, desviaciones peligrosas, que anuncian cambios de rumbo,

o acaso nuevos ropajes de viejas costumbres. Pero el contexto general es aún el de un continente nuevamente sometido a las reglas del ordenamiento occidental del mundo.

Quién recuerda ahora la expectativa que producía en Europa, hace apenas treinta años, la lucha de los pueblos latinoamericanos por la instauración de regímenes socialistas, en particular el experimento político chileno. O cuán sobredimensionado nos resulta ahora el éxito que tuvo la literatura latinoamericana en aquellos tiempos, y la nostalgia que desató por tierras europeas la leyenda del realismo mágico. Hoy por hoy, apenas si quedan restos imaginarios de lo bueno que era el salvaje, y ya casi sólo salta a la vista la realidad —también ella imaginaria, por supuesto— del salvaje. Porque lo que salta a la vista es precisamente la larga serie de distorsiones sociales y políticas que ha producido y que sigue produciendo la implantación de la modernidad en América Latina. Ocurrió en el pasado, y ocurre también ahora, que el proceso de modernización parece vivirse más desde el lado de sus perjuicios que del de sus beneficios: hay democracia, pero es corrupta e ineficiente; hay economía de mercado, pero con insólitas fluctuaciones y, además, con hiperinflación y miseria; hay constituciones igualitarias, pero que conviven con la discriminación y el racismo. En todas estas situaciones y procesos frustrados puede percibirse, por así decir, el reverso de la modernidad, es decir, un conjunto de facetas constitutivas de la expansión de la modernidad, pero sólo experimentables en y desde la periferia. No es sólo que en América Latina se viva una distorsión de los procesos sociales ligados a la modernización occidental, sino es también que aquella forma distorsionada pone indirectamente de manifiesto un rostro oculto, y perverso, de la civilización que, en su centro, sólo parece caracterizarse por el bienestar.

El triunfo del liberalismo se ha producido en el contexto, y bajo los efectos, de la globalización. Pero la globalización tiene al menos dos caras diferentes, que son difícilmente conciliables entre sí. Ella es, de un lado, un sistema internacional de redes que regula el funcionamiento de las actividades financieras, comerciales, administrativas, jurídicas, y que se precia de haber llevado a cabo una revolución tecnológica con criterios de eficiencia y racionalidad. Pero la globalización

se desarrolla al mismo tiempo de forma descontrolada, desregulada, pasando por encima de la autonomía de los Estados nacionales y no reconociendo control político alguno sobre los mecanismos sistémicos que pone en marcha. En la globalización se ha introducido, para seguir con nuestra metáfora, un factor de salvajismo: se ha potenciado el enfrentamiento de todos contra todos, la coincidencia azarosa entre intereses y necesidades, y se ha perdido acaso la capacidad misma de intervenir políticamente sobre el rumbo de los procesos ya en actividad.

Para conseguir la incorporación de los Estados latinoamericanos al sistema de reglas de la globalización no ha sido pues necesario un cambio significativo de mentalidad. Ha bastado la lógica implacable de esas redes, o de esos procesos, llamados justamente "sistémicos" porque se imponen con prescindencia de las voluntades o las intenciones. Los cuestionamientos del pago de la deuda externa han sido castigados con la exclusión de los circuitos financieros; la inestabilidad política o jurídica de muchos países los ha privado del flujo de capitales; la ayuda internacional se ha ido supeditando, en medida creciente, al acatamiento de las reglas de juego de la globalización. Alinearse al nuevo sistema ha sido pues una cuestión de supervivencia, más una necesidad que una decisión, en el mejor de los casos una necesidad hecha virtud. Pero, por lo mismo, el triunfo reciente del liberalismo no ha traído tampoco consigo mayor bienestar económico, mejor distribución de la riqueza, más justicia o simplemente mayor estabilidad política. Por el contrario, el marco de la aldea global ha aumentado la resonancia de los conflictos regionales, y ha puesto más claramente aún de manifiesto las distorsiones de la modernidad latinoamericana.

En el contexto de este mundo globalizado, el buen salvaje se ha convertido en una pesadilla. Hace las cosas mal, ha llegado a ser prescindible para el sistema mundial y, por si eso no bastara, asedia ahora la fortaleza europea con propósitos migratorios. Son tres facetas de una misma pesadilla, de la que parece haber desaparecido ya todo rastro de la originaria bondad natural. Hace las cosas mal: los problemas de las sociedades latinoamericanas se repiten, se suceden, con exasperante tenacidad. América Central es un volcán en permanente actividad: no llegan nunca a terminar las guerras civiles, y no puede desterrarse la

corrupción. La región andina muestra el peor de los escenarios: rebrotes de un congénito autoritarismo en el Perú y Venezuela, permanente inestabilidad económica en Ecuador y Bolivia, el drama insoluble de la violencia colombiana. Y los tres grandes países de la región –México, Brasil y Argentina– parecen, en asuntos económicos, tigres de papel: presumen de bonanza financiera por unos años, hasta que, súbitamente, se declaran en bancarrota por razones aparentemente misteriosas, para las que muy pronto se busca un sofisticado apelativo, como el “efecto carioca”, el “efecto tequila” o, en fecha reciente, el “efecto tango”. En segundo lugar, decía, el salvaje ha llegado a ser prescindible para el sistema de la globalización. Es decir, a diferencia de lo ocurrido con otras revoluciones tecnológicas del pasado, esta vez las necesidades del intercambio mundial se satisfacen siempre sólo en mercados eficientes y estables, van a la caza de ventajas comparativas en diferentes regiones, sin importar lo que ocurra con las que quedan atrás. Es ya un lugar común en los actuales análisis de prospectiva que no va a ser posible proveer a toda la población mundial del alto grado de desarrollo y bienestar que la propia sociedad tecnológica ha llegado a establecer como estándar. Hay aquí una bomba de tiempo política, que debe darnos motivo de preocupación. Pero, en tercer lugar, decía, la pesadilla se deja sentir también en la presión que ejercen hoy en día los latinoamericanos pobres por ingresar en los mercados europeos en busca de trabajo, principalmente en el mercado español. Es una presión reciente, porque las ondas migratorias provenientes de aquellas regiones se han dirigido preferentemente a los Estados Unidos, país que tiene bastante menos experiencia en la construcción de murallas. Esa presión aumentará, sin duda, porque las crisis que la provocan se agudizan, pero aumentará también al mismo tiempo el espesor de las murallas que ha levantado en sus fronteras la Unión Europea.

Ésta es pues la primera respuesta que podemos dar a la pregunta de si se puede pensar Europa sin la experiencia iberoamericana. La ambivalencia de la metáfora del buen salvaje, que tan claramente marcó el encuentro entre las dos culturas, se vive acaso hoy en día, en el contexto de la nueva sociedad globalizada, sólo en su sentido negativo. El escenario político actual no parece darnos razones para ver el futuro con optimismo.

Pero, como las razones suelen encubrir intereses y se presentan tendenciosamente con visos de fatalidad –como es el caso de los procesos de la globalización–, conviene que le demos un giro a esta reflexión y que nos preguntemos qué posibilidades existen de contrarrestar la tendencia dominante a pensar Europa de esa manera. Entro así a la parte final de mi reflexión, en la que voy a hacer tres comentarios, retomando las ideas centrales expuestas hasta el momento y combinando, como se verá, argumentos éticos y argumentos estratégicos.

Mi primer comentario se refiere a la larga historia de malentendidos suscitados por el juego de espejos de la metáfora del buen salvaje. La lección más clara que deberíamos extraer de esa historia es que el intento de explicar las relaciones entre Europa y América Latina por medio de la definición de identidades o contraidentidades culturales no ha conducido nunca a buen puerto. La vía identitaria está empedrada de falsas ilusiones, ha sido fuente de muchos engaños colectivos y, lo que es peor, con facilidad se entrapa conceptualmente en el fundamentalismo. Suele ser además políticamente ineficaz, porque al plantear la diferencia cultural en un plano ontológico, refuerza indirectamente la tesis de la imposibilidad de la comunicación intercultural, y suprime de esa manera la primera condición para permitir una solución política de los problemas pendientes. Hay aquí por cierto un parentesco con formas más contemporáneas del culturalismo, en las cuales se corre también el riesgo de ontologizar el conflicto originario y de obstruir indirectamente su resolución política. No se trata de decir, por supuesto, que se deba ignorar la humillación cultural que dio inicio a la historia de nuestras relaciones, ni que se deban desconocer tampoco los derechos de las comunidad nativas que aún se conservan. Por el contrario, lo que lo aquí se sostiene es que esos derechos no se defienden de manera adecuada cuando se adopta la vía identitaria, sino más bien, y aunque parezca paradójico, cuando se adopta una vía más universal que congregue solidariamente a los habitantes de los dos mundos. Se trata justamente de defender derechos, y éstos se desdibujan cuando se los asimila a los valores. En la traumática historia de nuestras relaciones, hay buenos ejemplos de cómo establecer este tipo de alianzas éticas entre europeos e iberoamericanos en defensa

de derechos que nos igualan y nos corresponden a todos, no en cuanto europeos o en cuanto latinoamericanos, sino simplemente en cuanto seres humanos.

De aquí precisamente parte mi segundo comentario final, en el que quiero retomar la idea ya mencionada del reverso de la modernidad. Decía que la implantación de la modernidad en América Latina se ha experimentado más por el lado de sus perjuicios que del de sus beneficios. La reflexión sobre este proceso distorsionado y frustrante puede ofrecernos una doble plataforma de diálogo entre el viejo y el nuevo mundo: de un lado, nos permite recordarles a los países europeos que ellos son históricamente corresponsables del proceso de formación o deformación de las naciones latinoamericanas, y de otro lado –lo que es más importante– nos permite llamar la atención sobre los rasgos estructurales perversos de la modernidad occidental. Debemos contribuir a desenmascarar la buena conciencia, la conciencia actualmente satisfecha de las sociedades opulentas, poniendo de relieve estos rasgos patológicos de su fisonomía oculta, que son precisamente los que se viven a diario en los países del sur. En esta tarea tenemos, por cierto, buenos aliados en el seno mismo de la modernidad europea. Porque los movimientos europeos de crítica de la modernidad de las últimas décadas han puesto de manifiesto una análoga conciencia sobre la injusticia estructural del actual orden internacional, así como sobre las aporías inherentes al paradigma de la civilización moderna.

Mi tercer y último comentario se refiere a la globalización. Decía que la desregulación que la caracteriza se explica por haberse introducido en ella un factor “natural”, “salvaje”, en el sentido en que los racionalistas modernos entienden el término. La fórmula política que se ha hallado hasta el momento para afrontar este problema es la formación de bloques regionales, entre ellos la Unión Europea. Pero esta solución es evidentemente sólo parcial. Lo es, no sólo porque no se logra así controlar adecuadamente muchos procesos sistémicos internacionales en la economía, sino sobre todo porque la solución se ubica aún en el plano del conflicto de intereses, aunque ahora sean intereses de regiones, y ya no de países. Así se explica que la Unión

Europea se haya convertido en una fortaleza, y que practique un proteccionismo creciente, con buena conciencia, por añadidura. Ni llama la atención tampoco que en ese contexto reaparezcan brotes de racismo, porque la única solidaridad que el regionalismo realmente promueve es la solidaridad interna, y excluyente. Hay una inadecuación esencial entre la naturaleza internacional de los problemas que genera la globalización y la forma regionalista de hacerles frente. Es necesario dar un paso más allá, un paso hacia un "estado civil" o un estado de derecho verdaderamente internacional, en el que se dé una solución política adecuada a los inmensos problemas sociales y económicos que la globalización, si bien no ha creado, al menos ha contribuido a agudizar.

Escribe Kant que el estado de derecho es una idea tan clara, tan persuasiva, que sus ventajas se hacen evidentes hasta para "un pueblo de demonios". Lo que quiere dar a entender es que hasta los seres más malvados, que persiguen sólo su propio beneficio y que desean el mal al prójimo, se van a convencer de que lo que más les conviene es un sistema social de reglas igualitarias que sea acatado simultáneamente por todos. Se van a dar cuenta de que eso es lo que más les conviene porque sólo así van a poder perseguir tranquilamente sus intereses y preservar sus beneficios con seguridad. El estado de derecho se busca pues no sólo por motivos éticos, sino aun por los motivos más espúreos, por la más descarnada conveniencia. Yo siempre me he preguntado por qué esta tesis de Kant no se cumple en América Latina, por qué no somos nosotros capaces de elegir y mantener un estado de derecho estable. ¿Será porque los salvajes somos peores que los demonios? ¿O será porque los demonios de los que hablaba Kant eran demonios europeos? Sea como fuere, creo que bien haríamos en prestar oídos a Kant con respecto al problema de la globalización. Por razones éticas o por razones demoníacas, debemos tratar de construir un estado de derecho verdaderamente internacional que supere la apariencia de solución ofrecida hoy por el conflicto de intereses entre los bloques regionales, que reconozca con claridad el desorden y la desigualdad que imperan en el mundo, y que establezca condiciones más equitativas de desarrollo y bienestar para todos los pueblos de la tierra. Es o que más nos conviene, a salvajes y a demonios.

# VIBRAS Y CONSTRUCTOS /

Pablo Guevara

*"Contranatura" (1971) y "Nudo Borromeo"*

*El mundo no es un objeto del que yo posea la ley de su constitución.  
Es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y  
de todas mis percepciones... No existe el hombre interior, el hombre  
está en el mundo, en el mundo es donde adquiere conocimiento*

Merleau-Ponty

## I

### *Avant-propos*

Con Rodolfo Hinostroza se hace patente la necesidad de una lectura más instruida del Perú. No bastan interpretaciones ingeniosas por comunicacionales que estas sean. Y sí, aproximaciones, cada vez más cultas e inteligentes para una mejor y más sensible relectura del Perú. Esto implica no cejar en más frecuentes aproximaciones a la poesía peruana contemporánea donde existen algunos de esos extraordinarios lados sensibles del Perú.

Constataciones de ayer: la domesticación de las leguminosas (calabazas, pallares, frijoles, papa, etc.) entre los alimentos. Tanta monumentalidad a la par que perfección minuciosa en las construcciones incas. Y para alabar sin reservas: la genialidad política de los gobiernos precolombinos para preservar tanto en lo macro como en lo micro esa preciosura que es para los hombres el Agua. La ingeniería hidráulica tan sabia para salvar el magno recurso hídrico de una sociedad de agricultores. Cumbemayo, Nazca, Tawantisuyo. Nos llaman al asombro y el pasmo. Y los textiles peruanos y los ceramios peruanos esos de la maravilla parangonables con los de los egipcios, esos moche o mochica y chimú y chavín y paracas y nazca etc.

UNMSM

Constataciones de hoy: cómo la oralidad andina vallejana llega a proeza de escritura genial de identificación contemporánea con la poesía sino es desde el Hambre. El Hambre ancestral de una especie llena de carencias. Y para Antonin Artaud –el Vallejo francés– el hambre también puede ser –y es algo terrible también– de Cultura. cómo aparecieron para permanecer esas figuras cenestésicas tan ágiles en apariencia del microcosmos erótico egureniano en los años -20. Y pocos años después esas configuraciones costeñas de la voluptuosidad westphaliana de los años 30-40 llenas de especializaciones reactivas-amorosas afines a las configuraciones pasionales y espaciales orianas o morunas de [Antonio Cretina César] Moro. Y ambos 1 cósmicos como incorruptibles, felices y trágicos; el uno pleno de atramientos fervorosos y el otro pleno de descentramientos excéntricos febriles (para Moro el surrealismo fue de lo mejor que le pudo pasar en su vida) y fue precisamente la potencia del surrealismo lo que les da visual y plásticamente los avances del amor por la libertad y ambos se merecían. Otros con esto sólo harán literatura. Y otros imitados como Churata atravesado por puntas de logocentrismos occidentales –un San Sebastián en los Andes– esas mismas flechas rancadas tratará él de injertarlas en las reciprocidades de un mundo silvestre y animista del arriba y abajo. Y en Lima, el gran hueco del otro lugar o la Nada ya desde Vallejo, Adán sumergido en su hoyo lo vive por la espera de un huayco o un alud de rosas. Al final de su vida sólo aspira a ser una piedra absoluta como Macchu Pichu.

*“Constructos” o construcciones con los  
manentismos de lenguaje y Guerra Fría I*

Con Hinostroza llega a la poesía peruana contemporánea el denominado Giro Estético de Lenguaje desde la Cultura. Son enunciados inusuales que por ser los de la Poesía Dramática cincelados por ella son de cierta dificultad –es que en la Poesía Dramática isabelina las cenizas se mueven rápidamente o brevemente como con actantes de lenguaje-objeto de situaciones-top one o pico de lo más diversas.

Como en EL COLGADO donde un premuerto protensivo— acaso un marinero de otra época como en las novelas y que puede ser el mismo Hinostroza alucinando antes de morir fragmentos de imágenes propias como ajenas (*el semen cae en lágrimas Mandrax nace en tu cuerpo Rosa de Santañy / sodomizada sobre las terrazas de Cap Ferrat [...] a Wittgenstein en el calor de Ibiza el tránsito sagrado del 1 al 0 al 1 [...] Hermanos que me sobreviviréis matadlos a martillazos sin piedad / Ellos / me maltrataron en Formentera yo un arpón Frank un martillo de vidrio. / mi cuerpo se desvela en el fondo de un pozo*). O esa ejemplar desconstrucción necesaria frente a la beatería de la página en blanco de Mallarmé (4 PROPOSICIONES PARA MAX REITHMAN). Son algunos de los brillantes “games” de un performer tan ocurrente como curioso e informal jugador que actúa con soltura en cualquier zona del “court” (algo que pocos pueden hacer y que si algo tiene que ver con la zonificación por campos de Olson, es siempre poco), porque es algo que más bien parece ser las estratificaciones de almacenes-culturales-heteróclitos con colecciones de espacios y tiempos y situaciones de conscientes-inconscientes como monjes iluministas de las Abadías y alguien que recibiera envíos actualizados en containers mentales de lo que sea. Son los lenguajes de información desmultiplicadora y descompresora de un poeta avizor y alerta que generalizara y singularizara con *inteligentza* y cultura.

Por eso sus compactaciones suenan a discursos plenos (d)enunciadores de proposiciones de un individuo moderno diciendo cosas modernas sobre el Ser moderno así como sobre el Estar por un continuum de bragues (por desembragues sobretodo que le permiten cualquier cambio de espacios, de ritmos, de tensividades por duraciones dramáticas en los sucesivos conectivos del poema). Todos esos desembalses son como acueductos a diversos niveles con variedad de esclusas o divisorias o por zonificaciones de campo que son sus capítulos a modo de cuadros o apartes o pasajes breves como incrustaciones en un cofre preciado o un tapiz mural con episodios diversos o tablas con trípticos en un mismo continuum de desembragues y embragues por enunciados y enunciaciones enuncivas de presencias de entes y de seres que se activan (como por links /o/ vínculos) al contacto se separan por operaciones sensibles sólo para poder(las) situar(las) mejor en un

UNMSM

...o Lugar de convergencias el más propio para percepciones de  
...res y (en)seres como cosas u objetos de acompañamiento (por figuras  
...e contigüidad o metonimia con certeras metáforas) para poder armar  
...n todas esas particiones un intenso y extenso acto-discurso-puzzle  
...e pasos dramáticos y de paso peripatéticos de un virtuoso con momen-  
...s de algún engendro frásico).

Aparecen así como recién estrenadas percepciones o conceptos  
...e enunciados heterogéneos o plurales –desde coherentes hasta  
...esadillescas– así como manifestaciones homogenizadas de variaciones  
...bre un mismo tema como un puro discurso sobre el discurso mismo  
...mo en el poema “4 proposiciones para Max Reithman”. Estos pueden  
...ovenir de cualquier fuente o mira o captación dentro de un palimpsesto  
...titudinal de un texto remitiendo a otro texto (de permanentes pun-  
...s de descubrimiento por implicancias) o a veces por la visión puntual  
...e panorámico (todos los puntos vistos desde un mismo punto) pero to-  
...os figuras del descubrimiento. Van apareciendo los inmanentismos de  
...nguaje, los existenciales, los gnósticos, los colectivos desde la C(Cultura)  
...estos a disponibilidad y exclusividad de Hinostroza. Por eso sus  
...emas poseen inusitados recursos poliglósicos y polisémicos que son  
...s de un operador consumado en *vibras*(ciones) y en “constructos” de  
...naciones tras emociones desmultiplicadoras en derivaciones puras  
...específicas muchas veces ancilarmente musicales de una armonía  
...ductora. Sin duda una empresa poética algo insólita por original y  
...esusada a veces en la a veces monocorde región latinoamericana  
...ejada por lo regular por razones obvias de los inmanentismos de  
...nguaje de la Gnosis Cultural.

De ahí que sus puestas en poema-escena neutralizan o man-  
...enen a raya cualquier yoísmo o narcisismo imperativo al uso fácil  
...pedido a sí mismo de caer en el error de encelarse-encerrarse  
...y hasta gustarse prisionero o esclavo de sus propias tramas antes  
...ue descubrir el Ser y Estar de sus formas. Hinostroza hace poesía  
...más bien gozosa y participativa repartiendo roles en sus puestas  
...ramáticas. Algo así, con otros escenarios, hicieron Westphalen y  
...loro con su **cuerpo deixis, las figuraciones** que les permitieron

probarse a sí mismos y exigirse al máximo como campos nucleares de enunciados o proposiciones a riesgo del aislamiento pero arrojando cuanto ripio les fue posible. Y así entre implicancias, alternancias y complementariedades, Westphalen; y entre oposiciones y contradicciones Moro, alcanzando los estados de visión capaz de soportar sus palabras (es Burt Lancaster en la película "Trapecio" en el rol de personaje trapecista tablón-pontón-receptor siempre sonriente oscilante esperar confiadamente seguro de sus sincronismos los saltos de los trapecistas en esos instantes **plot**: el Gran Salto cuatrimortal de la Noche) –Y son los instantes tensivos de la semiosis en el cerebro enviando vertiginosas y volterejeantes palabras desde sus inmanencias en triples, cuádruples y hasta quintuples mortales al papel, pero antes al cerebro.interno-externo. Como en el film citado Lancaster las recibe en pleno pecho con vigorosos brazos a cada uno de esos pesos muertos al par que pesos vivos de enviones formidables que tienen las palabras por los aires del Discurso. Hinostroza también, todo en él respira confianza.

Por eso sus CONSTRUCTOS son proposiciones que tensan frases y establecen propuestas inusitadas por ser juegos de palabras típicas / atípicas encantatorias entrecruzadas como crucigramas o charadas que dan cursos a la acción de interrogar casi sin preguntar con gestos que casi se aceptan sin mayores objeciones según sea lo potencial, lo virtual que se pone en juego (esperas amenazantes, lo próximo cerca-lejos / los aquí y ahora o hic et nunc / los allí-allá / los acaso / los acaso o tal vez etc.). Todas esas afectividades álgidas o placenteras siempre tensivas pueden hacer sus poemas difíciles de sostener en equilibrio por resbaladizos o por dificultosos por sus sincretismos escabrosos entre planteos por resolver y decisiones por liquidar ágil y expeditivamente. Son todos esos défticos e incoaciones que impulsan con energía mandante a seductoros conversaciones espontáneas en seductores deslizamientos sinuosos como serpiente o víbora con la grandeza del tono shakesperiano (que rara vez es grandilocuente porque es necesaria a esa picadura de decir cómo se dice ese "algo" de lo determinante lo decisorio y lo decisivo, cada cual a su turno).

Es entonces cuando se deja sentir como un continuum ese deslizarse de *VIBRAS* ricas en emociones y cenestesias de cuerpos exactos en sus movimientos, (vigor / valor / energía / intrepidez / crueldad / ternura etc.). Los tiempos de las escenas, hasta las más breves, deben ser exactos y están al mínimo para poder decir más de lo mucho en poco y desaparecer al momento siguiente. Paroxísticamente inmovilizado bajo una luz cenital (en zona áurea en interfaz bajo la intensa llama flameante de un candelero en primerísimo primer término) para poder decir “y así / salvé mi vida. Esta vida que tan poco valía, y que hoy pesa en tus manos / como un cofre de ébano, *Signorina*. / Aunque yo caiga / tumbado sobre un sueño de paz / roto por las matracas de la guerra, nada se habrá perdido si es que / no te he perdido” (RELATO DE OTELO) o el padre de Desdémona: “la niña de los naranjos eras / nada es verdad pero el exilio [...] (y de pronto Otelio en el mismo poema “! ¿ mi tribu circuncidaba los cráneos / tomaba afrodisíacos / hierbas para ver más allá / la sombra de un automóvil algo [...] no me reconozco / nadie tiene autoridad / no es mejor una serpiente que / un camello / Un hombre que otro hombre / He hablado Amor / Esesentísimos signori (PROBLEMAS DE BRABANCIO). Sucede en los intercambios de roles, los propios de esas transacciones, cuando se puede ser Otelio-Hinostroza-Brabancio -los tres uno solo- podemos imaginárnoslo atravesando por lampos de luz para volver a las sombras al instante siguiente. Todo muy moderno y contemporáneo, algo que Hinostroza desde muy joven entendió muy bien.

### *siguen inmanentismos*

Son poemas de aceptaciones e inacepciones o no-acepciones soportando las imposibilidades de un en **Mí** ligado permanentemente a un en **Sí** tratando de correlacionar cerca / lejos a miles de kilómetros con un imposible amor cerca- “ahora aquí / allí” la MEMORIA MISMA parece arrancada para ser a cada actualización de las acciones del poema proyección hacia una imposible Utopía: “L’Utopie aussi / un paraíso perdido propone / un nuevo paraíso / así Belleza = Mediación / entre un mundo visible y el mundo posible / anamnesis del mundo uterino” después e iniciar “Belleza = Añoranza / of the lost paradise / el vientre en que estuviste

en perfecto silencio / sólo el rumor de líquidos tibios y babosos / rumor de astros / paz y alimentos / parte de algo / no soledad del cuerpo / la mística armonía / la exacta ubicación del vidente frente al universo / lost / forever" (ORÍGENES DE LA SUBLIMACIÓN)– y es “entonces” el paraíso perdido de ahora un imposible amor de un ser por un ser que ha vuelto para perder (y esta vez para siempre en cuerpo y alma): “y ese verano estábamos tendidos en las playas de España / incandescencias de ojos / tomé un caracol y lo puse sobre mi sexo / quieto ahí dije y a mi amiga esa luz Turner / que nos borra nos saca del planeta / breve humo azul [...] y vi: botas kepí correhuelas / en algún sitio un arma / un manojo de flechas atravesando el cuarto”. Los objetos de un soldado norteamericano del frente de Vietnam que por unos días de franco ha dejado su criminal teatro (de guerra) “1.83m 21 años sano cree en los Hell’s / Angels / escribió y dijo” [...] Él ahora enamorado de UTOPIA al lado mismo de la Muerte en el frente de guerra a miles de kilómetros ama quizá por primera vez y se lo repite a esa mujer a la que ya no ama más también en esas noches de franco lo que una vez le había escrito desde el frente “Marga, la vida del ejército es la mía, / hay un tesoro / de compañerismo / Me siento más hombre que en tus brazos –etc.” [...] y entonces “ahora” es Ella que añade al poema: Hice el amor con un hindú; sus brazos eran frescos / y su lengua dulcísima” [...] y en Silver Street nos insultaron: le abrí la camisa y besé / su pecho hundido: “Ponme encinta” murmuré “antes / de que él regrese” / ☺ le espera una larga noche de llanto / llamándome ramera y arrastrada / o la ficha US Army: “A las 23 h a 10 km / de Da Nang...” (CELEBRACIÓN DE LYSÍSTRATA).

Son todos estos conciertos de vibras(ciones) los / las de un mundo desquiciado que no termina de desquiciarse y es a pesar nuestro, nuestro mundo hoy mismo –de pasados de presentes de futuros sin futuro y sólo a veces con “algo” de “eso” que llamamos ilusión o futuro a largo plazo (se vive la instantaneidad). Y por eso su poesía se hace evidente (ver (del)ante los ojos) acompañadp de voces con sonidos tristes que resuenan a manera de desencantos, trágicas sonatas postmodernas de estados de ánimo, todas esas catástrofes sin fin de un mundo sufriente que no se cierra más ni se se puede abrir más esa herida que es para millones de seres desvalidos. Porque en esos años, los de la Guerra Fría (50-60-65-70-89), él sincronizaba también con ese

lenguaje misterioso de los que son capaces de (a)callar y / o amansar fieras con entonaciones místico-paganas (y alguien llamó a "eso" por los '80s y es cierto, una *poesía órfica*).

