

hueso húmero

48

Ortega sobre Comualdo / Hernández sobre Freud

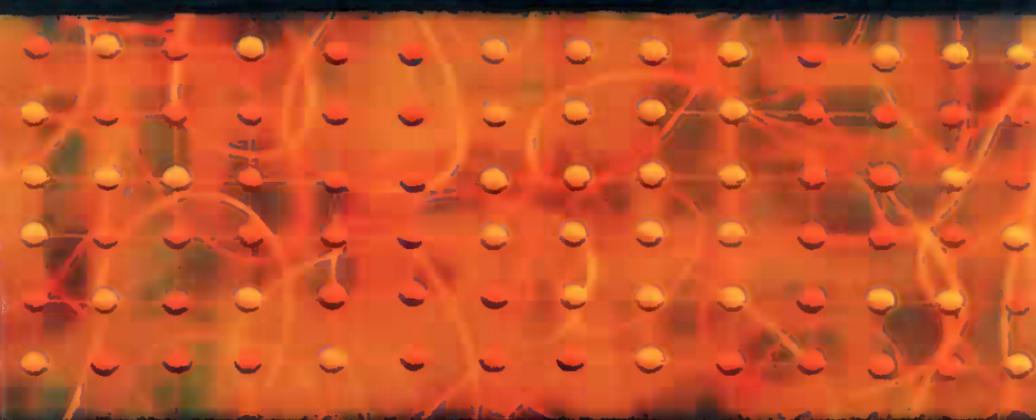
Muñoz sobre Varela / C. Vich sobre Vargas Vicuña

Lauer sobre Montalbeti / Reisz sobre Guerrero / Elmore
sobre Santiviáñez / López Soria sobre Mariátegui-Sobrevilla

Chueca sobre Vélez / Castañeda sobre Iparraguirre

V. Vich sobre Dina y Chacalón / Krebs sobre la mirada del
cine / Bruce sobre el escritor homosexual / Poemas

Narraciones - Entrevista



hueso húmero

No. 48

mayo

2006

SUMARIO

JULIO ORTEGA / Alejandro Romualdo: <i>Ni pan ni circo</i>	3
CUATRO versiones de un poema de Elizabeth Bishop	10
VÍCTOR J. KREBS / Más allá del complejo pigmaliónico: reflexiones sobre el temor a la vitalidad y la mirada del cine	21
CÉSAR GUTIÉRREZ / <i>De Bombardero</i>	50
MAX HERNÁNDEZ / Freud y la Viena de fin de siglo	64
MEVLANA MOHAMED JALALUDDIN RUMI / Poemas	76
VÍCTOR VICH / Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia	80
ELENA PORTOCARRERO / Como bodas de Canaán	96
OLGA MUÑOZ CARRASCO / Blanca Varela: el ancho delta de <i>El falso teclado</i>	100
MÓNICA BELEVAN / Poemas	111

EN LA MASMÉDULA

RÓMULO ACURIO / Con Alberto Wagner de Reyna	116
ENRIQUE BRUCE / Red de señalización: la encrucijada política del escritor homosexual	123
CYNTHIA VICH / Una lectura de la narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña	131
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Adiós a Mariátegui	135

LIBROS

MIRKO LAUER / Notas necesariamente rápidas	140
SUSANA REISZ / De incendios y regresos imposibles: un nuevo poemario de Victoria Guerrero	146
PETER ELMORE / Consagración de la palabra: <i>Eucaristía</i> , de Róger Santiváñez	162
ANTONIO PEÑA CABRERA / Abugattas: ensayos sobre el futuro	168
LUIS HERNÁN CASTAÑEDA / Vendrá un viento y se lo llevará todo: apocalipsis y escritura en <i>El inventario de las naves</i> de Alexis Iparraguirre	171
LUIS FERNANDO CHUECA / Poemas absolutamente trabajados	177
ALICIA DEL ÁGUILA / Representando los miedos: el racismo en los discursos del XIX	184

EN ESTE NÚMERO	189
----------------	-----

TAPA Y RETIRA DE LA TAPA: "CIRCUITO CIEGO" DE MARIELLA AGOIS (1.22 x 1.53 m.)

LAY OUT: JESÚS RUIZ DURAND.

VIÑETAS: GRIGORE CUGLER.

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.

ISSN 1609-0698

DEPÓSITO LEGAL 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

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

ALEJANDRO ROMUALDO: *NI PAN NI CIRCO* / Julio Ortega

Toda la obra de Alejandro Romualdo (1926) está hecha bajo el principio rector de la articulación. Desde su memorable bautizo literario con *La torre de los alucinados* (1949) hasta su recordado manifiesto contra-literario de *Edición extraordinaria* (1958), la poesía ha sido para este poeta el modo de producción del significado articulatorio. Bien visto, la opción por el modelo idealista de Rilke, en el primer caso, y por el materialismo histórico en el segundo, testimonian a pesar de los énfasis del estilo y la convicción, un mismo sistema paralelo. Por un lado, la mitología del poema como fuerza reflexiva y saber contemplativo, que construye el mito redentor del saber poético por encima de la racionalidad del lenguaje. Por otro, la materialidad de un lenguaje del mundo, cuyo saber propone una pragmática. Ambas opciones, estilos y visiones, difieren menos de lo que se cree: no en vano el poema más político que escribió Romualdo, a la muerte de Túpac Amaru, es una alegoría idealista, al punto que convierte a la historia en mito redentor.

La articulación postula la necesaria correlación entre los nombres y las cosas, y corresponde, por lo mismo, a un conocer clásico: el lenguaje se debe a su capacidad de intercambio; su valor está en la precisión, que hace más nítido el tránsito del mundo en la frase; y su moral es la capacidad de incidir sobre la práctica. La lírica puede propiciar el instante más pleno de esas coincidencias felices. El Ángel del enigma, ese exceso de belleza que vio Rilke, y el Ángel de la tragedia, que vio Romualdo en el príncipe Amaru, ese exceso de agonía, son dos caras de la misma moneda. Ambos se resisten a morir, y ya no pertenecen al mundo: se deben del todo al poema.

Pero un lenguaje articulado presupone también un sistema de ideas general, que opera como un modelo de lo real, y que excede al usuario casual del instante. Por lo mismo, la certeza no se debe al sujeto sino a su lugar en el sistema. Dante, por ejemplo, se debía al cristianismo y la teología, y creyó que su exilio no era sólo personal sino paralelo a la evolución de su lengua romance y al peregrinaje de la fe. Por ello, la articulación como principio requiere de una Retórica que promueva la autoridad de la elocuencia y el arte de la persuasión. Romualdo ha sido uno de los poetas peruanos, y para el caso, latinoamericanos, más persuasivos. Un repaso a su programa arrojaría un catálogo de nociones inculcadas con destreza y convicción. El lector entra en un poema suyo inocentemente y sale convertido, militantemente. Porque su sistematicidad presume saber de antemano lo que quiere demostrar, y sólo tiene una página para hacerlo. Esto es, ni el poeta ni el poema cambian en el proceso de la escritura: cambia, eso sí, el lector. Como en una lección de elocuencia, el poema declara su tema, define su campo de acción, y despliega, por fin, sus recursos de acrecentamiento, ampliando el horizonte de expectativas. El poema lo dice todo, y nos suma a su sistema. Pablo Guevara es otro poeta animado por la ambición intelectual de un sistema poético. Sólo que en su caso ya no se trata del materialismo histórico sino de la historia material de lo moderno. Y su poesía, por lo demás, demuestra el proceso de su conocimiento: no es su consecuencia sino su hechura misma.

Se llamó "poesía social" al espléndido ejercicio retórico que ensayó Romualdo en los años 50, aunque el calificativo no le hace justicia. No es social sino clásico (esto es, nominalista, sistemático, racionalista) quien fue capaz de escribir: "Llaman siempre a las cosas por sus nombres" ("A otra cosa," *Poesía*). Su fe en el lenguaje sustantivo era una lección de elocuencia: "Si me quitaran totalmente todo...Aún me quedaría una palabra/ donde apoyar la voz" (*Edición extraordinaria*). La idea de que las cosas tienen, en efecto, un nombre claro y directo, y la convicción de que el lenguaje es inexhausto e incluye al sujeto mismo, declaraban la estirpe pragmática del poema como modelo de pensar el mundo en el diálogo.

Porque esta poética es una lección de economía clásica, de hablar necesariamente para expresar más; esto es, una escuela de dicción civil. Nos debemos al lenguaje común, propuso, y la comunidad se funda en el acuerdo de la palabra instrumental, aquella capaz de rehacer no los nombres de los objetos sino su valor. El lenguaje, en fin, tiene la misión de restituir los nombres del mundo para que la comunicación pueda ser una inteligencia compartida de lo real.

La literatura peruana está llena de búsquedas y convocatorias del colectivo desde el coloquio, la palabra oral, las voces regionales y el habla cotidiana. Quizá ello se deba a la necesidad de encontrar una dimensión legítima de la conversación. De pronto, a pesar de lo que creemos, en la literatura peruana se conversa poco y mal: la interlocución no es una virtud local. Las novelas de Alfredo Bryce Echenique son una utopía peruana de la charla plena, ganada por la intimidad, aunque su mapa social demuestra la estratificación del diálogo y las sanciones de las voces sin derecho a voz. Quizá en los cuentos de Ribeyro y de Loayza se escucha lo que sería un uso de la palabra mutua. Fernando Ampuero y Alonso Cueto han logrado hablar al lector desde un protocolo actual del diálogo: con complicidad y, a la vez, con justa distancia, esto es, con veracidad. Pues bien, Alejandro Romualdo debe haber sido uno de los primeros en darle dignidad cotidiana a la dicción poética. Su poesía es más civil que social, porque hace del habla el modelo de una racionalidad compatible. Aunque a veces su ingenio es autocomplaciente, lleva siempre un goce vital.

Ni pan ni circo (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2005) declara el regreso de Romualdo a la poesía pero, al mismo tiempo, anuncia el fin del mundo articulado que sostuvo su concepción poética. Más que un libro alentado por la conciencia de crisis en una época consagrada al relativismo de los saberes y la puesta en duda de los relatos sistemáticos, es un libro desalentado por la violencia implosiva dominante; y, por ello mismo, resulta un ensayo de melancolía, bajo cuya sombra enlutada el poema vela sus mejores armas.

El mundo se ha venido abajo al perderse la articulación que le proveía el lenguaje. Y, como Eliot, el poeta sólo puede hacer el recuento

de los "fragmentos" (término ahora clave de la ruptura del sistema), que son pedazos del discurso en ruinas. Son también las huellas del mundo natural trastornado por la violencia política, como si el mundo al revés se hubiese impuesto a sangre y fuego. Pero también son trazas de la emoción ante las nuevas víctimas, y pedazos de cuerpos mutilados: los "fragmentos" son, así, las ruinas del presente, que el lenguaje poético asume ya no para devolverles la vida (como al héroe desmembrado), sino para incluirlos en el poema, a su vez, balbuciente. El poema es un breve espacio imantado a donde van a dar las sílabas rotas.

La escena peruana está hecha por la violencia y deshecha en el lenguaje: el cementerio campesino es su lugar emblemático. Allí las "dulces flores del mediodía" junto a los "sepulcros andinos" han sido "acribilladas en los muros/ de la maleza crispada de horror."

No es el rocío que cae y las baña
sino el llanto de las madres
frágiles como la lluvia
corolas de harapos
en un ramo de violencia

El poema no puede articular la imagen doliente porque la violencia ha estallado en el lenguaje mismo, y sólo es posible enumerar los fragmentos que se funden en el habla. Las flores del cementerio no reciben el rocío sino el llanto de las madres, que son frágiles como las flores y la lluvia; y entre ellas, madres, flores, lluvia, hacen una corola de harapos, la corona fúnebre del poema. La fragmentación es la forma del dolor de las víctimas pero también es la forma del lenguaje.

Los dos sistemas del poeta se interpolan en el poema intercambiando sus emblemas. La lírica vehemente y la loa civil adquieren, en esta visión fúnebre, renovada función: la lírica provee flores, follaje, luz, estaciones, mientras que la loa civil acarrea muertos, masacres, tumbas, difuntos, desaparecidos. Esos dos campos léxicos declaran la tensión desgarradora que rehúsa la representación misma, y trabaja la

des-representación demostrativa. Por eso, abundan las paradojas, oxímoros y tensiones: "Miserable esplendor," "un día nuevo bajo la sombra del hacha: el sol frío de la claridad se abre," "Lo que el día dice con tanta claridad/ son tus ojos sin nadie, es tu boca vacía."

Leemos: "Una ficción sobre otra hacen esta realidad/ sin límites, donde el poema se ordena." El orden natural se ha fracturado, el lenguaje como sistema ha sido roto, y la poesía busca ordenarse en la misma zozobra. Es revelador el concepto de "realidad sin límites", porque lo real ya no es razonable, ya no obedece al orden discursivo; y siendo ilimitado se hace impensable, innombrable. Pero el poema es el instrumento capaz de asumir el caos y postular una breve certidumbre en la tragedia. En este paisaje subvertido, los "trozos" son una disformidad, una inadecuación creada por la crisis. La vida misma, en la balacera, es otra víctima: "se arrodilla y se queja".