Sus poemas los escribió en 1965 en un París diferente al París de los años 20 y 30. Entonces prevalecían los en **Sí** de un surrealismo libre que se elevaba y elevó a las más altas cotas de las mayores intensidades la imaginación febril de un poeta latinoamericano como Moro, tan rodeado de carencias con esa falta de libertad de imaginación congénita a Lima y a quien París iba a re=compensar por su completud de libertad con el surrealismo. Y es en ese mismo París del surrealismo (de donde Moro regresa a Lima en 1933, ocho años después, él había partido a París en 1925. Y una vez en Lima un Moro siempre errante vuelve a repartir esta vez para México en 1938.) –en ese París pueden coexistir hasta, a veces complementariamente, surrealismo y socialismo, ambos volcados a Utopía. Y Vallejo optando por vivir sólo de poesía y socialismo, que es algo que sin duda escandaliza a Moro así como a Vallejo verlo vivir sólo de poesía y surrealismo. Y ese París los asume a ambos por igual.

Vallejo a fines de los '30s asume un supercontrato social y existencial de participación social. Hace entrega, donación, ofertorio a la **S**(Sociedad) de los Hombres de su propio Cuerpo presupuestamente dado o propuesto contractualmente aceptado por el mismo como un *cuerpo soporte objeto colectivo de enunciaciones a cambio de nada*. Algo inusitado y desconocido en poesía latinoamericana y en poesía hispana. Es lo propio de una Poesía Coral Dramática en parte litúrgica, en parte pagana y funtiva ligada desde esos momentos a los en **Sí** colectivos, los en Sí de los Otros, o Todos con sus en **Sí** y sus No sus Tal vez sus Porques sus Acaso... (que somos todos / Nos-Otros / vos-Otros / ellos-Otros-ellas) plagados de yoes individuales y yoes colectivos insatisfechos que son legiones "*Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro. // Y he aquí se me cae la baba, soy / una bella persona cuando / el hambreguillermosecundario / puja y suda, felicidad*" lo dice en T20(Trilce). También Vallejo como Moro hará en Europa Poesía Gnóstica vuelta Colectiva pero por vías muy distintas. En base a intensidades y extensidades existenciales de un Cuerpo en metonimia ya desde Heraldos Negros –y en tímica o tímica– constre-

ñido a seguirse despedazando en los escollos o los arrecifes del día a día, que paradójicamente ya no va a ser bajo ese continuum de continuo / discontinuo de segmentaciones por tajos tasajos trozamientos desmembramientos tironeos desgarramientos cuando aparece en Lima un andino migrante por Barrios Altos del criollismo y cuando su cuerpo aparece genialmente desmembrado y enterrado por diversos lugares de Lima y el Perú como un Osiris contemporáneo en medio de un continuum de atonalidades y desacompasamientos de bocetos y balbuceos anunciando lo que iba a ser después su obra en Europa— que eso fue lo que fue T(Trilce) un No-lenguaje de poemas impares desesperados y patémicos envueltos en una obsesión cifrada numeral lamentatoria expresionista que nada tiene que ver con la Cábala sino con la vulgar cronología de las horas y los días y los meses de la tacha social a Su Cuerpo arrojado fuera del Paraíso; lo sospecha él para siempre. Y así fue.

La tacha de Lacán o la castración de (ser) la carencia o Culpa(ble) a la vez que Perseguido, Salvador y Víctima que completa el triángulo de Karpman y sus interacciones dramáticas, tomado de James y Jongeward y sus análisis transaccionales intercambiando roles de culpa por la falta social original por privación o carencia y siempre dentro de una de estas tres posiciones: Padre – Adulto – Niño desde las cuales se ejercen las interacciones. Desde cada uno de esos tres vértices (valga la redundancia casi paranoica) sentir la persecución o la paranoia del Uno o del Infinito Cero en numerales interminables: *“Pues apenas / acerco el 1 al 1 para no caer”* (T20); o *“quiero reconocer siquiera al 1, / quiero el punto de apoyo, quiero / saber de estar siquiera* (T49); y que *“Los novios sean novios en eternidad. / Pues no deis 1, que resonará al infinito. / Y no deis 0, que callará tanto, hasta despertar y poner de pie al 1. // Ah grupo bicardiaco.”* (T5) o ese *“sacando lengua a las más puras equis, / En nombre de esa pura / que sabía mirar hasta ser 2.”* (T76). Y ya en París él, su creencia en la homonización de los hombres lo lleva a seguir con la salmodia y palinodia pero ahora yendo en pos de ser más que serie o grupo, ser manifestación de lo social de un organismo organizado: un Partido por ejemplo. *iGrupo de los dos cotiledones!* vueltos por fin multiplicando—multiplicador—producto y no más esos horrendos divisores-cocientes-residuos... nada. Y la Salvación en parte la logrará en París, ahí donde todo crece o germina, lo dice en (PP) “Poe-

mas en Prosa” –y también en los numerales– que ahora van a ser de extensidad e intensidad juntas vueltas series de grupos de hombres, conglomerados, multitudes, asociaciones de masas en manifestaciones organizadas de europeos hombres y mujeres en pos de la Justicia Social. Aunque ya aparecía ese deseo boceteado en ese genial poema el T6 de amor y de trabajo que empezaba con: *“El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: lo lavaba en sus venas otilinas / en el chorro de su corazón, y hoy no he / de preguntarme si yo dejaba / el traje turbio de injusticia.”* referido a Otilia, la piurana a quien tanto amó y le amó tanto y en quien ensalza o loa sobremanera con esa genial metaforización del sencillo quehacer laboral (el LAVAR de su amada y no hay cisnes por medio) –elevada ella también a figura del más puro amor por ese blancor de blancuras por venir que es su lavandería de ropas de las injusticias, por ese *capulí de obrería* : *“y si supiera si ha de volver; / y si supiera qué mañana entrará / a entregarme las ropas lavadas, mi aquella / lavandera del alma. / Qué mañana entrará / satisfecha, capulí de obrería, dichosa / de probar que sí sabe, que sí puede / ¡CÓMO NO VA A PODER! / Azular y planchar todos los caos.”*

La poesía de la Gnosis siempre fue la del continuo crecimiento cognoscitivo a saltos cualitativos de número (cuantitativo) y calidad (cualitativo) los propios de una mente que se mueve por el saber que se da por saltos, un saber en series fiduciarias y que van a ser las propias de un real sentimiento nosístico-místico-redentor o salvador de la especie por HOMINIZACIÓN que se dan en **PP**(Poemas en Prosa), **PH**(Poemas Humanos) y **EAC**(España aparta de mí este cáliz) con real plenitud de colectividades. Así como en Brecht y en Artaud, este último con una individualidad volcada a padecer la especie humana sin concesiones. Y fue tal vez por eso que Vallejo pareció observar con desconfianza extrema los eurocentrismos de algunos latinoamericanos –acaso más protoeuropeos que los europeos mismos– entre surrealistas y vanguardistas en esa década trágica de los ‘30-‘40s del siglo veinte. También fueron los años plenos de los fascismos en Europa que no han dejado de reencarnarse como zombis hasta hoy en Latinoamérica y el resto del mundo. Por eso sus poemas siguen siendo actuales y están entre los más famosos de la Poesía Mundial del siglo.

Pocos poetas han trabajado sobre la Gnosis de manera tan radical –un picapedrero en su veta o sobre el motivo un escultor cincelandando sobre **superficies de inscripción** sus lenguajes proposicionales. O lo mental poético agudizado desde lo cultural (no confundir con cualquier racionalismo) porque se está hablando exclusivamente de **operaciones poéticas de sentido**. Están las encarnaciones e incisiones en los huesos de Vallejo, las transformaciones en Adán, las configuraciones por implicancias en Westphalen y las imágenes en Moro y tantos otros que hablan con fiducia veredictiva desde los inmanentismos de Lenguaje (con Cuerpo y/o Mente Y/o Colectivos). En América Latina son también derivaciones de la gnosis, Lezama Lima en Cuba y Adán y Churata en el Perú. Y ahora Lauer, Montalbetti, Watanabe, López Degregori, San Tivañez, Espinoza, Quiroz y otros que se están incubando. Son los intercambios de **materia** (textual de las palabras) y **energía** (gestual por textualidades de los cuerpos y de objetos y lugares por aspectualizaciones) todos en vórtices de **movimientos y/o posicionamientos** constituyéndose en **tensividades textuales de acción dramática** (como producción textual de palabras).

*Sincronismos y diacronismos:*

*juegos peligrosos a finales del siglo XX y Guerra Fría II*

Hinostroza en París treinta-cuarenta años después asume la poesía también desde la Gnosis. pero –tiempo nuevos con tiempos clásicos– desde la Historia y la Sociedad vistas culturalmente casi a exclusividad desde Occidente o vistas desde el Extremo Occidente. Son los poemas de alguien que se mueve con relativo facilismo entre los lenguajes de la **Td.** (Tradición) y el **Cb.** (Cambio) regulados por puntos de vista diversos según las ocurrencias de la **C**(Cultura) y **S**(Sociedad) contemporáneas. Una poesía que es mereológica (porque actúa por partes de un mismo todo) estructurándose con esta triplisonancia de direcciones: a) desde una MEMORIA CULTURAL que estalla casi siempre por acción de un cuerpo “continente” (incontinente) de contenidos clásicos que se cincelaran sobre “superficies de

inscripción" por interfaces de protensiones y contens(c)iones (con "s" de tensividades) para b) poder ACTUAR SOBRE LO / (la) ACTUAL(idad) local-nacional-regional-internacional y hasta mundial y a veces con proyecciones a c) o UTOPÍA en un va-y-ven de oscilaciones frásicas en trazaderas a la **H**(Historia) y la **S**(Sociedad). Se siente así una sensación de completud de una semiosis radical rica en expresividades donde la guerra fría y la globalización son sincrónica y diacrónicamente enjuiciadas desde los avatares más nimios o incidentales estallantes en diversas situaciones / escenas a veces naturales o épicas en una palinodia repetida desde cualquiera de esas tres direcciones-posiciones matriciales.

Vistas así las cosas, Hinostriza ha vivido y visto y oído siempre desde un Occidente tradicional y clásico actualizado siempre al momento actual. Él vio la Guerra Fría y varios de sus actos desde la **H**(Historia) a la vez que desde la **S**(Sociedad) de los hombres siempre en confrontaciones Norte-Sur o Sur-Norte frente a un Norte rico y próspero y un Sur siempre pobre y neocolonizado. Por lo tanto él supo que había que hablar desde las carencias de la Pobreza, que es muy distinto a hablar desde las carencias de la riqueza. Y vio los clasicismos que ya no pueden ser los mismos según sean las posiciones. Se llenó de puntos de vista y se distanció en parte de los logocentristas y eurocentristas y los utópicos ingenuos de la región latinoamericana. Por esos años se hablaba mucho de la Guerra de los Mundos: del Primer Mundo, del Segundo Mundo, del Tercer Mundo (y hasta de un Cuarto Mundo y demás mundos). Ya nadie habla de mundos sino de globalización —y siguen existiendo los pobres muertos de Hambte de todas las categorías habidas y por haber pero el Gran Dios Moloch ha prohibido las Utopías. El Mercado es todo y todo es el Mercado. El Mercado es el Gran Hermano o el cemento funtivo que reunificará a todo y a todos por igual como consumidores en igualdad de ofertas y oportunidades. Sólo falta el billete que es el medio. Pero resulta que eso tampoco basta en los países prósperos.

Y aparecieron esos novísimos Autos Sacramentales modernos-medievales-político nacionales-regionales-urbanos-rurales hasta

barriales donde se enfrentan y confrontan el Bien con el Mal en todo tipo de situaciones también referencializadas desde la Cultura y la Democracia en la que algunos (muchos) ciudadanos aparecen como portadores de un destino o Moira o fatalidad escrita en su frente estigmatizados para toda su vida como infieles. Y otros por el contrario como fieles. V.gr. aptos para pagarle las deudas a los Ricos del mundo (los G8) que paradójicamente deciden que **eso** es ahora mismo lo que más importa en la Tierra sea esta oriental u occidental, del oeste o del este y *sobretudo* si es deuda con el Norte. Los poetas latinoamericanos vuelven a caminar intempestivamente desgarrados, tironeados, rebotantes entre el Orden y la Aventura a la par que entre la Tradición y el Cambio proyectados desde la actualidad como proyectiles vuelven a inquirir sobre FUTURA (esa Ciudad en la Imaginación) y sobre UTOPIÁ. E Hinostroza también tiene que optar por saber algunas cosas de estas cosas a las que asiste a veces presencialmente, a veces oculta o secretamente entre contradicciones, meandros y bifurcaciones por ser este problema de UTOPIÁ un asunto factotum de los que acicatean e hincan el cuerpo y la mente. El Cuerpo y la Mente siempre en precario equilibrio de equilibrista cada quien con su vara o pértiga entre las manos frente a los vientos fortísimos a veces huracanados poniendo en peligro cualquier equilibrio sobre esta cuerda o línea entre cien extremos de **Td.** (Tradición) — y — **Cb.** (Cambio) — mientras el Cuerpo es atravesado por la vertical de Vida — Muerte o Naturaleza — Sociedad — Cultura. Y siempre al Centro el muñeco dinámico (el hombre).

Él vio la Guerra Fría desde las fronteras de la marginación social de estas partes del Mundo o desde el ExtremoOccidente como una **H**(Historia) de la sucesión de pueblos oprimidos dentro de una misma **S**(Sociedad) ya en situaciones fronterizas de marginalidad periférica para sus metecos o sudacas al igual que en Europa después de la caída del Muro. Como en aquel homenaje a su amigo el pintor Herman Braun. Allí el Pintor ha pintado un pobrediable que denuncia a los ricos *"Se llamaba Adriaen Adraenz. Era un pobrediable, / medio mongoloide del mismo pueblo que Rembrandt: ves, en / en el cuadro se nota que su cabeza no es normal. / Lo colgaron por haber robado un abrigo en invierno. Con / los proto-burgueses de Ámsterdam no se juega..."* mientras aparece en toda su

desnudez la pobreza de dos terceras partes del mundo bajo esa gran estrella en el cielo que es la Cruz del Sur y abajo nosotros con las Pobrezas del Sur a cuestras frente a las riquezas del Norte. Y sigue diciendo el poema: “II. / “Es verdaderamente bruto, sobredeterminado / marcar tan claramente Norte y Sur? Pero si toda la sutileza / se consume en el eje Este-Oeste, / y la brutalidad del diálogo —o la ausencia de diálogo— / baja del Norte al Sur...” [...] III. Tercer Mundo: / el encuentro fortuito / de A.A. y el Che Guevara / sobre una mesa de disección / (y el Cristo de Mantegna) / el que sacó la foto era un pendejo: / qué viene a hacer Mantegna en el negocio? [...] Y finalmente con la proposición VI del poema “aquí estamos Erro, Lam, Velicovicz, Ribeyro, / mis padres, mis hermanos, mi mujer, / mis compañeros de trabajo los carniceros de la esquina, y la / secuencia podría ser incontenible, aunque supongo que se para / en el momento de visualizar, un medio. Si Braun / me dejase intervenir con más frecuencia, / creo que le perdería el respeto, y le pasaría el encargo a otro pintor...” Son los amigos del pintor y del poeta reunidos en París. Y los parientes del poeta y todos esos pobres diablos de capas medias del barrio y es entonces la tristeza la que le dicta esos versos finales donde cita a Whitman: “Recuerdo haber hablado toda la tarde / “y, de vez en vez, en el absoluto silencio, alzaba la cabeza / para mirar las estrellas.” ¿y ver la Cruz del Sur? El poema fecha París, 1982 (ESBOZO DE UN RETRATO DE HERMAN BRAUN).

Y por eso Hinostriza opera también el **discurso-ocurrencia** que es aquel discurso que no está referencializado sincrónicamente a una realidad predeterminada y que permite anclajes a épocas y momentos históricos-culturales diversos con equivalencias en la realidad actual. Un discurso que pasa por modalidades y modulaciones diversas en combinatorias con la realidad sea o no referida como testigo testimonial de fidelidad o fiel o fidedigno sino por su tiempo presente narrativo apareciendo sólo como punto de vista narrativo dentro de lo expositivo argumentativo de un discurso declarativo que persuade a quien ve y oye de lo veridictivo del Discurso que parece ser o sonar verdadero. Es que sin fe y sin convencimiento de imaginario ningún *yo poético* por preexistente o por predeterminado podrá aspirar y sólo por ser testigo a ser veredictivo sino lo es esencialmente por su formalización simulada de (a)parecer ficción verdadera y hasta contextualizada.

Son percepciones mediadas por percepciones de cosas y estados de ánimo que actúan por comunicaciones convencionales pero son verdaderas desde las callejeras pasando por las pseudocientíficas y las de las ciencias y el arte que sólo son pedazos o fragmentos o segmentos veridictivos o trozos de verdad que se da por Lenguajes aproximativos. Lo real sólo es lo real por el fragmento de realidad de donde es arrancada al Caos que es la REALIDAD QUE ES CAOS. Cuando la Naturaleza humana (v.gr. cuando fue literaturizada por la poesía pastoril renacentista—, ya era además una realidad culturizada por ese gran artificio-edificio de simulación llamado Literatura. Construcción a la cual todo el mundo entra convencionalmente a ser a plenitud engañado. Es decir ilusionado flagrantemente por esa gran máquina de lenguaje-objeto veredictivo y fiduciario pero construido sin duda ninguna para que le creamos ni más ni menos —y así es para cualquier cosa del arte o de la ciencia la mente humana una real máquina de artificios. Y así lo es también para la poesía beatnik de Ginsberg, Corso o Ferlinghetti. Y para todo lo que coincide o se acepta como naturaleza culturizada o sociedad socializada por la literatura como de ipso facto lo es por un hecho de **sincronía** del tiempo actual y de **diacronía** del tiempo que socializa e historiza y también estetiza y hace eticidad etc. Todo es figurativización de todo lo que va ingresando en **S**(Sociedad) e **H**(Historia) e ingresa a las CIUDADES MODERNAS que son nuestra Sociedad que nos *con-tiene* a todos dentro de ellas a girar agitados por sus giros e intervenciones como en una licuadora por tiempos determinados hechos constituidos por algoritmos diferentes donde se dan lo Urbano y Cosmopolita así como lo Urbano y Rural o semirural etc.

Por eso ni los metáboles ni los metaplasmos ni las metataxis ni los metasemas de la Retórica con sus figuras y sus tropos ni los metagrafos o grafos o graficaciones ni las sonoridades verbales y visiones pueden explicar fehacientemente las poéticas de los textos de la retórica de naturaleza verbal frente a la retórica de las imágenes de las figuras de naturaleza visual —salvo constatar constantes exteriores de configuraciones por operaciones externas pero sólo para (de)marcar gustos estilísticos calificatorios y clasificantes pero imposibilitados de dar

cuentas de la inventio en las estructuras potenciales, virtuales, actuales y realizadas. Como las palabras del diccionario a veces parecen querer decir algo más pero en realidad dicen poco con sus acepciones que terminan por no decir nada (si nada es muy poco, ese poco es lo que dicen precisamente), frente a los abismos y misterios de la semiosis de la existencia humana incapaz de poder decir todo el mundo del mundo. Pueden ser a veces aproximaciones excitantes o no, pueden ser o suelen ser exteroceptivas o exteriores pero de modo alguno resuelven el funcionamiento composicional de los textos (v.gr. las tesis-antítesis y metonimias en Vallejo son distintas como expresiones son como figuras comunicacionales a las de cualquier ser humano, el policía del crucero de calles las usa a diario cuando increpa al chofer que se ha pasado la luz roja). Todo ser humano hace figuras como Vallejo e Hinojosa que son dos poetas gnósticos expresándose en momentos distintos.

Quién hubiera imaginado que la Retórica fue primero demostración y explicación por persuasión antes que por arte del buen hablar y escribir, si no nos lo dijera la historia misma. “La primera noticia que tenemos de una doctrina retórica es la de dos siracusanos Corax y Tisias (del siglo V a.n.e.), ambos fueron autores de un manual para la elaboración de discursos forenses. Hecho sintomático esto de considerar exclusivamente la retórica jurídica pues la retórica nació de la necesidad de la acusación y de la defensa ante los tribunales”. Y Roland Barthes añade, citado también por Kurt Spang (Fundamentos de Retórica, 1979) que esa retórica incipiente es todavía algo así como una protoretórica, y que no lo era todavía de la figura sino de la retórica del sintagma (por decir que todavía no se hablaban de tropos sino sólo de correctas ordenaciones de palabras para hacer buenas frases significantes. La dispositio fue antes que la inventio y la elocutio. Y este Manual aparece cuando en Sicilia al haberse liberado de los tiranos Gelón y Hierón surge una ola de pleitos en torno a la “recuperación de los territorios” Y hecho curioso es saber que el poeta aparece en la Polis de hace ya 2500 años denunciando a los tiranos y defendiendo a sus conciudadanos. Y ahí empieza la Retórica convencionalmente entendida como arte de la dispositio, la inventio y la elocutio.

## II

*Game One: "Canción de la Inglesa", un poema político de tensividades, de presencias / ausencias y de figuras en un quiasmo de enunciaciones en un campo de presencia*

CANCIÓN DE LA INGLESA es un poema dramático y político entre otros poemas políticos de Hinojosa y uno de los más logrados que no figura en "Contranatura" ni en "Nudo Borromeo" pero sí aparece en "Poemas reunidos", edición de Mosca Azul (1986). Y es tan excelente como "Para llegar a Nazca -conversaciones con Rodríguez Larraín" que está en "Nudo Borromeo" junto a "Contranatura" en su tercera edición, la de la UNMSM (2002). Es un poema ejemplar donde se muestran a plenitud las andaduras de un gran poeta político y órfico que es ambas cosas en forma sobremañera. Y siempre en su quehacer de Poesía Dramática de figuraciones y configuraciones y figuratividades donde los conectivos van haciendo anclajes intempestivos en planos diversos del consciente e inconsciente con gran variedad de significantes a diversos niveles de los acontecimientos presentes, pasados, futuros por contextos culturales—históricos—sociales—psicológicos, los que sean del Perú o del Mundo.

Llegan a nuestros días esos efectos "boomerang" después de tantos viajes parabólicos, poemas de sus libros que no han perdido nada de su actualidad ni literaria ni extraliteraria y que siguen siendo vigentes hoy mismo cuando las guerras frías se han renovado por el mundo mal disimuladas de globalizaciones. Estas (di)simulaciones o disimulos de democracia siguen existiendo en un mundo donde de las riquezas de los hombres se siguen apropiando venal y vesánicamente mal repartidas y manipuladas por todo el planeta bajo los pretextos de guerras de mercados o competitividades del libre mercado que no es para nada libre —y son ahora las nuevas guerras santas seculares entre ricos y pobres con Hambre que es madre de todas las batallas de los hombres. Las carencias humanas y el Hambre por saciar de ingentes masas de hombres y familias olvidadas por todo el planeta aunque —aparente-

mente— ya no existan luchas capaces de profundizar y radicalizar las reivindicaciones, el mundo va asumiendo luchas con otro cariz. Y es que el Hambre y las carencias siguen atenaceando a los hombres del mundo.

Estos **puntos de vista** puestos en juego son **momentos oscuros del Ser Moderno** —Y por confusos y trágicos son los analogones o equivalentes de las Fiestas Medievales y los Autos Dramáticos del Barroco medieval-renacentista dentro de una Nueva Contrarreforma cuando se representa el Bien contra el Mal y la Inquisición como resolución oscureciendo pueblos mientras los desaparecidos por estos conceptos de fe(sic) suman centenares de miles en Centro y Sudamérica así ya desde el Barroco Español (fascistamente redivivo más papista que el papa) con misioneros redentores y salvadores y panegiristas apologistas y detractores de esos irracionales evangelizadores otra vez con sus piras de Fuego abrasador y purificador en nombre de una falsa trascendencia. Son otra vez la bipolaridad a través de dos bandos temibles los dos: de un lado los **fieles**, los **infieles** del otro Y cuando las llamas ya inmensas llegan al cielo y todo huele a carne achicharronada se vuelve a firmar la paz para recomenzar de nuevo casi al instante al primer aviso de Guerra va.

Por eso “Canción de la Inglesa” sigue siendo un poema profundo y vigoroso que se sigue internando en las bifurcaciones de la historia del Perú moderno de los días que corren por su **H**(Historia) y su **S**(Sociedad) que todavía siguen siendo los de la Guerra Fría desde los 62-65-70-75-80-85-90 años plagados de tensividades bipolares sin solución de continuidad. Hoy mismo que los silenciamientos concilian con un mundo financiero y mercantilista a ultranza que se presenta como Unipolar —el Capital *imperatur*— entre nuevas tensividades frías y calientes reaparecidas en los horizontes en medio de confrontaciones de competitividades “democráticas” (así entre comillas). Hoy mismo cuando las colocaciones caóticas de productos y sus riquezas a nivel mundial siguen siendo manipuladas y repartidas entre repartijas de compra-ventas a nivel global a sola condición de que existan compradores sin límites de dinero inagotable y crédito y corrupciones juntas invencibles a toda prueba flagrantemente inmorales en sus intermediaciones en un mundo tan lleno de acciones inmorales de toda laya.

Poema:

CANCIÓN DE LA INGLESA

1 Un canto shakesperiano sobre el mercado de Lince: eso ha sido  
Y antes que me repitan que la rebeldía no conduce a nada veneraré  
las fotos de los padres de rodillas (sic). "He is very sick" dijo la inglesa  
poniendo las tetas sobre la mesa. Ginebra y el estrépito. Un  
Cristo de Rouault con mangas verdes. "Campos verdes" corrigió  
y sin duda cantó algo de Haendel  
y yo vi colinas de Grecia, y algo  
perfecto y plástico que íbamos a forjar con nuestra fe, y vi

10 cómo es que un unicornio se para  
sobre sus cuartos traseros y te habla con voz de barítono:  
"El futuro es una fea palabra entre estas gentes, y sin embargo tu  
sufres por pronunciarla"

Y antes de las tres de la mañana  
hubo algo, un tumulto en los pasadizos, un  
malentendido en los dormitorios entre risas agudas

Where'er you walk  
cool gales shall fan the glades.  
Cantó. Y afuera

20 un espantoso grito  
Ricardo III, Act. II:  
"Han matado a Luis de la Puente!". Y nosotros, y la  
muchedumbre  
dónde estábamos que no nos arrojamos a las calles  
fluyendo como leche hacia el corazón de la ciudad!  
Y la lucha  
arreció. Ah, Plaza de Armas cubierta de cadáveres,  
Cuartel de Santa Catalina agujereado por obuses. La foule  
ensangrentada

30 cantando por las calles. "Es la revolución, es la revolución  
hijo de mi alma!"  
Como en los cuentos de hadas  
Eh! Eh! Esta vez  
no habrá un atronador velorio

sino algo más callado, que resbala como miel o lágrimas sobre la faz.

Canto de reconciliación y tragedia sobre el mercado  
/ de Lince. No ha

40 pasado nada. Todo se olvidará. Somos tantos los sobrevivientes, que  
acaso no lloraremos más, que acaso  
volveremos el lujoso rostro atormentado al llamado de la Voz.

Canta la inglesa: "Oh noche shakesperiana, oh  
noche shakesperiana..."

Y en la madrugada lavé mi cuerpo  
en los baños del 900, entre burlas y risas de aquellos elegantes.

47 Y lavé mi cuerpo.  
Y no volví a soñar.

(47 versos. Poema dedicado a Lita)

## PRESENCIA: PRESENTIFICACIONES / AUSENTIFICACIONES

### HORIZONTES FIDUCIARIOS

De las afectividades de

LENGUAJE / CUERPO / HISTORIA—SOCIEDAD / COLECTIVIDAD

**presentificación** ————— sincronismos / diacronismos ————— **ausentificación**  
*in praesentia / in absentia* (parte / todo) / (unidad / globalidad) *in praesentia / in absentia*

Estado de ánimo I: por "la *presentificación de la presencia* satura el campo perceptivo, si la materialidad de la cosa misma se impone con tal intensidad al cuerpo propio del sujeto, de manera que ese propio cuerpo no sea él mismo más que una plenitud de cosa, entonces el estado de alma correspondiente será la *opresión de lo demasiado pleno de presencia* [...]al sujeto mismo le cuesta un poco ~~man~~enerse y situarse en el campo".

[...]

Estado de ánimo II: por “la *presentificación de la ausencia* hace resonar el *aquí-ahora* del sujeto de la percepción de los esbozos ya hechos y los hace retroceder hasta las fronteras del campo de la presencia. Para el sujeto, la figura participa de la unidad del presente viviente, sin que aquél pueda decidir si la figura es caduca o imaginada. En suma, sería el mínimo requerido para que nazcan la *nostalgia* y la *reminiscencia*.”

Estado de ánimo III: por “la *ausentificación de la presencia*, descansa en la certeza de que la figura que aparece en el horizonte de la protensión debe pasar por el centro de orientación perceptivo, en nombre de la unidad del objeto: la *espera* es este estado de ánimo por el cual el sujeto suspende la consciencia de su presente inmediato para seguir el desplazamiento de una figura todavía ausente, desde la lejanía de la que emerge hasta el centro déctico: para ello, se ausenta en cierta manera de su presente.”

Estado de ánimo IV : por “la *ausentificación de la ausencia* caracterizaría por el contrario al vacío, a la nada, a la evanescencia de la cosa misma fuera de los horizontes más allá de los cuales se pierde la orientación intencional. El estado de ánimo correspondiente sería el *temor angustiante a la nada*, donde el propio cuerpo pierde toda posibilidad de situarse: cuando se tiene un cuerpo, es preciso situarse en alguna parte, pero el esfuerzo déctico no se ve acompañado aquí de ninguna completud y permanece sin contenido de sentido”.

(Fontanille, El Seminario de Puebla, julio '93-junio '94, en Rev. *Morphé*, Ciencias del Lenguaje, Numero 9-10)

LOS HORIZONTES FIDUCIARIOS adquieren así el estatuto de “esbozo”, de “sombra de valor”, o de “aura de valor”; se trata de una construcción mereológica en la cual los diversos caminos de unificación prefiguran diferentes tipos de coherencia y de significación. Sería de algún modo, el aspecto “objetual” de la valencia: la manera en la que el valor podrá circular, dentro del universo semiótico en vía de constitución, está ya prefigurada por estos “caminos de unificación” que la percepción diseña. Los dos tipos de valencia (las formas rítmicas y las formas mereológicas) ofrecen desde este punto de vista los primeros

esbozos, en el espacio tensivo, del valor como lo distintivo y el valor como parte de un todo. (*Ibidem*)

#### QUIASMO (FIGURA DEL ENTRECruzAMIENTO o figura X )

Se llama así a la figura en paralelismo invertido por posición cruzada de sus elementos que a menudo expresan conceptos antitéticos que pueden ser idénticos o distintos. Cuando los elementos que se entrecruzan son distintos se denomina *quiasmo semántico* (“*Que nunca duerma yo, si estoy despierto, / Y que si duermo, que jamás despierte*”; “*¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?*” Francisco de Quevedo.

Este quiasmo semántico es una estructura piramidal de DOS PIRÁMIDES que corren juntas en planos paralelo (que jamás se juntan) pero que si pueden ser girantes hasta ser una cruz en planos distintos, uno arriba y otro abajo a veces oscilantes por sus lados. En el Plano de Arriba, A) se presenta como pirámide *invertida o de cabeza por su vértice superior mirando hacia abajo* (siempre *in praesentia*). La pirámide A) siempre está HACIÉNDOSE DE ALGUNA FORMA PRESENTE: impuestos, obras, leyes, decretos, dispositivos, reglamentos, prescripciones, taxativas, informaciones por medios, etc. Y es la Pirámide casi siempre “REPRESENTANTE” de la legalidad, el civismo y el orden constituido o constitucional.

En el plano que corre abajo se presenta la Otra pirámide, la B) aparentemente pirámide normal o tradicional de república representativa y democrática asentada sobre su más ancha base sobre el plano suelo o plano-tierra (sin embargo curiosamente casi siempre consensualmente condenada a estar callada como *in absentia* porque es LA OTRA la del Poder históricamente EMERGENTE en estado permanente de constitución)

Se suele presentar como pirámide opuesta en contraposición que legalmente apenas si alcanza a estar registrada con vaguedades como frentes o asociaciones de base o de lucha casi siempre operando sobre lo

contingencial o lo transitorio que obra a través de “voces” y / o voceros para demandas concretas de alcances limitados por la demanda misma (el Memorial al Sr. Presidente o Autoridad de turno) que actúa casi siempre desde la Sociedad de ciudadanos constituidos bajo alguna de esas formas-informales de la ancha base reclamante (por “extensidad”, “cantidad”, “número” ).

Se realiza así la figura del quiasmo (X) como punto de inflexión o de entrecruzamiento de A) y B) que vive de la contradicción donde las dos pirámides, tanto la de Arriba como la de Abajo se reúnen paradójicamente y patéticamente por atracciones y repulsiones (aquí la X sería la mejor graficación reducida más sencilla de esas dos piramidaciones colisionando, la del Arriba y del Abajo encontrándose en un doble encuentro-desencuentro de pirámides por sus dos vértices superiores (como dos bocas en trance encontradas in fraganti en un beso apasionado en algún lugar oscuro en riña callejera o la que sea que a veces puede ser letal o mortal). Y es que ambas pirámides están condenadas a necesitarse la una a la otra todo el tiempo como PRESENCIA / AUSENCIA y a entrar con frecuencia en colisión (como en el film “Atracción Fatal”).

LA PIRÁMIDE DE ABAJO casi siempre en ausencia (*in absentia*) toda ella es COMPRIMIDA GOLPEADA APISONADA APLANADA DESFIGURADA como aplastada por un martinete o un pilón o com(o)presora. Y ante ello la del ABAJO deberá de apelar con todas sus fuerzas o potencias de (re)-potencia-(lización) y virtual(ización) a constituirse frente AL ARRIBA casi siempre amenazador y por eso puede moverse sobre tierra como los tornados o los tifones sobre las aguas o los huracanes o los temblores y terremotos y maremotos de tierra y mar o maelström casi a ciegas luchando alternativamente entre campos de AUSENCIA y campos de PRESENCIA tratando de no golpear o dejarse golpear o padecer menos en las dictaduras plenas de dictaks en esos momentos. Y siempre con la espera(nza) poderosa de obtener algo o un poco más con la sola y pura desespe(ración)ranza del que desea ver a dios, arañar el cielo con las manos, alcanzar la felicidad, cruzar las puertas del paraíso, satisfacer algo de la **carencia esencial** incubada.

Por eso “Canción de la Inglesa” es también un texto de Poesía Dramática semionarrativa que permite leer a plenitud como esas dos mitades piramidales después de actuar en paralelo y colisionar por sus vértices pueden ir cambiando las cosas hasta poder superar el punto de inflexión (de no retorno o ruptura o quiebre) y sucede cuando el Otro campo alterno (el emergente) ingresa en algún momento –especie de Destino o Fatalidad– a FORMAR PARTE DECISIVA de la sociedad de los hombres decididos por fin a romper lo ya constituido como piedra o hierro por la injusticia social para poder constituir algo de nuevo (todavía en constitución también conformado por partes) por tantas *ausentificaciones de la presencia* y *ausentificaciones de la ausencia* que son las que se van a ir abriendo paso hacia la gran *modificación*.

### Operaciones

E Hinostroza señalando el punto letal de inflexión o de deriva o giro del quiasmo (X):

#### PIRÁMIDE INVERTIDA (PODER)

20 un espantoso grito

Ricardo III, Act. II:

“Han matado a Luis de la Puente!”. Y nosotros, y la

muchedumbre

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX( o Punto de inflexión)

#### PIRÁMIDE DERECHA (EMERGENTE)

Y nosotros, y la

muchedumbre

dónde estábamos que no nos arrojamos a las calles

fluyendo como leche hacia el corazón de la ciudad!

Y la lucha

arreció. Ah, Plaza de Armas cubierta de cadáveres,

Cuartel de Santa Catalina agujereado por obuses. La foule

ensangrentada

30 cantando por las calles. "Es la revolución, es la revolución  
hijo de mi alma!"

Como en los cuentos de hadas

Eh! Eh! Esta vez

no habrá un atronador velorio  
sino algo más callado, que resbala como miel o lágrimas sobre la  
faz.

Canto de reconciliación y tragedia sobre el mercado

/ de Lince. No ha

40 pasado nada. Todo se olvidará. Somos tantos los sobrevivientes, que  
acaso no lloraremos más, que acaso  
volveremos el lujoso rostro atormentado al llamado de la Voz.

Canta la inglesa: "Oh noche shakesperiana, oh  
noche shakesperiana..."

Y en la madrugada lavé mi cuerpo  
en los baños del 900, entre burlas y risas de aquellos elegantes.

Y lavé mi cuerpo.

47 Y no volví a soñar.

## CADENAS CONFIGURATIVAS

### PRIMERA CADENA CONFIGURATIVA

*(seres en una casa de un barrio de Lima en la Noche)*

Son pasiones por cosas que sucedían en el Perú de los años '60.  
Las guerrillas heroicas del 65 que aparecen por presentificaciones y  
ausentificaciones *que no se ven como una real Presencia* sino sólo son como  
ilusiones aludidas mentalmente en la conversación.

Una conversación monológica-dialógica tonal y operática  
cantada (especie de potpourri de misas cantadas de Gloria, de Salud, de  
Difuntos sin cuerpo presente y/o todas a la vez después corales en loca  
algarabía) en una noche de una mujer y un hombre mientras la Noche  
corre y discurre en un barrio popular de clase media de Lima a la vez  
que van interactuando en esas escenas de Eros-Tanathos seres que van

ingresando subrepticamente a esa habitación por entre los pliegues o resquicios del tiempo citado y las resquebrajaduras de las paredes por rajaduras de presencias / ausencias que al principio no se dejan ver.

Es una pintura de Cristo de un pintor famoso convocando a una hipoiconización con el guerrillero que “está muy enfermo”, eso canta la inglesa y poco después un músico semisacro del barroco alemán llama a la paz de su música pero no le hacen mucho caso porque un “algo” orgánico y extraño se instala en la situación para irse componiendo y descomponiendo a vista y paciencia de las palabras y los cantos y los juegos eróticos que estaban por ahí como Coro Griego de Amantes Amadores como una especie de valva abriéndose y cerrándose salida de los fondos del océano Pacífico o caracol de tierra llegado por ahí entrando y saliendo de la casa –ecos de la monstruosa sociedad medieval-moderna cuando llega el **punto de inflexión y todos se dan esa especie de besos letales** de amor-odio que son las pirámides del Perú ayer–hoy–mañana en esos mismos instantes según sean los puntos de vista puestos en juego (Poder vs. Emergencia). Y esas reflexiones mediadas de advertencia y peligro velado (“Y antes que me repitan” seguido de su anotación “Él está muy enfermo” donde el sick=enfermo del ingles consonanta con el sic=así es, del poeta). Y es que eso que se está hablando sobre algo terrible y monstruoso es la infausta y terrible <Historia del Perú Republicano> hasta nuestros días.

- 1 Un canto shakesperiano sobre el mercado de Lince: eso ha sido  
Y antes que me repitan que la rebeldía no conduce a nada veneraré  
las fotos de los padres de rodillas (sic). “He is very sick” dijo la inglesa  
poniendo las tetas sobre la mesa. Ginebra y el estrépito. Un  
Cristo de Rouault con mangas verdes. “Campos verdes” corrigió  
y sin duda cantó algo de Haendel  
y yo vi colinas de Grecia, y algo  
perfecto y plástico que íbamos a forjar con nuestra fe, y vi

Y es que la soprano del poema canta ahora con voz casi susurrante o en voz baja “*iAdonde vayas frescos vientos te abanicarán!*” pero tampoco dice más porque ELLA TAMPOCO SABE NADA MÁS NI

NADIE SABE NADA EN ESA HORA DE LOS OTROS donde todo parece obra ahora una pura *ausentificación de la presencia* en la *espera(nza)* tal vez por algunos expresada y no como voz de la desesperanza que es más propia de la *des-espera*-ción (sobre el futuro del Perú lo mejor parece ser guardar silencio y guardar más bien algunas reservas de esperanza para cuando no haya). Además el augur mitológica se ha callado y ahora permanece como pura presencia ahí inmóvil y él también, como ausente (*in absentia*). Y porque el futuro sólo se puede conjugar en tiempo presente y el tiempo parece ser todavía pasado pero con expectativas... que es un tiempo no-tiempo sólo esperanzas... que trata de ser tiempo presente. De las cosas de la historia nada puede decirse porque nadie parece saber nada. Si alguien llora en silencio emitiendo plañidos sólo puede ser la desesperanza... Y no se sabe realmente nada... todas son presunciones...

#### SEGUNDA CADENA CONFIGURATIVA

*(mientras siguen las misas cantadas, ahora bullicios)*

AHORA EL TEXTO va a asumir las diversas presentificaciones de la presencia / ausencia al ir apareciendo nuevas direcciones o direccionalidades –tantas veces encontradas como sentidos opuestos al compás de los cantos de la soprano inglesa y el barítono mitológico– ambos cantan negaciones con toda discreción en la profunda Noche y hasta con reticencias sobre un probable desenlace negativo o un futuro desengaño como aquel “Él está muy enfermo” (“He is very sick”) y después aparece lo mitológico con su mensaje de fatalidad operática donde parece imposible poder colmar la carencia de la especie o cualquiera de sus descos de felicidad . Lo dice ahí sentado como esos leones asirios en las paredes, eso parece decir ese el animal mitológico ahí bien sentado sobre sus cuartos traseros.

- 10 cómo es que un unicornio se para sobre sus cuartos traseros y te habla con voz de barítono:  
“El futuro es una fea palabra entre estas gentes, y sin embargo tu sufres por pronunciarla”

Y es por la *presentificación de la ausencia* que las figuras de la cantante soprano y el unicornio se han comportado como lo propio / y / lo / impropio de ACTUAL(IDAD) VS. UTOPIA Y/O SINCRONÍA / DIACRONÍA que deriva en ese hablar enigmático de algo que no es ni fue ni se sabe bien cómo ni se sabrá nunca bien cómo ha sido ni si será alguna vez todavía que es lo propio de todo enigma. Todas esas retenciones isomorfas (simétricas / asimétricas de las que se pueden derivar incertidumbres como certidumbres o dudas como afirmaciones de recuerdos por asociaciones o por reminiscencias para pronunciar augurios o premoniciones. Como aquel “tú sufres por pronunciarla”... (Tan llena de remordimientos y temblores u oscilaciones como siempre ha sido la historia del Perú republicano)

Y el barítono unicornio que parece saber más de lo que aparenta canta algo sobre el destino de los guerrilleros de esos años, dice algo que es un comentario al paso o un decir sin decir, una máxima al desgaire o un enunciado enigmático que suena raro y suena sabio: “El futuro es una fea palabra entre estas gentes, y sin embargo tú sufres por pronunciarla”. Y lo dice con gravedad de quien dice “algo” grave y YA HUBIERA SUCEDIDO O ESTUVIERA POR SUCEDER INEXORABLEMENTE O ESTUVIERA SUCEDIENDO EN ESOS MOMENTOS OCURRIENDO A ESPALDAS DEL POEMA MISMO Y DE TODOS LOS INCLUIDOS EN ÉL (o entendido con suspicacia algo pasado *in absentia*) . Y de pronto se escucha ese coro de complemento de amorosos y correteadas báquicas por los corredores de la casa.

### TERCERA CADENA CONFIGURATIVA

(*deictizaciones por exclamaciones e imperativos*)

Y ALGO COMO VINIENDO DESDE LA LEJANÍA –que se incubaba imperceptiblemente desde muy lejos, quizás desde horizontes retensivos que ahora se vuelven protensivos– LLEGA DESAFIANDOLO TODO LO QUE SE OPONE A SU PASO HACIENDO HASTA LO IMPOSIBLE PARA LLEGAR A ESO QUE ANSIAN DILUCIDAR DONDE DE PRONTO TODO VA A COLISIONAR a desafiar lo potencial / lo virtual

/ lo actual hasta poder llegar a ser al fin REAL(IZADO) O REALIZACIÓN  
A COMO SEA LUGAR.

Y antes de las tres de la mañana  
hubo algo, un tumulto en los pasadizos, un  
malentendido en los dormitorios entre risas agudas

Where' er you walk  
cool gales shall fan the glades.

Cantó. Y afuera

20 un espantoso grito  
Ricardo III, Act. II:

"Han matado a Luis de la Puente!". Y nosotros, y la  
muchedumbre

Y ES EL ESTALLIDO DEL PLOT ANCESTRAL DE LA ESPECIE  
QUE ESTALLA AQUÍ Y QUE TAMBIÉN HACE ESTALLAR AL POEMA  
algo que siguiendo las direcciones del Ser y del Estar y la de los seres que  
ACTÚAN SOBRETUDO LOS DE AFUERA DE PRONTO INGRESADOS  
COMO DE SOPETÓN O DE GOLPE HA ENTRADO A CONSTITUIR Y A  
CONSTITUIRSE y va a ir saturando todo el campo perceptivo de in-  
tensidad angustiante generalizada creando una nueva opresión por la  
saturación que lo cubre todo como la *opresión de lo demasiado pleno de pre-  
sencia* que es el **clímax plot point** del evento guerrero a la vez que mor-  
tuario que está ya cubriéndolo todo COMO UNA MISA CANTADA DE  
DIFUNTOS CUBRE EL EDIFICIO TODO COMO UN RITO DE PARTICI-  
PACIÓN EN COMÚN OBLIGA A TODOS LOS QUE ESTÁN DENTRO A  
ASUMIR LAS HONRAS Y LAS LÁGRIMAS A LA VEZ QUE TODO LO DE  
DENTRO & FUERA DEL POEMA ES TAMBIÉN TODOS LOS SITIOS DEL  
PERÚ DE AHORA Y SIEMPRE

20 un espantoso grito  
Ricardo III, Act. II:

"Han matado a Luis de la Puente!". Y nosotros, y la  
muchedumbre

dónde estábamos que no nos arrojamos a las calles  
fluyendo como leche hacia el corazón de la ciudad!

Y la lucha

arreció. Ah, Plaza de Armas cubierta de cadáveres,  
Cuartel de Santa Catalina agujereado por obuses. La foule  
ensangrentada

30 cantando por las calles. "Es la revolución, es la revolución  
hijo de mi alma!"

Como en los cuentos de hadas

Eh! Eh! Esta vez

no habrá un atronador velorio  
sino algo más callado, que resbala como miel o lágrimas sobre la  
faz.

Canto de reconciliación y tragedia sobre el mercado  
/ de Lince. No ha

40 pasado nada. Todo se olvidará. Somos tantos los sobrevivientes, que  
acaso no lloraremos más, que acaso  
volveremos el lujoso rostro atormentado al llamado de la Voz.

Canta la inglesa: "Oh noche shakesperiana, oh  
noche shakesperiana..."

Y SE HACE PRESENTE EN CUERPO PRESENTE EL DISCURSO DEL PUEBLO INGRESANTE Y EMERGENTE pero parece también que todo ha llegado a su fin. Será para otra vez.. Los desafíos y las amenazas siempre estuvieron ahí para todo el mundo, según fue la parte el papel o el rol a jugar. Para los actantes de dentro como para los actantes de fuera como para los de dentro del poema aludidos. Todo habrá terminado en el poema. Pero TAMBIÉN AFUERA. Pero el asunto afortunadamente es mucho más que un poema. Pero es de tanta enormidad lo que el poema trata que se puede resolver por el Poder que es también Poder porque ahora es el Poder de la Emergencia del Perú que se trata afuera y adentro y que también el poema trató de resolver. Porque todo el Poder siempre vuelve y aparece cualquier día, el menos pensado, a la hora del desayuno, la comida o la cena o mientras dormimos o despertamos.

#### CADENA CUARTA Y FINAL ABSOLUTO

Y aparece OTRA VEZ LA ESPERA entrecruzándose cuando uno menos se lo imaginaba. Y vuelve para entronizarse en el pueblo otra

vez. Aunque después EL ESTADO se siente de inmediato al trono e impere. Y luego a lo largo de su mandato vaya reabsorbiéndose e ingurgitándose a sí mismo porque todo Poder genera adicción aunque quiera matar al adictivo este por propia reflexión de Tántalo en el espejo de agua: se mirará sin cesar en todo su Poder y se distraerá y al querer besarse en el agua cae al estanque y se hunde. Se amaba tanto que germinó por autofagocitarse.

40 acaso no lloraremos más, que acaso

volveremos el lujoso rostro atormentado al llamado de la Voz.

Canta la inglesa: "Oh noche shakesperiana, oh noche shakesperiana..."

Y en la madrugada lavé mi cuerpo  
en los baños del 900, entre burlas y risas de aquellos elegantes.

Y lavé mi cuerpo.

47

Y no volví a soñar.

Parece que el fracaso de los Otros en parte es un fracaso también nuestro. Y son los en **Sí** asumidos como propios por los hombres de buena voluntad. Hoy mismo así se produce y seguirá produciendo estallidos ante la crueldad de la Sociedad de los Hombres -sorda, ciega y muda o estúpida o imbecil ante el **Cb.**(Cambio) renuente esencialmente al **Cb.**(Cambio) del **Cb.**(Cambio) sobre el **Cb.**(Cambio) del **Cb.**(Cambio) desde el **Cb.**(Cambio) mismo -- todos se presentarán otra vez aparentemente plenos de estabilidad como reguladores y/o desreguladores o reactivadores.. Una especie de nube de puntos según A. Curioli que habría que recorrer como los puntos propios de un campo nocional que se asuma y que empieza a partir de una noción que uno asuma y que además sea en la dirección correcta. No se trata sólo de hacer correctamente las cosas sino de hacer además las cosas correctas — y la necesidad de ir hacia una búsqueda de nuevas familias de sentido que sean atractores de sentido que nos permitan después poder ir tejiendo nuevas redes de conexiones de sentido para la estabilización y regulación de las tensiones de la "nube" que habrá que cerrar o totalizar o particularizar" para poder echarla al mar que es el vivir. Porque no basta ser salvado por el Agua y dejar de soñar.

Y no fue un final feliz para la **H**(Historia) ni lo fue para la **S**(Sociedad). El estado del Cuerpo Social del en **Sí** sufrió **transformaciones** radicales tras el mazazo del golpe o el tiro de gracia o ser arrojado desde los aires al mar con una piedra amarrada a los pies. Cuando se tiene un cuerpo, es preciso situarse o situarlo en alguna parte, pero el esfuerzo deíctico no se ve acompañado de ninguna completud ni adecuación ni satisfacción y todo parece perder sentido otra vez.

*Segundo Game y poema político ahora sí en  
"Contranatura" y sigue la Guerra Fría*

Lo que sucede es que en los discursos se busca la perfecta forma, la más adecuada y las mejores ocurrencias o las más convenientes que mejor se acomoden a los fraseos como en el "Horóscopo de Karl Marx" con todos esos sitios y estrellas y casas y constelaciones y años y grados y conceptos y citas y horas de encuentros y desencuentros astrales que forman todo ese reunordo o tinkuy de catástrofes, infelices por lo general, que son a veces los grandes poemas de los grandes libros de los poetas de la poesía peruana contemporánea donde lo puro y lo social han borrado sus fronteras para fundirse en una misma reunión como ó los árboles de la selva y las cumbres de los Andes que siguen enhiestos contemplando cómo muchas veces las costas callan y la Casa de Gobierno y sus cenáculos: *"Los imbéciles han renunciado al Poder: yo me confieso imbecil. / Ese juego pragmático y salvaje / por el que bramo y huyo, cosa en la cual / he quemado la mitad de mi juventud / por aceptar Tu Realidad / oh, César"* (IMITACIÓN DE PROPERCIO, poema dedicado al joven poeta romano muerto a los 32 años (siglo I a.n.e.)

Son predicamentos que vale la pena descifrar sobre la Vida y la vida del Mundo que siguen siendo enigmas en todo tiempo y lugar y época. Así pudo ser la confección de esa carta astral sobre Marx donde se intentó dar repuesta a situaciones de esos años en relación con los movimientos de los astros en circunstancias esenciales. Es una Carta resonancia con ecos de cosmogonía griega presocrática, además momentos de coral de tragedia griega y lampos de drama isabelino que la hace

moldeando la plastilina del lenguaje que son los actos de semiosis a unos referentes dados por la astrología que es el envase crisol cultural (si es pseudociencia o no, es algo secundario) adecuado en esos momentos –la biografía astral de Marx– para que se activen las neuronas del poema. Es un molde que excita el sentido vaticinador del poema que Hinostroza actualiza con invención para llenarlo de incrustaciones astrales. Cada capítulo de las conversaciones es casi un diálogo-monólogo con los cielos como con la economía capitalista esencial a Marx. A esto, y con toda razón, se llamó la inventito o la inventio en Retórica.