Esta es una realidad que resiste la posibilidad de un mapa, no es cartografiable. Los mapas son una piel "manchada/ con rastros de sangre y cruces marcadas". Son por eso, "trazos de horror". Contra la violencia, el canto rememora su tradición órfica, esa promesa extrema de la articulación:

Rama sin árbol, florece y sostén a las aves;
tranqueras sin camino, detén las catástrofes.
Nunca es más clara la noche que en las fosas
Donde descansa el sol.

El Infierno de Dante resulta más infernal no por el fuego y el castigo sino por la desarticulación. Si su construcción fuese articulada, si no fuese un desagregado interpuesto, poseería una racionalidad. Como el Infierno, la tierra mortal de Romualdo carece de lógica interna, y es contra-sistemática. El paisaje se ha tornado fúnebre y errático: "Cuerpos y almas errantes/ buscan enloquecidos un lecho blando/ en el fondo del río". Hasta el río corre en el sentido contrario y es imagen de la muerte. Por lo mismo, "No hay certidumbre en las tierras acogedoras,/"

ni claridad, ni silencio, ni palabras". Esto es, el país sigue siendo habitable pero ha sido deshabitado por el lenguaje, y carece, por tanto, de certeza humana. No en vano hay un poema en el libro al cadáver de Lenin, ese monumento funerario al sistema, hoy venido, uno en el otro, a menos. Pero también viene un canto a Ezra Pound, cuyo anticapitalismo romántico lo llevó al fascismo, a la prisión, y al hospital mental. Su sistema se vino abajo, antes que el de Lenin. Pero la poesía es capaz de exceder las miserias de la Época ("me he equivocado en todo", sentenció) y ser, a veces, su verdad sin sustento.

Hasta los fragmentos fueron, antes, parte del todo, pero ahora "no evocan/ ninguna plenitud". Los nuevos inmigrantes han sido expulsados por la violencia: "Desterrados...en los arenales...como fragmentos/ de su dolor, han llegado hasta aquí".

Un poema consigna las preguntas que hace a la lírica esta poesía de la melancolía nacional:

Qué dice el sol del día yacente,
qué dice la luna de la noche insepulta.
Flores fugaces en la hierba se abren
en resplandores que anuncian matanzas.
Si algo toca esa luz no es el pecho
sino un torso que amó su desventura;
si algo respira es el ramo marchito,
y la furia que arrasa puentes, muros,
lamentos y palabras que nadie comprende.

Hasta la violencia debe ser creativa, había reclamado Walter Benjamin, pero ese desafío es una nostalgia humanista. A la hora del recuento, el poema nos dice que no hay poesía sino en su ausencia: alterado el orden natural, el mismo cosmos es insuficiente para explicar la matanza y para entender su respuesta. Esa furia desatada testimonia el fin del diálogo. El poema recuenta pero ya no cuenta. La conversación ha terminado.

Nos queda, con todo, "la íntima alegría del canto...lo que sobrevive /y sobrevivirá en la noche perfecta." Esto es, la memoria de la poesía es un presente más largo, la orilla del lenguaje prometido.

Estos poemas tienen la levedad de su trazo y el drama de su desconcierto. Son poemas que le devuelven a la conciencia política tanto el principio de su indeterminación como el valor de su sensibilidad ética, aun si sólo puede ser melancólica.

Se suman, en su desesperanza compartida, a los trabajos por los derechos humanos en esta larga hora tenebrosa.

Después de todo, si los derechos humanos en el Perú no pueden ser todavía, a pesar de las evidencias, un proceso jurídico que recobre el valor social de las instituciones, la poesía puede recobrar la dignidad de una desesperanza lúcida. Y acompañar, así, a los hombres y mujeres que han levantado sus voces para saber la verdad, aunque el estado mismo no sepa qué hacer con ella.

Sabemos, en cambio, que si no podemos reconocer la humanidad de todos no podremos reconocer los derechos de nadie.

La poesía de Romualdo, liberada de la razón de una verdad sistemática, y gracias a su lección actual de incertidumbre, es parte también de la conversación más seria y creativa que nos aguarda.



UNMSM

CUATRO VERSIONES DE UN POEMA DE ELIZABETH BISHOP

Elizabeth Bishop nació en Worcester, Massachussets, en 1911. Luego de una infancia difícil (su padre murió siendo ella muy joven y su madre fue recluida en un institución para enfermos mentales) se crió con parientes en Canadá y Massachussets y asistió a Vassar College. Desde entonces sus constantes viajes (Francia, el Norte de Africa, España, Irlanda, Brasil) nutrieron su poesía con paisajes tan externos como exactos. Por muchos años fue editora de poesía del semanario *The Nation* y en 1949-50 fue Consultora de Poesía de la Biblioteca del Congreso (el equivalente a lo que hoy es la figura del Poeta Laureado). En 1955 recibió el Premio Pulitzer y e 1965 el National Book Award. Bishop enseñó poesía en Harvard y en la Universidad de Nueva York. Murió en 1979.

Dos figuras poéticas fueron decisivas en su formación: Marianne Moore y Robert Lowell. A diferencia del estilo confesional en boga (en especial Lowell), Bishop apeló a una poesía que recreaba el mundo externo, físico, de una manera impecable en lo técnico. Curiosamente, esto le daba a sus poemas un tono moral inconfundible. Publicó en vida ocho libros que apenas suman unos 100 poemas: *North and South* (1946), *Poems: North and South, A Cold Spring* (1955), *Poems* (1956), *Questions of Travel* (1965), *The Ballad of the Burglar of Babylon* (1968), *The Complete Poems* (1969), *Poem* (1973), *Geography III* (1977). Exista una recopilación póstuma: *The Complete Poems: 1927-1979* (1983).

Bishop guardó inédito un número aun mayor de poemas por considerarlos imperfectos, borradores, ensayos que no pasaron su

exigente celo editorial. Alice Quinn, editora de poesía de *The New Yorker*, acaba de editar un volumen con este material inédito bajo el título de *Edgar Allan Poe & the Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments* (Farrar, Straus and Giroux, Nueva York 2006). Quinn tuvo acceso a unas 3500 páginas de manuscritos y a libretas de apuntes de Bishop. El resultado es un libro excepcional en el que se puede observar el proceso mismo de construcción de sus poemas, las diferentes ideas y notas que los motivaron, y los diferentes borradores y versiones que los apoyaron. Irónicamente, todo el esfuerzo de estos poemas descartados fue, para Bishop, inútil: nunca lograron alcanzar la prolijidad que ella les demandaba. Lectores posteriores de estos intentos han sido más benévolos.

Lo que sigue son cuatro versiones del poema que da título a la esta colección, y el poema mismo, del que Quinn dice que es “biográficamente significativo”, pues apunta a la considerable angustia que ella estaba sintiendo antes de su mudanza al Brasil en 1951. Los versos de la parte superior, “blue as gas / blue as the pupil / of a blind man’s eye” evocan al narrador de “El corazón delator” de Poe, en la descripción de su vecino ciego, “Tiene el ojo de un buitres –un pálido ojo azul, cubierto por una película. Cada vez que lo posaba sobre mí la sangre se me helaba.”

EDGAR ALLAN POE & THE JUKE-BOX / *Elizabeth Bishop*

Easy through the darkened room	blue as grass,
The juke-box burns; the music falls,	blue as the pupil
Starlight, La Conga, all the dance halls	of a blind man’s eye
In the block of honky-tonks,	
cavities in our waning moon,	
strung with bottles and blue lights	

and sivered coconuts and conches.
As easily as the music falls,
the nickels fall into the slots,
the drinks like lonely water-falls
in night descend the separate throats,
and the hands fall on one another
down darker darkness under
the tablecloths and all descends,
descends, falls – much as we envision
the helpless earthward fall of love
descending from the head and eye
down to the hands and heart, and down.
The music pretends to laugh and weep
While it descends to drink and murder.
The burning box can keep the measure
strict, always, and the down-beat.

Poe said that poetry was exact.
But pleasures are mechanical
and know beforehand what they want
and know exactly what they want.
Do the obtain that single effect
That can be calculated like alcohol
or like the response to the nickel
–just how long does the music burn
like poetry, or all your horror
half as exact as horror here?

EDGAR ALLAN POE & LA ROCOLA

[*versión de Mónica Belevan*]

Quedamente arde a través del cuarto oscurecido azul como el gas,
la rocola; cae la música, azul como la pupila
Starlight, La Conga, todas las bailantas del ojo de un ciego
en la cuadra de barras,
oquedades en nuestra luna menguante,
hiladas con botellas y luces azules
y cocos plateados y conchas.

Tan quedamente como cae la música,
caen los cinco céntimos en las ranuras,
los tragos como cataratas solitarias
descienden por la noche por gargantas separadas,
y las manos caen unas sobre otras
abajo más oscuro oscuridad debajo
de los manteles y todo desciende,
desciende, cae – por más que avizoremos
la caída a tierra insuficiente del amor
descendiendo de la cabeza y el ojo
abajo a las manos y al corazón, y abajo.

La música simula reír y llorar
mientras desciende a tomar y asesinar.
La rocola ardiente puede marcar el paso
estricto, siempre, y el bajo.

Poe dijo que la poética era exacta.
Pero los placeres son mecánicos
y saben de antemano lo que quieren
y saben exactamente lo que quieren.
¿Consiguen ese efecto único
que puede calcularse como el del alcohol
o como la respuesta a los cinco centavos?
—¿por cuánto tiempo justo arde la música?
¿Como la poesía, o todo tu horror
Medianamente tan exacto como el horror acá?

POE Y LA ROCOLA
[versión de Jorge Capriata]

Rutilante en el cuarto oscurecido azul como el gas
se consume la rocola; cae la música: azul como la pupila
Starlight, La Conga, todos los bailes de un ciego
en la cuadra de los bares,
oquedades en nuestra menguante luna,
adornados de botellas y luces azules
y conchas y cocos platinados.

Tan suavemente como cae la música,
caen las monedas por la ranura,
los tragos, como solitarias cataratas,
bajan nocturnos por gargantas separadas
y las manos se cubren mutuamente
en la oscura oscuridad bajo
los manteles y todo se hunde,
se hunde y cae- tal como imaginamos
la impotente caída del amor hacia la tierra,
cayendo de la cabeza y el ojo
hasta las manos y el corazón, y más aún.

La música simula llorar y reír,
mientras se rebaja al trago y al crimen.
La ardiente caja puede marcar el compás,
invariable, siempre, y los tiempos fuertes.

Poe dijo que la poesía era exacta.
Pero los placeres son mecánicos
y saben de antemano lo que buscan
y saben exactamente lo que buscan.
¿Es que pueden lograr el efecto singular
que puede ser medido como el alcohol
o la respuesta a la moneda?
—¿hasta cuándo, pues, arde la música?
¿como la poesía, o todo tu espanto
exacto a medias?

NOTAS

Rutilante (L.1) hemos tomado como base el glowing de la versión alternativa de Bishop.
Baile: hay que leerlo en el sentido de lugar de baile (DRAL 4. Local.) y en todos los demás sentidos. La traducción abre un tanto el poema, a la Empson.
Tiempos fuertes: down beat. Gracias a Carlos Espinoza (saxo).

EDGAR ALLAN POE & LA ROCOLA

[*versión de Mirko Lauer*]

Qué fácil arde la rocola en la penumbra; azul como gas
cae la música, Starlight, La Conga, azul como la pupila
todas las salas bailables del ojo de un ciego
en la cuadra de las cantinas,
cavidades en nuestra luna evanescente,
enhebrada por botellas y luces azules,
cocos argentados y caracolas.

Tan fácil como cae la música,
entran las monedas por la ranura,
los tragos como soledad en cascadas,
nocturnidad abajo por gargantas separadas,
y unas manos caen sobre otras
hacia un oscuro más oscuro bajo
los manteles y todo baja,
baja, cae – bastante similar a ver
la impotente caída a tierra del amor

en su descenso desde la cabeza y el ojo
al corazón y las manos, y hacia abajo.
La música hace como que ríe y llora
mientras desciende a trago y asesinato.
La máquina en llamas no puede mantener el ritmo
estricto, siempre, y el compás de fondo.

Poe dijo que la poesía era exacta.
Pero los placeres son mecánicos
y saben de antemano lo que quieren
y saben exactamente lo que quieren.
¿Obtienen ese único efecto
calculable como el alcohol
o como la respuesta a la moneda
—cuánto tiempo en verdad arde la música?
¿como la poesía, o mitad de exacto
como el horror aquí?

EDGAR ALLAN POE & LA GRAMOLA

[versión de Mario Montalbetti]

Fácilmente la gramola se enciende azul como el gas
en el salón apagado; la música cae, azul como la pupila
Starlight, La Conga, todas las salas de baile del ojo de un ciego
en una cuadra de cantinas,
caries en nuestra luna menguante,
hilvanadas con botellas y neones azules
y cocos plateados y conchas.