*" I: ☽ el sol espejo macho / al ángulo de Tauro / 13 grados/ párpados tasajeados / y la piel el olor de la tierra" [...] "desbaratando las sombrías conjuraciones de los propietarios / ocultos en la casa XII / en Capricornio [...] y dice en "II "☽ los genios del aire / entre Mailand Park Road ☽ British Museum / bogando bogando / Inconformistas s. XIX / emanación periódica de un "planeta trouble" / Urano / 19 grados Acuario / la onda cálida de las revoluciones / Liberté Egalité Fraternité / la amistad en un puñado de ceniza / yo te enseñaré: / "Ser radical es tomar las cosas de raíz / y la raíz para el hombre / es el hombre mismo / escucha". Y se escucha en: "III // Saturno / en la Ira. Casa" — Saturno es un dios devorador de sus propios hijos y es intuido por Marx, según Hinostroza, en el mismo sentido de la cita que cita de Marx "La acumulación primitiva de Capital / en Economía Política / desempeña un papel similar / al de La Caída / en Teología" / sobre la 9na. Casa." Algo que se supone sea aceptado por muchos en el mundo y la mejor prueba es la globalización de estos días. Para confirmarlo dirá Hinostroza "VI // Casa 5ta: Cáncer: Posteridad lunática múltiples ismos v.gr. / Leninismo / Castrismo / Stalinismo / Maoísmo / combativos / (entre ellos) / según la posición de Marte / "maleficiado" [...] Y algo que puede ser el principio de la caída de las murallas en Jericó cuando conclusivamente dice en "VII ☽ la articulación de Neptuno y Urano en el Medio del Cielo / decide / la Caída del Capitalismo / hacia 1992 / (S.E.ú O.)". Y no habrá habido error ú omisión pues puede haber acertado. Si se toma precisamente como el principio de la Caída del Capitalismo precisamente cuando cae el Muro de Berlín en 1989 puede ya estar sucediendo a la luz de los acontecimientos de todos estos años y sólo a tres años de diferencia con la predicción – ¿poeta victorioso? acaso, porque concluye fraternalmente su Horóscopo en: "VIII // Júpiter en XI / Casa de la Amistad*

*el amor por todo lo existente / negros, judíos, extraños a la casa / ☉ por el poder / la fraternidad / más y más cristalinas / devendrán las costumbres / ☉ el río tetraciteano / arrastrará deshechos tablones odios / ☉ el Poder será entonces / transparente a sí mismo / purificación / purgación / por amor / en una brizna de hierba siempre verde.” (HORÓSCOPO DE KARL MARX)*

Por eso sus libros son colecciones de poemas modélicos antes que libros orgánicos y por eso son estados ilusorios-desilusorios de los ilusionismos o ilusionantes / desilusionantes antes que Teatro de Ilusiones que lo son por la severidad y rigurosidad del poeta que pronto toma “distancias” de ilusiones. Y entonces son sus conjuros o exorcismos más bien antes que sentencias de un hombre locus solus o locus locandi reando solitarias (re)presentaciones” ad hoc: como la del ajedrez entre otras soledades del libro: *“Cuidate del ridículo / Cuidate del epíteto / Cuidate de la verdad en boca de los niños. / “Audacia, más audacia, siempre audacia, recordé / haciendo A4Ad. El maestro insistió: “4T está desamparada”. / Y se siguieron una serie de golpes: / su A5T jaque (+) mi CxA y el suyo DxC y nuevamente jaque. Así llegó la hora de velar al gran amor. Los manjares / del banquete oficial sirvieron para el banquete / de difuntos. / Hamlet, Act / y viceversa / grité Eh? Quién ha muerto? En esta casa no se / muere nadie! Es la casa del amor. del lvido, de la reconciliación!” / Eso dije y los pájaros picotearon mis riñones / y creo que el pórtico de una casa en mi espíritu se derrumbó / crujiendo como el hueso de un ave [...] el minuet se enfrenta al infinito / sabiendo de antemano que será derrotado / y así fue el canto / de la revolución amor, amor.”* Que son 11 versos e 144 en los que un solo verso es una exclamación “Oh”. y termina Ruy López?” observó el Maestro / “Usted aprende”. (GAMBITO DE REY)

## II

*veinte años después y otra vez “Contranatura”*

Con Hinostroza se ingresa también a las dobles y las triples estructuras –por las duplicaciones y desmultiplicaciones, inversiones y modificaciones de sus aproximaciones– algo que hacía Vallejo con sus

descentramientos sobre la Sociedad y la Naturaleza Social de sus en **Mí** mismos y sus en **Sí** de sus / los Otros ingurgitados por la carencia mundial, esas poblaciones enteras hambreadas y todas metonímicamente en contigüidad con su alrededor también devastado, roto sucio carcomido descascarado craquelado pobre oscuro negro falto de luz la que fuere todos los objetos hambreados pidiendo un poco de pintura a gritos algo de mantenimiento de completud de plenitud en su alrededor, en tanto que Hinostroza opera casi siempre sobre una Naturaleza Cultural que es la del Discurso de Occidente culturizado y civilizado por pátinas por bloques de qualité y sus analogones en Cuerpos y Mentes nobles que la Lengua del Lenguaje sabiamente ha recogido como recipiendaria. cosas a veces terrible pero tamizadas, cernidas, miserables o fastuosas, todas esas palabras híspidas, ácidas, abrasivas, cubiertas de capas y capas que pueden también ser llagas o magulladuras o golpes: *"Si vida > muerte / muerte = privación / ∅ el pájaro campana subió al aire trasparente / y allí cantó por última vez [...] cuerpo que se corrompe fuera de un medio / a imagen y semejanza / Ah expulsados a un mundo donde el odio intoxica / When we are born, we cry that we are come / to this great stage of fools" / no misterio sino error / mal aire / tus pulmones se cubren de moco e incrustaciones pétreas / no respiras amor: buscas amor"* (QUINTETO DEL SALMÓN)

La estructura retórica no surge automáticamente de la estructura lingüística, sino que representa una decidida reinterpretación de esta última (en el sistema de los vínculos lingüísticos se producen desplazamientos, las estructuras facultativas suben de rango, adquiriendo el carácter de estructuras básicas, etc.) La estructura retórica se introduce en el texto verbal desde afuera, siendo una ordenación complementaria de éste. Eso son, por ejemplo, los variados modos de introducir en el texto, en sus diferente niveles, las leyes de la simetría, que están en la base de la semiótica espacial y no son inherentes a la estructura de las lenguas naturales. [...] Hasta se puede afirmar que la estructura retórica no sólo es objetivamente una introducción en el texto de principios de organización inmanentemente extraños a él, sino que es vivenciada subjetivamente precisamente como ajena respecto a los principios estructurales del texto. Así, por ejemplo, la inserción muy marcada de un fragmento de un texto no artístico en un texto

artístico (por ejemplo, de cuadros de una crónica cinematográfica en una cinta de ficción puede llevar una carga retórica precisamente en la medida en que el auditorio la reconoce como una inserción extraña e irregular en el texto) [...] la irrupción del lenguaje de la prosa en la poesía crea un efecto retórico. [...] en igual medida el intercambio de puestos entre el discurso "interno" y el externo" (como la "corriente de la conciencia" no surge automáticamente de la estructura lingüística, sino que representa una decidida reinterpretación [...] las estructuras facultativas suben de rango, adquiriendo el carácter de estructuras básicas, son traducciones [...] El efecto retórico surge *cuando se produce una colisión* de signos pertenecientes a diferentes registros y, por ello, una renovación estructural del sentimiento de una frontera entre mundos sgnicos cerrados en sí mismos. El efecto estilístico se crea *dentro de* un determinado subsistema jerárquico. Así pues la conciencia estilística parte del carácter absoluto de las fronteras jerárquicas que ella constituye; y la retórica, de la relatividad de las mismas. Éstas se convierten para ella en un objeto de juego. (Lotman, Iuri -1996).

*"dilo hermana culebra / Rikki Tikki Tavi / Canto de las pequeñas bestias: / el mundo No es el medio humano / pas encore". [...] Año particularmente desventurado: 1969 / rayonné de pouvoirs. [...] El Árbol de la Vida / así: / Omega / Historia / Alfa / Utopía / Cuello Uterino / Vientre / antes de incorporarte al opaco continuum cotidiano / Una vida / es muchos días / día tras día / el paso de las estaciones / el cántico de las criaturas / el ciclo de la abeja y la azucena / La Líbido / marcha sobre la tierra bella y desconsiderada / & así será / por siempre / Amén. "* (QUINTETO DEL SALMÓN)

¿Entonces, desde dónde nos está hablando Hinostraza? –Acaso de todas partes y de ninguna parte. O acaso él lo ignora– Es algo que suele suceder con los poemas de los poetas. Y con los poetas.

Padre

*Madre / engendrador engendra / bajo la cópula / un cielo argentado y allí / bestias que ciegan la luz de la caverna / Platón / Le couple / en el fondo / no la*

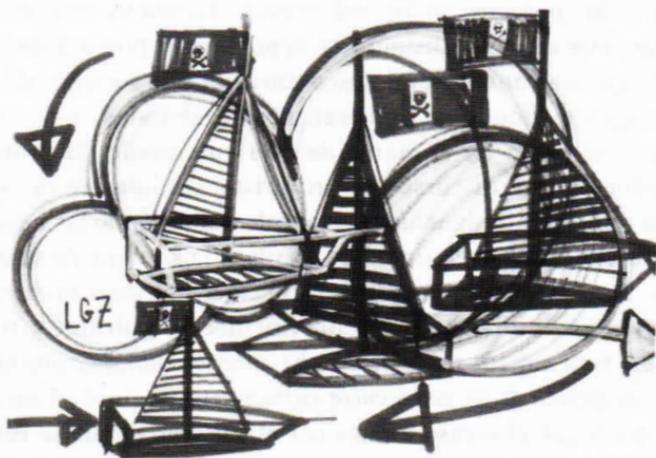
*belleza aérea no el reino de la libido [...] cerrada cámara / el aullido y la neurosis / no veo / mis ojos inyectados de sangre salobres de legañas / ellos van hacia atrás / hacia el reino salvaje de la especie / Tigre & Tigresa / yo para siempre en las puertas (PARA UNA VISIÓN)*

Él sigue oculto o se disimula donde nadie podrá encontrarlo –en la inmensa soledad de la semiosis del poeta– sólo se ven indicios, restos, basuras, señales de conflagraciones, señales de violaciones, estatuas rotas por todas partes objetos, una especie de cementerio marino de una tal vez borrosa o diluida Atlántida o huellas de animales del bosque, trazas, bocetos, rasgos, ramas quebradas, hojas recientes de su paso en las marañas, casas a medio construir o a medio derruir no se sabe bien, puede ser él u otro parecido que alguna vez estuvo por ahí.. porque hay (in)vestiduras suyas –eso dijo el conocedor– puede estar por tantas partes a la vez o trabajando para algún circo o teatro no muy lejos... ahora es imposible rastrearlo... suele caminar sobre el agua para desaparecer que ese es el elemento más propio de la Gnosis y / o estar haciendo un servicio militar voluntario para recuperarse, digamos por decir algo, saludando al autoritario superior sargento de cada día o mes o año que le da instrucciones mañana y tarde y noche –y a él nada menos– y él respondiendo afirmativamente “Sí, Señor” “No, Señor” “Sí, Señor” mientras el / la Autoridad Amo o Sargento de cada día sigue cada vez más y más empeñada o empecinada y hasta soliviantada al preguntarle antipáticamente canalla enérgica dura amenazadora: “¿qué traes en tu cabeza de gusano donde de seguro alguien que pasa podrá defecar cada día?” (oído en una película de Kubrick, pero en la película el sargento dice “de seguro tu madre” en vez de “alguien que pasa” ) y hay que responder porque así lo dice el Reglamento: “Sí Señor” “No Señor” “Sí Señor” “No Señor” “Sí Señor” “No Señor” “Sí Señor”.

Se habla aquí conmemorativamente de los 30 años de una edición que vio la luz por primera vez en Barcelona con el sello BARRAL en 1971. Luego reeditada por el sello MOSCA AZUL como “Poemas reunidos” en 1986 y finalmente en Tercera Edición –30 años después– por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con “Nudo Borromeo y otros poemas” en la hermosa edición del FONDO EDITORIAL–

SECCION HUMANIDADES UNMSM, año 2002, que es un acontecimiento cultural porque “Contranatura” ya es *personae* o persona que tiene memoria y presente en el campo cultural y futuro en la memoria a veces cierta a veces incierta de muchos peruanos

Son espacios donde uno puede a cualquier hora del día o de la noche ir a conversar y a respirar aires nuevos, oír cosas, ver cosas, espectros que cruzan vertiginosos, caídas de las hojas, mujeres que erran cantando y / o escuchar brisas de algo desconocido. Él es uno de los de Olimpia. Es decir alguien que frecuenta los courts o patios traseros y calles y callejones oscuros donde competir si lo quiere; entonces, a jugar se ha dicho. Pero también tiene ingreso natural a los grandes courts, esos donde sólo juegan las estrellas del juego. Si esto es ser un clásico, sin duda lo es y entonces se hace innecesario dilucidar más sobre esto. Sólo se puede decir que estamos ante uno de los de Olimpia.



## ¿ADIÓS AL DISCURSO MODERNO EN EL PERÚ? / Alberto Vergara Paniagua

**E**n el número 39 de esta revista, José Ignacio López Soria dijo con elegancia y serenidad adiós al discurso moderno en nuestro país. Esta nota no es una mano más a bordo del buque de “la diferencia” que celebra el alejamiento del vetusto macizo de la modernidad, tampoco aquélla que clama que no levemos anclas; es, más bien, una reflexión sobre el adiós, sus implicancias y su viabilidad.

En su artículo “Adiós al discurso moderno en el Perú”, López Soria encuentra que el discurso moderno se desarrolló en el Perú bajo dos paradigmas: El discurso de la emancipación y el de la civilización. El primero sería el pensamiento clásicamente ilustrado de *El Mercurio Peruano* y los próceres independentistas. Fundado en concepciones legalistas, este discurso instauró la República en procura de libertad y justicia (igualdad ante la ley). Buscó construir una sociedad de hombres libres e iguales donde se pudieran desplegar todas sus capacidades utilizando la razón en el marco de esta autonomía. El prototipo del detentador de este discurso era un jurista, un hombre de letras que buscaba romper la desigualdad social colonial echando las bases de una república sin privilegios, una ciudadanía a la sombra de una sola ley estatal. Pero esta primera formulación del discurso moderno en el Perú tuvo dos limitaciones: su desvinculación cultural y territorial. *El hombre para que sea sujeto de derecho, debe ser entendido abstractamente, es decir, despojado de su pertenencia cultural.* La segunda limitación se hace patente por el escaso interés por el suelo en el que se realizan las actividades económicas del país.

En la segunda mitad del XIX aparece, según López Soria, una segunda forma de discurso moderno en el país. Es el llamado discurso

de la civilización. En éste ya no encuentra preocupaciones *iusfilosóficas*, fue la hora de la República práctica, de la ciencia y de sus conocedores. Así, fueron ingenieros y arquitectos, hombres con los pies en la tierra, quienes relevaron a los afrancesados hombres de salón que habían blandido el discurso emancipatorio. Este proyecto civilizatorio propicia *el desarrollo nacional por la vía de la exploración y explotación de los recursos naturales y de su incorporación al circuito internacional de la mercancía.*

Estos dos discursos, afirma el autor, tuvieron un largo desencuentro. Aun cuando ambos apuntan a la constitución de un estado-nación como manifestación del discurso moderno, no tomaron el mismo camino. Tienen diferencias estructurales (que el autor señala con precisión en acertados cuadros) que impiden la realización de un proyecto moderno orgánico, el cual se desarrolló de forma imperfecta. Así, nuestras distintas elaboraciones del paradigma moderno no han sido piezas engarzables en un solo proyecto. Por el contrario, aristas indóciles han limitado una formulación coherente, dejando sólo estelas inconexas del universo moderno que han defraudado las esperanzas del país. Pero, continúa López Soria, aun cuando habríamos logrado detectar estos desencuentros ya no es hora de remendar el viejo vestido de la modernidad, aquellas ropas ya no pueden servirnos más y mejor haríamos en aceptar su caducidad: *Hay que despedirse definitivamente de quienes pensaron el Perú desde los términos característicos del proyecto moderno.... No es ya posible...constituir un estado culturalmente desvinculado y regido por leyes que interpelan por igual a todos los ciudadanos. Las diferencias han tomado la palabra y exigen no solo ser reconocidas como tales, y, por tanto, están en marcha el derecho a la diferencia...que se condicen difícilmente con el talante igualitario y culturalmente desvinculado del proyecto moderno...Por eso sostengo que hay que despedirse del pensamiento moderno, aunque ello signifique tener que decir adiós a pensadores que son todavía cronológica y afectivamente tan cercanos como Riva-Agüero, Belaúnde o García Calderón para unos, y Haya de la Torre, Basadre o Mariátegui, para otros.*

Este es pues un breve recordaris de las ideas expuestas por López Soria. En las líneas que siguen no intento la invalidación de lo expuesto por él, sino una aproximación distinta a los mismos problemas en procura de sumar perspectivas.

## *¿Una condena a la teoría o a la práctica del discurso moderno?*

La teoría social suele dar por sentadas estrechas relaciones entre la teoría y la práctica. Así, es común que los teóricos encuentren los motivos de más de una calamidad social en los textos de algún colega. Entre los intelectuales suele sobredimensionarse el poder de la escritura y desestimar los procesos políticos concretos. Así, por ejemplo, para Michael Sandel una página de John Rawls podría ser culpable de las desventuras anómicas de la sociedad contemporánea norteamericana. Acaso López Soria comparta este defecto.

El fracaso de la modernidad emancipatoria es evidente. No hemos logrado implementar los valores que inspiraron al cogollo de las mentes de nuestra independencia. Carecemos de individuos libres e iguales ante la ley (por más que cada una de nuestras constituciones lo haya enunciado), el efectivo balance de poderes sigue siendo una demanda nacional, la autonomía judicial una esperanza, y el abuso del derecho una agravante cotidianeidad. Pero no estoy seguro de que la frustración del ímpetu moderno se deba a su inviabilidad intrínseca, como sugiere López Soria. Sólo debemos recordar la iniciación de la República, corroída de autoritarismo, caudillismo y constituciones a la medida de cada autócrata para ponerlo en duda. Es cierto, existió un discurso moderno pero nunca una práctica moderna. ¿Sería justo sentenciar hoy a los ideólogos de la emancipación por el fracaso de su prédica?

Los postulados moderno-emancipatorios no fueron los obstáculos para lograr un país justo y libre, sino la presencia constante de la barbarie pre-moderna y del cesarismo desmedido para disgusto de nuestros teóricos de las libertades igualitarias. No es la vida larga y vigorosa de una Constitución que estableciera derechos individuales o división de poderes la que nos sumió en el atraso decimonónico, sino la proliferación de documentos incapaces de controlar un poder centralizado e ineficaces cuando debían proteger a los ciudadanos de los abusos gubernamentales. La emancipación no fue la diferencia entre el *ancien régime* y la modernidad, no fue Filadelfia ni un 14 de julio. Sin autoridad clara, la independencia abrió el mercado laboral a mestizos y criollos

(una revolución de empleos, como ha dicho Cristóbal Aljovín), fue pródiga en Constituciones pero mantuvo una legalidad civil y penal heredada de la colonia que sólo fue reemplazada décadas después. Nuestras modernas constituciones mantuvieron un estatus especial para la Iglesia Católica como única fuente legítima de fe en el Estado y reservándole tareas que en un estado moderno y laico no debiera haber tenido. Entonces, junto con el discurso moderno se conservaban instituciones y formas coloniales (señaladas incluso en el ámbito económico del país que tras la independencia pasó del monopolio comercial español al inglés) además de una permanente ilegalidad de los distintos caudillos. No es pues exacto percibir que en el Perú se haya instalado el proyecto moderno tras la emancipación porque fogosas constituciones lo enunciaban, enfrascarse en ellas es *entrar en contacto con un curioso híbrido: lo imaginario-forense, lo poético-legal* (Mario Vargas Llosa).

Aun cuando el discurso moderno-emancipatorio fue siempre utilizado, su mejor uso fue el de fachada, algo que en otro lugar llamé el baile de las máscaras. No deja de ser injusto con nuestros primeros republicanos, que execraron del poder sin límites y que jamás llegaron a ver un esfuerzo auténticamente moderno del Estado peruano, acusarlos de utilizar un discurso inviable para nuestro país. Acaso fuera inviable, pero nadie les dio la oportunidad de practicarlo y siempre pareciera *habernos tocado en suerte el lado oscuro del Renacimiento* (Max Hernández). Como es sabido, el discurso moderno fue domesticado en el país desde distintas direcciones pero siempre predicado, *Washington era alabado en público y Napoleón en privado* (Cristóbal Aljovín). Es la escena más representada de nuestra vida republicana, una esquizoide adhesión a la democracia así como su desprecio paralelo. Siempre a la sombra de alguna constitución libertaria e igualitaria se han atropellado todas las garantías en ellas defendidas, desprestigiando aquellos valores trascendentes para la vida de la nación y cuya sola mención sugiere la estafa política.

Resumiendo, es cierto que nuestro país no ha conseguido la libertad y el bienestar prometidos por el discurso moderno, como afirma López Soria, ni llevado a la práctica los mandatos de las primeras cons-

tituciones, cargadas, por lo demás, de una verborrea liberal-igualitaria. Sin embargo, el país no conoció un Estado moderno ni relaciones sociales de este tipo en muchas décadas. La ausencia de libertad colonial fue reemplazada por la ausencia de libertades decretadas por los caudillos. Y estos, a su vez, daban nuevas constituciones más “liberales”, más “modernas”, que nunca eran implementadas sino que resguardaban una aparente legalidad, la misma que siempre ha podido ser reducida a escombros de un plumazo si las condiciones de *emergencia* del país lo ameritaban. La inautenticidad de este discurso y la dificultad de su puesta en práctica impiden concluir que fue el discurso en sí el que estuvo incapacitado para conquistar las metas que se propuso. Por lo tanto, no es evidente que el discurso moderno haya generado una práctica moderna y en este sentido es difícil culparlo de no haber concretado sus fines.

### *Fin de la modernidad y diferencia*

El artículo que comento en estas líneas tiene como fundamento la percepción por parte del autor de un cambio de *era*, de un nuevo capítulo que viene desarrollándose en el mundo y que requiere de recientes instrumentos de lectura: formas contemporáneas de entender para novedosas realidades. Así, entrados ya en la postmodernidad deberíamos asir el nuevo paradigma político: el de la diferencia. Esta nueva forma de entender al mundo, nos dice el autor, implica que *los ideales de justicia y libertad se enuncian ya no desde una supuesta humanidad abstracta sino desde los marcos culturales en los que se desenvuelve la vida cotidiana de los diversos grupos humanos.*

Nadie parece tener dudas acerca de las alteraciones que sufre el mundo contemporáneo. Una serie de cambios sugieren hablar de post modernidad para significar esta nueva etapa, revolucionada por los medios de comunicación, el fin de ciertas ideologías, una acelerada globalización económica, la internacionalización de la justicia y el debilitamiento de las soberanías nacionales. En fin, una serie de evidencias que señalan, si no un capítulo absolutamente nuevo, el prólogo de éste.

Así, esta etapa histórica real, independientemente de los análisis ideológicos que se hagan de ella, podríamos denominarla como *postmodernidad realmente existente*, de la misma manera que otros intentan denominarla *sociedad de la información*, *postindustrial* y tantos otros nombres.

Pero paralelamente a los cambios reales y efectivos del mundo contemporáneo de esta *postmodernidad realmente existente*, se asume que al igual que la modernidad fraguó el discurso ilustrado como el lenguaje de su época, la *post modernidad realmente existente* estaría haciendo lo propio con el discurso de la diferencia o también llamado comunitarismo<sup>1</sup>. Un nuevo paradigma para una nueva época. Es así como podemos diferenciar la postmodernidad ideológica (la de la diferencia) de la *postmodernidad realmente existente*, la misma que sería una realidad y no una corriente de pensamiento. Es bueno diferenciar los conceptos ya que el uso de un solo significante (postmodernidad) suele dar por sentado que los dos significados a los que alude no son susceptibles de ser separados.

Pese a que comparto la impresión de que los acontecimientos que se producen en el mundo son la expresión de realidades nuevas, me resisto a pensar que el equivalente al discurso ilustrado de la modernidad sea en la *postmodernidad realmente existente*, el discurso de la diferencia. La modernidad supuso una revolución epistemológica, social y moral. La aparición del sujeto racional y autónomo, el establecimiento de los Estados, el destierro de la legitimación divina conjuntamente con el ascenso irrefrenable de la soberanía popular como única forma legítima de poder, el cerco impuesto por la cosa pública a la Iglesia para que no interfiriera en sus asuntos, los derechos humanos como manifestación de libertad e igualdad, etc. Desde luego, estas famosas notas principales no fueron defendidas por todos los hombres del pensamiento moderno, pero haciendo una apretada injusticia se reco-

<sup>1</sup> No trato aquí de acercarme a lo postmoderno en sus distintas manifestaciones. Hago solamente alusión al discurso político de cierta prédica que suele estar vinculada a lo postmoderno. Rebase ampliamente las intenciones de este artículo analizar los alcances de la teoría postmoderna en otros ámbitos como la historia, el arte, los estudios culturales y todas aquellas disciplinas en donde los postulados postmodernos estén ejerciendo influencia.

nocen estas características como las saltantes de este tipo de discurso. La implementación social de estas posturas modernas supuso la transformación radical del mundo occidental, y su poder revolucionario aún puede ser apreciado en ciertas sociedades en las que el paso de formas de organización tradicionales hacia otras más modernas genera traumas y beneficios difíciles de compatibilizar. Más allá de las bondades o inconvenientes de la exportación de las tesis modernas, lo concreto es que ellas son, sin duda, el esfuerzo de una época por interpretar el mundo y cambiarlo: la autopercepción del papel que se debía cumplir para liquidar estructuras antiguas y construir nuevas. Eso que llamamos modernidad no es pues un momento cualquiera de la historia, es uno fundacional a partir del cual muchas corrientes se prepararon para construir algo nuevo. Una época cargada de *imaginación radical*. Esta autocomprensión abarrotada de futuro y razón generó desde luego calamidades para la humanidad. El nazismo aun cuando refractario de la democracia burguesa bebía de la "ciencia" de las razas, de sus estratificaciones y determinismos y el comunismo fue la absurda exageración de la promesa cosmopolita. No por antidemocráticas están al margen de la modernidad y ambas fueron la patología ilimitada del Estado como creación política moderna. Sin embargo, poder determinar las filiaciones ideológicas de perversas realidades no puede llevarnos a concluir la inutilidad y maldad intrínseca de todo el pensamiento moderno.

No es fácil convencerse de que ante los cambios fácticos del mundo contemporáneo la nueva autocomprensión filosófico-política sea la de *la diferencia*. Me cuesta creer que es este discurso el que toma la posta a expensas del de la modernidad. Porque aun cuando su contenido fuese novedoso (al respecto tengo mis dudas) sus alcances están muy lejos de representar un corte y una forma de encarnar un nuevo entendimiento global de la sociedad. Desde luego, tengo para mí la esperanza de que la humanidad pudiese engendrar una nueva ilustración, que pudiese imaginarse otra vez como algo nuevo, que pudiese sentirse cargada de futuro una vez más. No, por supuesto, para dar pie a fundaciones radicalmente novedosas (el absoluto desprecio por el pasado ha dado pie siempre a grandes tragedias) pero sí a formas en

las que la humanidad se contemple nuevamente como el sujeto central de la historia. Bajo estas esperanzas resulta difícil ilusionarse con el discurso de “la diferencia”, preocupado más por aquello que nos diferencia entre los seres humanos que por aquello que tenemos en común, obsesionado con la diferenciación de grupos y dispuesto a encontrar distinciones étnicas incluso allí donde sin su ayuda difícilmente hubieran aparecido. Manifestación política de la hermenéutica, el comunitarismo porta el estandarte del “derecho a la diferencia” y desde luego nadie podría rechazar tan altruista propósito. Sin embargo, el peligro ronda cuando el derecho a la diferencia rápidamente tiene connotaciones del “deber de la diferencia”, la obligación antropológica de estar diferenciados aunque los propios ciudadanos pertenecientes a una comunidad X no lo deseen. Y es que el derecho a la diferencia no dirige sus reflectores hacia los individuos sino a los pueblos, esas entidades abstractas, constantemente inventadas y reinventadas por quienes detentan el poder. Para enarbolear la bandera del reconocimiento cultural alguien debe siempre primero delimitar, excluir y definir a los integrantes. Una vez concluida esta tarea empieza la labor de conseguir el correcto separatismo.

Una clásica afirmación del discurso de la diferencia frente a la práctica moderno-constitucional de los derechos es afirmar que estos hacen *tabla rasa de la rica diversidad cultural que caracteriza al Perú...No es ya posible constituir un Estado culturalmente desvinculado y regido por leyes que interpelan por igual a todos los individuos...Los ideales de justicia y libertad se enuncian ya no desde una supuesta humanidad abstracta sino desde los marcos culturales en los que se desenvuelve la vida cotidiana en los diversos grupos humanos* (López Soria). Es la constatación de este nuevo paradigma lo que convence al autor de la imposibilidad de recomponer el proyecto moderno en el Perú, pues intentarlo sería un ejercicio de anacronismo destinado al naufragio. No obstante, no llego a entender por qué se cree que este discurso anti-igualitario (en definitiva, anti-ilustrado) representa una novedad en la esfera del pensamiento socio-político.

El pensamiento conservador clásico lleva al menos doscientos años defendiendo estas tesis y siempre fueron consideradas como

retardatarias, frenos al progreso impuestos por aquellos que tenían la mente anclada en la edad media y no entregada al futuro como aquella de los progresistas. Bentham pretendía poder determinar las leyes más convenientes para la India sin haberla visitado y Edmund Burke le aborrecía por esto. Este célebre conservador creía en el valor de las tradiciones autóctonas, que cada pueblo debía llevar a cabo sus procesos sin injerencias foráneas. La organización social no debía surgir, pues, de racionalizadas formas universales sino del proceso histórico concreto de cada pueblo en su territorio; la forma social debía emanar de la propia comunidad y de sus tradiciones. Otro famoso conservador, Joseph de Maistre, anti-ilustrado como los hay pocos y del que Isaiah Berlin no vio una mente reaccionaria sino la anunciación del fascismo, afirmaba: *no existe en el mundo algo así como el hombre, declaro que en mi vida no he visto sino franceses, italianos, rusos...etc. Pero en lo que hace al hombre, declaro que en mi vida he conocido uno; si existe yo no lo conozco.* Y ya en este siglo fue Ortega quien en medio de una defensa de la decimonónica Kultur alemana afirmaba que *el hombre en general no existe, que sólo hay el hombre producido por la historia de cada pueblo y que esta historia de cada pueblo se origina no en juicios abstractos racionales, sino en azares, circunstancias y creaciones ocasionales.*

El deseo de una organización política ajena a la racionalidad ilustrada y vinculada a los marcos culturales en que se desenvuelve la vida cotidiana de una comunidad es tan antiguo como la ilustración misma. El anhelo de formas organizativas en las que las raíces profundas de una cultura estén presentes y diferenciadas de otras, donde la virtud comunitaria se erija por sobre el individualismo egoísta, en la que la anomia igualitaria ceda frente al reconocimiento de una organicidad particular, se pierde en un centenario debate entre *Kultur* y *Zivilisation*. Todos los proyectos nacionalistas siempre han esgrimido los argumentos de la diferencia frente a las suposiciones marxistas y liberales que pretendían elaborar agendas sociales a partir de abstracciones igualitarias, acusadas de generar gentes desarraigadas. La demanda de políticas vinculadas concretamente a una comunidad no son una novedad, lo novedoso es que ahora tales preocupaciones sean asumidas como un nuevo paradigma político. Incluso en nuestro país Luis E. Valcárcel ya se

oponía a los derechos universales e igualitarios del discurso ilustrado y se mostraba a favor de una importancia mayor de la cultura: *Vamos por la tierra con nuestro propio mundo auestas; conocemos, pensamos, sentimos según el conocer, el pensar y el sentir de la propia cultura. No existe el Hombre abstracto, no ha existido nunca el ente de la razón que ha creado el absolutismo filosófico.*

Resulta difícil, pues, asumir que las clásicas pretensiones conservadoras sean, por medio de algún rejuvenecimiento *non sancto*, las ideas preponderantes y vanguardistas de la época. Ni siquiera intento en estas páginas discutir estas manifestaciones teóricas de lo que Octavio Paz llamó la venganza de los particularismos, sino señalar que los nuevos odres no rejuvenecen al vino. Tampoco intento afirmar que el discurso de la diferencia sea una opción conservadora, señalo que socialmente comparte bases de la tradición más conservadora del pensamiento.

### *El Perú y la diferencia*

Un punto de apoyo de la argumentación del artículo que comento es la imposibilidad de pensar socialmente desde los marcos del Estado-Nación en la vida contemporánea.

El debilitamiento del Estado como manifestación política por excelencia de la modernidad política es una realidad inocultable. El Estado se ve cuestionado por dos fuerzas paralelas: las globalizantes, impuestas por la economía, los medios de comunicación, la sociedad civil mundializada, las formas de justicia internacional. Y, en segundo lugar, por las distintas corrientes particularistas que siempre buscan la célula social culturalmente más pura para preservarla. Así, el Estado es petardeado desde tierra y aire, dueño de una soberanía jalonada desde los extremos, resultando casi un ejercicio de *saudade* recordar Westphalia. Pero esta realidad no deja de ser una tendencia, acelerada en la última década, pero en modo alguno concluida. El Estado sigue siendo el actor preponderante de las relaciones internacionales. Ya no es el único, como

hasta hace algunas décadas, y desde luego debemos alegrarnos de tal situación, pero creer que ya no tiene sentido plantearse políticas desde sus marcos es un ejercicio de futurismo y, como tal, de impredecible cumplimiento. Acaso más pronto que tarde suceda esto, quién sabe. No debe dejar de notarse, de otro lado, que en muchos ámbitos de la vida global, la racionalidad ilustrada no sólo se mantiene sino que es una vigorosa novedad: la corte penal internacional recientemente adoptada en el mundo y que supone una revolución en el derecho internacional público al afirmar al individuo como sujeto de derecho internacional y ya no sólo a los Estados, responde a una racionalidad moderna, se respira allí el viejo anhelo de la paz perpetua pero cargada de nuevos bríos. Y este cosmopolitismo también está presente en las distintas reglamentaciones, organizaciones y foros económicos internacionales que buscan la apertura del comercio a niveles globales. ¿Son estas fuerzas los últimos y lánguidos soplidos de la ilustración? ¿Es realmente la hora de lo particular sobre lo cosmopolita?

El Estado no está jaqueado, pues, únicamente, por el discurso de la diferencia, la fuerza que lo socava desde tierra, sino también desde el (cyber) espacio. Pero aunque estas fuerzas sean irresistibles, ello no implica aceptarlas como a una desgracia natural. Podemos encontrar debilidades y peligros así como oportunidades en ambas. Y el abandono del pluralismo igualitario que supone el comunitarismo puede resultar un peligro si no se lo toma con pinzas. La diferencia radical ya fue enunciada en el siglo XIX, *yo Henry D. Thoreau, no deseo ser considerado miembro de ninguna sociedad legalmente constituida en la que no me haya inscrito personalmente*. Bajo esta formulación se permite radicalmente la diferencia, la de cada quien a elegir su propia vida, que es la garantía del pluralismo. Pero la diferencia postmoderna está interesada en la diferencia entre culturas, entendidas como marcos autónomos cuyo sistema moral resultaría incompatible para otras comunidades e invalidaría la ilusión de encontrar rasgos universales a los individuos y los pueblos. Desde luego olvidan que potencialmente cada cultura es todas las culturas (*Paul Feyerabend*). No es éste el espacio para evaluar el impacto que tendría este discurso de la diferencia cultural en el Perú, pero cuando menos habría que pensar en sus implicancias para la

cohesión nacional porque es evidente que al menos por un buen rato habrá Estado peruano.

De otro lado, habría que ser más cauto en nuestras *despedidas definitivas*. Siempre es más efectivo enunciar la decadencia de una era y el advenimiento de otra, la tribuna estalla en júbilo cuando escucha el anuncio de una era absolutamente novedosa, excitada por el día fundacional. ¿Por qué no podemos humildemente aceptar que acaso hayan envejecido algunos postulados de nuestros intelectuales modernos y otros aún sirvan? ¿Por qué la despedida definitiva y rupturista? Además, ¿por qué López Soria despide a los novecentistas y a la generación de a justicia social si no se ha ocupado de desentrañar sus incoherencias sino la de los discursos decimonónicos? Es decir, su artículo presenta, maliza y señala el desencuentro entre los discursos de la emancipación (digamos, grosso modo, 1820) y el de la civilización (a buen cubero, 1870) / el autor concluye que debemos despedirnos de Riva Agüero y de Basadre. Sin duda, hace falta alguna pieza en su argumentación.

Estoy convencido de la caducidad de los distintos determinismos que animaban la obra de Francisco García Calderón pero también de la vigencia de su prédica tolerante (*era nuestro Tocqueville y lo desperdiciamos*, Hugo Neira), del señalamiento de la pacatería y esoterismo (que no espiritualidad) de la vida limeña, y en general de una moderación que no tiene por qué haber encanecido. Y qué decir de Mariátegui, sus determinismos han perdido vigencia y cierto elogio del estalinismo también, pero no pienso que hayan corrido la misma suerte sus denuncias de la desigualdad real del país y su insistencia en abordar el problema indígena desde una comprensión económico-social y no étnica es bueno recordarlo hoy cuando resurgen los indigenismos, una de las manifestaciones de la diferencia, que suelen pensar la pobreza desde horizontes culturalistas y no como la miseria económica, que no repara en diferencias de razas).

De otro lado, siguiendo con los ejemplos de Mariátegui y de García Calderón, no es cierto que la pérdida de su vigencia esté dada porque algún teórico canadiense comience a pensar el "derecho al reconocimiento cultural". Aquellos pensadores perdieron su vigencia

mucho antes<sup>2</sup>. Los determinismos de distinto tinte que los animaron, las pseudo ciencias decimonónicas que cargaron las baterías de ambos, estaban plenamente superadas, al menos, durante la segunda mitad del siglo XX. No es, pues, el ascenso de la doctrina de la diferencia la encargada de despedirlos definitivamente. El pensamiento social estaba convencido hace mucho de la inutilidad y perversidad (en su aplicación práctica) de los determinismos raciales o clasistas.

Así, entonces, no me sumo al ejercicio del definitivo adiós. Al contrario, pienso que las despedidas se producen necesariamente en periodos largos, en años de olvidos, descartes y reencuentros. Sería absurdo recuperar el catolicismo social de Víctor Andrés Belaúnde, pero sus páginas contra la acumulación de poder no han perdido actualidad. Unas ideas son cubiertas por la nieve del tiempo y otras se mantienen vivas.

No he pretendido desconocer la caducidad de algunos postulados de nuestros pensadores modernos. Alerto, solamente, sobre el peligro del rupturismo desbocado que podría llevarnos a desechar todo el pensamiento moderno sin hacer los deslindes correspondientes. Triste sería que cierto afán vanguardista despreciase el acto fundamental de separar la paja del trigo.



<sup>2</sup> De hecho, la mejor constatación de la inactualidad de algunos de los modernos peruanistas (los novecentistas) fue elaborada hace más de diez años por Luis Loayza.

## UN CUENTO PEREGRINO / José Carlos Huayhuaca

**E**sta es la historia de un hecho real que devino guión de cine y luego película, para después transformarse en una crónica periodística y finalmente en un cuento literario. La consigno aquí como un caso de excepción respecto a la norma: las películas se basan en la literatura y no a la inversa.

Hacia 1974, cuando vivía en Barcelona, Gabriel García Márquez escuchó de boca de un amigo cierto episodio de la vida real que lo dejó muy impresionado, y lo anotó para más tarde, según su costumbre. Años después, conversando con el director mexicano Jaime Humberto Hermosillo, se le ocurrió a García Márquez que esa curiosa historia podía servir para una película y se la propuso. Hermosillo se presentó dos meses después con un borrador de guión, lo discutieron y todo terminó, tras las habituales ordalías, en el film *María de mi corazón*, estrenado en 1980.

Apenas lo vio, García Márquez —entonces comprometido con diversos periódicos para suministrarles un artículo semanal— contó el proceso que he resumido en una encantadora crónica que detallaba no sólo la aventura de cómo se produjo la película, sino cuál fue el episodio primigenio que había desencadenado todo. Era un relato sensacional que lo atrapaba a uno desde el inicio, con su absurda lógica de pesadilla realista donde incidentes típicos de rutina burocrática y resentimientos de amor se mezclaban, de modo perverso, con una mala fortuna digna de la tragedia griega.

Es un poco “sacrílego” resumirlo, pero es inevitable para que nos entendamos mejor. El carro de una mujer joven (que en el film se

llama María) sufre un percance, se queda varado en la carretera y ella, después de horas de vanos intentos, logra detener a un conductor misericordioso para que le dé un aventón: ha subido, sin saberlo, a un ómnibus que traslada, de un hospital a otro, a un grupo de mujeres, enfermas mentales todas. Distraída, María baja junto con ellas al llegar, pues quiere prestarse un teléfono para avisarle cuanto antes a su marido acerca del problema. Mientras el ómnibus prosigue su viaje, las enfermeras del lugar confunden a María con una paciente más y casi ni la escuchan cuando intenta explicar su situación; ella pierde la paciencia, se violenta y las enfermeras se ven obligadas a dormirla con una inyección –les sobra experiencia con pacientes agitadas y rebeldes. Ya el lector puede imaginar la atroz cadena de malentendidos y sus consecuencias, incluyendo a un marido que, tras esperar noticias que nunca llegan y hacer inútiles averiguaciones, termina por convencerse de que simplemente su esposa abandonó el barco matrimonial por hartazgo. Sobre la película alimentada por esta historia, concluía García Márquez: “Es excelente, tierna y brutal a la vez”. Mi expectativa no podía ser mayor.

### *¿Qué pasó?*

Tampoco pudo ser mayor mi decepción, cuando la vi, un tiempo después. La primera causa, un problema dramático o de construcción narrativa. El relato que me había deslumbrado ocurre recién a la hora de comenzada la película. Entretanto, se nos refiere, con una morosidad propia de primer borrador antes que de versión final, que él (Héctor es su nombre) es ladrón de oficio y ella maga de fiestas infantiles; que a ella la acaban de dejar plantada en la puerta de la iglesia con su traje de novia puesto y no se le ha ocurrido mejor idea que refugiarse en casa de Héctor, su amante anterior; que ambos deciden compartir el departamento y se van enamorando paulatinamente desde ese momento; que se casan y terminan trabajando en el espectáculo de ella hasta que... Cuando por fin se entra en materia, ya el interés del espectador se ha evaporado –aunque no las dificultades de la película. Estas son diversas, pero me atenderé a las más determinantes.

El *tempo* del film continúa siendo lento y monótono, como en la precedente hora “de presentación”, pero el problema se agrava cuando ingresamos en lo que el propio García Márquez llamaría “un drama de la fatalidad”. Este género narrativo excluye la divagación; en él las más triviales circunstancias se deben tejer de tal modo que no haya resquicio para el albedrío de los personajes, gobernados por un mecanismo de engranajes que avanzan implacablemente por encima de ellos. El método cinematográfico seguido por Hermosillo para dar cuenta de este proceso es contradictorio con él; no vincula o relaciona a un personaje con otro (o a una cosa con otra) de un modo perentorio –ya sea por corte, ya sea por movimientos de cámara que nos lleven de las narices, sin posibilidad de apelación– sino mediante el uso indiscriminado de “panorámicas” (es decir, moviendo la cámara sobre su propio eje) lentas e imprecisas, que se toman todo el tiempo del mundo para ir de éste a aquél o de aquí a más allá. Su cámara divaga, se pasea o tantea, como la cámara de ciertos documentales y reportajes, cuando debería ser apremiante e incisiva; casi es innecesario añadir que tal técnica genera un ritmo apático, poco adecuado a una situación de vicisitudes que bordean el *thriller*.

Por otro lado, la mayoría de planos que usa son relativamente amplios: planos de conjunto, enteros, americanos, medios, los llamados *three y two shots*, los cuales son aptos, como dicta el canon, sobre todo para dar cuenta de acciones físicas y de diálogos sociales. No es que *María de mi corazón* carezca de unas y otros, pero fundamentalmente es un drama de súbitas revelaciones interiores, de *insights*: los personajes de pronto se aterran, se decepcionan, se desconciertan, se ponen nerviosos, se confabulan o amenazan con miradas, sienten cólera o nostalgia, *se percatan de*. Sin embargo, casi no hay *close ups* y así los movimientos psicológicos que jalonan la narración no son debidamente dramatizados. Hablé de documentales y de reportajes; vienen a cuento otra vez por la general falta de *expresividad* de los encuadres del film de Hermosillo, por la relación como exterior que la cámara establece con los personajes –lo que resulta chocante si se toma en cuenta lo expresivas que son las palabras y las frases que caracterizan a García Márquez, incluso en el artículo periodístico más improvisado.

Otro defecto son dos largas digresiones –Héctor busca al novio que plantó a María (con quien pelea, conversa y se amista) y vuelve a sus andanzas anteriores (trata de robar en una mansión y casi es pillado)– que generan nuevamente la misma incorrecta impresión que el espectador tiene al principio del film: que se trata de la historia de él más bien que la de ella –en el artículo, en cambio, ella es la protagonista y él resulta casi subsidiario. Finalmente, María se porta en el manicomio, no como una persona cuerda a la que irracionalmente las enfermeras toman por loca, sino como una insensata a quien resulta fácil confundir con cualquiera de las pacientes: un problema de dirección de actores y tal vez (si lo anterior no fuera suficiente) de escritura de sus diálogos.

### *“Sólo vine a hablar por teléfono”*

En 1992 –hace exactamente diez años– García Márquez publica *Doce cuentos peregrinos*, una nueva colección de relatos, el mejor de los cuales es el magistral “Sólo vine a hablar por teléfono”. ¡Sorpresa! No es otro que nuestro viejo conocido: aquel que constituye la segunda parte de la película y el mismo que es expuesto en la nota periodística. Pero ha ocurrido un salto dialéctico: se trata de una síntesis que sabiamente toma lo mejor de las dos versiones anteriores. La estructura es la de la nota, no la de la película, pues comienza con el percance de la carretera, no con su prehistoria. Intercala, eso sí, los crecientes afanes que al marido le ocasiona la desaparición inexplicable de María, pero restándoles el exceso de desarrollo y la lenta cadencia del film. En cuanto a los hechos del pasado, no los omite, sino que, reelaborados con destreza, los trae y los deja ir con tal fluidez que jamás detienen el relato básico ni nos distraen de él, pero contribuyen a que entendamos mejor el carácter de la pareja, y a fundamentar sus respectivos comportamientos actuales.

En algunos casos, los cambios son (digámoslo así) “re-asignaciones”: esta vez el mago de oficio (conocido como Saturno) es él, y ella –que ha sido una modesta actriz de variedades– lo ayuda con empeño; la enfermera que, en el film, evita su fuga y aquella que mata accidentalmente a otra paciente, son en el cuento una y la misma; la llamada

telefónica que por fin logra hacer María, no se debe a que burle hábilmente a sus guardianas como en el film, sino a una casualidad bien aprovechada, etc. ¿Cambios triviales, como pensamos tras un primer vistazo? En absoluto, ellos son la condición de una mayor verosimilitud general, de una economía de medios que potencia la eficacia comunicativa, de mínimas intuiciones (el cambio de nombre de Héctor a Saturno es un ejemplo) cuya índole poética hace “resonar” el sentido.

Pero hay también novedades. Por ejemplo, la escena con el director del sanatorio, anciano sabio que representa para la maltratada María un oasis de beatitud y esperanza, cuando en realidad es quien estampa la sentencia final; el episodio con la lesbiana, que enriquece el abanico de experiencias atroces por las que atraviesa; el mortal e irreversible resentimiento que cobra hacia su marido cuando se da cuenta de que éste cree la versión de ellos, no la suya; la participación del gatito de la pareja en el desolador tramo final, como un motivo que condensa bien las sensaciones de abandono, desnutrición afectiva y soledad total que flotan en el aire al terminar la lectura.

### *“¿Dónde está mi historia?”*

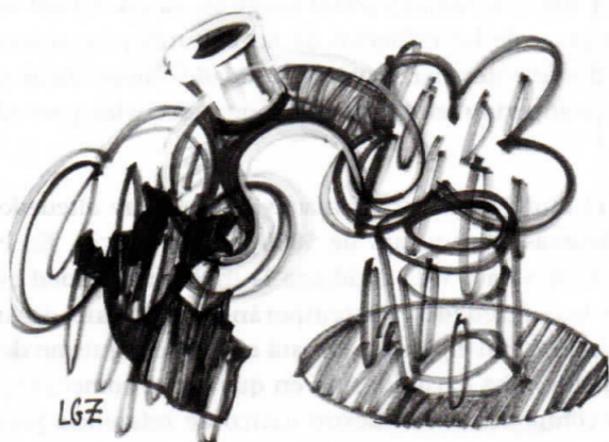
Cuando observo panorámicamente este curioso caso de relaciones entre la literatura y el cine, se me ocurre pensar que García Márquez no nos dijo la verdad en su texto del periódico. Como ya le había sucedido con otras adaptaciones al cine de sus cuentos y con la realización de guiones escritos por él, yo creo que al ver *María de mi corazón* no reconoció la historia que había concebido a partir de un incidente de la vida real, o se dio cuenta de que estaba tan mal contada (por la mala construcción del guión y por la realización inadecuada del mismo) que terminaba desfigurando las cualidades primigenias que le habían parecido tan inspiradoras. Entonces, pretextando cumplir con su artículo semanal, se dio maña para recordarse a sí mismo cómo era el corazón, si no de María, al menos del relato que había deseado referir.

Con ayuda de esos dos bocetos previos (“estudios”, diría el pintor), García Márquez reescribió a lo largo de catorce años (de 1978 a 1992) y alternándolo con los otros cuentos del libro mencionado, el espléndido “Sólo vine a hablar por teléfono”. Libre ya de las constricciones de espacio de la columna periodística, e igualmente libre de las exigencias de duración del film estándar (alrededor de las dos horas en estos días), el escritor desplegó su relato hasta que alcanzara su precisa talla. Y lo hizo, no con las palabras deliberadamente funcionales o prosaicas de un guión cinematográfico, sino con el lenguaje fuertemente connotativo que le es característico, cuyo *sabor* verbal es tan importante como la acepción que le otorga el diccionario y cuyas agudezas sintácticas son intransferibles.

García Márquez ha dicho repetidamente que el cine y él son como un matrimonio mal avenido, al no poder vivir juntos ni separados. La frase puede entenderse de diversos modos; uno de ellos tiene relación con algo que afirmó tras muchos años de guionista empeñoso y muchos más de escritor magistral: “Hoy creo que las soluciones literarias son diferentes a las soluciones cinematográficas”. A veces, tener esta convicción habrá sido para él como estrellarse de cabeza contra un muro; otras –no cabe duda–, fue como si se le abrieran de golpe las puertas de la libertad. De hecho, así lo confesó en otro de sus artículos para el periódico: “Aún después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas. Tardé mucho tiempo para convencerme de que no. Una mañana de octubre de 1965, cansado de verme y no encontrarme, me senté frente a la máquina de escribir como todos los días, pero esa vez no volví a levantarme sino al cabo de 18 meses, con los originales terminados de *Cien años de soledad*”.

Lo que no llegó a decir es que en el mismo momento –noviembre de 1982– en que evocaba aquel primer paso adelante, ya estaba dando un paso más. En efecto, el texto del que extraje la cita anterior –escrito al año y medio de la nota sobre *María de mi corazón*– reflexiona acerca de lo que García Márquez llama “el destino de penumbra del escritor de

ciné”, es decir, la condición subalterna del oficio del guionista, quien, no obstante aportar un elemento esencial de la película, por lo común es ninguneado a la hora de los aplausos. Según García Márquez, no hay trabajo que exija una mayor humildad, ya que es considerado como un mero insumo o medio transitorio para un fin trascendente: la película, obra del director. Pero lo que este guionista de excepción hizo con “Sólo vine a hablar por teléfono”, acaso sin plena conciencia de ello, fue desquitarse de tantas humillaciones inferidas a su gremio, dándole una olímpica vuelta a la relación: ahora la película sería el bosquejo preparatorio y el trabajo del escritor de penumbra la triunfante obra final.



# BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA INTERCULTURALIDAD / José Ignacio López Soria

## *El problema*

**L**as actuales reflexiones sobre la multiculturalidad y la poliaxiología hunden sus raíces en los problemas que nos plantea a todos la convivencia contemporánea. Vivimos en ambientes cada día más multiculturales y poliaxiológicos. La diversidad ha logrado sobrevivir, a pesar de los esfuerzos de las culturas y las constelaciones axiológicas dominantes por construir unidades monolíticas y afirmar identidades, comportamientos, percepciones, creencias y sensibilidades uniformes.

En el mundo de hoy, afirma Kymlicka, hay alrededor de 600 grupos de lenguas vivas y más de 5000 grupos étnicos. En el ámbito del mundo de la vida o vida cotidiana la multiculturalidad es, para la mayoría de las sociedades contemporáneas, un dato de su propia realidad. Lo nuevo, sin embargo, no está en el hecho mismo de la diversidad, que siempre ha existido, sino en que ahora comenzamos a asumirla como componente de nuestro marco de referencia perceptivo y representativo, e incluso a entenderla como parte de nuestro horizonte normativo y axiológico. Además de hacerse presente en el mundo de la vida y en las esferas de la cultura, la multiculturalidad comienza a ser tenida en cuenta en la red de instituciones que constituye el complejo tejido de las sociedades contemporáneas.

Es, pues, la vida contemporánea la que nos pone frente al problema de la multiculturalidad o polivalorida. No es raro, por

tanto, que la interculturalidad se esté convirtiendo en el tema de nuestro tiempo.

Sobre esta problemática se está desarrollando un debate de gran trascendencia histórico-filosófica del que daremos cuenta en algún ensayo posterior. En esta nota no ofrecemos sino una información bibliográfica al tema, sin ninguna pretensión de que sea exhaustiva y conscientes de que dejamos de lado, por considerarla más conocida, la producción europea al respecto.

### *Canadá y Estados Unidos*

El debate sobre el derecho a la diferencia es particularmente significativo en sociedades multiculturales como las de Canadá y Estados Unidos, en donde algunos sectores han comenzado a tomarse filosófica, política y moralmente en serio la existencia de la multiculturalidad.

Entre los autores que participan en este debate destacan Charles Taylor, Will Kymlicka, Richard Rorty, Alasdair MacIntyre, Michael Sandel y Michael Walzer.

De Taylor interesa destacar *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Harvard U. P., 1989), *Philosophical Papers 2 vol.* (Cambridge, Cambridge U.P., 1985) y *La ética de la autenticidad* (Barcelona, Paidós, 1994), además de su contribución en *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition* (Princeton, Princeton U.P., 1994), obra colectiva en la que hay también aportes de K. Anthony Appiah, Jürgen Habermas, Steven C. Rockefeller, Michael Walzer, Susan Wolf y Amy Gutmann.

Will Kymlicka, quien estará en agosto en el Perú para participar en un congreso sobre interculturalidad, es autor de *Ciudadanía multicultural* (Barcelona, Paidós, 1996), un ensayo que está siendo muy comentado y del que hay que destacar su intento por fundamentar los derechos de las minorías en la teoría liberal de los derechos humanos.

En 1995 reunió un conjunto de textos de varios autores en *The Rights of Minority Cultures* (Oxford, Oxford University Press, 1995).

Richard Rorty, siguiendo las posiciones filosóficas y políticas de J. Dewey, se aproxima al tema en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (Madrid, Cátedra, 1983), *Contingencia, ironía y solidaridad* (Barcelona, Paidós, 1991), *Objetividad, relativismo y verdad* (Barcelona, Paidós, 1996) y *Pragmatismo y política* (Barcelona, Paidós, 1998).

De Alasdair MacIntyre destaca *Whose Justice? Which Rationality?* (Notre Dame, Notre Dame U.P., 1988). A Michael Sandel le preocupó tempranamente el tema, como se muestra en *Liberalism and the Limits of Justice* (Cambridge, Cambridge U.P., 1982).

Ya en 1983, en *Las esferas de la justicia* (México, FCE, 1997), interesó a Michael Walzer armonizar pluralismo e igualdad desde una perspectiva liberal. En un texto posterior, *Tratado sobre la tolerancia* (Barcelona, Paidós, 1998), y últimamente en *Guerra, política y moral* (Barcelona, Paidós, 2001), Walzer sigue reflexionando sobre tolerancia, pluralismo, exclusión, sociedades de inmigrantes y ciudadanía cultural.

Lo que preocupa principalmente a los autores indicados es encontrar una salida, desde el liberalismo, al derecho a la diferencia. La salida no es fácil. El liberalismo surgió para instaurar el derecho a la igualdad en un mundo asentado sobre los privilegios (de nacimiento, estamentales, de raza, de religión, etc.). El fundamento de esa igualdad, según el liberalismo clásico, es la pertenencia de todo individuo a la especie humana. Le corresponde, pues, a todo individuo por naturaleza una dignidad que es el fundamento de su derecho a la igualdad. De ahí que las instituciones, para ser justas, tengan que ser neutrales con respecto a las peculiaridades individuales y sociales de cada ser humano.

Los autores se preguntan si la pertenencia cultural tiene también que ser desechada para mantener el principio de la igualdad. O de otra manera: si la pertenencia a una cultura determinada es esencial para el individuo, como lo es su pertenencia a la especie humana; y por

tanto, si sus derechos culturales o comunitarios son parte sustancial de los derechos humanos.

El debate se propone dilucidar estos temas a fin de darle densidad teórica, legitimidad ética e institucionalidad política al hecho histórico de la convivencia de diversidades que caracteriza cada vez más a la sociedad contemporánea.

### *Aporte latinoamericano*

También en América Latina se advierte preocupación por la temática de la interculturalidad.

El análisis de las prácticas culturales de las diversas comunidades que pueblan América Latina es tan antiguo como la antropología y la arqueología en nuestro medio. Lo nuevo está ahora en que los estudios se hacen no como un ejercicio de registro histórico sino como una búsqueda de claves y perspectivas para apropiarnos de la diversidad cultural que nos constituye, gestionar la convivencia e incluso pensar la posibilidad humana.

Son particularmente sugerentes a este respecto los trabajos de los proponentes de la "filosofía de la liberación". Entre los autores de esta corriente destaca Raúl Fonet-Betancourt, quien viene desarrollando una filosofía de la interculturalidad desde la experiencia histórica de América Latina. Filósofo de origen cubano, Fonet-Betancourt, después de una breve estadía en Lima, se trasladó a Alemania. Enseña, desde hace varias décadas, en las universidades alemanas Aachen y Bremen y coordina los "Congresos Internacionales de Filosofía Intercultural". Recientemente ha escrito *Transformación intercultural de la filosofía* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2001) y ha editado *Menschenrechte im Streit zwischen Kulturpluralismus und Universalität* (Los derechos humanos en pugna entre el pluralismo cultural y la universalidad) (Frankfurt/M, IKO – Verlag fuer Interkulturelle Kommunikation, 2000) y *Kulturen zwischen Tradition und Innovation* (Las culturas entre la

tradición y la innovación) (Frankfurt/M, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2001).

León Olivie, filósofo de la Universidad Nacional Autónoma de México, publicó en 1999 *Multiculturalismo y pluralismo* (México, Paidós, 1999), en donde propone un modelo de multiculturalismo desde una perspectiva pluralista del conocimiento y la moral. En 1994, con Fernando Salmerón, había publicado *La identidad personal y la colectiva* (México, IIF-UNAM, 1994) y un año antes *Ética y diversidad cultural* (México, UNAM/FCE, 1993).