Así de fácil como cae la música,
así caen las monedas en las ranuras,
los tragos como cataratas solitarias
nocturnas descienden las diferentes gargantas,
y las manos caen una sobre otra
por una oscuridad más oscura debajo
de los manteles y todo desciende,
desciende, cae –tal como imaginamos
la caída desvalida del amor hacia la tierra
descendiendo del ojo y cabeza abajo

hacia las manos y el corazón, y abajo.
La música pretende reír y llorar
mientras desciende a beber y matar.
La gramola encendida marca la cadencia
estricta, siempre, y al fondo el ritmo.

Poe dijo que la poesía era exacta.
Pero los placeres son mecánicos
y saben de antemano lo que quieren
y saben exactamente lo que quieren.
¿Obtienen ese efecto singular
que puede medirse como el alcohol
o como la respuesta a una moneda.
—hasta cuando permanece la música encendida?
como la poesía, o como todo tu horror
no tan exacto como el horror que hay aquí?

MÁS ALLÁ DEL COMPLEJO PIGMALIÓNICO: REFLEXIONES SOBRE EL TEMOR A LA VITALIDAD Y LA MIRADA DEL CINE^{1/}

Víctor J. Krebs

Dedicado a Tere y Eduardo

En virtud de esta inconsciencia, precisamente
en virtud de este olvido, adquiere el hombre
el sentimiento de la verdad.

Friedrich Nietzsche

I. APOLO

I.1 Preludio

La pregunta que anima esta reflexión es sobre la contribución que puede hacer el cine –en la singularidad de su medio– para transformar la conciencia de nuestra época. Quiero enmarcar esta pregunta imaginadamente en la tensión entre los dos arquetipos de Hermes y Apolo porque me parece que podemos entender los problemas de nuestro tiempo como consecuencia del predominio que ha ejercido, casi exclusivamente, la mentalidad apolínea en la cultura occidental por más de dos mil quinientos años.

Apolo, como sabemos, es el dios de la luz y la verdad racional. Su ámbito es el del ser inmutable, la pureza y la perfección. Hermes, por el contrario, es el dios de la ambivalencia y la oscuridad de la vivencia. Su ámbito es el del devenir como principio de movimiento y transformación. Si para Apolo el objetivo es la verdad, para Hermes es más importante la vitalidad; y si desde Apolo buscamos el conocimiento racional, con Hermes nos mantenemos atentos a la conexión psíquica. Quiero afirmar

¹ Una versión anterior de este texto fue presentado ante la Sociedad Venezolana de Analistas Junguianos y la Fundación C.G. Jung de Venezuela, del 2 al 9 de febrero de 2006. Agradezco a ambas asociaciones por la invitación y en especial al Dr. Eduardo Carvalho, coordinador del ciclo de charlas y a la audiencia en esas dos ocasiones por las estimulantes discusiones.

que la tensión entre estos dos arquetipos ha definido a nuestra tradición desde que empezamos a pensar filosóficamente con Sócrates y Platón. A lo largo de la historia ha habido momentos en que la hegemonía Apolínea se ha visto interpelada por movimientos de signo o carácter Hermético motivados por la estrechez en la concepción predominante de la vida humana, su subordinación a un solo patrón de sentido limitado y limitante, y la represión u olvido de la dimensión psíquica y estética de la experiencia en favor de un énfasis exclusivamente epistemológico o cognitivo. Pero estas apariciones de Hermes en la historia han tenido en general poca duración, y eventualmente han sido eclipsadas nuevamente por la reafirmación del racionalismo apolíneo. Nuestra época –ya en las postrimerías de la modernidad, donde el dominio apolíneo ha alcanzado su máximo auge– es un nuevo momento de confrontación en que, otra vez frente a la estrechez de esa visión, vuelve a emerger vigorosamente la mirada hermética, exigiendo una transformación en nuestra conciencia cultural. Nuestro propósito aquí es explorar el lugar que tiene en ese fenómeno el medio del cine y la contribución que puede hacer en el cambio en nuestro modo de conocer y de aproximarnos al mundo que se vuelve a proponer en nuestra época.

Nuestra reflexión está dividida en dos partes. En esta primera parte me dedicaré a plantear el contexto histórico e imaginal para motivar y preparar el camino para nuestra reflexión sobre el cine. Ya en la segunda parte de este ensayo desarrollaré esa reflexión demostrando de qué manera hace el cine posible el cultivo de un modo de pensamiento y conciencia que responda a las necesidades de nuestra época.

1.2 *El complejo pigmaliónico*²

Empiezo con un mito a fin de definir un complejo cultural que pienso que nos da luces acerca del racionalismo apolíneo de occidente.

² Lo que aquí introduzco como el complejo pigmaliónico lo he trabajado en «Descenso al caos primordial: filosofía, cuerpo e imaginación pornográfica», en: *Hueso Humero*, 42: 2003 y en otros textos recopilados en *El Impulso Pigmaliónico: Ensayos en torno a un complejo filosófico* (2006, en edición).

Se trata del mito de Pigmalión, el legendario escultor famoso por haber declarado su desprecio por la “imperfección” de la mujer y haberse dedicado entonces a esculpir la imagen de la mujer perfecta. Tenemos en esta breve descripción, una imagen de dos elementos que querré luego identificar en la historia de nuestra cultura. En primer lugar, Pigmalión desprecia a la mujer por no cumplir con su ideal de lo que debería ser y así representa esa tendencia tan natural en el hombre, de siempre querer más de lo que tiene, de encontrar que el mundo real siempre se queda corto frente a su deseo. Pero también da imagen a la necesidad que siente el hombre de tomar las riendas del asunto, y entonces reconstruir la realidad para que se amolde a él.

Pero hay una segunda versión del mito que profundiza esta representación: en esta versión, Pigmalión ve descender a la diosa Afrodita de los cielos, majestuosa en su batalla contra el castillo de la Rosa donde el Miedo y la Vergüenza la resisten. Furiosa se prepara a disparar su lanza implacable levantándose brevemente el vestido, lo suficiente para dejar visible a la mirada embelesada del escultor su tobillo divino. El escultor profundamente conmovido por la gloriosa visión, en lugar de perseguirla se retira agitado y se refugia rápidamente en su taller, donde —encerrado bajo cincuenta candados— se dedica obsesiva y compulsivamente a la reconstrucción, primero, del tobillo divino que lo ha conmovido, luego de los pies y las hermosas piernas, las caderas sinuosas y la cintura, y así de todo el resto del voluptuoso cuerpo de la diosa que él se imagina desnudo.

El mito nos dice que la desnudez de la diosa sólo se descubrió a la mirada del hombre luego que el artista logró “disipar el terror que hasta ese momento la había protegido”, revelando de ese modo otro elemento de este impulso pigmaliónico: que es el terror que le produce la terrible presencia, y no la imperfección, del objeto de su deseo lo que lleva al hombre a querer suplantarlo por medio de su propio arte. En otras palabras, que lo que busca Pigmalión no es precisamente mejorar algo imperfecto, sino más bien neutralizar algo tremendamente poderoso y conmovedor que lo aterra.

Sabemos que Afrodita es la diosa de la sexualidad, de la belleza y del instinto erótico. En otras palabras, que es la personificación

femenina de la vitalidad elemental. Y el mito nos habla entonces de la relación del hombre con esa vitalidad, es decir con la naturaleza, y de su necesidad de controlarla en la medida en que siente que ésta lo sobrepasa, lo abrumba y lo llama al cambio. El desprecio de lo femenino de Pigmalión, entonces, es una mera máscara de su terror y una imagen de nuestra resistencia instintiva a la transformación interior que implica la relación y el compromiso con el misterio tremendo de la experiencia y la imagen vital.

Pero el mito agrega además que esta acción de Pigmalión inicia el culto de Afrodita porné, y nos revela así otra cosa importante: que lo que llamo “el impulso pigmaliónico”, ese intento de protegerse y controlar la vitalidad natural que nos sobrepasa es un impulso pornográfico. Pornográfico no sólo en el sentido de objetificación de lo sexual, sino en el sentido más amplio de aquella objetificación de lo vital que pretende detener su impredecibilidad y contingencia; en otras palabras, se trata de un temor al mismo devenir.

El mito nos habla pues, de un complejo cultural que caracteriza, como veremos en lo que sigue, especialmente a la cultura occidental; un complejo que se manifiesta de muchas maneras pero que Foucault ha retratado iluminadoramente en el contraste entre las actitudes frente a la vitalidad que en oriente produce un arte erótico y en occidente una ciencia sexual. Este contraste nos da un buen punto de partida para la reflexión que quisiera desarrollar en lo que sigue, respecto a nuestra cultura; Occidente, voy a afirmar aquí, se ha caracterizado por el gradual predominio de la visión apolínea sobre la mirada hermética, y el cine proporciona en nuestro tiempo una nueva técnica compensatoria de esa polarización cultural.

1.3 El predominio Apolíneo

José Ortega y Gasset ubica el comienzo del proyecto espiritual de Occidente en lo que denomina “el descubrimiento de la razón”, que protagoniza el famoso Sócrates, quien es

...el primero en darse cuenta de que la razón es un nuevo universo, más perfecto y superior al que espontáneamente hallamos en torno nuestro. Las cosas visibles y tangibles varían sin cesar, aparecen y se consumen, se transforman las unas en las otras: lo blanco se ennegrece, el agua se evapora, el hombre sucumbe; lo que es mayor en comparación con una cosa resulta menor en comparación con otra. Lo mismo acontece en el mundo interior de los hombres: los deseos y afanes se cambian y se contradicen; el dolor, al menguar, se hace placer; el placer al reiterarse, fastidia o duele. Ni lo que nos rodea ni lo que somos por dentro nos ofrece punto seguro donde asentar nuestra mente. En cambio los conceptos puros [...] constituyen una clase de seres inmutables, perfectos, exactos. ...Debió ser una emoción sin par la que gozaron los hombres que, por vez primera, vieron ante su mente erguirse los perfiles rigurosos de las ideas, de las "razones".³

Del mismo modo como Pigmalión rechaza el verdadero objeto de su pasión al sustituirlo por un artificio de su arte, Sócrates también le propone a la cultura, cuatro siglos antes de Cristo, subordinar la experiencia sensible –por su oscuridad, ambivalencia y mutabilidad constante– a la claridad intelectual de los conceptos de su razón, gracias a la cual encontramos un asidero más seguro que nos da control sobre nuestro mundo de una manera hasta entonces aún insospechada.

El entusiasmo de ese descubrimiento es lo que nos transmiten los diálogos de Platón, y el proyecto de occidente se convierte entonces en extender ese descubrimiento, ampliar los dominios de esa nueva realidad, si es posible hasta sustituir la impredecibilidad de lo espontáneo, en todos los ámbitos de la existencia, con las certezas de lo racional. Los textos platónicos consolidan este camino al articular los conceptos y argumentos que constituirán la matriz del pensamiento occidental. Platón nos enseña a desechar las opiniones e intuiciones de nuestra experiencia sensible por los pensamientos de la razón pura. Subordina, en otras palabras, nuestra conciencia de la complejidad elemental de la

³ *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987, p. 114.

existencia sensible por la búsqueda de la verdad trascendente. Y en lo que se refiere a la vida práctica, aprenderemos a guiar nuestras acciones ya no por nuestros deseos o inclinaciones sino, por el contrario, de acuerdo a los mandatos de la razón que exigen sistemáticamente su control e incluso su represión.

Pero aparte de argumentos, Platón también nos proporciona imágenes que habrán de calar hondo en la conciencia de nuestra cultura. Así nos lega aquella imagen fundacional –el símil de la caverna platónica– que retrata al hombre como prisionero en una cueva subterránea de la cual es menester salir hacia la luz. La caverna representa en esta visión a la prisión del cuerpo y los sentidos y la oscuridad del conocimiento sensible; y la luz del sol hacia la que tenemos que salir no es otra cosa que la claridad de la razón, reveladora de la verdad y la esencia de las cosas.

Esta imagen platónica ha cautivado a la conciencia occidental desde entonces, marcando una clara división valorativa entre el mundo sensible y el ideal racional, creando la fractura entre lo que pensamos y lo que vivimos, determinando por dos mil quinientos años la subordinación –de diferentes maneras y en diferentes grados– de la vivencia temporal al ideal trascendente, del mundo del devenir al mundo inmutable del Ser, de la vivencia concreta al ideal de “la verdad”.

Sócrates ejemplifica esta misión al desplazar, por la incapacidad de los poetas de justificar racionalmente el saber que pretendían poseer, a toda la tradición homérica y su visión mítica de la realidad. Los poetas se entregaban a su experiencia de la realidad dándole expresión estética en sus mitos y relatos a la multiplicidad vivencial del flujo mismo de la experiencia, intentando transmitir en un lenguaje psíquicamente resonante las relaciones infinitas y la insondable profundidad del alma manifiestas en el mismo devenir. Pero Sócrates insta una visión racionalista que rechaza esa polivalencia como señal de imperfección, inexactitud y falsedad, desconociendo a la visión mítica y la expresión estética como forma alguna de conocimiento real.