Tienen también importantes aportes sobre la interculturalidad otros dos filósofos latinoamericanos, Luis Villoro y Enrique Dussel. Después de varios artículos sobre interculturalidad, Villoro aborda el tema de manera más integral en *Estado plural, pluralidad de culturas* (México, Paidós/UNAM, 1998). La reflexión de Dussel sobre el tema, hecha frecuentemente desde la perspectiva de la “teología de la liberación”, es amplia. Interesa especialmente el artículo *Derechos humanos y ética de la liberación*, que publica Fonet-Betancourt en castellano en *Menschenrechte in Streit zwischen Kulturpluralismus und Universalität*.

### *Desde el Perú*

La preocupación peruana por la interculturalidad, traída políticamente al primer plano en los últimos meses, tiene una historia de, al menos, varios lustros. Pionero a este respecto fue Antonio Cornejo Polar con sus variadas reflexiones sobre la categoría de heterogeneidad. De él recodaré un par de textos: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas, Fac. de Humanidades y Educación / Univ. Central de Venezuela, 1982) y *Escribir en el aire* (Lima, Horizonte, 1994).

El congreso de nacional de filosofía, que organizaran los profesores de filosofía de la Universidad de San Marcos, estuvo dedicado a explorar las relaciones entre filosofía e interculturalidad. Ha salido ya un primer volumen de las actas con algunas ponencias del congreso.

Han hecho también aportes sobre la multiculturalidad, entre otros, Rodrigo Montoya en *Multiculturalidad y política: derechos indígenas, ciudadanos y humanos* (Lima, SUR/APRODH, 1998), Miguel Giusti en *Alas y raíces* (Lima, PUCP, 1999), Fidel Tubino con *El desafío de la interculturalidad* (Lima, CAAAP, 1992) y los profesores del Instituto de Ética y Desarrollo de la Escuela Superior Antonio Ruiz de Montoya con *Neoliberalismo y desarrollo humano* (Lima, IED-ESARM, 1998) y *Democracia, sociedad civil y solidaridad* (Lima, IED-ESARM, 1999).

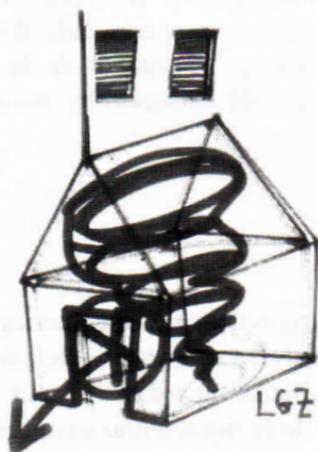
Un buen estado de la cuestión sobre el tema puede encontrarse en un texto que ha publicado el proyecto peruano-europeo de educación bilingüe intercultural que me toca dirigir: María Heise (comp. y ed.). *Interculturalidad. Creación de un concepto y desarrollo de una actitud* (Lima, Min. de Educación / FORTE-PE, 2001). El proyecto ha publicado, además, *Interculturalidad. Materiales de referencia para docentes de Institutos Superiores Pedagógicos EBI* (Lima, Ministerio de Educación / FORTE-PE, 2000), con textos de María Heise, Fidel Tubino, Wilfredo Ardito, Juan Carlos Godenzzi, Heinrich Helberg y Lucy Trapnell, y *La interculturalidad en la educación* (Lima, Ministerio de Educación/FORTE-PE, 2001) de Catherine Walsh. Últimamente han aparecido dos textos del filósofo peruano Heinrich Helberg, *Pedagogía de la interculturalidad y Fundamentación intercultural del conocimiento*, ambos publicados por el proyecto FORTE-PE.

### *Anotación final*

Si algo distingue la reflexión norteamericana de la latinoamericana sobre la interculturalidad es el punto de partida. Los pensadores de Estados Unidos y Canadá abordan el tema desde el liberalismo en un intento por salvarlo enriqueciendo sus principios hasta hacerlos idóneos para gestionar racionalmente la convivencia de diversidades. Los pensadores latinoamericanos, por su parte, comenzaron, especialmente en los predios de la literatura, la arqueología y la antropología cultural, subrayando la heterogeneidad como peculiaridad de las sociedades latinoamericanas, en un manifiesto intento por poner en

valor las culturas tradicionalmente dominadas de nuestro medio. Posteriormente, con el ingreso de los filósofos al tema, la convivencia de diversidades misma se convirtió en el punto de partida para una nueva filosofía del hombre, su historia y su relación con el mundo.

A pesar de la riqueza de reflexiones y propuestas, o precisamente por ella, cabe abrigar el temor de que la multiculturalidad se quede en un "tema" más, que sirva sólo de alimento a un debate especulativo para filósofos a la moda o de ropaje escénico para políticos de turno. Esperamos que no sea así. En cualquier caso, los autores de los que hemos dado cuenta aquí abordan el tema en la esperanza de contribuir a autocerciorarnos de lo que somos e inspirar otra forma de gestionar la convivencia humana.



## SALUD, ILUSTRE DESCONOCIDO / Mónica Belevan

**T**homas Ruggles Pynchon no es *tan* anónimo: goza ya, y desde hace años, de un reducto propio en el panteón de los escritores que no se leen pero que se prestan como referentes necesarios a los grandes momentos de la literatura del siglo XX.

Si existiese algún deseo de reconstruir la Europa tragicómica y caníbal de la Segunda Guerra Mundial, bastaría con deszurcir el tejemeje de la Zona de *El arco iris de gravedad* (*Gravity's Rainbow*, 1973) y reinstalar el funcionamiento de un sistema tácito de control que termine por atomizarse solo, ya sin la ayuda de tecnócratas o combustibles, con o sin guerras, traiciones o tratados internacionales, involuntaria, imperativamente.

Las cosas, las cosas *literalmente*, las piedras y las oficinas, los trámites longitudinales, el espacio sideral, el interregno entre personas, entre burócratas y amantes y desconocidos, la Historia misma, sea ésta lo que sea, a fuerza de puntapiés y muy dudosas coincidencias, adquirirían termodinámicas y tiempos propios; cada cosa (y por gravitación, capricho, inercia, cada ser) desarrollaría sus propias leyes físicas, sus holocaustos íntimos, su teología triste de babas y bisagras, sus márgenes irrepetibles de relatividad.

En pocas palabras, el mundo sería tal como es.

### *Pornógrafo y santo*

He aquí la razón fundamental para arrancar a Pynchon del panteón y sentárselo al frente, de la misma manera en la que aún

invitamos a Wilde, a Shaw o a Aristóteles a mirarnos tomar café. Pynchon es pertinente, un eterno coetáneo. Es más, Pynchon sigue vivo y seguramente toma café. No solamente lo seguirá tomando en vida, en un futuro próximo, sino que lo ha estado tomando desde hace muchos años —desde hace varias centurias antes de nacer, para ser exactos.

Las vanguardias, que por sus presunciones de clarividencia a menudo confunden la punta de sus narices con el horizonte, con el centro de la Tierra o con el ombligo de un demiurgo, lejano, sí, pero visible (ladran, Sancho!), tienden a ultimar el hecho de que los grandes escritores, como todo gran acierto y real constancia de progreso humano, se distinguen por saber mirar atrás.

En este sentido, Pynchon, espejo retrovisor de las letras contemporáneas, aventaja a sus colegas al poder resumir en sí al pornógrafo y al santo, las dos antípodas de la condición humana. Del primero toma un ángel cinematográfico, la pasión por la piel, su respeto a la decadencia natural y tierna de los sentidos, una sonrisa sobre andamios; del segundo, la visión del fondo hueco y potente del mundo inanimado, y un amor casi gratuito por todas las cosas, lo cual le permite prestarles alma, nombre y un *pathos* milagroso a animales mecánicos, a una letra, a un foco de luz, a gente, incluso.

Pynchon tiene ya su sitio en el infierno junto a Tiresías, el profeta griego, certero, de la cabeza entornada y la perspectiva fatal. La reservación de dicho nicho, por cierto, se concretó antes de que la Historia decidiese solidificarse en su estado actual —siendo descendiente de calvinistas, la predestinación de Pynchon se remonta mucho más lejos y profundo que en la Historia. A Pynchon se lo entiende en los atavismos, en la predestinación de las esencias. Los instintos y las pasiones son siempre los mismos, sean estos los de Abraham o los de Isaac, los del teniente Blicero, esteta y asesino, o los de Gottfried, joven-fetiché y amor-objeto, sacrificio a un Dios binario, helado, germano y judío.

De ahí que sea justo suponer que para Pynchon, la historia meramente representa una comodidad, un accesorio de especial utilidad referencial. Y que ahora, a sus 65 años, una temporada en

el infierno le signifique como mucho una vacación de los curiosos que deifican su silencio, pasando por alto que a Pynchon realmente parecería encantarle el ruido.

## *V2, modelo para armar*

Y por ruido, se entienden muchas cosas. *El arco iris de gravedad* comienza redefiniendo nuestro concepto de sonoridad, haciendo de extraño eco retroactivo a los comienzos personales del autor en la literatura. Pynchon fue alumno de un distinguido conocedor de mariposas, el a veces escritor y a veces hombre-lupa Vladimir Nabokov, quien no guardó memoria alguna de este alumno en particular (lo cual de por sí resulta extraordinario, pues la dentadura de Pynchon era hagiográfica). Una intimación de su proverbial invisibilidad.

*El arco iris...* abre con un grito atravesando el cielo, un grito más blanco que grito, atentando, falo hecho cohete, ultrajar el espacio aéreo londinense. Termina igual, en fuegos fatuos, haciendo del espacio un espacio en blanco, plasmando el mundo en el color de extrema paz y nada y grito que Melville, Poe y Hawthorne supieron ver también en la masmédula de las tinieblas.

Muerte e immortalización confinadas, simultáneas, a la recurrencia de lo sináptico blanco haciéndose *summum* de oscuridad, de precisión, de "único punto" y "única Sombra", blanco valor absoluto. El *Ahora* italizado, el pulso de la Historia haciéndose ceros, entropía en ascenso, en suspensión lastimera, sexual y eterna, cediendo por grados, por mecánicas lentas, violentas, a la Gravedad, a la imposibilidad de la extinción total como laboratorio de vida tenue, de muerte segura, y de potencial resurrección.

*El arco iris...*, robado por partes de las guías Baedeker, de Rilke, y sobre todo del recurso inagotable de belleza y horror humano al que le cerramos los ojos día tras día, es una obra inmensamente sinfónica, orquestada en caos, acorde a distorsión, endémica de espejos, voluptuosa, pero de ninguna manera inflada de la deformidad y los excesos que

se le atribuyen. Exceso es siempre lo que sobra. Deformidad, en muchos casos, también.

En *El arco iris*, ningún evento es innecesario, pese a la desconsideración nefasta que tienen las circunstancias, de por sí muy poco circunstanciales, para con los personajes, todos ellos prescindibles a su vez. Maximizando la malevolencia intrínseca de los objetos que intentó negociar en su primera novela, *V.*, Pynchon consigue retraer un tanto el aspecto táctil del mal en *El arco iris...*, sin por ello reducir de manera alguna su tangibilidad. *Au contraire*, su carácter nuevo e impalpable lo eterniza, humorístico y totalizador.

La fascinación educada que tenemos, como lectores, por la fealdad, nos hace fijar miras en la soledad, el absurdo, la depravación y la miseria que pululan en *El arco iris*; sin tomar consuelo (perverso, pero consuelo al fin) en que, en nuestro mundo, en el mundo de Pynchon (el otro, el mismo) todo este despojo humano ama y cree y ejerce en la mentira blanca y la invención de excusas y cosas por decir; a diferencia de lo que rige en las fantasías de Bulgakov, en Pynchon el bien a menudo oficia como agente del mal, sin por eso dejar de inspirarnos una fantástica fe en su existencia.

Este vasto modelo para armar, lo que cabe dentro del impase gravitacional, lo que orbita dentro del perímetro del gran compás, esa es la naturaleza hosca de las cosas: de por sí, esta cosmogonía no acaba de ser ni buena ni mala, sino simplemente cierta. La certeza de una anarquía subatómica que impide la fusión fija del mundo al nivel cuántico, posibilita, a su vez, el que el mundo esté armado sobre números y humos, sobre puras abstracciones, sin perder por esto su consistencia física, sus carnes toscas, una soberbia fealdad destellada, de cuando en cuando, por un golpe de luz del cero original.

### *Hilando en blanco*

La escatología pynchoniana no parecería haber sufrido demasiados cambios a través del tiempo, permanece excéntrica, oscura y

sensible –las dos primeras novelas del autor, *V* ( *V.*, 1963) y *La subasta del lote 49* ( *The Crying Of Lot 49*, 1966), se prestaron a la cimentación del marco teórico y estructural que exigía la ejecución de una obra de la envergadura de *El arco iris de gravedad*.

*V* es, sin duda alguna, una de las introducciones obligadas a la literatura moderna, novela ecléctica, capciosa y violentamente lograda que no sólo introduce una serie de personajes y situaciones recurrentes en el canon pynchoniano, sino finos ejemplos de las directrices propias del posmodernismo, notablemente el recurso estilístico que cobró fama con la publicación de *Trampa-22* ( *Catch-22*, 1961) de Joseph Heller, el cual consiste en la adopción de un *leitmotif*, de un dadá –en el caso de Pynchon la *V*. del título– y servirse de éste para generar un espinazo de posibilidades casi oulipianas, líquidas de ductibilidad, sin por eso perder el control total que se tiene sobre un circuito cerrado.

Por su parte, *La subasta del lote 49* disfruta de estatus de culto en su país de origen, y podría considerársele una suerte de simpático infiernillo posmoderno, en el cual la heroína Oedipa Maas, una inconspicua ama de casa californiana, se ve enredada en un descenso al tuétano de lo bizarro, un *maelstrom* de abadesas, abogados, dramaturgos ahogados, filatelistas, máquinas para encontrar el duende interno y un sinfín de gente y situaciones a menudo más góticas que surrealistas, que no terminan de tocar fondo nunca, pese a que el fondo, eso sí, existe.

La publicación de *El arco iris de gravedad* en 1973, con su retahíla de controversias e histeria, representa el punto culminante en la carrera de Pynchon. Y el resto es silencio.

## *Amerika*

El resto, en realidad, fue aún literatura. Pynchon reapareció, tras diecisiete años de silencio, con *Vineland* (*Vineland*, 1990), un trabajo menor en el conjunto de su creación, pero que a su vez exigió mucho más del Pynchon emotivo y humano, un Pynchon cuyos trabajos

anteriores dejaron entrever sólo por momentos, y –cueste lo que cueste decirlo– tal vez por accidente, sin osar una revelación terminal del hombre tras el texto. Dicha revelación se muestra ya en su completa desnudez en *Vineland*, y el libro debería ser quizás apreciado como un gozne en la obra del autor más que como un hito o un real retorno. *Vineland*, defectuosa pero hiperdotada de empatía, y sabia, además, de América; es un preámbulo al viaje lúdico y sentimental de Charles Mason y Jeremiah Dixon en la novela homóloga de 1997, según muchos el mejor exponente de la literatura pynchoniana, y el libro más logrado de la última década.

*Mason y Dixon* rescata de los archivos de la historia a la dupla ingenua que trazó una línea invisible de cabo atlántico a cabo (muy poco) pacífico de los actuales Estados Unidos. Y sobre esa línea, que sin existir, que sin ser más que un híbrido de astronomía y agrimensura, un Kafka a gran escala horizontal, una real nadez –sobre esa línea que no está, se decidieron gran parte de las escisiones irreparables de ese país.

Los dos protagonistas, empalagados de fórmulas y tránsitos astrales, taumaturgos de la triangulación, estrelleros indistintos de tantos otros estrelleros, de cualquier otra persona, son, sin embargo, fabulosamente memorables. La rendición de sus aventuras y dilemas resulta conmovedora, inteligente, hábil y extraordinariamente humana –*Mason y Dixon* bien podría considerarse un Quixote contemporáneo. Pynchon ofrece una vivisección de historia americana reescrita con las ventajas tanto del paralaje como de la retrospectión sesuda, delatando en el proceso una madurez resplandeciente, ante todo, de excelente humor.

La elaboración de los personajes califica de perfectamente bella, es de una humanidad que ya no colinda, sino que coincide, con la del lector. Charles Mason, estereotipo del inglés mórbido y maravilloso; Jeremiah Dixon, casi un antropólogo moderno, vibrante, electrostático y por momentos genial; la épica amistad que los hace entrañables; todo se desarrolla con una premura que ninguna otra caracterización efectuada en años recientes (medida injusta, pues *Mason y Dixon* está sin duda destinado a audiencias impercederas) ha logrado siquiera esbozar.

## Viaje al fin de la noche

Lo cual deja pendiente una revisión de aquella macabra cosmovisión pynchoniana. Como se afirmó anteriormente, el carácter ácido y provocador del Pynchon de los sesentas y setentas no ha sufrido, en realidad, mayores cambios. Hay sólo un detalle que vale rescatar en este sentido: Pynchon ha reducido, o mejor dicho enfocado, la escala de su lente original, de sus gafas heliogábalas; esto le ha permitido sofisticar e intensificar su estilo, adquiriendo a la vez la movilidad que le permite desplazarse elástica, imperceptiblemente, entre la visión álgida del telescopio Hubble y el encuadre clínico de un microscopio de electrones. Thomas Pynchon, ilustre desconocido al fin y al cabo, retiene los bríos originales y los equilibra en un centro que guarda un sospechoso parecido a un cero.

Queda en la literatura actual de Pynchon un algo, *un je ne sais quoi de sinistre*, que se manifestó desde el principio como luz blanca, blanca en la acepción terrible de esterilidad que el blanco implica, blanco engarzado como frecuencia motivacional de toda su obra.

El *opus* pynchoniano muestra a un criptócrata que invierte cuatro décadas de su vida en afinar cada tuerca de un arma de alta precisión, que ahora apunta, paciente, al corazón de la oscuridad, al punto cero ambicionado tantos años, al alma blanca de la nada, que sí existe, sí.



## HOMBRES DE LA FRONTERA / Reynaldo Ledgard

*Hombres de la Frontera. Ensayos sobre cine, literatura y fotografía*  
José Carlos Huayhuaca. Serie Comunicaciones, PUCP, Lima, 2001

Das observaciones iniciales suscita el libro de José Carlos Huayhuaca, *Hombres de la Frontera*. La primera es que estamos ante un libro de ensayos, entendiendo esta caracterización en su sentido específico; la segunda es que a pesar de tratar de disciplinas diferentes –cine, literatura y fotografía– la aproximación, el punto de vista, el desarrollo argumental de cada ensayo es similar, dándole al conjunto una coherencia inusual.

El género ensayístico es para nosotros menos común de lo que pudiéramos pensar, lo cual confiere a *Hombres de la Frontera* un particular interés. No se trata de un libro de crítica (sea ésta cinematográfica o literaria), pues lo primordial no es aquí atender al funcionamiento o a la calidad de la obra analizada, aunque ello pueda formar parte del razonamiento desarrollado. Tampoco estamos ante un libro académico, en el sentido de un conjunto de estudios en profundidad y con cierto grado de erudición, en los que una obra es analizada con objetividad y de manera exhaustiva. Por el contrario, el propósito de los ensayos es elaborar, a partir de cada obra, una argumentación que conduzca a una hipótesis, una idea, y que se constituya en una particular interpretación de ésta o en una reflexión que incluso la trascienda. La impronta personal del ensayista es crucial, así como lo es la coherencia del planteamiento e incluso lo inesperado y hasta original de la conclusión. El propio Huayhuaca, en su texto sobre Chambi, define los parámetros sobre los que construye cada ensayo; su enfoque, nos dice, “...no es de tipo monográfico sino ensayístico, género que, como se sabe, sin excluir el rigor ni la información responsable, admite las hipótesis arriesgadas, siempre que sean

*productivas y nada las desmienta, y admite también la imaginación (o la soltura) en la asociación de ideas, siempre que estas no sean caprichosas sino conduzcan al fin de iluminar su tema. La sistemática inclusión de la primera persona del singular también es un recurso propio del ensayo, un tanto antipático en general, pero que se justifica, a mi modo de ver, cuando este ha sido emprendido como una aventura personal, no como simple investigación de oficio."*

La aproximación que sigue Huayhuaca parte muchas veces de un minucioso análisis de detalle, para ampliarse gradualmente a una caracterización integral de la obra en cuestión y, a partir de ahí, plantear una idea general de la sensibilidad del autor o alguna muy particular hipótesis interpretativa sobre la génesis de la forma o el sentido de un episodio específico. Este ir y venir del punto de vista produce, por momentos, esa sensación de riesgo y de descubrimiento que, como hemos dicho, define el género ensayístico. Un buen ejemplo en el libro es el trabajo sobre Stanley Kubrick.

A partir de la descripción de una secuencia específica de *Full Metal Jacket*, la película de Kubrick sobre la guerra de Vietnam, el texto deriva hacia un análisis muy detallado de ciertos recursos técnicos y estilísticos de la cinta; notoriamente el uso del sonido, utilizado tanto para añadir textura al realismo de la guerra, como para crear densidad psicológica a la vivencia que de esta tienen los soldados. Este análisis del sonido conduce a su vez a lo que el autor llama perspectivismo, es decir, al cambio de las relaciones entre unos sonidos y otros dependiendo del cambio de punto de vista en la narración visual, estableciéndose una riqueza en la estructura sonora de la película en estado de permanente fluidez y transformación. Esto de por sí sería interesante, pero Huayhuaca deriva de este análisis una interpretación de la película: este particular uso del sonido afirma un relativismo que, en última instancia, termina generando un distanciamiento emocional, derivado de la ausencia de un punto de vista subjetivo; estamos ante una historia que nos muestra cómo el soldado, en la guerra, asume una actitud mecánica y de fría eficiencia, ajena a toda humanidad. Y todavía, en pocas líneas, el texto va mucho más allá, pues lo que en una película de guerra podría entenderse como una denuncia, al ver otras películas

de Kubrick termina entendiéndose como la visión fría y calculadora de un cineasta fascinado con transformar la vida en meró mecanismo. “A diferencia de lo que creyeron muchos de sus admiradores,” —concluye Huayhuaca— “Kubrick no estaba denunciando (esta concepción mecanicista del hombre), la estaba expresando.”

En otros casos la elaboración ensayística se basa en la superposición inesperada de dos textos, como es el caso de la interpretación de un pasaje de *Los Siete Pilares de la Sabiduría* de T.E. Lawrence recurriendo a otro, “*imaginativo y delirante*”, encontrado en *Masa y Poder* de Elías Canetti, y a partir de ahí caracterizar, de manera por demás convincente, la “*compleja sensibilidad sadomasoquista*” de Lawrence. Citar textos de prestigio intelectual no es inusual, lo interesante es aventurar relaciones que siendo imprevisibles, son al mismo tiempo tan precisas que parecen indispensables para acceder al verdadero sentido de los textos.

Estos ensayos, diversos y aparentemente heterogéneos, escritos a lo largo de los últimos quince años, presentan, sin embargo, al leerse en forma continua, una notable unidad. Es explícito que el libro se organiza en tres secciones —películas, libros y fotos— pero lo interesante es que una lectura cuidadosa pone en evidencia la manera coherente en que se pasa de un ensayo a otro, en una organización secuencial de clara intención narrativa. La secuencia en que han sido ordenados los ensayos revela una intención de conjunto que reafirma la opción personal del libro y nos obliga a preguntarnos por el proyecto que lo subyace. Ya en el prólogo Huayhuaca nos anuncia su intención de conciliar, con respecto a las obras que lo ocupan, la aparente oposición entre lo que él llama el sentir y el entender: “*Desciframiento intelectual y contacto emocional no se excluían, la alta cultura y la cultura popular se podían imbricar, el deber de estudiar en serio era compatible con el goce de entretenerse...*”. Esta declaración prefigura un procedimiento que es posible detectar: la generación de una tensión intelectual derivada de una suerte de sistema de oposiciones. Creo que es posible interpretar a *Hombres de la Frontera* en base a algunos temas consistentes en parejas de conceptos contrapuestos. No corresponde a la extensión de este texto la exposición de una biografía intelectual de José Carlos

Huayhuaca, por lo que me limitaré a señalar cuatro temas recurrentes en los diversos ensayos; temas que surgen una y otra vez, que muchas veces se entrecruzan y que, en mi opinión, componen una imagen bastante fiel de las intenciones del autor y explican el notable interés del libro.

El primer tema lo constituye lo que podríamos denominar la tensión entre las convenciones artísticas y la innovación. Esto es muy claro, por ejemplo, en el texto sobre las adaptaciones de *Hamlet* a la pantalla. Como resulta relativamente previsible, al autor no le entusiasman demasiado las adaptaciones cinematográficas de una obra teatral que a priori desafía simplificaciones. Diversos intentos por “hacer más cinematográfica” una pieza esencialmente teatral encuentran una rápida desaprobación. Hay, en algunos momentos, la sensación de que la naturaleza intrínseca de cada medio de expresión —el teatro, el cine— implican lo que prácticamente equivale a una normativa. Aunque en este caso se plantea una solución: la miniserie televisiva, donde la mucho mayor duración y el formato episódico permiten en opinión de Huayhuaca superar el impase. (Igual razonamiento encontramos en el texto sobre Fassbinder y su adaptación de la novela de Alfred Döblin, *Berlín Alexanderplatz*.) Pero estas ventajas se deben principalmente a que la televisión es un medio notoriamente débil, en comparación con el cine o el teatro. ¿Estamos entonces ante la dictadura de esa “naturaleza intrínseca”, consustancial a cada medio artístico?

Hay, sin duda, algo del temperamento artísticamente conservador en numerosos pasajes del libro. Pero Huayhuaca tiene la lucidez suficiente para darse cuenta de que la creación habita una delicada frontera entre el entendimiento profundo de las reglas y la ruptura de estas; una ruptura que nunca destruye las reglas arbitrariamente, aunque muchas veces las replantea de manera radical. En el texto *Arte y Perversión* este planteamiento adquiere una formulación aún más explícita. Después de caracterizar como formas perversas de hacer arte diversas opciones basadas en “lo autorreferencial”, en “lo especializado”, y especialmente en “el paso del arte como disciplina al arte como indisciplina”, el ensayo termina con una “reflexión paradójica”: la idea de que tal vez

sea preciso, justamente, la perversión, un apartarse del camino recorrido, para lograr un auténtico nivel de creatividad.

En segundo lugar encontramos la relación, conflictiva pero profundamente interconectada, entre “la vida de la mente” y “la vida del cuerpo”. Este tema está notoriamente presente en los trabajos sobre *Lolita*, sobre la autobiografía de Ingmar Bergman, sobre el *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde* de Stevenson y especialmente en el que tal vez sea el mejor ensayo del libro, el análisis de *La Cámara Lúcida*, el último y más personal libro de Roland Barthes. Si la tragedia del *Dr. Jekyll* es la de intentar separar ambos niveles, la de Humbert Humbert, el desesperado aunque irónico protagonista de Nabokov, es la de alcanzar su imposible síntesis. Sólo la lucidez implacable de un Bergman es capaz de mantener en un inestable estado de permanente atracción y conflicto a la mente y al cuerpo. La compleja problemática existencialista, que en el cineasta sueco adquiere una atormentada dimensión religiosa, fascina a Huayhuaca precisamente en la medida en que se manifiesta a través del cuerpo. Confiesa Bergman: “*Es como albergar un demonio malintencionado en el centro más sensible del cuerpo.*” Para él la enfermedad es el mal y el demonio reside en el estómago, que es donde los estragos de la angustia adquieren una dimensión física. “*Yo creo*” —concluye Huayhuaca— “*que estos nórdicos intensos y profundamente religiosos han sentido a tal grado la presencia del Mal que lo han somatizado y lo han hecho entrañable, en los sentidos literal y figurado de la palabra....Bergman se debate con el Demonio en el plano más trascendente, y en el más inmanente también; su combate es espiritual a la vez que corpóreo.*”

El libro de Barthes, por el contrario, es analizado primero desde la perspectiva de la trayectoria intelectual del autor, para pasar a un sugerente paralelismo con su propia vida. “*Me refiero a la tenaz empresa de cuestionar todo lenguaje comprometido o hipotecado; en otras palabras, me refiero a la búsqueda de la palabra genuina, que es, en el fondo, la palabra primordial e inocente, aquella que expresa directamente nuestra personal e intransferible experiencia del mundo...*”; y que culmina en: “*La madre, el discurso amoroso, el cuerpo...*”. Proyecto simultáneamente existencial e intelectual que en Barthes alcanza, por momentos lo sublime, y que culmina con este

libro, *La Cámara Lúcida*, que siendo en apariencia inicial un tratado de estética, es en realidad un proyecto personal de increíble intensidad: la recuperación de su madre, el "cuerpo del amor", mediante una fotografía de ésta cuando niña. Una lucha contra el tiempo y la muerte y, al mismo tiempo, una metafísica de la fotografía.