Pero al mismo tiempo, como lo observa Nietzsche, Sócrates introduce en la cultura una forma de discurso en la que la conversación

estética y el relato se sustituye por el pleito y la discusión racional que él califica de una nueva forma de esgrima o pugilística mental, porque los interlocutores en lugar de escuchar para compartir y aprender del discurso del otro, se convierten en adversarios que buscan demostrar, de manera agresiva y beligerante, su poder y superioridad, pero más que nada su posesión de la verdad. Se inaugura así aquella actitud de superioridad y arrogancia racional sobre la conciencia intuitiva, el desprecio y prejuicio intelectual contra la experiencia estética, que se sigue repitiendo de diversos modos y en diferentes ámbitos hasta nuestros tiempos en Occidente.

No hay duda que el paso de la tradición oral a la escrita, que se inicia con la invención de la nueva técnica de la escritura, también favorece al gradual predominio de la mirada apolínea y su autoritarismo intelectual, pues con la palabra escrita la virtud del lenguaje oral capaz de involucrar cada fibra de nuestro ser carnal, es desplazada en favor de la objetividad y la estabilidad que nos proporciona la palabra escrita. Abstraída del contexto físico y vivencial de la palabra hablada, lo escrito logra transmitir de manera expedita la información depurada de toda particularidad, comprensible tanto para el experto que sabe lo que lee ya de su propia experiencia, como para el neófito que sólo aprende de los conceptos sobre la página.⁴ El poder hermético de la palabra oral para despertarnos a la infinitud de posibles sentidos y relaciones entre las cosas se pierde desde la visión apolínea que, en su énfasis sobre la objetividad del conocimiento, la desplaza en favor de su utilidad y eficiencia informática.

Eventualmente esa actitud racionalista hacia la realidad tendrá como consecuencia también una concepción literalista del lenguaje, un olvido de su raíz sensual, que ignora entonces su dimensión expresiva y metafórica y transforma a las palabras en meros vehículos de

⁴ Pero como bien lo advirtió el mismo Platón, con esta ganancia en objetividad también corremos el riesgo eventualmente de confundir la sabiduría con la mera acumulación de información, de perder el respeto por la experiencia, de olvidar su valor intrínseco y la densidad y riqueza de su raíz sensible y corporal, sobrevalorando la posesión objetiva de datos –síntomas todos de nuestra contemporaneidad.

información. En lugar de un camino para su exploración, la dimensión estética de la lengua se convierte más bien en un obstáculo para el verdadero conocimiento.

Pero para la mirada hermética, como bien lo sabían los sofistas, la modulación estética, el estilo, el tono de nuestras palabras revelan la espontaneidad y vitalidad del alma, nos conectan con el movimiento del mundo detrás de su idealización apolínea. La enseñanza sofista por ello consistía en un cultivo de la razón dirigido al desarrollo de una conciencia lúcida de la complejidad de la vivencia sensible y del flujo continuo de la experiencia, que se resiste a una sola determinación y a la reducción de su multiplicidad a una sola verdad. La suya era una disciplina que involucraba una conciencia no sólo racional sino además afectiva, emocional e intuitiva, que reconocía en la sensibilidad humana modos sutiles de saber que era menester refinar y profundizar. En lugar de intentar establecer una sola verdad sobre la naturaleza, se ceñían con atenta sensibilidad al movimiento mismo de la experiencia y a la particularidad de su contexto concreto, a partir de lo cual nacerán la palabra y el discurso auténticos. Su culto era el de la vida y el devenir, por lo que valoraban la improvisación y la persuasión retórica por sobre la argumentación. No es de sorprender, por lo tanto, que fueran pertinaz y definitivamente desprestigiados por Sócrates y Platón como unos impostores que, según ellos, en lugar de dedicarse a la noble búsqueda de la esencia de las cosas, la verdad trascendente y los ideales inmutables, se sometían más bien a la oscuridad y ambivalencia de la experiencia sensible, predicaban el ruin relativismo y se servían de las pasiones en pos de su propia ganancia.

Evidencia del triunfo de la visión apolínea de Platón y los filósofos sobre la mirada hermética la encontramos en el hecho de llamar a alguien un “sofista” se haya vuelto equivalente a acusarlo de mentiroso o de embustero en nuestra cultura; además en el escepticismo y la sospecha de deshonestidad que nos produce toda retórica y apelación al sentimiento, pues para nosotros, hijos modernos del racionalismo, también equivale a apelar a la parte más baja del alma humana en lugar de acogerse a la imparcial lucidez racional. La multivocidad del mito, la persuasión del lenguaje retórico – complementos indispensables de toda

reflexión integral— son descartados en favor del dogma y la ideología racional con su exactitud y frialdad apolínea.

Se destierra la conciencia abierta a la diferencia y a la transformación, a la aparición de nuevos espacios y a la multiplicación de sentidos. Desaparece de la cultura entonces Hermes, nombre que los griegos dan a aquella conciencia que no subordina el proceso de la vida a un fin ideal como lo hace el pensamiento racional—, sino que hace del proceso mismo su único fin. Se instala así la hegemonía racionalista que ha poseído a la conciencia occidental hasta nuestros tiempos. Nuestro actual culto colectivo de la juventud, nuestra obsesión por la apariencia no menos que nuestra fascinación por la estadística y el conocimiento objetivo de las ciencias, señalan al dios Apolo como patrón arquetipal de nuestra cultura.

El hombre, decía Montaigne, vive perpetuamente entre el nacimiento y la muerte, y sólo su creencia ciega en el ideal de la perfección puede hacerlo renegar de su verdadera naturaleza. Lo que nos permitía ver el mito de Pigmalión, es que esa ciega creencia no es sino una manera en que el ser humano logra controlar los riesgos de la impredecibilidad del devenir, siempre cambiante y en flujo constante, y calmar su ansiedad por la intensidad de su propia vitalidad y la confrontación constante con la muerte. Mediante la hegemonía racionalista, neutralizamos esa conciencia de nuestra mortalidad sumergiéndonos en un reflejo de nuestra propia ideación, evadiendo así los riesgos que implica el compromiso real con una naturaleza que desafía y cuestiona continua e incesantemente nuestro ideal.

Al proyecto apolíneo de Sócrates se suma inmediatamente el cristianismo, en opinión de Nietzsche una religión que comparte con la visión socrática, en su aspiración por una verdad y un mundo trascendentes, el desprecio por la vitalidad y por la naturaleza. La distinción del mundo terreno y el celestial, la creencia en una sola verdad trascendente y la subordinación de lo material a lo espiritual se convierten en elementos fundamentales de nuestra cultura, ya no sólo como orientación política y filosófica sino además en la forma —y con la fuerza— del dogma religioso que se afianza durante los siguientes doce

siglos gracias a la formidable labor de síntesis intelectual a la que se someten las filosofías griegas por la Patrística y Escolástica cristianas.

La reacción vigorosa que se desarrolla durante ese período de incomparable creatividad y nuevos descubrimientos que llamamos el Renacimiento constituye uno de los momentos de nuestra historia más marcados por el espíritu de Hermes. Así, entre los siglos XIV y XVI, se desarrolla un ímpetu de experimentación empírica que, en contra del trascendentalismo cristiano y racionalista, busca la reivindicación del individuo y su experiencia sensible “de carne y hueso”, de la naturaleza en su animación vital y de la mortalidad con sus ambivalencias y oscuridades como ocasión de transformación psíquica y nueva conciencia. Pero el fermento de esas energías creativas y los nuevos descubrimientos se enrumbará nuevamente hacia la reafirmación y consolidación moderna de la visión apolínea, en virtud especialmente de los trabajos de Newton y Galileo y el genio filosófico de Descartes, que alimentan y fortalecen el nacimiento de lo que se viene a llamar la Nueva Ciencia.

Es cierto que incluso en los momentos más intensos de la posesión apolínea de la época moderna no faltan importantes voces discordantes, como la de Blaise Pascal, quien consideraba la reducción del hombre a un sujeto cognitivo como una de las aberraciones de la nueva época y, enfatizando la importancia de modos de saber distintos al racional, afirmaba que “el corazón tiene razones que la razón no puede conocer”, precisamente en un siglo empeñado en reducir todo conocimiento a los estrechos cánones del saber intelectual; o la voz magnífica y visionaria de William Blake, quien llamaba a la mentalidad científica “la visión simple de Newton”, que en su obsesión por la proporción matemática, escribía Blake, “petrifica la Imaginación Humana, convirtiéndola toda en arena y roca”, eclipsando la dimensión vital. Pero a pesar de estas voces, se sedimenta la nueva mirada científica que le sustrae al mundo su animación y lo reduce a una materia inerte dispuesta a la manipulación de la técnica, alimentando la postura existencial titánica de dominio y control con la que se consolida el proyecto racionalista durante los siguientes 250 años de una modernidad que desemboca en nuestra cultura tecnológica contemporánea.

1.4 El olvido de la modernidad

Asumimos con el título mismo de “modernos” la creencia de que nuestra cultura ha alcanzado ya la madurez, y que estamos en un camino seguro de progreso, sostenido por los ideales de esa época y alimentado por una concepción muy optimista –aunque también demasiado estrecha– de lo que es la naturaleza y la conciencia humana. Pero aun cuando es claro que el optimismo racionalista prevalece en nuestro tiempo –por ejemplo en los prospectos titánicos de la ingeniería genética empeñada en el perfeccionamiento de la naturaleza a través de nuestra técnica– y es claro también que crece vigorosamente en la proliferación vertiginosa de artefactos tecnológicos que van invadiendo cada momento y espacio de nuestro diario vivir con la promesa de un mundo diseñado exclusivamente para la eficiencia y nuestro más exquisito confort, es también indudable que existen obvios síntomas de una honda insatisfacción y de una creciente conciencia de la superficialidad y pobreza existencial de nuestros ideales de “progreso” y un racionalismo abstracto.

Esa conciencia comienza a hacerse penosamente evidente, por ejemplo, en el retiro radical –tan típico y generalizado en nuestra actual cultura globalizada– del individuo a la privacidad de su subjetividad. Gilles Lipovetski, describiendo las consecuencias éticas de ese retiro, caracteriza a nuestra sociedad como una sociedad “post-moralista”, hedonista y orientada hacia el confort. Una sociedad, en otras palabras, que opera con una concepción muy pobre de las necesidades reales del sujeto humano, donde no se espera ya “ningún sacrificio mayor, ningún compromiso, ningún arrancarse de sí mismo”.⁵ Pero la situación que caracteriza así Lipovetsky no es sino el resultado inevitable de la actitud que hemos heredado del racionalismo de la modernidad, habituada a considerar todo exclusivamente desde una mirada instrumental.

⁵ *El crepúsculo del deber: La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2002, p. 13

Ya en el siglo XIX, desde el frío nórdico de Dinamarca, Søren Kierkegaard diagnosticó esta condición cultural como un olvido de lo que él llama la vivencia, es decir, una pérdida de la conexión con la experiencia concreta. Kierkegaard atribuyó este olvido a la hipertrofia del intelecto, que tiene su raíz en el predominio del pensamiento conceptual sobre la conciencia corporal y la naturaleza sensible. “En nuestro tiempo”, escribió el danés, “en gran parte debido al gran incremento del conocimiento, nos hemos olvidado casi lo que quiere decir la existencia.” Para Kierkegaard nuestro olvido es el fruto fatídico de aquella pasión moderna por teorías explicativas, que llamó “el espíritu sistemático” de la modernidad.⁶

Del mismo modo como Pigmalión rechazaba al verdadero objeto de su pasión al sustituirlo por un artificio de su técnica, y los modernos intentaban perfeccionar el mundo a través de sus sistemas explicativos racionales, *nosotros* también, en el siglo XXI, modificamos la realidad tecnológicamente y la intervenimos además mediáticamente. Esa imagen mitológica nos presenta por lo tanto una imagen exacta de nuestra actual actitud o *ethos* cultural. Nuestra construcción de réplicas de lo real, evidente ahora a todos los niveles de nuestras vidas cotidianas— desde la manufactura de alimentos artificiales, a la replicación de la naturaleza para propósitos ornamentales o por pura conveniencia estética, a la mercantilización del cuerpo humano en la

⁶ Pero no sólo la experiencia concreta sino también lo que Kierkegaard llama “la interioridad” es borrada de nuestra conciencia por el espíritu contemporáneo. No es ninguna novedad que cada vez tengamos menos tiempo o paciencia para la reflexión, sumidos como lo estamos en un mundo de rutinas colectivas extenuantes y de extroversión permanente, adictos al entretenimiento y la distracción. La súbita proliferación de “reality-shows” ilustran dramáticamente lo que estoy diciendo. Al hacer de la intimidad del otro un objeto voyeurístico —espectáculo y mercancía a la vez— vamos sintiendo insensibilizados a la verdadera importancia de la experiencia subjetiva. Aumentan de manera exacerbada nuestra desconexión con lo interno, pues nos distraen de la reflexión y nos seducen con el espectáculo. Y lo paradójico, entonces, es que nuestra actual obsesión con la intimidad del otro, en lugar de manifestar o propiciar una capacidad mayor de reflexión, se convierte más bien en una estrategia para evadir la experiencia personal, que ahora reducimos a la emocionalidad primitiva y superficial de los “reality-shows” o mediatizamos crónicamente por la experiencia del otro en una pantalla.

práctica de la cirugía "plástica", a su perfeccionamiento por medio de la ingeniería genética, etc.— nos permite efectivamente superar las supuestas imperfecciones de la naturaleza, o en todo caso nos la hace disponible de una manera más adecuada a nuestro ideal, haciéndola objeto pasivo de nuestra voluntad titánica. De lo que se trata esta actitud cultural, como lo observa Lipovetsky, es de una intención "más o menos explícita de instaurar lo idéntico y la permanencia, la esperanza de una vida íntima al abrigo de las turbulencias del mundo."⁷

Kierkegaard identifica esta evasión de la existencia concreta que presenciamos así en nuestra sociedad contemporánea en la condición que llama "el estadio estético". El hombre estético es aquel que se resiste a asumir ningún compromiso real por temor a perder la plenitud que goza en su relación idealizada con la realidad; vive perpetuamente en el ámbito de la posibilidad infinita, pretendiendo perpetuar la fantasía de su propia omnipotencia. Lo que Kierkegaard identifica como una actitud estética, no es otra cosa que una resistencia *intelectual* a relacionarse con la experiencia en las categorías concretas de la existencia, un intento de evitar cualquier contacto real que no sea mediado por su razón y voluntad.

Para Kierkegaard, el ser humano está siempre enfrentado en su propia finitud con algo abismal, incomprensible, y más que nada, incontrolable. El hombre esteta representa a aquel hombre que él veía generalizado ya en toda la modernidad, que se rehúsa a aceptar esta limitación, y por lo tanto desconoce la vitalidad que en él se mueve. El esteta, observa el filósofo, es como una parturienta que detiene el momento de la entrega. "Si una mujer en ese trance creyera que iba a dar a luz un monstruo o si empezara a reflexionar sobre la naturaleza de lo que va a parir", le escribe Kierkegaard al esteta, "tendría cierto parecido contigo. Sus tentativas por detener el curso natural serían vanas, mientras que tu tentativa es posible."⁸

⁷ *El crepúsculo del deber*, p. 70.

⁸ Soren Kierkegaard, *Estética y ética*, Nova, 1959, p. 69.

Igual que Pigmalión, quien penetrado por el resplandor de la diosa se rehúsa a la labor que implicaría su confrontación y en lugar de someterse a su exigencia, y temiendo quizás la enormidad de lo que carga, entrega sólo aquello que puede controlar por su propio arte, el esteta moldea su entrega final sustituyendo el deseo espontáneo con su *idea* de él, dividiendo de ese modo su mente de su cuerpo. No es difícil comprender por qué Kierkegaard llama *exacerbatio cerebri* a este voluntarioso poder intelectual.⁹

Hay algo más que dice Kierkegaard que confirma que esta es efectivamente una dinámica de represión corporal. El esteta, nos dice, carece de memoria. Pero “no de la memoria de esto a aquello, de las ideas, de las bromas o de los caminos retorcidos de la dialéctica [...], sino de la memoria de tu propia vida, la memoria de lo que has vivido...”¹⁰ La memoria, como mero registro y recuerdo de datos intelectuales es diferente de la memoria que reconstituye nuestra vivencia. La primera formula y fija la vitalidad de la vivencia en conceptos rígidos y manipulables, mientras que recordar involucra lo afectivo y lo emocional, mezcla la memoria con el deseo, nos sumerge en el devenir real confrontándonos con la conciencia de su irremediable pérdida en cada

⁹ Desde su perspectiva estética y racionalista, el esteta sólo puede concebir esta exigencia o vocación como un monstruo o un horror. Su miedo es por lo tanto comprensible y hasta cierto punto natural; es más, las estrategias de evasión descritas por Kierkegaard en el estadio estético pueden en realidad constituir una estrategia natural para protegernos de lo que encontramos insoportable. Adam Phillips, por ejemplo, sugiere que “la mente como objeto” articulada para nuestra cultura por Descartes como un foro interior e independiente de nuestra interacción con el mundo y los demás, no es otra cosa que una reacción compensatoria de la psique frente a la imprevisibilidad del inconsciente. No es otra cosa, en otras palabras, que un rechazo de la azarosa contingencia, “una ficción inventada para resolver el problema del querer, para hacer que desaparezca la turbulencia” (*Terrors and Experts*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 93). Pero esta ficción tiene como consecuencia nuestra sordera a los movimientos de nuestro propio cuerpo y los modos diversos de conciencia que en él se hacen manifiestos y por lo tanto nos hace ciegos a las señales de transformación inminente que se van mostrando. La intuición de Kierkegaard es que este estadio puede bien convertirse en una condición crónica en la vida del hombre, y además, que sus síntomas están ya presentes en nuestra cultura. De hecho, su exacerbación en nuestro tiempo hace de la reflexión de Kierkegaard no sólo pertinente sino profundamente instructiva para nosotros.

¹⁰ *Estética y ética*, p. 59.

acto de la memoria. Nos conecta, en otras palabras, con la herida del tiempo, por lo que su represión es nada menos que la represión de nuestra conciencia de la mortalidad, de la finitud, de la naturaleza cambiante del cuerpo.

“La verdad”, afirma Kierkegaard, “es subjetividad”, queriendo decir con ello *no*, como se podría pensar, que la verdad es relativa, sino que no hay verdad excepto en la medida en que ésta ha sido integrada a la propia vivencia. Y Lyotard, hablando de la forma particular de recibir al mundo que tiene el ojo atento capaz de apreciar al mundo en su movimiento, nos dice que “la diferencia entre ver y mirar es la toma de conciencia del eco del objeto en nosotros.”¹¹ Ambos están apuntando a la necesidad de dejar atrás aquella identidad abstracta de un sujeto racional e independiente de lo sensible que nos hemos construido en la modernidad para recuperar al yo *vivo*; para volver a aprender a pensar a partir del cuerpo conectado en su interioridad –en todos sus niveles de conciencia más allá de lo racional– con la animación de las cosas y su resonancia en nosotros. Lo que se hace necesario es la activación de un modo diferente de receptividad y conciencia que compense la sobresaturación intelectual que nos incapacita para la verdadera escucha o a la mirada despierta, y el logocentrismo que nos ha desconectado de la existencia y del movimiento de la vida en el tiempo.

Ahora bien, como lo observa María Elena Ramos, “sabemos que el gran arte tiene el poder de mantenerse en cada instante del mundo ... estimulando un nacimiento renovado en cada nueva percepción.”¹² Sabemos también que en el impresionismo y especialmente en Cézanne, encontramos un arte que, todavía resonando con el espíritu hermético y la nostalgia por la animación del mundo perdida a la visión apolínea de la modernidad, se empeña en representar el movimiento y la vitalidad de las cosas en el devenir. “Cézanne”, dice otra vez Lyotard, “quiere el nacimiento: la manzana, orlada por esa línea indecible, no localizada,

¹¹ Jean Francois Lyotard, “Seminario sobre el ojo y el espíritu, de Merleau-Ponty”, Sala Mendoza y Fundación Cisneros, Caracas, Julio 1997.

¹² María Elena Ramos, “La Búsqueda de la inmaterialidad en el arte moderno: el caso de Jesús Soto”, (Tesis doctoral en proceso, Caracas, 2006).

un poco por encima o por debajo, un poco flotante... La copa ¿descansa o flota sobre la mesa? No es la perspectiva clásica, tiene torsiones, aparentemente innecesarias...es una manzana apareciendo y no una manzana ya hecha. Tiene el carácter de objeto no realizado, no cumplido.”¹³ Tiene el carácter, podríamos agregar, del mundo animado por la visión hermética que el arte del cine es capaz de reproducir técnicamente. Y entonces, como voy a sostener en lo que sigue, el cine puede propiciar mediante ese nuevo poder técnico, una reflexión sin precedentes acerca de lo que significa nuestro ser en el tiempo y la vivencia de la mortalidad. Y es que la imagen en movimiento nos acerca de maneras inéditas a la experiencia que, ahora, aprovechando ya la acuidad inspectora y analítica que hemos desarrollado desde el distanciamiento apolíneo de nuestra tradición, puede quizás fundar una nueva ciencia, menos controladora y más receptiva de la contingencia; una conciencia, quiero decir, del devenir.

II. HERMES

How do you know but ev'ry Bird that cuts the
airy way, Is an immense world of delight, clos'd
by your senses five?¹⁴

William Blake

II.1 *La mirada del cine*

Hemos aprendido y, especialmente durante los últimos doscientos cincuenta años hemos perfeccionado, nuestra capacidad de observar e inspeccionar el mundo de manera abstracta, objetiva y analítica. Hemos desarrollado aquella mirada científica, que define nuestra actitud moderna en la que el mundo, como lo pone Heidegger, se ha

¹³ “Seminario sobre el ojo y el espíritu, de Merleau-Ponty”.

¹⁴ Cómo sabes que cada pájaro que atraviesa el firmamento/ no es sino un inmenso mundo de deleite, cerrado a tus cinco sentidos?

convertido en pura representación. La nuestra es una mirada al servicio de la razón instrumental que objetifica al mundo y lo trata, y sólo lo ve, como si fuera inerte y estuviese dispuesto a nuestra manipulación.

Pero ahora, al final de la modernidad, ha hecho su aparición también una invención tecnológica que está ya revolucionando de manera irreversible nuestra conciencia y nuestra relación con el mundo. Sabemos que la escritura cambió la forma de pensar en la época de su aparición, facilitando la transición de la visión mítica a la mentalidad científica y racionalista que ha definido a nuestra cultura occidental y que, según Kierkegaard, como vimos, terminó abstrayéndonos y distanciándonos de la existencia. Pienso que el medio cinematográfico, de manera inversa, nos proporciona un recurso a través del cual explorar y volver a acercarnos a ella, pero ahora con la lucidez analítica que ha desarrollado nuestra mirada moderna.

El cine, voy a sostener, nos está haciendo capaces de empezar a pensar ya no sólo *sobre* la experiencia, colocándonos por encima de ella como lo hace el pensamiento racional, sino desde *la experiencia misma* —quiero decir ya no sólo en función de los objetos estáticos de nuestro entendimiento, sino además desde los objetos vitales de la conciencia en su movimiento en el tiempo. El cine nos ofrece, para ponerlo en los términos arquetipales que estoy empleando aquí, la posibilidad de una mirada hermética sobre la realidad, que promete forjar una nueva forma de conciencia colectiva, más sintonizada a la vivencia y a la contingencia del devenir y capaz de recuperar el alma del mundo que quedó suspendida por nuestra actitud apolínea y la modernidad.

Podemos ver los 2500 años que nos separan de Sócrates y el comienzo de la filosofía occidental, como una lucha continua entre dos arquetipos o formas de ser y conocer al mundo que estoy identificando con Apolo, por un lado, y con Hermes por el otro. Hemos visto ya cómo nuestra historia occidental puede concebirse como el campo de batalla entre estas dos formas de ser, donde se ha ido formando nuestra cultura, sin embargo, principalmente bajo el signo de Apolo. Desde que Sócrates inaugurara lo que Ortega y Gasset ha llamado “el proyecto de la razón”

el hombre occidental se ha abocado, como vimos, al intento de superar la oscuridad, ambivalencia y mutabilidad constante de la experiencia sensible a través de la claridad intelectual, buscando así sustituir la impredecibilidad de lo espontáneo, en todos los ámbitos de la existencia, con las certezas de la razón. Según Ortega, nos toca ahora a nosotros en nuestro tiempo reivindicar aquella vitalidad que ha sido reprimida durante veinticinco siglos. Estas son sus palabras:

Aunque fecundo, fue un error el de Sócrates y los siglos posteriores. La razón pura no puede suplantar a la vida: la cultura del intelecto abstracto no es, frente a la espontánea, otra vida que se baste a sí misma y pueda desalojar a aquella. *Es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria.* Lejos de poder sustituir a ésta, tiene que apoyarse en ella, nutrirse de ella, como cada uno de los miembros vive del organismo entero.... Nuestro tiempo ha hecho un descubrimiento opuesto al [de Sócrates]: él sorprendió la línea en que comienza el poder de la razón; a nosotros se nos ha hecho ver, en cambio, la línea en que termina. Nuestra misión es, pues, contraria a la suya. A través de la racionalidad hemos vuelto a descubrir la espontaneidad. [...] La misión de nuestro tiempo es precisamente convertir e invertir la relación y mostrar que son la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida. [...] *La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital*¹⁵

No entraremos aquí a explorar las diversas maneras en que nosotros en nuestra época hemos visto efectivamente “la línea en que termina la razón” o cómo hemos perdido nuestra fe en su poder totalizador y estabilizador; baste mencionar la experiencia de las dos guerras mundiales durante el siglo pasado (por no mencionar las guerras que ahora libramos, no menos violentas e incluso quizás *psíquica-*mente más relevantes y profundas), experiencias todas estas que quiebran nuestra fe en la racionalidad con la que opera la visión apolínea. Y no es menos significativa la emergencia ya hace cien años del psicoanálisis, que a medida que sus pretensiones de ciencia han sido gradualmente

¹⁵ *El tema moderno*, pp. 117-59.

desmanteladas ha ido develando a un sujeto humano mucho más dependiente que lo que suponía la mentalidad científica, de pulsiones y fuerzas psíquicas subterráneas. Ni tampoco podemos ignorar la importancia para este descubrimiento del que habla Ortega, de la experiencia contemporánea ocasionada por la cultura mass-mediática que está transformando la conciencia humana, fragmentándola y polarizándola de maneras imprevistas e ineludibles que hacen necesaria ya una revolución en nuestra actitud y concepción del sentido de las cosas. No está demás observar, tampoco, que todo esto había sido ya anunciado en la famosa “muerte de Dios” de Nietzsche, o en “la desconexión de la existencia y de la interioridad” de la que acusaba Kierkegaard a la época moderna y que vemos confirmadas en el profundo nihilismo de nuestro tiempo. En todo caso, es en este proyecto que señala Ortega como la misión de nuestro tiempo, de “hacer de los sentidos” (en las palabras ahora de Oscar Wilde) “elementos de una nueva espiritualidad” para recuperar así la vitalidad, el valor y la conciencia del devenir, que pienso que la tecnología hace posible –providencial y en cierto sentido hasta paradójicamente– en la invención de la imagen cinematográfica.