En tercer lugar encontramos la complicada relación entre erotismo y pornografía. El tema está específicamente tratado en el texto sobre Umberto Eco, en el que Huayhuaca entra en polémica con el escritor italiano. No viene al caso reproducir aquí la ingeniosa refutación a Eco sino referirnos a la conclusión del texto, en la que Huayhuaca establece una de sus convicciones más arraigadas: que lo que distingue al pornógrafo no es la intención de estimular sexualmente, pues esa es una opción válida del arte erótico, sino el proponer como placentero un acto sexual en el que se degrada, por la forma en que se muestra o describe, al cuerpo humano. El erotismo de *Lolita* es la antítesis de la pornografía porque el amor incondicional, apasionado y absorbente redime la perversión de la obsesión sexual de un hombre en sus cuarenta por una niña de doce años; y lo es también por el lenguaje utilizado. Como nos recuerda Huayhuaca, refiriéndose a los personajes de Nabokov: *"Ninguno de ellos ... es un ejemplo de virtud, salvo de virtud literaria, en cuanto están retratados con una expresividad tal que parecen desprenderse del libro y adquirir la condición de seres reales, a la vez que alcanzan la alta condición de prototipos."* Y en *Arte y Perversión*: *"Llamo tratamiento erótico a aquel que celebra el cuerpo y la sexualidad humanos, que los expone con interés, con aprecio, con amor, con ansia, con deseo, etc. ... Pero de pronto pasamos, casi sin darnos cuenta, a un arte que, antes que celebrar el cuerpo humano, lo denigra; antes que desearlo, lo desprecia o teme; antes que mostrarlo en sus posibilidades, lo muestra en sus limitaciones y en su facticidad, en su enfermedad antes que en su salud —y a esto lo llamo el paso a pornografía."* Este es un argumento al mismo tiempo estético y moral, y nos lleva al cuarto tema presente a lo largo del libro: la relación entre la ética y la estética.

Este cuarto y último tema que deseo enunciar, la relación entre la ética y la estética es, en mi opinión, central a prácticamente todos los ensayos de *Hombres de la Frontera*, y suscita algunos de los pasajes más

sugeres del libro. El concepto clave aquí es el de autenticidad; concepto desarrollado de manera más exhaustiva en los textos sobre Chambi. El extraordinario valor de las fotografías de Martín Chambi reside en un conjunto de circunstancias, tanto personales como sociológicas e históricas que se combinaron con el inigualable talento y perseverancia del artista. Chambi trabajaba en un medio que conocía, con el que se identificaba profundamente; estaba al mismo tiempo alimentado por la polémica cultural del Indigenismo y había hecho de la fotografía un arte, pero también un oficio comercial perfectamente integrado al Cusco cotidiano. Es todo esto lo que hace de su fotografía un arte auténtico. Nada más lejano de los innumerables imitadores que, viniendo de otra realidad y de otra época, se convierten en lo que Huayhuaca denomina, irónicamente, los cándidos epígonos. *"...de hecho, hay muchos de estos epígonos cándidos, piadosamente fieles a la letra y traidores al espíritu sin saberlo. El método habitual consiste en adoptar los mismos temas: enjambres de ellos llegan al Cusco, a ver si queda algún rincón sin registrar; o acuden a las (ya no tan) remotas comunidades del ámbito andino, a ver si logran captar rituales que parezcan tradicionales, ignorando que la tradición auténtica se transforma y asume aspectos engañosos e inesperados; o tratan de enterarse de la última excavación arqueológica antes que sus colegas, sin dejar de consultar, en la guía para viajeros, el calendario de fiestas religiosas en Coilluriti, Paucartambo o Cotabambas."* La autenticidad es un juicio de valor tanto ético como estético.

No quiero terminar esta reseña sin enfrentar una pregunta que me parece inevitable. ¿Por qué comienza el libro con dos ensayos —que abarcan una buena tercera parte de éste— dedicados a dos películas del cineasta norteamericano Sam Peckinpah, dos películas realizadas hace alrededor de treinta años? Las películas son *La Pandilla Salvaje* (1969) y *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973), sin duda extraordinarias; pero aun así, en estos últimos treinta años se han realizado muchas obras maestras. ¿Por qué precisamente esas películas, que si bien son, a estas alturas, objetos de culto entre los cinéfilos, distan mucho de ser universalmente apreciadas por la cultura en general? Creo que la respuesta es que estos ensayos no son solamente evaluaciones de dos obras específicas, sino constituyen, por su extensión y ubicación en el

libro, una suerte de declaración de principios, tanto a nivel estético como moral. Y aquí me siento en la obligación de asumir un testimonio personal. Tanto para Huayhuaca como para mí y para otros amigos de nuestra generación estas películas representaron la vivencia directa del cine en su dimensión mítica.

La revalorización de los grandes directores de cine del Hollywood clásico, que efectuaron durante los años cincuenta los directores franceses de la Nueva Ola, agrupados alrededor de la legendaria revista *Cahiers du Cinéma*, y que dio origen a lo que podríamos llamar la “experiencia del cinéfilo”, es decir la obsesión con el cine y su historia, como forma artística absorbente y totalizadora, y también como experiencia plena del cine en su dimensión mítica, no fue vivida por nosotros de forma directa. Y ya en los años sesenta la crisis de Hollywood, los movimientos contraculturales norteamericanos y la aparición de los grandes directores europeos (Bergman, Fellini, Antonioni, etc.) hicieron imposible recuperar la inmediatez del cine clásico americano. Pero el cine de Peckinpah fue una de las grandes excepciones. Por un lado recuperaba el aliento épico y la dimensión mitológica de los mejores westerns de Howard Hawks y John Ford, y por otro lado —en sus personajes, en los conflictos que planteaba, en sus referencias— asumía plenamente la contemporaneidad. Para los cinéfilos de los años setenta Peckinpah era el cine; asistíamos inmediatamente al estreno de cada película suya, las repetíamos incansablemente y las discutíamos por horas. ¿Qué las hacía tan especiales? Creo que los dos textos con los que se inicia *Hombres de la Frontera* contestan plenamente esta interrogante, pero podemos intentar bosquejar una respuesta, atendiendo tanto al nivel estilístico como al nivel ético que estas películas plantean.

Desde un punto de vista estilístico el cine de Peckinpah aportó numerosas innovaciones, siendo la más notoria, sin duda, el uso del montaje y de la cámara lenta, principalmente en las explosiones de violencia. La intensidad con la que combinaba esa violencia con el lirismo de otras escenas evidenciaba a un artista nihilista y romántico; la neurosis y el conflicto interior se combinaron como nunca antes

con la exteriorización de impulsos agresivos y autodestructivos. El cine de Martin Scorsese o de Quentin Tarantino sería absolutamente impensable sin el cine de Sam Peckinpah. No sería exagerado decir que desde el *Ciudadano Kane* ninguna película norteamericana ejerció una influencia —en cuanto a lenguaje cinematográfico— equivalente a la que tuvo *La Pandilla Salvaje*.

Algo parecido puede decirse de la dimensión ética de este cine. Al inicio de *La Pandilla Salvaje* tenemos a una banda de pistoleros que asaltan el banco de un pequeño poblado del Oeste americano, y son emboscados por cazadores de recompensas. El tiroteo es violento e indiscriminado y caen muertos más transeúntes inocentes que pistoleros. No hay, desde ningún punto de vista, mayor diferencia entre uno y otro bando. Pero al final de la película hay toda la diferencia del mundo, y ese es el tema de la película. Esos pistoleros, asaltantes de bancos ya envejecidos, viven de acuerdo con un código de honor de gran complejidad. Valores como la valentía y la lealtad están encarnados de una manera tan poco esquemática o moralista, y se encuentran tan poco declamados, tan imbricados en la acción, que la película adquiere una riqueza de sentidos inigualable. Predicadores de enseñanzas morales no solamente son opuestos a la visión de Peckinpah, sino son muchas veces blanco de su ira y su escarnio en las películas; pero cuando vemos a personajes como sus protagonistas discutir sobre ética refiriéndose a momentos muy específicos de la historia, en los que muchas veces se están jugando la vida, la lección es inolvidable. No pretendería nunca intentar resumir aquí la galería de personajes y las innumerables situaciones que deben enfrentar a lo largo de la narración; simplemente me limitaré a concluir diciendo que estas historias alcanzan el nivel de mitos modernos, y creo que es el reconocimiento de ese nivel lo que buscan expresar los dos textos con los que José Carlos Huayhuaca da inicio a su libro.

## FLORES: EL ARTIFICIO DE LO NATURAL / Giovanna Pollarolo

*Flores.* Mario Bellatin  
Peisa, Lima, 2002.

Las historias, las peripecias de los personajes, los quiebres argumentales, las sorpresas y otros recursos narrativos son los ingredientes o “ganchos” que impulsan a la mayoría de los lectores a abordar una novela. Pero ocurre que el hábito lleva a la lamentable (para quienes no se resignan a leer solo como críticos o estudiosos) pérdida de la inocencia. De pronto, el lector se cansa de las historias banales, esas que se agotan en el argumento o que disimulan mal el artificio. Y sin desearlo ni proponérselo, descubre la inevitable manipulación, la plantilla, los recursos empleados por el narrador para causar tal o cual efecto. Este “saber” causa pesadumbre porque se pierde el placer y solo caben, o la resignación frente a lo inevitable –la inocencia nunca se recupera– o la esperanza de encontrar algo diferente. Mario Bellatin, como lector y escritor, es muy sensible a esta búsqueda y al agotamiento de las narrativas que él llama “retóricas. Pero si se trata de buscar nuevas formas de narrar estaríamos hablando de una novela experimental, término al que Bellatin se resiste:

No creo que mi literatura sea experimental. Lo experimental ya está marcado por una retórica que tiene sus propias reglas para ponerse en práctica. Precisamente yo quiero lograr lo contrario. Hacerme a la idea, utópica por cierto, de que no existe una retórica anterior y que con mis libros estoy volviendo a nombrar las cosas que quiero narrar. Creo que mis libros son para un lector amplio, que no presentan dificultades para su lectura. Claro que no están contruidos de una manera tradicional, de allí su supuesta extrañeza, pero creo

que quien está marcado es el lector en tanto que trae consigo una forma determinada de leer los libros muchas veces sin ser consciente de ello.<sup>1</sup>

No podré agotar acá la interpretación ni menos las consecuencias –que son múltiples– de lo dicho por el autor, pero me permite referirme a dos puntos importantes. En primer lugar está implícita la propuesta de que una narrativa diferente no tiene por qué aburrir, ni ignorar a un lector que aunque cansado, está habituado a la convención. Kobo Abe, o Raymond Carver o Richard Ford o Joseph Roth o Yukio Mishima, o Yasunari Kawabata son escritores del detalle, si se me permite una fácil generalización; son escritores capaces de observar lo que pasa inadvertido, de contar situaciones o hechos que a un escritor que no se plantea el problema le resultarían intrascendentes. Estos autores citados, entre otros, rompen convencionalismos y retóricas pero conservan, a su modo, la capacidad para fascinar, el “gancho” que atrapa al lector. La mujer de la arena, por ejemplo, tras una anécdota capaz de mantener el interés en la lectura está poblada de observaciones que otro escritor hubiera desdeñado: los detalles de una vida en una choza invadida por la arena y que es preciso limpiar cada noche; el alivio de una toalla húmeda sobre el cuerpo acalorado y cubierto de arena pegada a la piel...los énfasis puestos en detalles sin importancia narrativa pero que la adquieren justamente por eso.

En segundo lugar, aquello de “Quiero hacerme a la idea, utópica por cierto, de que no existe una retórica anterior y que con mis libros estoy volviendo a nombrar las cosas que quiero narrar” me permite arriesgar la intuición de que en Flores está plasmada una propuesta narrativa que no es fruto del azar. Se trata de una propuesta en la que Bellatin consolida su poética narrativa como un orfebre diseña la pieza que ha concebido y que en esta su última novela se manifiesta, en muchos aspectos, la consecución de esta búsqueda, de esta apuesta por una nueva retórica, que parte ya desde el título.

En: *Debate* n. 113, marzo / mayo del 2001

En efecto, el autor nos ofrece un ramillete, un conjunto de objetos que pertenecen a la misma clase. Son flores, pero entiendo que pudo haber sido cualquier otra categoría que incluyera una misma clase de objetos. El autor, mediante el título y la estructura (un nombre diferente de flor para cada capítulo) le advierte al lector que lo que le ofrece es una construcción artificial, por lo tanto deja explícito que hay una mano (mente) ordenadora de cada elemento del conjunto. No pretende, y eso queda claro, lograr una representación como si no lo fuera. No pretende “fingir” naturalidad, contar algo “como si” se contara solo para que parezca “real”. El punto de partida de Flores es justamente lo opuesto a esta simulación en tanto que busca crear una representación autosuficiente cuyas reglas de funcionamiento sean válidas para ese universo; que todo lo que ahí se nombra y ocurra no requiera, para ser comprendido, de contextos ajenos a él. Como se ve, nada más alejado de la naturaleza, de lo no ordenado, de “lo real”, es decir, de aquello que pretendemos que ocurre sin la intervención de nadie: el viejo y el nuevo realismo. Sin embargo, y aquí la vuelta de tuerca, tal artificialidad va acompañada de una neutralidad que muchos podrían confundir con “objetividad” en tanto el texto emana de una voz que nunca se personaliza o identifica. Pero ocurre que esa voz dirige y gobierna y se hace sentir. Aquello del narrador invisible de Flaubert es aplicado para conseguir el efecto contrario al pretendido por el fundador de la narrativa del siglo XX pues la fingida neutralidad y no intervención que se buscaba para parecer más real, a Bellatin le sirve para remarcar la artificialidad a sabiendas, y, creo yo, con una sonrisa irónica y un guiño dirigidos al lector y a Flaubert. Ahora bien, si respetamos la analogía del conjunto: (género) ramillete compuesto por diversas clases de flores (especie), en tanto relato y elementos que lo conforman, podríamos hablar aquí de personajes e historias. Y los hay: Alba la poeta, el escritor “protagonista” (que no lo es aunque así sea nombrado), el científico Olaf Zumfelde y otros; así como sus historias: el abandono del padre, la mujer que pertenece a una secta, aquel que gustaba de la compañía de los ancianos, etcétera. Sin embargo, su existencia no tiene más referente que el mundo en el que existen gracias a su creador. Con esto no quiero decir que sean inverosímiles; simplemente, y este es un gran mérito de Bellatin, no

necesitan para existir el referente de lo conocido o de lo posible según las leyes aristotélicas. Se bastan a sí mismos como parte de ese ramillete; se autorrefieren sin que por ello resulten ajenos o indiferentes al lector. Pienso que lograr una creación de este tipo es una tarea titánica, es ir a contracorriente de esquemas asimilados desde siempre, es casi pretender ir contra nuestra propia naturaleza. Es poner en cuestión todos los estereotipos y hábitos consolidados por nuestra experiencia como lectores, nuestras fórmulas y predicciones, nuestros juicios y prejuicios, nuestros saberes.

No es por eso casual que los personajes estén interesados en formas de sexo alternativo, en religiones o sectas “anormales”, en la búsqueda de explicaciones que no pasen por la ciencia ni por la fe. En ese mismo sentido se presenta una permanente dualidad que fracasa y que podría plantearse como lo natural vs lo artificial. Las flores pueden ser naturales y artificiales; los brazos y las piernas pueden ser naturales vs ortopédicos; las madres pueden ser naturales o adoptivas y así como los asistentes al templo se sacan los zapatos para entrar, el “escritor protagonista” se saca la pierna ortopédica y la madre adoptiva abandona o mata al hijo elegido, el padre natural abandona o mata al hijo nacido, etcétera. Todo esto contado sin el menor efectismo, suspendido todo juicio, todo asombro, todo cuestionamiento u opinión autorizada. El lector queda abandonado a sus propias decisiones sin la guía de nadie pues la presencia del narrador se limita a ordenar y disponer, a “artificializar” el mundo representado. Y esto es otro golpe contra la retórica del autor y del lector pues siempre, explícita o implícitamente, el narrador de una novela despliega una autoridad, le hace saber al lector si debe condenar o aplaudir, si debe creerle o no, hacia dónde y cómo debe mirar.

Una narración que quiere romper con las viejas retóricas requiere sin duda de lectores capaces de percibir de que así como el escritor se despoja de su pierna (léase: desnuda) cuando ingresa al templo, necesitamos despojarnos de los convencionalismos narrativos porque el universo al que nos invita a entrar no los necesita: ahí dentro vamos a ser provistos de algunas herramientas y aprenderemos a andar

de nuestra cuenta. Bellatin ha encontrado en Flores un camino que le hace posible romper con la autoridad del narrador, que también forma parte de esa retórica contra la que desde sus primeras novelas ha apuntado sus baterías. Por todo ello resulta ineficaz e inútil intentar aplicar a su narrativa los criterios y esquemas del relato convencional.

Y como bien lo dijo el autor en la citada entrevista: “Quiero hacerme a la idea, utópica por cierto, de que no existe una retórica anterior y que con mis libros estoy volviendo a nombrar las cosas que quiero narrar”, la narrativa propuesta en Flores nos ofrece una alternativa a la resignación como respuesta a la imposibilidad de recuperar la inocencia demostrando que es posible transitar por nuevas rutas y aspirar a otras utopías.



## LA LUZ QUE NO CESA / Rosella Di Paolo

*Retratos de un caído resplandor.* Carlos López Degregori.  
Ed. Santo Oficio. Lima, 2002.

*Cada poema nace de un ciego centinela  
que grita al hondo hueco de la noche  
el santo y seña de su desventura.*

Alvaro Mutis

**L**a obra en conjunto de Carlos López Degregori nos habla de ese tipo de creadores capaces de instaurar un universo que crece y evoluciona de manera espléndida desde un núcleo consistente, desde una visión del mundo nunca traicionada. Esta visión existencial y a la vez estética de López Degregori (una de las más originales en nuestra poesía) alimenta a su paso los diversos proyectos vitales que encarna cada libro, y ello explica la intensa marca de tribu que poseen entre sí, la familiaridad de rasgos entre personajes, geografías e imágenes poéticas que los habitan.

Sin embargo, y allí reside su mayor riqueza, esa forma de mirar y de decir el mundo es casi siempre elusiva, ambigua, hermética, como la que correspondería a la mirada del visionario, al punto que los lectores retenemos la sensación de ir avanzando por el paisaje astillado y resbaladizo quizá de un sueño, quizá de una premonición. Aquello que puede estar pasando en cada uno de los poemas nos deja una impresión poderosa, sea por el ritmo de los versos, donde condicionales o conjunciones disyuntivas parecen marcar una respiración acezante (si en un jirón de carne o en un hotel al fin / o en una lengua postrera / descubres que en el sur no existe / secreto alguno)<sup>1</sup>; sea por el modo como surgen y se despliegan las imágenes poéticas más allá de la razón, como un grito de despiadada belleza; grito del que podría decirse, con palabras que guarda el libro que aquí comentamos:

<sup>1</sup> López Degregori, Carlos: "Siempre es al sur". En: *Lejos de todas partes*. Universidad de Lima, 1994. p.278.

Escúchenlo.

Atesórenlo ustedes, abandonados de amor, en sus amorosos oídos.

Guárdenlo aunque duela como un estruendo, un cautiverio, un talismán o un caballo dando coces contra el cielo y llenando con sus relinchos las calles vacías. (p.48)

\*\*

En *Lejos de todas partes*<sup>2</sup>, título que reúne sus obras publicadas entre 1975 y 1993, la poesía de López Degregori nos sitúa en mundos extraños y exaltados donde hombres y mujeres, envueltos por alambres, perros, latas, vendajes, cruces de palo, tijeras, plazas de pueblo, parecen verse arrastrados por la fuerza de un remolino en cada uno de cuyos giros hablan y vociferan, aman y acuchillan o danzan en las bodas porque aún no saben que están muertos... como no lo saben aquellos hombres y mujeres que deambulan por los llanos y pueblos desecados de Comala o Luvina, en los relatos de Juan Rulfo, o por los paisajes insólitos de Hieronymus Bosch o de Pieter Brueghel, y que nos dicen tanto del infierno tan temido (idéntico al eco que regresa a su pared / o a la soga que camina hacia atrás para revivir / a su ahorcado / aquí estamos abrazados / en esta casa de carne / clavados a estas vigas / al relente que sube malherido del corral / a los zapatos mejor clavados en este ningún cielo)<sup>3</sup>.

A partir de *Aquí descansa nadie*<sup>4</sup>, y especialmente en *Retratos de un caído resplandor*, los seres y objetos de los poemas empiezan a perder carnes y gestos de lo humano y lo terreno para ser siempre un poco más figuras de espanto, visiones trucas o superpuestas de fiera, de hombre o de espectro, que aún aman y luchan, pero desde un espacio ultraterreno, como desde los giros finales, los casi desvanecidos del

<sup>2</sup> López Degregori, op.cit.

<sup>3</sup> López Degregori: "Espera", op. cit., p.268.

<sup>4</sup> López Degregori, Carlos: *Aquí descansa nadie*. Lima: Colmillo Blanco, 1998.

remolino al que antes aludí, lo que les confiere a ambos libros una muy sugestiva aura de horror gótico (Me remuerde este campo blanco que se parece a los años / que he vivido. / Me remuerden sus ojos desvaneciéndose en los puentes y los túneles. / Mañana ellos extenderán sus manos aún dormidas / para saludarme / pero no me encontrarán).<sup>5</sup>

Es probable que estimule esta sensación la creciente presencia de colores/no colores como el blanco y el negro en la nocturnal/lunar imaginería de los poemas mismos, donde además la nieve en *Aquí descansa...* y la luz cegadora en *Retratos...* envuelven todo lo que ocurre en un halo fantasmal. Es imposible no referirnos aquí a la enorme sugestión que el color blanco adquiere en *Retratos...* El blanco de la luz, las sábanas, los dientes, las uñas, la luna, el santo mar, los cuerpos desnudos de mujeres que se llaman Fulgor o Purísima. Como la luz blanca y fría de los quirófanos, este blanco desrealiza, afantasma todo lo que toca.

En los dos últimos poemarios, además, hay cada vez menos de aquella procesión perpleja de hombres y mujeres que observábamos en *Lejos de todas partes* y que tan vanamente se atareaban en las cosas de este mundo. El yo poético desdoblado en *tú* o en *nosotros* se halla más bien rodeado por figuras de un entorno más inmediato o familiar, y a la vez ensimismado en sus propias pesadillas de extraños crímenes, de seres con espinas o plumas o colmillos, de mujeres que aparecen y desaparecen entre los velos de la noche y los aullidos de los lobos.

El sentimiento que experimentábamos en *Aquí descansa...* de atravesar atmósferas más íntimas se intensifica a medida que leemos *Retratos...*, ya que este libro en cierto sentido es una autobiografía lírica, desnuda y esencial, un recorrido por los recuerdos, con pocas pero significativas estaciones, tal como correspondería a un yo poético que se hallase bajo el influjo de los intermitentes fognazos de su propia memoria. Estamos ante un libro galería, si cabe el término en su doble acepción, pues nos permite recorrer junto con la voz que articula los

<sup>5</sup> López Degregori: "Huidas", op.cit., p.33.

poemas, el corredor temporal que va desde su nacimiento hasta los cuarenta y ocho años de su edad, y, a la vez, observar una serie de retratos de pasiones pintadas y distorsionadas por la memoria afectiva.

Es curioso cómo los lectores podemos albergar el sentimiento de que este descenso por las galerías del corazón o de la memoria es una suerte de descenso a los infiernos, pues el intenso color blanco que le sale al encuentro al sujeto poético desde los primeros versos actúa como un fuego que no cesa, una resplandor que lo ciega y que comunica una condición espectral a todo lo que toca. (Mi primer recuerdo es blanco./ Blanca es la noche que envuelve el jardín y las paredes interminables de la casa) (p.11).

La perturbadora fotografía del niño sin ojos que preside el libro dialoga con esta intuición nuestra de estar a punto de iniciar una temporada en el infierno. Por lo demás, no podría ser otra cosa que el infierno una memoria o un corazón poblados de fantasmas que le recuerdan al poeta constantemente que el amor es una misma, sola, interminable agua que se acerca y se aleja de sus labios, como el suplicio de Tántalo, aunque en esa danza elusiva cobre distintos nombres:

Ustedes, Fulgor - Purísima - Aldana,

son mi amor de beber:

mi desesperación de estar siempre a su lado

porque ya no puedo dejarlas

ni perderlas

ni encontrarlas (p.55)

Pero no por ser el “infierno” hay aquí la atmósfera sobresaltada que podrían transmitir versos llenos de urgencia y de puntas aguzadas como los que admiramos en poemas anteriores de López Degregori. Estamos más bien ante otra cualidad: versos amplios y despaciosos y de una desnudez tan dolorosa que nos hacen pensar en gentes y paisajes

inmovilizados para siempre, y para siempre vulnerables, bajo el golpe instantáneo de una luz.

Es posible que la sensación de infierno se halle confirmada también por las palabras “caído resplandor” que propone el título. ¿No nos evoca este “caído resplandor” al ángel caído, el más luminoso de todos? Si llevamos la sugestión hasta el fin, concluiríamos en que el guardián y a la vez prisionero suplicante de su propio corazón memorioso es el poeta, el poeta luciferino que arde ciego en su propia luz, es decir en su visión del amor que todo anima y que todo destruye, pero al que orgullosamente no renuncia, como lo declaran los versos finales del libro:

soy tres vidas tres alientos tres fulgores y una sola muerte  
de amor

interminable. (p.84)

Si nuevamente dejamos dialogar nuestra lectura de los poemas, con la vibrante secuencia de tomas fotográficas titulada “Retrato del que escribe sus retratos” (p.63), veremos que el personaje captado por la cámara parece, en efecto, alguien que viene, con los brazos como alas, cayendo desde el cielo.

\*\*\*

Pero adentrémonos un tanto en la estructura de este libro subyugante, donde sus tres secciones, “El niño ciego”, “Fulgores y retratos”, y “Un caído resplandor”, nos plantean un recorrido –en clave y tono míticos– por la infancia, la juventud y la madurez del personaje poético. A lo largo de este viaje interior surgirán Purísima, Fulgor y Aldana, preciosos objetos de amor y a la vez de sagrado espanto:

Ustedes, Fulgor - Aldana - Purísima,  
son las tres una misma santa persona  
y una sola boca:

las tres calzan un solo zapato de cristal  
rebosando de vino  
al que bajo mis labios:

y arden sus piernas, sus pechos, sus cabellos  
iluminando esta oscuridad. (p.56)

El poeta nada puede sino rendirse a esa trinidad espiritual y profana que parece regir con sensual sabiduría los tiempos y acciones. Si recordamos la frecuencia con que en estas páginas se alude a los hilos y al trabajo con los hilos, se verá que no sería extraña la relación que puede establecerse entre Purísima, Fulgor y Aldana, y las tres Moiras, diosas que en el antiguo mundo griego personificaban al Destino, al urdir, tensar y cortar el hilo de la vida.

La primera sección, la titulada “El Niño Ciego”, tiene que ver con la estación del origen: el nacimiento de un niño, sus primeros juegos y descubrimientos en el jardín o el gabinete de ciencia, a quien Purísima, amante, madre y quizá guardiana, le “arranca los ojos para esconderlos en el cielo” (p.18). Ese niño ciego, más que ciego: cegado por una luz irresistible, prefigura al poeta y al visionario en la medida en que no podrá ver el mundo de todos, sino que vivirá solitariamente sumergido en abismos de propias y dolorosas ensoñaciones.

La segunda sección, “Fulgores y retratos”, es la más extensa del libro y la que abarca el tiempo de juventud y primera madurez. Fulgor es quien toma ahora la posta de Purísima (Trae esta noche a Fulgor: / escríbela porque escribiéndola te escribes.) (p.37). Ella tensará los hilos de la vida en torno a las pasiones indisolublemente ligadas del amor y de la escritura poética:

El no quiere escribir.

Teme las palabras terribles que aparecerán inevitables.

Sus ojos ya las han leído cada víspera hasta la ceguera.  
Sus dedos las han acariciado y ha seguido en la sombra  
su doloroso perfume.