II.2 La corporalidad y el cine

Empecemos con lo que quiero llamar “la corporalidad” del cine, es decir, el poder de reconexión con la vivencia concreta que posee la imagen fílmica. Los conceptos sobre la página, no importa cuan poéticamente cargados o cuan diestramente seleccionados, nunca pueden ofrecernos la inmediatez sensible que brindan las experiencias concretas y particulares que tenemos con una película. Es natural que cuando tomamos una película como material para nuestra reflexión, nuestro primer impulso sea tratarla como tratamos un texto literario. Pero así obviamos el elemento y la dimensión corporal y vivencial que sólo la imagen en movimiento nos hace accesibles de manera tan directa. El cine sin duda nos proporciona material para la reflexión como cualquier texto literario, pero pienso que es importante reflexionar acerca

de *la forma* en que lo presenta, pues es esto lo que distingue al cine del texto escrito –y por lo tanto introduce nuevas posibilidades de reflexión más allá de las que nos ofrece la literatura o cualquier otra arte. Las novelas carecen de la inmediatez del impacto emocional que tienen las imágenes en nosotros, aun cuando dependan de los mismos principios proyectivos y expectativas. Y mientras que el teatro depende de una decisión convencional de pretender que el espacio de la acción es discontinuo con nuestra ubicación, el cine puede prescindir completamente de esa pretensión y, de esa forma, liberarnos de manera *natural* (no convencional) de la perspectiva única que nos impone nuestra posición física.

La imagen en movimiento sobre la pantalla nos introduce en un espacio vivencial de muchísima mayor profundidad que el que puede crear un texto, pues capta nuestra atención desde todo el cuerpo y no sólo desde la cabeza. Nos sumerge en un medio lo suficientemente rico y diferente de lo literario como para propiciar una forma de conciencia que no depende ya solamente de la comprensión teórica o intelectual y que más bien ocasiona un movimiento psíquico –de imaginación, fantasía y reflexión– que se aproxima mucho más a la subjetividad de los sueños y de la ensoñación de lo que es capaz de hacerlo el teatro, limitado, como lo está, por el ancla de nuestra ubicación y perspectiva física. Confrontados con una imagen sobre la pantalla nos encontramos transportados a un espacio que, aunque carece de toda conexión con nuestra ubicación corporal real, sin embargo potencia nuestra capacidad para imaginar y sentir. Y es que en la imagen fílmica tenemos no sólo una descripción sino *la vivencia misma de la acción*. La realidad que nos ofrece el cine para la reflexión, en otras palabras, tiene una densidad que no es menor que la densidad de la experiencia misma en continua evolución. La experiencia del cine nos hace experimentar así la vida, no como hipótesis intelectuales que comprender o descripciones que imaginarnos, sino, mas allá de eso, como perspectivas reales que compartir vivencial, sensible y emocionalmente.¹⁶

¹⁶ Estoy hablando específicamente de la experiencia de la imagen sobre un écran en una sala de cine y no de la experiencia, muy distinta por lo demás, de una película en una pantalla de televisión.

El movimiento que propician estas imágenes depende no sólo de las experiencias concretas y actuales de los personajes que el film hace públicamente accesible para todos, sino además de nuestras propias vivencias en tanto éstas van surgiendo en nuestra conciencia por resonancia con las imágenes del film. En los hechos de los personajes de una película, proyectamos motivos propios que liberan “intenciones” quizás de otro modo inexploradas en nosotros. El personaje se convierte, como lo pone Jean Mitry, “en una especie de sustituto, cuya responsabilidad transferida es el cumplimiento de nuestro propio Yo”¹⁷ y, quiero agregar, de nuestro propio yo en facetas incluso desconocidas e imprevisibles que se activan por esta proyección. Y es que al someternos empática e inconscientemente a la lógica de las imágenes del film, nos depojamos de las usuales resistencias e identificaciones que limitan nuestra vivencia cotidiana, abriendo campos de conciencia liberados de nuestros esquemas y sentidos habituales.

Pero no es sólo la experiencia individual del personaje la que la película nos hace vivir, sino además la experiencia del mundo particular en el que viven todos los personajes de la película. El mundo que cada director crea en sus películas es un mundo distinto; el de Fellini, distinto del de Bergman distinto del de Lynch y del de Almodóvar. Mundos autónomos y singulares, cada uno con una atmósfera particular y una valoración de las cosas que asumimos, natural y espontáneamente, en la misma experiencia de la película, y que nos transforman en la medida en que las conservamos ya en nuestra memoria como parte de una nueva vivencia, que informará de ahí en adelante toda nuestra percepción.

Para repetir entonces, lo que nos presenta el cine no sólo lo entendemos, ni tampoco sólo lo imaginamos, sino que lo vivimos en carne propia. El cine activa nuestra participación emocional, corporal, intuitiva –es decir, nuestra vivencia– en todos los niveles de conciencia e inconciencia con los que usualmente vivimos concretamente en el mundo. Nos hace *ver* y sentir, nos obliga a *vivir el transcurso temporal* y el movimiento y cambios de la situación que presenta; nos permite, en

¹⁷ Jean Mitry, *Aesthetics and Psychology in the Cinema*. Bloomington: Indiana, 2000, p. 84.

otras palabras, *sentir* y sufrir la mortalidad misma en el flujo natural del tiempo, más allá de lo que nuestra experiencia y constitución natural nos permiten hacerlo bajo circunstancias normales.

Es interesante recordar, en este respecto, la reacción extraordinaria que produjo la primera película sobre una pantalla¹⁸ que proyectaron los hermanos Lumière hace poco más de un siglo. La gente en la audiencia al ver esta imagen gigante virtualmente acercándose a ella se levantó de sus asientos y echó a correr despavorida¹⁹. Esta anécdota nos tiene que hacer reflexionar acerca de la forma cómo este desarrollo técnico ha ampliado y transformado nuestro mundo y nuestra experiencia.

Pero nos hemos hecho insensibles quizás, con los cien años de experiencia colectiva que tenemos del cine, del poder de esta inmediatez corporal (estética o perceptual o vivencial) para nuestra conciencia. Y es que sucede con el cine frecuentemente lo mismo que con la experiencia: nos acostumbramos a percibir a través de esquemas conductuales y conceptos que vamos adoptando como hábitos y actitudes sedimentadas, que nos protegen de la exigencia de cambio y transformación permanente del devenir en su impredecibilidad y contingencia. Así tenemos esquemas para apartarnos de la experiencia cuando nos resulta demasiado desagradable, para inspirarnos a la resignación o al conformismo cuando nos repugna, para asimilarla cuando nos resulta familiar y se adecúa a nuestras expectativas o a nuestros gustos; esquemas habituales que se sedimentan en la convivencia con los demás para constituir un mundo estable y seguro, pero que terminan impidiéndonos ver ya la espontaneidad pura del mundo. Como dice López-Pedraza, “el colectivo es tan fuerte e inconsciente, y aparece de una manera tan brutal a través de ideologías, que al hombre actual se le hace imposible ver con sus propios ojos la realidad que tiene enfrente...y eso empobrece notablemente a alma humana”.²⁰

¹⁸ La película titulada “L’Arrive d’un Train en Gare de La Ciotat”, fue creada por los inventores franceses Auguste y Louis Lumière, entre los años 1895 y 1897.

¹⁹ Relatado por Andrey Tarkovski en *Sculpting in Time*, Austin: University of Texas Press, 1994, pág. 62.

²⁰ *Revista Venezolana de Psicología de los Arquetipos*, No. 1, 2005, p. 51.

Es ese empobrecimiento que se ha exacerbado en nuestra cultura no sólo por el énfasis apolíneo en el entendimiento racional sobre la experiencia, sino además por su consolidación en el siglo XVII con la mentalidad científica que define hasta ahora nuestra actitud contemporánea, para el que estamos sugiriendo que el cine proporciona una forma de necesaria compensación. Y es que a diferencia de la percepción y experiencia natural, el cine cuenta con los recursos técnicos, como veremos inmediatamente, para romper con esa habituación y mostrarnos en sus imágenes al mundo de manera renovada, superando a los esquemas que nos alejan o impiden un contacto directo con su vitalidad. En efecto, como lo señala André Bazin, a partir de la experiencia de las guerras en el siglo XX, el cine comienza a explotar su potencial para hacernos percibir más allá de la mentalidad apolínea y de su hábito representacional. Como espero empezar a señalar ahora, esta nueva Musa de la Tecnología, como llamaba Tarkovski al medio del cine, introduce posibilidades de pensamiento nuevas y distintas a las de cualquier otro medio y propicia una forma de reflexión y conciencia que es, en un sentido esencial, no sólo más profunda y más rica que aquella que ha sido posible hasta ahora en nuestra historia, sino además mucho más sintonizada y atenta al flujo dinámico y vital de la existencia.

II.3 La temporalidad y el cine

Empecemos entonces a considerar un segundo aspecto, aliado al de la corporalidad, que consolida lo que estoy concibiendo como la función compensatoria del cine. Me refiero a la capacidad que tiene de cambiar nuestra percepción de la temporalidad y con ello de enseñarnos a pensar directamente el devenir.

Antes que nada es importante recordar que el cine es un producto técnico que surge de una necesidad de inspección apolínea. La idea de la cinta fílmica surge, entre otras cosas, a partir de una serie fotográfica comisionada para un estudio analítico de los movimientos de unos caballos de carrera. La tecnología inicial del cine es por lo tanto

muy cartesiana, pues empieza descomponiendo matemáticamente la experiencia sensible en momentos congelados del tiempo.

Ahora bien, esta identificación estática e intelectual de cada momento sobre la que se construye la ilusión fílmica en sus inicios, necesariamente excluye *el transcurso* mismo del tiempo. El tiempo vivido queda fuera de la representación del cine; termina, como lo diría Henri Bergson, “deslizándonos en el intervalo entre dos instantes” pues, desde la perspectiva cartesiana del cine inicial, en lugar de vincularnos con el devenir interior de las cosas, nos ubicamos fuera de ellas y reacomponemos el tiempo de manera intelectual y matemática, en función de un encadenamiento lógico y secuencial de las imágenes; y lo concebimos como un fondo fijo, constante, unidimensional y homogéneo.

Pero lo que es cierto en esta forma de representar la realidad en la imagen inicial del cine no es sino un reflejo de nuestra percepción cotidiana, en la medida en que ésta se concibe y se somete a la actitud apolínea y sucumbe así a la necesidad de limitar a la realidad de acuerdo a nuestros intereses, ideales o nuestras resistencias. Esta tendencia pigmaliónica, como la hemos caracterizado ya antes, exacerbada en la mentalidad científica e instrumental de la modernidad, convierte a la imagen viva de la experiencia en un cliché, en imagen de representación. Sólo tenemos que pensar en las imágenes publicitarias que nos invaden a diario para ver cómo se somete a la imagen viva, petrificándola, esculpiéndola, recortándola y maquillándola de acuerdo a un propósito utilitario y a una voluntad objetificante.