Ningún silencio servirá.

Ningún temblor.

Podrá cortarse ambas manos  
y será inútil.

Una noche vendrán  
y deberá escribirlas  
con letras abrasadas en el cielo:

Mi amor será desventurado. (p.41)

Así como el amor y la escritura son parte del tejido vital del sujeto poético, la muerte, la bella muerte que se nombra aquí Aldana, también lo es, pues su presencia ha sido evocada de una manera o de otra a lo largo de los años (¿Cómo sonará el disparo? / ¿Cómo sonará esa bala de plata / besando el aire / y tus músculos / y huesos / hasta incrustarse en tu gigante corazón?) (p.67). Pero un día Aldana entrará por los pies del poeta para envolverlo en un abrazo amoroso y definitivo:

Ella posará sus labios en tus labios  
hundirá sus ojos en tus ojos  
te arañará con todo el amor que cabe en sus pestañas  
se enroscará en tus oídos golpeándote con yunques y martillos  
y repetirá  
muere muere muere muere. (p.49)

“Un caído resplandor”, título de la tercera y última parte del libro, nos instala en la metáfora del descendimiento, del ocaso de una edad áurea, del fin del viaje. Aquí el poeta, como el ángel caído en medio de su propio reino de ruinas y retratos del pasado, empieza a recordar, cercano a los cincuenta años, lo vivido en las etapas anteriores, y aunque confiesa: “la vida que te escribí / ya no la recuerdo” (p.81), poco a poco recapitulará personajes y hechos que lo acompañaron:

De un sueño a otro sueño, de unos ojos entreabiertos a otros ojos, retroceden los retratos, las voces, los relojes en este cuadragésimo octavo año de tu edad y tú te pierdes de nuevo en el jardín de tus jardines.

Es cierto: tú regresas por el camino del mar a la blancura de esta casa. (p.79)

\*\*\*\*

Me agradecería concluir estas intuiciones aludiendo a ese mar que se despliega con tanta fuerza al concluir el poemario. El mar que había sido insinuado en la primera sección como algo que no podía ser mirado ni tocado ni bebido por el niño... se nos revela hacia el final como un símbolo de la vida transcurrida. Imagen poderosa la de este mar que le restituye los ojos a quien se autorretrató ciego desde el inicio de este viaje, quizá como una confirmación de que sólo empezamos a ver y a reconocer la vida, y a ver y a apreciar los vínculos que sostuvimos o que nos sostuvieron, cuando hemos cubierto ya un buen trecho. O quizá esta vida que empieza a marcharse nos devuelve los ojos para que entendamos por fin que gozo y dolor no son sino espejismos contra el telón real de la muerte, tan espejismos como los recuerdos en los que inevitablemente acabaron trasmutándose.

En este santo mar de la revelación se disuelve “Carlos Alberto que es nadie y nadie es santo el mar” (p.84), pero ese disolverse no destruye sino que repotencia la íntima certidumbre de que al amor se está condenado por siempre, y que por ello el espacio imaginario del

amor –con su sucesión fatal de hallazgos deslumbrantes y pérdidas desventuradas– es el del infierno tan temido.

Los ecos de aquel “polvo serán, más polvo enamorado”, de Quevedo, vuelven a oírse extraña y hermosamente en los versos que cierran el libro:

Carlos Alberto es nadie y nadie es santo el mar.

El mar es santo el sol.

El sol es blanca la noche y los ángeles ciegos.

Carlos Alberto es nadie. Y nadie se sienta este catorce de diciembre a escribir:

soy tres vidas, tres alientos, tres fulgores y una sola muerte de amor interminable.



# LOS LLANTOS DE MONTALBETTI / Andrés Piñeiro

*Llantos Elíseos*. Mario Montalbetti.  
Ediciones El Virrey, Lima, 2002.

a Mateo Piñeiro

*Si no se espera, no se encontrará lo inesperado:  
puesto que lo inesperado es difícil y arduo.*

Heráclito

I  
Lo que propone el autor en este su tercer poemario puede ser apreciado desde el título del mismo: *Llantos Elíseos* (Ediciones El Virrey, Lima, 2002). Buscar el significado no nos conducirá a ningún lado, a ninguna definición. En cambio, si nos adentramos por la savia misma del lenguaje encontraremos raíces y copas insospechadas. Así como en el primer poema de la serie “El tamaño del río” nos dice Montalbetti:

un pez nunca visto  
un pez alargado y negro  
y ciego

del tamaño exacto del río (p.14)

Es decir, aquello que escapa a la generalización que presupone toda definición. Y por si alguien tuviera dudas, que nos hable del significado de la muerte o del miedo a perder la última palabra:

lenguaje lento e indefinible como un vidrio  
lenguaje que solamente al cabo de años podemos ver caer  
derretirse sobre las cosas que ha intentado capturar (p.22)

El significado, como la tríada edípica criticada por el filósofo francés Gilles Deleuze en el *Anti-edipo*, ha pretendido atrapar más de lo que se le escurría entre las manos, cuando en realidad ha ocurrido lo contrario. Así como el inconsciente, esa máquina productora de deseos continúa incesante en su búsqueda, así el lenguaje continúa desasido en sus múltiples rostros por lo que se ha dado en llamar la definición. Cuando hablamos es más lo que callamos que lo que decimos. Nos dice el autor en el tercer poema de la serie “Una sucesión de amaneceres”:

hablamos porque creemos en la comunicación  
nunca pensé que diría estas palabras diré otras  
para compensar diré por ejemplo que la comunicación  
es el condón del lenguaje (p.24)

No obstante la severa crítica al lenguaje, ésta no alcanza en toda su magnitud a otras vivencias límite. La muerte sigue siendo tratada como muerte, el hijo sigue siendo tratado como hijo. Un miedo acompaña a la muerte, un nombre acompaña al hijo. Aunque considerado con un tono irónico, no deja de ser una honda preocupación:

sigue el tema del nombre que es el tercer tema  
el tema del nombre elegido para guiarlo  
cuando pierda la vista en el horizonte y se vuelva  
hacia las doce notas para guiarlo (p.29)

Porque el hijo que tenemos es el hijo que perdemos. ¿En qué momento tenemos el derecho de llamarlo nuestro hijo? ¿Acaso le ponemos un nombre para distinguirlo de la multitud? ¿Llegará ese día en el que posemos nuestra mano sobre el vientre abultado de nuestra mujer y no preguntemos por el nombre del padre? Somos ese hijo que nadie llamó mío, somos ese hijo a quien nadie puso un nombre. En el poema “La danza de los decimales” escuchamos:

en treinta minutos lo hurtará la vida  
para darle un arma de consistencia blanca  
y el próximo carnívoro libre de toda espalda  
traspasará su propia frente *hasta perder el eco*

que le habíamos conferido (p.31)

César Vallejo concluye de esta manera el octavo poema de *Trilce*:  
"y quedar con el frente hacia la espalda".

¿Qué diferencia existe entre el recién nacido que llora y el poeta que sólo calla y escribe? Todo es ajeno cuando no encontramos palabras vinculadas a nuestra soledad. Cuando un niño llora es porque tiene hambre, frío, se ha cagado, tiene gases, etc. Pero cuando le damos leche, lo abrigamos, le cambiamos de pañal, le damos medicina para los cólicos ¿y sigue llorando? Cuando un poeta escribe y escribe y no halla voces parecidas a la propia ¿entonces qué? En "Poema dejado en prenda por un juguete" nos dice:

belleza acaso  
ballenas en procesión rompiendo la línea del horizonte  
maravillosos mamíferos  
que se supone debo considerar

con interés  
junto con esos cantos interminables  
que no logro descifrar  
una vez más extenso vocabulario técnico  
me excluye y todo es natural  
Posiblemente

sigo el ritmo con los dedos pero no soy parte  
de nada de esto

belleza acaso

deforme como la nube que se hincha sobre el ciprés (p.41)

## II

En occidente todo se desmorona o decae o llega a su fin desde hace por lo menos dos centurias. ¿Qué nos permite pensar que el lenguaje ha permanecido incólume a dicha decadencia? ¿acaso después de decirnos lo mismo con las mismas palabras y los mismos gestos durante todo este tiempo, no hemos llegado al hartazgo que encierra este círculo vicioso? Cuando todo está claro es porque nada está claro. En el primer texto de "El halterofilio" nos dice el poeta:

en verdad nada ocurre no hay traducción  
las frases las promesas los deseos todo aquello  
que hasta hace un momento lo movían todo  
ha desaparecido triturado por un colapso  
gravitacional más todo ha sido intirpado  
si intirpado fuera una palabra a la cosa misma  
intirpado por la pura fuerza de la comprensión (p.41)

¿Empezar a tejer una lengua? Por citar sólo dos casos podemos referirnos al filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, en el *Tractatus logico-philosophicus*, y al escritor argentino Julio Cortázar en *Rayuela*. El primero sostiene que el lenguaje ha sido sobrexigido, ya que su naturaleza

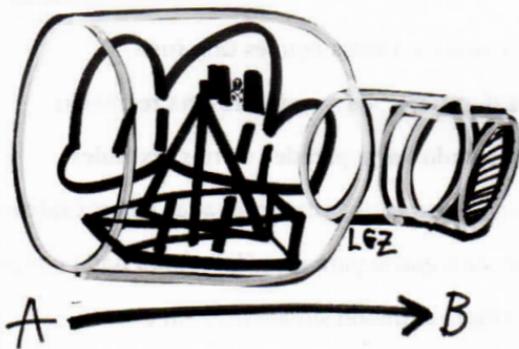
sólo lleva la impronta de la descripción, no de la valoración, como un vaso de agua sólo puede contener la cantidad de acuerdo con su capacidad, si se vierte más agua rebosará. Por ello había que recurrir al lenguaje de la lógica matemática, paradigma de todo lenguaje exacto, para redefinir el mundo. Así habría problemas filosóficos que no necesitaban resolverse sino disolverse. Para el segundo, había que acudir al momento previo a la definición o asignación de un nombre al objeto, como en el capítulo 68 de la novela citada, aquel que empieza “apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias...” Idioma gíglico inventado por la Maga para navegar por esos ríos metafísicos, nunca para definirlos, aunque por ello mismo ella nunca lo supiera. En mi concepto aquí llegamos al meollo del asunto propuesto por Montalbetti. Con el significado criticamos también la ideología, el poder, el rebaño, todas las respuestas y ninguan pregunta que se esconden detrás de él, lo cual me parece legítimo. Entonces ¿por qué aferrarse al significante como a una tabla de salvación si precisamente con el significado nacieron en el mismo parto? En el segundo texto del poema citado tenemos:

lo que nos confronta aquí es una fuga  
feroz del cuerpo hacia adentro una regresión  
del decorado hacia paredes menos textuales  
es decir hacia zonas anteriores a las cuñas caldeas  
zonas sin espacio para un pálpito para nada porque todo  
está afuera exhibido sin adentro sin aliento  
agravado por este exceso de gravedad (p.43)

¿Caminamos por el desierto en busca de la tierra prometida que no alcanzamos vislumbrar? En realidad no hay tierra prometida. En realidad no hay lenguaje prometido. Según la perspectiva podemos estar en el umbral de un nuevo milenio o en el umbral del Juicio Final.

Montalbetti se aventura por lo primero. En nuestro concepto no hay inicio ni final: las puertas estuvieron cerradas desde siempre. En el último poema "Últimas horas de Laso en Huarochirí" concluye el poeta:

totalmente abstracta la observación  
de un pedazo de metal incrustado  
en la llanta seguida de la duda  
o de la curiosidad por saber si éste es  
el comienzo o el final del viaje (p.63)



# EL REVÉS DEL MARFIL. NACIONALIDAD, ETNICIDAD, MODERNIDAD Y GÉNERO EN LA LITERATURA PERUANA / Víctor Vich

*El Revés del Marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana.* Marcel Velázquez.  
Universidad Federico Villarreal, Lima, 2002.

**A**demás de sus varios aciertos académicos, creo que es posible comenzar subrayando que este libro tiene uno de los títulos más hermosos –y ciertamente más interesantes– de la crítica literaria escrita en el Perú. En realidad, esta observación no es anecdótica sino “estructural” puesto que si por un lado, con su lirismo, *El Revés del Marfil* hace alusión al impulso y a la fe estética que gobierna a cualquier fenómeno “literario,” al mismo tiempo, este título no duda en marcar sus distancias y opta por involucrarse con el “otro lado” de la literatura, vale decir, con los poderes que generan y regulan toda la producción de discursos y representaciones en el Perú.

En mi opinión, comprometerse con el “otro lado” de la literatura, vale decir, con su revés, es un gran desafío dentro de un espacio intelectual tan conservador, como el peruano, donde la literatura está llena de comentarios que contribuyen muy poco a abrir nuevas perspectivas y en cambio a reforzar sí innumerables estereotipos. Me refiero a que –conscientes o no– muchos sectores intelectuales continúan promoviendo una imagen de la literatura como si ésta fuera una especie de “práctica sagrada” conformada sólo por “grandes autores” a los que todos tenemos que reverenciar (a veces como si fueran “santos”) sin la posibilidad de la pregunta y sin el sano margen de la duda. Me refiero al hecho de que sabemos (desde hace mucho) que buena parte de los significados de la obra literaria se encuentran fuera del control de sus autores y que las representaciones que ellos provocan siempre terminan articulándose con complejas redes discursivas que van mucho más allá del propio espacio de lo textual.

El libro de Marcel Velázquez no se sitúa en esa línea y su gran pasión (y amor) por el discurso literario se manifiesta, exactamente, por otros derroteros. Como representación de diferentes deseos, la literatura es, para este libro, un discurso que soporta distintos tipos de preguntas y, si se trata de homenajes, el compromiso con muchas de ellas es uno de los mejores que podemos rendirle. Entonces, la opción es la de comprometerse con la interpretación de los textos (con el análisis de sus imágenes) y aquí ello parece encontrarse relacionado con un par de puntos que conviene señalar: por un lado, con la voluntad de dejar de lado todo aquel discurso metafísico que asegura una supuesta “autonomía” del texto literario y, por otro, con el hecho de no tener miedo de situar al texto dentro de la complejidad de sus múltiples condicionantes sociales y discursivos. En efecto, a partir de distintas estrategias interpretativas, Marcel Velázquez nos propone desacralizar el “aura” de la literatura para comenzar a mirar –con igual fascinación– el escondido revés de lo que pocas veces vemos a primera vista.

Dividido en cuatro partes, este libro consiste en un gran recorrido por la literatura peruana republicana desde sus orígenes en el XIX hasta los textos más contemporáneos de finales del siglo pasado. En buena cuenta, lo que se nos narra es una crónica de la modernidad en el Perú, la cual siempre es interpretada a partir del conjunto de tensiones que contribuyeron a formarla o a deformarla. Este libro es un magnífico espacio para visualizar cómo las exclusiones sociales tienen sus correlatos simbólicos, cómo hay viejos poderes discursivos que todavía continúan vigentes, y cómo el espacio de lo simbólico en el Perú, (y, dentro del él, el espacio literario) se encuentra totalmente comprometido con factores políticos.

Los cuatro ensayos que conforman el libro son realmente renovadores tanto en lo temático como en lo teórico. En ellos, el autor logra producir diversas explicaciones sobre los textos literarios (históricas, sociológicas, antropológicas, etc.) haciendo gala de varias de sus virtudes como crítico literario: la necesidad de historizar siempre, la renuncia hacia la simple “contemplación” de la imagen, la voluntad de interpretación de la misma dentro de una opción que por lo general es

transdisciplinaria, la apertura hacia los nuevos ángulos abiertos por distintos tipos de miradas críticas (relativas a la representación del género, a la construcción textual de las "razas" o a los problemas de poder y subalternidad) y, sobre todo, por el fervoroso riesgo en la valoración crítica. En efecto, éste es un libro polémico y por ello se trata, además, de un buen muestrario de lo que ha sido la crítica literaria peruana a lo largo del siglo XX.

En un país tan poco dado a terminar cualquier proyecto, *El Revés del Marfil* trae una particularidad formal que consiste en sacar sucintas conclusiones luego de cada capítulo y, sobre todo, de exponerlas con una claridad rigurosa y envidiable. Pienso que este libro no sólo está destinado a renovar las actuales discusiones universitarias sobre la literatura peruana sino, además, aquellas que circulan en los colegios y las escuelas peruanas. En ese sentido, se trata de un texto ejemplar, útil tanto para investigadores académicos como para profesores de colegios, pues en él todos encontramos una riquísima fuente para renovar explicaciones literarias, introducir preguntas más interesantes y despertar nuevos intereses en las clases. Pienso, sin duda, que éste es uno de los mejores méritos del libro y además un fiel testimonio del compromiso político del autor con la literatura y con todo lo que podemos mirar a través de ella.

Por todo ello, creo que también debemos concluir felicitando a la Universidad Nacional Federico Villareal pues con el "Premio Nacional de Ensayo" está contribuyendo notablemente a renovar la investigación literaria y la crítica cultural en este siempre confuso Perú de nuestros días.

*Blanca Varela* es uno de los cuatro poetas que ha preparado la antología de la poesía en lengua española recientemente publicada por Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores: *Las insulas extrañas*.

*El Fondo Editorial* de la UNMSM reeditará *Hotel del Cusco y otras provincias del Perú*, poemario de PABLO GUEVARA aparecido en 1972. Del mismo autor la colección El Manantial Oculto de la PUCP publicará otro libro de poemas: *Mentadas de madre*. La poeta GIOVANNA POLLAROLO estrenó en Lima este año *Donde mis ojos te vean*, su primera obra teatral. El Grupo Editorial Norma acaba de publicar *Camino de Ximena*, novela de SANTIAGO DEL PRADO. *Tablillas de San Lázaro*, el más reciente poemario de ROSSELLA DI PAOLO, fue publicado en la Serie Ficciones, de la PUCP. MÓNICA BELEVAN está dictando un curso de literatura rusa en la Universidad de Montevideo.

*El texto* de AUGUSTO DE CAMPOS, cofundador del concretismo brasileño, procede de su libro de ensayos *Musica de invenção* (1998). El artículo de JOSÉ CARLOS HUAYHUACA integrará el volumen de ensayos en preparación titulado *Del libro a la pantalla*. REYNALDO LEDGARD, uno de los fundadores de la revista *Hablemos de cine*, está conformando el Comité Organizador de la Facultad de Arquitectura de la PUCP. Dentro del marco del Proyecto Historia-UNI, JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA publicará en breve la *Historia de la Sociedad de Ingenieros del Perú*. "Balas al alba. Reflexiones en torno a la violencia senderista" es un ensayo de ALBERTO VERGARA que figura en el libro *La batalla de los días primeros* (Ediciones El Virrey, Lima, 2002). También la violencia es tratada en el volumen de VÍCTOR VICH que está por publicar el Instituto de Estudios Peruanos: *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú Contemporáneo*.

*El texto* de ARMANDO VILLANUEVA DEL CAMPO, dirigente político y periodista, es parte de su libro en preparación *Conversaciones con Haya de la Torre*. El artista plástico LUIS GARCÍA-ZAPATERO, uno de los fundadores del célebre Colectivo Sociedad Civil, ha presentado este año su muestra "La lección" en la Galería Lucía de la Puente. ANDRÉS PIÑEIRO es autor del poemario *Diatima de Mantinea*; prepara una tesis sobre Martín Adán. El libro *Entre la utopía y la nostalgia*, de MIGUEL GIUSTI, será publicado simultáneamente por la PUCP, en Lima y la Editorial Crítica, en Barcelona.

*La parte dedicada a* las letras checas en este número ha sido preparada con la colaboración de ANNA HOUSKOVÁ, amiga de la revista y catedrática en la Universidad Carolina de Praga. ESTHER LEVINGER es una especialista en vanguardismo europeo; en la actualidad enseña en la Universidad de Haifa, Israel. El texto de PETR KRÁL ha sido tomado del prólogo a la antología *Le surrealisme en Tchécoslovaquie, choix de textes 1934-1968* (París, Gallimard, 1983). El cuento del narrador y poeta praguense EWALD MURRER procede de *Dreams at the end of the night* (Praga, Twisted Spoon Press, 1999). Sobre los poetas checos seleccionados damos seguidamente una relación amplia confeccionada por la Dra. Housková.

*Noticia de los poetas checos.* IVAN DIVIŠ (18.9.1924-7.4.1999) autor de más de una veintena de libros de poesía, escritos y publicados a partir de los años sesenta hasta su muerte, en los que se proyecta elaboración gradual de su visión compleja y harto original del mundo y que demuestran su personalidad conflictiva –por ejemplo: *Umbriana, Sursum, Thanatea, Odchod z Ěech* (Partiendo de Bohemia), *Obrat konì* (Dale vuelta al caballo), *Jedna loj* (Un barco), y por último *Ěeši pod Huascaránem* (Los checos debajo de Huascarán), *Přibihy starého muje* – (Historias del hombre viejo), un libro de sueños y un diario (*Teoría de fiabilidad*), redactor y colaborador de varias revistas literarias y culturales (*Listy, Literární noviny, Sešity pro mladou literaturu, Host do domu, Orientace, Svidectví*). En 1969 se fue a Alemania y no volvió hasta poco antes de morir. En *Salms* (Salmy, Londres 1986, Praga 1991), poesía de su madurez tanto poética como vital se refleja la experiencia dolorosa del exilio.

VIOLA FISCHEROVÁ (18.10.1935) Poeta y traductora, preparó varios programas culturales de radio. Una parte de su vida estuvo exiliada en Basilea. Por primera vez publicó sus poemas en la revista *Sešity pro mladou literaturu* en 1967, pero su primer libro *Zádušní mše za Pavla Buksu* (Réquiem por Pavel Buksa), en que se enfrenta con la trágica pérdida de su esposo, apareció tan solo en 1993, después siguieron *Babí hodina* (Hora tardía, 1993, 1995), *Jako pápiří* (Como plumas, 1995) y hasta ahora el último *Daleké dráhy domovù* (Vías lejanas de los hogares, 1998).

JIRÍ GRUŠA (10.11.1938) Autor de poesía en checo y alemán –por ejemplo: *Cvičení mučení* (Ejercicios de tortura, 1969), *Der Babylonwald* (1991), *Modlitba k Janince* (Rezando a Juanita, 1994), *Wandersteine* (1994) –*Bludné kameny* (Piedras erráticas, 2000)–, de prosas –*Dotazník aneb Modlitba za jedno místo a přítele* (Cuestionario u Oración por una ciudad y un amigo, 1978, 1990), *Mimner aneb Hra o smřičoch* (Mimner o El juego por el hediondo, 1973, 1991, publicado parcialmente en prensa en 1968-69 le provocó una persecución judicial) y otras–, traductor y publicista literario, participó en la preparación del *Diccionario de escritores prohibidos 1948-1980* (Slovník zakázaných autorù 1948-1980). Privado de la ciudadanía checa en 1981 se estableció en Alemania de dónde incitaba la renovación de los contactos entre la cultura checa y alemana.

IVAN WERNISCH (18.6.1942) Poeta y traductor de alemán. Nació en Praga, estudió la escuela de cerámica en Karlovy Vary. Desempeñó unas veinte profesiones distintas, ahora no hace nada. Entre sus libros de poemas destacan *Kam letí nebe* (A donde va el cielo, 1961), *Zimohrádek* (1965), *Dutý břeh* (La orilla hueca, 1967), *Zasuté zahrady* (Jardines escondidos, 1983) *Včerejší den* (El día de ayer, 1989), *Ó kdežpak* (O que no, 1991), *Cesta do Ašchabadu* (El viaje a Ashabad, 1994).

MICHAL AJVAZ (30.10.1949) Poeta, novelista y ensayista. Gradué en la Facultad de Filosofía y Letras en Praga pero después se veía obligado a desempeñar varias profesiones obreras por motivos políticos. Sus obras literarias empezó a publicar después de la caída del régimen socialista. Publicó un libro de poemas *Vražda v hotelu Intercontinental* (Asesinato en el hotel Intercontinental, 1989), libros de prosas breves *Návrat starého varana* (Regreso del varano viejo, 1991) y

*Tyrkysový orel* (Aguila turquí, 1997), novelas *Druhé město* (La otra ciudad, 1993) y *Zlatý vik* (Edad de Oro, 2002), un libro de ensayos *Tajemství knihy* (1998) y un libro sobre la obra de Jorge Luis Borges *Sny gramatik, záře písmen* (Sueños de las gramáticas, brillo de las letras, 2002).

PETR BORKOVEC (1970) Poeta y traductor de la poesía rusa. Es redactor de la revista *Souvislosti*, publicó varios libros de poemas: *Prostírání do tichého* (1990), *Poustevna, věštírna, loutkárna* (Ermita, oráculo, marionetería, 1991), *Ochoz* (Andén, 1994), *Mezi oknem, stolem a postelí* (Entre la ventana, la mesa y la cama, 1996), *Polní práce* (Faenas agrícolas, 1998).

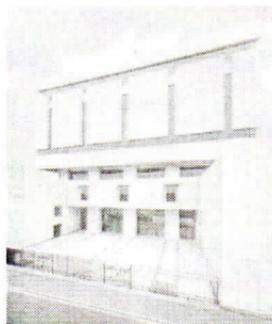




## BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERÚ

En cumplimiento de su función constitucional de informar acerca de las finanzas nacionales, el Banco Central de Reserva tiene a disposición del público la página web:

[www.bcrp.gob.pe](http://www.bcrp.gob.pe)



A través de ésta podemos conocer:

- \* El Programa Monetario mensual
- \* Informes y publicaciones
- \* Estadísticas
- \* Información sobre el sistema de pagos, la administración de las reservas internacionales, los estados financieros del BCR y las licitaciones.
- \* Información presupuestal
- \* Comunicados y notas de prensa
- \* Información acerca de los billetes y monedas.
- \* Servicios que prestan la biblioteca y el museo

HELICOPTEROS DELSUR S.A.

**HELISUR**



AVIACION DEL SUR S.A.

**AVIASUR**

**AL SERVICIO DE LAS EMPRESAS  
PETROLERAS**

TEL.:264-1770

264-1880

264-3152

264-3160

FAX:264-1814 E-MAIL: hls ggen@peru.itete.com.pe

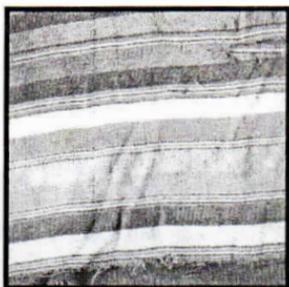
[www.helisur.com.pe](http://www.helisur.com.pe)

**UNMSM**

**E**ducación,  
**C**ultura y  
**A**mbiente



Son la base  
de un país  
próspero



**SOUTHERN PERU**

Cobre trabajando por el Perú



*Comprometidos en  
hacerte la banca  
cada vez más simple*



DRI

Banco de Crédito **» BCP »**

FUNDACIÓN

Telefónica

## Una nueva mirada a nuestro legado cultural

Disfrute de las expresiones artísticas y culturales de nuestro valioso pasado y dinámico presente, con una visión seria y entretenida

### CD Roms multimedia

- La ciudad inca del Cusco por Santiago Agurto Calvo.
- Chavín por Luis G. Lumbreras.
- Los Incas por María Rostworowski.
- Tunuyep: El desafío de la ciudad sagrada del reino de Sipán por Walter Alva.
- Aventuras de la ingeniosa Elena con Perucote y Tiahugato.
- Sipán por Walter Alva.

### Publicaciones

- Recuerdos de la Monarquía Peruana por Don Justo Apu Sahuaraura Inca.
- La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942
- Choquequirau: santuario histórico y ecológico por Luis G. Lumbreras.
- Los Mochicas por Rafael Larco Hoyle.
- Tilsa Tsuchiya: 1929-1984.
- Elena Izcue: El Arte Precolombino en la vida moderna.
- Spondylus. Ofrenda sagrada y símbolo de paz.
- Catálogos II, III, IV, V y VI del Concurso Anual de Artes Plásticas.
- Arte Español Contemporáneo en la Colección de Telefónica: Chillida, Fernández, Gris, Picasso y Tàpies.

De venta en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Instituto de Estudios Peruanos, Museo de Arte de Lima, Crisol, El Virrey, La Casa Verde, Zeta y en las principales librerías, o a través de nuestra página web ([www.fundaciontelefonica.org.pe](http://www.fundaciontelefonica.org.pe)).



UNMSM

[www.telefonica.com.pe](http://www.telefonica.com.pe)

Telefónica

TIN  
RES

CALIAO

UNMSM