Es cierto entonces que el cine tiende en sus comienzos a imponerle una lógica representacional a sus imágenes excluyendo así a la temporalidad vivida.²¹ Nos ofrece imágenes de la realidad que organiza de acuerdo a esquemas narrativos y preconcepciones que se materializan

²¹ De acuerdo a André Bazin, sin embargo, esta independencia del tiempo estático del montaje ya había estado presente en el cine mudo de directores como Erich von Stroheim, F. W. Murnau, Robert Flaherty y Carl Dreyer. Pero este potencial se olvida (con la notable excepción de Renoir) durante la década de los 30 para reaparecer, luego de las dos guerras, en la década 1940-50.

zan en diversas técnicas de montaje que terminan entregándonos una temporalidad apolínea distinta del tiempo vivido. La *intuición vital del tiempo*, sin embargo, es distinta del tiempo que construimos desde nuestra conciencia racional. Recordemos que el cambio que captamos con la razón es siempre sólo un cambio *cuantitativo*, mientras que en la realidad de la experiencia concreta, en la percepción a través del cuerpo, todo cambio cuantitativo siempre va acompañado de un cambio *cualitativo* –psíquico, afectivo. Puedo saber que ha pasado una hora porque mido el tiempo externamente (por la oscilación del péndulo, la caída de la arena o la pulsación del cuarzo, es decir, por el movimiento de otros objetos en su relación empírica con el intervalo que queremos medir); pero esa hora cuantificada tiene una cualidad inseparable que la puede hacer tan corta como un instante, o interminable como un siglo... dependiendo de cómo la viva. Al construir sus imágenes mediante esta racionalidad representacional, entonces, la imagen del cine inconscientemente desplaza al sujeto encarnado y al devenir en el que se encuentra inmerso a favor de una experiencia abstracta y controlable que nos hace ciegos y sordos a la experiencia misma de la temporalidad.²²

Pero con las dos guerras del siglo XX, como ya lo hemos dicho, sucede algo en la conciencia de la época que destruye la ilusión de esa continuidad y orden que se piensa la mentalidad racionalista; y el mundo se desmembra; se pierde la confianza en la continuidad racional de la historia que se expresaba en la imagen del montaje, y de pronto la cámara del cine, liberada ya de la pretensión de omnisciencia y totalidad de la razón representacional, se entrega al movimiento mismo de la vivencia y nos empieza a mostrar más y más una realidad en la que se descubre la fragmentación y discontinuidad que se hizo evidente en la experiencia traumática de las guerras. Empezamos a mirar y representar al mundo, en otras palabras, desde la fragmentación de la vivencia temporal en la que realmente vivimos.

²² Desde nuestra actitud y visión apolínea, sin embargo, el cambio cualitativo sólo se nos hace presente como recuerdo corporal que carece de toda certeza racional/ científica/ cognitiva y por lo tanto devalúa la realidad. Decimos por ello que es “subjetivo” en contraste con el ideal “objetivo” con el que pretendemos proteger y preservar la supuesta “verdad” de las cosas.

Como hemos visto, en nuestra percepción ordinaria (y sobre todo por la tradición apolínea y racionalista de Occidente), vamos acumulando reflejos automáticos que acompañan nuestras percepciones y la moldean desde “el conformismo y... los afectos de esquemas establecidos”.²³ Pero este nuevo cine deslustra al mundo, en palabras de Deleuze, de “nuestros hábitos, nuestras necesidades, nuestra pereza”²⁴ y lo libera de la rigidez de la percepción cotidiana del hombre –lo abre a la visión de nuevas relaciones y aspectos de la realidad. En lugar de un montaje que “engaña con el tiempo y el espacio”, el nuevo cine le devuelve su primacía a la imagen viva y a su propia lógica, donde los acontecimientos se subordinan al movimiento y vitalidad propias de los seres y las cosas. Nos enfrenta, en otras palabras, a una realidad que comienza a trazar sus líneas de sentido independientemente de esa mirada práctica e instrumental. Las imágenes se nos muestran entonces fragmentarias e incompletas, y requiere del espectador un compromiso de co-creación. Como lo pone Bazin, *el espíritu* es obligado a tomar partido y, podríamos agregar nosotros, el alma se reconoce en la contemplación de los seres y las cosas en sus posibilidades abiertas.

Así, el plano filmico ya no es un espacio inmóvil donde los objetos guardan relaciones fijas entre sí, sino que se convierte más bien en un campo móvil de relaciones polivalentes y multívocas entre todas las cosas, sin anclajes físicos o esquemas mentales, regidas ya por ninguna otra necesidad que la del azar de los encuentros que nos hace visible el flujo continuo del devenir en su movimiento real. La imagen que surge se muestra en su propio movimiento ya no en función de patrones de secuencialidad o unidad o perspectiva preconcebidos, sino en función de las conexiones que las propias imágenes van mostrándole al espectador.

Bergson hace una distinción entre una “percepción habitual o automática” y una “percepción atenta”, que nos sirve aquí para profundizar un poco más en lo que significa este cambio de mirada del cine.

²³ Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Ed. Nueva Visión: Buenos Aires, 2003, p. 67.

²⁴ *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, p. 47.

La percepción habitual o automática se prolonga en movimientos estructurados por la costumbre. Podemos decir que esta percepción habitual sigue un movimiento horizontal y permanece siempre en un mismo plano. El funcionamiento de la percepción atenta, por el contrario, va profundizando con cada nueva asociación y transformando el sistema entero de objetos y percepciones, de tal modo que el mundo se nos muestra cargado de subjetividad, pero no de aquella subjetividad que concebimos desde la racionalidad moderna como arbitraria y relativa, sino, como diría Heidegger, de una subjetividad que “describe lo que es más real acerca de la realidad del mundo.”²⁵

Podríamos decir entonces que lo que empieza a revelar la imagen del cine es que lo que llamamos “el mundo” es esencialmente un fenómeno psíquico, donde *todas* las cosas poseen vida y expresividad. Y es que al extraer las imágenes de las coordenadas espacio-temporales usuales, el cine las hace disponibles a nuestra sensibilidad –me refiero a nuestras asociaciones afectivas, a nuestras resonancias de memoria y de sentido– que les descubren inmediatamente un valor expresivo y gestual; y es que, como escribe André Bazin, “despojado de los hábitos y los prejuicios y de toda la mugre espiritual que mi percepción le añade [el objeto se hace] virgen ante mi mirada y ... capaz de mi amor.”

II.4 *Devenir y contingencia*

Desde la mirada apolínea y representacional nos protegemos de la impredecibilidad del tiempo, nos abstraemos de la existencia y del devenir, pues sometemos a la imagen de la realidad a un orden artificial que, aunque familiar y habitual, eclipsa y nos vuelve inconscientes a la espontaneidad de las cosas e insensibles a su movimiento vital. Lo que he estado tratando de sugerir es que con la nueva imagen del

²⁵ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, s. 106.

cine aprendemos a integrar a nuestra experiencia corporal, con su tiempo vivo y sentido, dentro de nuestra concepción representacional de las cosas. En la experiencia del tiempo como duración que hace posible el nuevo cine, en la indeterminación de la imagen abierta o deliberadamente receptiva a las conexiones que van apareciendo y transformando al objeto, se rompe nuestra representación estática para ingresar en un tiempo vivo y creativo.

Más allá de los esquemas, clichés y estereotipos, es decir, más allá de la sedimentación objetificante a la que sometemos por hábito a las imágenes en movimiento de la experiencia, es posible de pronto reconocer su vitalidad y sentir su resonancia. Bajo esta nueva mirada las cosas se transforman en *signos* sugiriéndonos sentidos y relaciones inéditas y reveladoras, capaces de transformar nuestra concepción de lo que es la verdad.²⁶

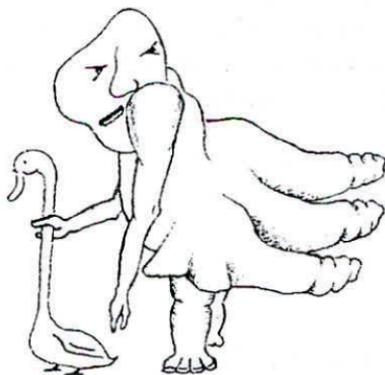
Y aquí podemos apreciar lo que quería decir Kierkegaard cuando decía que “la verdad es subjetividad”, pues al despojarnos de los esquemas habituales, el cine nos enseña a percibir en función de nuestra atracción o repulsión natural en vez de en función de esquemas o ideologías sedimentados por la costumbre y el colectivo. Deleuze habla aquí, como lo hacía Bazin, de una mirada amorosa, que ya se ha entregado al movimiento del devenir que la imagen nos descubre; una mirada que transforma nuestra relación con el mundo porque la materia que nos muestra no es la materia inerte y mecánica a la que se le expropió la vitalidad para cuantificarla y manipularla desde la mirada científica, sino más bien una materia activa y espontánea, un universo vivo y pleno de posibles relaciones donde “la verdad” de las cosas se nos muestra en el mismo devenir como una revelación interminable e inagotable, inseparable e indistinguible de nuestra subjetividad.

²⁶ “Todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o de jeroglíficos [...] La verdad es por lo tanto desciframiento de los sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias.” (Deleuze, *Cinema 2*)

Coda:

El cine con sus imágenes concretas, con el tiempo en movimiento que no nos permite olvidar la densidad misma de lo contingente y cambiante, pareciera compensar el impulso apolíneo y el complejo pigmaliónico de nuestra tradición que nos lleva a remontarnos a las alturas etéreas de los conceptos teóricos y de las ideologías desde las que evadimos la realidad. En lo que podría verse como un movimiento espontáneo de la psique colectiva o del espíritu de los tiempos, este producto tecnológico nos proporciona, como quisiera volverlo a decir, una verdadera mirada hermética sobre la realidad, donde el tiempo constituye la interioridad en la que nosotros y las cosas del mundo vivimos y cambiamos; un principio creativo y espontáneo, continuamente activo e inmune al control racional.

Se hace realidad entonces la tarea que proponía Nietzsche para la nueva época; no la de justificar o racionalizar la existencia humana como lo ha pretendido hacer Occidente desde el saber racional, sino la de superarla, desarticulando sus hábitos, evasiones y mentiras, para devolvernos a la fe en un mundo en el tiempo, donde las cosas revelan nuevas posibilidades y asumen inéditos sentidos; donde el tiempo no está "en" el alma sino que *es* el alma –y su movimiento es el mismo devenir.



UNMSM

DE BOMBARDERO / César Gutiérrez

1

RESET

HAY AVIONES EN EL AIRE

MONTPARNASSE 1999 – NUBEGRIS, 2001

EN EL CEMENTERIO DE Montparnasse, a las seis de la tarde, Rachel sube a la tumba de Cesitar Vallejo y separa las rodillas.

TRES HOJAS DE LIRIO caen desde el cielo y una tardía gota de semen desciende cansinamente por su ingle. Estoy completamente exangüe y completamente exangüe intento descifrar en el cielo las trampas del amor: de aquel amor de música ligera nada nos libra, nada más queda. Un avión aparece en el cielo.

DESLIZO MI MANO BAJO SU JEAN y siento el sudor frío en el interior de sus muslos. Una línea blanca se ha formado en el cielo, miro. Aquel sudor con aroma a cripta tardará mucho en secarse, pienso.

—Quiero ser boca fresca, agua mansa, a veces solo ritmo —digo.

DOS AVIONES se cruzan en el aire.

ESTAMOS en el aire.

[Dos años después (11S del 2001)]:

UNMSM

ALGUIEN, EN ALGÚN LUGAR del planeta, está enviando una línea de aviones contra el cielo naranja, a veces rojo, vetado de amarillos, estriado en escarlata, casi rubí.

ALGUIEN SE DISPONE A DESFIGURAR la geometría del globo, alguien quiere borrar las coordenadas, alguien quiere, alguien busca, alguien planea.

ALGUIEN SE DISPONE A PULSAR insistentemente la tecla *delete* y luego el botón *reset* y luego todos estarán huyendo de la línea de aviones y de los cuatro pilotos del Apocalipsis: el desarrollo del polvo preside los acontecimientos de la vida, corremos hacia el polvo como si fuera nuestro único destino bajo la atenta mirada de las estrellas.

—Creo que están bombardeando Nueva York.

¿CREO QUE NOS QUIEREN BAÑAR CON LIQUIDPAPER?

HA SIDO UNA NOCHE CORTA, de eso no tengo la menor duda, una noche que corre entre la primera lata de cerveza y las voces de una fiesta que termina ahogándose bajo nubes plomas, fijas y largas que se espesan en cierta tristeza sin color.

LAS NUEVAS SUSTANCIAS trazan ideas en el aire, ideas que se deshacen en el cielo cero de la conciencia como los fragmentos de un avión cargado de pasajeros que va perdiendo altura, que va perdiendo cordura y ritmo y otra vez altura y luego se va perdiendo para siempre: el lenguaje se mueve hollando espacios de ozono sin aire, el lenguaje llena los vacíos de esa gran pantalla cubierta de estática donde los mensajes viajan del pánico al éxtasis hasta envolverse en sonidos de naturaleza geométrica a.k.a. Mdma, mis neurotransmisores están sujetos a las leyes cuánticas del movimiento, a las ondas de probabilidad y a la conversión de las divisiones aerotransportadas en proyectiles altamente combustibles que más pronto de lo previsto han de llover sobre Metrópolis y por eso hacia el amanecer estoy orando en forma de *samplers zen* o *midis* gregorianos que llegan y despegan de mi cráneo mediante cables que me conectan a un Dios enfermo, con previa escala en La Virgen.

DIOS ES UNA MÁQUINA en estas fiestas, Dios era El Muerto en mis fiestas, Dios era el blanco fijo de un Sísifo empeñado en bañarlo una y otra vez con *liquidpaper*. En aquellas fiestas viejas éramos como felices latas sin combustible orbitando despreocupadamente por pedazos rotos de noche, ahora los parlantes siguen bombeando canciones de naturaleza residual y yo me sigo moviendo, astroso pero despacio, pero rápido, tomando sin precaución las curvas peligrosas donde declina el *beat* y empieza el lento, mi cráneo es pesado y persigue líneas, entonces la máquina acelera y se desengrasa en *house*, entonces cuido mi lengua, vigilo mi sangre, las bisagras de mis ojos dejan pasar solo ♀♀♀ y hacia el final, como en mis fiestas negras, termino refugiándome en la empaquetadura de aluminio del pop lujoso: *Velvet Goldmine*: bailamos como Iggy, cantamos como Ziggy, fumamos como Corsarios de Guantes Amarillos y Terciopelo Azul, hasta que *la aurora de rosados dedos* me dice lárgate.

ENTONCES ME ALZO, aligero, me desprendo y despego como si mi cuerpo fuera el tren de aterrizaje de un **b•mb4rd3r•→** que deja un último beso de aceite multigrado sobre el lomo de su portaaviones, fijo en su fuselaje.

CONTINUO DE NYC

ATERRIZO EN MI DEPARTAMENTO, vomito un poco, busco el sueño, corto todos los caminos con un Dormex y luego me acuesto y en perfecta paz y armonía con el universo empiezo a soñar:

1.- *Es una ciudad inspirada en Metrópolis y Things To Come ascendiendo hacia nubes perfectas, nubes de diseño flotan sobre muelles para caZab•mb4rd3r•→s y delirantes lanzadores de neón que se yerguen trazando castillos estriados de luz en medio de la brillante sucesión de rascacielos: los edificios parten desde los 1045.0 pies de la Chrysler en un degradé que alcanza los 1571.7 de Woolwoorth2, 1785.9 de Two Liberty Plaza y 2005.3 del templo cromado de Carnegie, donde es posible esconder dos Empires. Carreteras de cristal suben entre las agujas, atravesadas y vueltas a atravesar por suaves formas*

plateadas y lisas que se derraman en una suave danza de gotas de mercurio. El aire está preñado de naves: aviones de alas gigantescas, cosas pequeñas, plateadas, velocísimas, a veces una de las formas de cromo de los puentes celestes se eleva con gracia para sumarse a la danza: dirigibles de más de un kilómetro de longitud, cosas con forma de libélula que parecen autogiros, b•m8Ard3r•s de la Primera Guerra Mundial volando hacia el Downtown y luego el cenicero está lleno de colillas aplastadas, como edificios.

EN EL SEGUNDO SUEÑO (corto) tengo una camisa azul y estoy pasando los controles del aeropuerto con mi maletín y mi cuchillo hacia mi avión con mi cuchillo.

EN EL TERCER SUEÑO (veloz) estoy en una plaza, estoy mirando la imponente cristalería de una estación de ferrocarriles, la dinamita ha llegado a la ciudad en un Volkswagen Golf, el minero es un confidente de la policía pero el minero también es el que ha facilitado la metralla y la dinamita y es quien carga el VW-Golf con clavos y fulminantes, ese maldito minero soy yo o acaso ya no soy yo sino Dante, sí, así es efectivamente: ahora soy Dante y estoy llamando al celular que enciende los detonadores de cobre, la carga no es Titadine, es Goma 2Eco, estoy llamando a Goma 2Eco, ¿alo? ¿Goma 2Eco?, sí, Goma 2Eco contesta mi llamada y ahora estoy observando el baile de las ambulancias: el convoy está abierto pero no se ha descarrilado, es como si lo hubieran atravesado tres misiles Scud o un solo Tomahawk. Luego dejo de ser Dante para ser el Ser colgado en la cruz, estoy cubierto de dolor y eternidad, los clavos entran por las palmas de mis manos, los clavos describen un rojo ángulo descendente y salen entre los huesos de la muñeca, ahora viene alguien y me dice que estoy Muerto y que estuve en la cruz durante veinticuatro horas, las lágrimas de mi madre y de la mujer que ama Mi Carne le sacan brillo a la colina, razón por la cual sospecho que estuve Colgado más tiempo del que tiene el universo: soy un Ser Sin Tiempo y entonces cada momento es para siempre, cada boquerón en cada vagón tiene ocho metros de ancho, dos clavos se están oxidando en la palma de Mis manos, un amasijo de hierros se abre contra el cielo como una rosa negra que florece violentamente, como si una chimenea gigante hubiera explotado vomitando acero, el golpe

seco (el *ay* que salta), los muertos están ahí, encima de la mesa, las luces se apagan y luego todo se quema o se corta o naufraga como mis sueños líquidos cuando dan en el filo del rompeolas: sabor a sangre quemada y a carne impía. Pero Me descuelgan o Me descuelgo o navego en el mar del tiempo y llego a una Era de Acuario con aviones en el aire: –Los aviones son más rápidos que los trenes, las ambulancias y las neveras de plasma.

EN EL CUARTO SUEÑO (químico) estoy flotando en medio de una nata aceitosa, floto o fluyo con la mente en negro y los ojos en blanco, soy sensible al pulso frío y seco y eléctrico del celular, me deslizo a través de lo que parece un *tube* que conecta durmientes, ratas y estaciones, la luz que brilla al final del túnel es la luz de El Clemente y Misericordioso, Alabado sea Él cuya promesa se cumple y auxilia a sus siervos, mi mochila es de hidrógeno y mi libro es El Libro, los perfumes y las *aftershaves* son de marca, Alguien me ha dicho que los frascos de Gaultier, Fahrenheit, Armani y Boss de diseño diseñan las mejores explosiones, hermosos arcos azules y fosforescencias de peróxido elevándose con la gracia del Napalm, esta es una mañana fresca y rica en ácido cítrico y Napalm Fashion y plegarias que caen en forma de bendito por lah, mi celular empolla Su Ira entre detonadores de cobre, mi celular es paciente como las arañas, mi mochila de hidrógeno recombina el dímero $C_6H_{12}O_4$ + monómero para formar un trímero cíclico en presencia de un ácido fuerte y catalizador, *ven* me dice el Bendito, *ven al martirio en la tierra de Tarek Ben Ziyad*, mi Dios es rojo y ha escrito un verso en mi torso: *la peroxiacetona / jamás detona / sin su acetona*, El Bendito es bendito y bueno y ha dispuesto nuestra ascensión por escaleras de calcio, somos 3 *pakis* + 1 jamaíquino + 10 botes de peroxiacetona + sazonzadores de cobre + sal al gusto + oxidación + ardor en carriles de miedo, ahora sueño que sueño fuera del sueño, ahora memorizo una fórmula: $2 C_9H_{18}O_6 + 21 O_2 \rightarrow 18 H_2O + 18 CO_2$ esa es la fórmula que usan las serpientes para poner sus huevos en los trenes, para que las sustancias tejan circunstancias angostas y sin luz, saturadas de gases, polvos y ratas ralentizando las operaciones de rescate, los cuellos rotos como las ramas secas de los árboles en Kensington Gardens, trabajo en condiciones tenebrosas para que todo sea nada y el día se desplome junto al crocante crujir del túnel porque El Bendito ya tiene las manos en mi mochila y

recombina tres moléculas de acetona y una de ozono y ordena las pilas moleculares en fila india formando bloques que luego libera para que las moléculas vecinas estrellen recíprocamente sus cabezas y se desplomen en cadena y en pavorosa reacción quemen las tierras de Tarek Ben Ziyad, cosa que ocurre supersónicamente ahora en la hora de la descomposición de los ángeles y de mi fluir en un arco sideral sin luz, ruido blanco y flash denso sin amor porque solo soy un flash sin luz ni amor.

EN EL QUINTO SUEÑO ya no sueño porque ya son demasiados sueños para tan pocas páginas y porque además...

LOS AVIONES ESTÁN EN EL AIRE, los aviones son más rápidos que los trenes y que las ambulancias y que las neveras de plasma.

ENTONCES DESPIERTO Y EMPIEZO a mirar la tele y veo que allí todo está a punto de convertirse en un rectángulo de catástrofes condensadas, cuatro mil funerales simultáneos sin cuerpo presente y con féretro ausente: la batalla por el paraíso ha terminado y la batalla por el infierno está comenzando, ¿la vida se abre camino?, ¿qué es la vida?, ¿somos como las ratas que abandonan el barco que va a hundirse y luego el barco se hunde?, las noches más cortas preceden a los días más largos y los días más largos convocan a las nubes más espesas: si el sabor de las lágrimas te parece tan salado es porque no las saboreas muy a menudo pero tus uñas van a venir con carne si te pones más nervioso.

HAY AVIONES EN EL AIRE

—¿CREES QUE SI LOS GRINGOS ponían el escudo antimisiles esto no habría pasado?

MI CASERO ES UN CIUDADANO oriundo de Israel que ha estado atento a la tele desde el inicio de las acciones, el judío era un sujeto silencioso hasta que los viejos b•mb4rd3r•→ o los viejos clavos o el peróxido en mi piel o las ratas del túnel me despertaron y fui a tocarle el timbre llevándole el

sobre con el dinero del alquiler, hace un mes renté este departamento con tres ventanas: 1.- hacia el Google. 2.- hacia el Mar de Grau 3.- hacia la ventana de Paloma Gallardo, top model oriunda de una ciudad llamada Nubegrís que oficia como capital de un país llamado Quechueslovaquia o Indionesia o™ X-PQY45 u Ovejas Eléctricas o Sí Podemos: es probable que sea uno de los países más espantosos del mundo, sin duda, pero es subcampeón mundial en producción de cocaína.

—Están bombardeando Nueva York.

EL DUEÑO DE CASA ES UN SUJETO canoso, breve y silencioso si no fuera por su perrito, el perrito es un copo de algodón y le ladra a los cuatro canales de señal nacional que están colgados de la CNN, u n s e g u r o s e r v i d o r a p r u e b a d e b a l a s está con resaca, se ha quedado una lata vacía de cerveza sobre el televisor, el judío ya tiene el dinero de u n s e g u r o s e r v i d o r a p r u e b a d e b a l a s y en la tele una torre del World Trade Center humea, al parecer se trataría de un avión de pasajeros, dice la locutora nacional repitiendo lo que dijo la traductora de la locutora de la CNN: el desarrollo del polvo preside los luctuosos acontecimientos de la vida, corremos hacia el polvo como único destino bajo la atenta mirada de las estrellas.

EN MI DEPA ALQUILADO la BBC tiene señal propia y un enviado especial, mi novia es periodista y en estos momentos está volando en su calidad de desviada especial al devaluado Festival de Cine Independiente de Sundance, pero en estos momentos yo pienso en Rachel, siempre pienso en Rachel y cuando pienso en Rachel pienso en ese cementerio de París que debe ser el único cementerio del Universo perfumado de ozono, también pienso en los neones de Pigalle, qué horribles son los neones de Pigalle, mi amor, qué hermosas son las aspas del Mouline diagramando con tajos cortos el Boulevard de Clichy, una pareja se besa y nosotros enviamos otro hacia la colina del Sacré Cœur, sagrado es tu Corazón Sagrado, Rachel, te pienso en las infinitas escaleritas de Montmartre y me declaro infiel en las memorables *partouzes* a lo Catherine Millet (vieja zorra) en Saint Michel, rumbo a Châtelet, no pienso en la vietnamita gorda con su hijita que me extiende un plato dorado al final de la estación Réaumur-Sébastopol a cambio de dos euros, tampoco pienso en los brujos hindúes y apestosos de Barbès-Rochechouart, no pienso en

clochards ni *conards*, pienso en Rachel y creo que también pienso en mi novia o tal vez pienso en mi novia que fue Rachel y miro la lata de cerveza sobre el televisor y me acaricio la barbilla: ella, sus labios rosados, su cuello transparente, sus volcancitos con pezón, su pubis sembrado de postes amarillos que se agrupan, que se arquean, que me quiebran. Y su cuello, ese cuello al que vuelvo con frecuencia porque amo fracturar, trozar, amarrar, desgarrar, adoro el desnudez, y me parece hermoso que en esta oportunidad ella, Claridad, no haya abordado este Boeing 767-200ER Boston-Los Angeles de American Airlines que con 80 pasajeros, 9 auxiliares de vuelo y dos pilotos despegó a las 7:58 se estrelló hace unos breves instantes, a las 8:45, cuando yo soñaba con ratas y detonadores de cobre.

Y AHORA QUE LA TELE me entrega esta confusa imagen de una chimenea transformada en WTC o viceversa es, pues, inevitable que piense en Rachel y en París sin aguacero y polvo de estrellas y lluvia de lirios y recuerde la línea blanca de ese avión sobre el cielo de Montparnasse y también recuerde qué hago despierto a estas tempranas horas de la madrugada, oh, el delgado ladrido del perrito, ¿y qué hago apenas el delgado ladrido del perrito me despierta?, subo el tapaojos que oportunamente expropié de un Newark-Amsterdam ¿y qué veo apenas despierto?, el control remoto, mi fiel amigo, durmiendo junto a mis pastillas Dormex que son las ovejas eléctricas de este androide, oh manso rebaño que pasta de blanco, brotizolam a 0.25 mg., despierta, *on*.

¿ESTÁN BOMBARDEANDO NY?

GRACIAS. Vuelo a la cocina sin saber que sin pedir permiso ya está en el aire el temible 765-200ER, vuelo 175 de United que cubre la ruta Boston-Twin Towers, esa nave despegó a las 7:59 y todo parece indicar que se va a disolver limpiamente en vivo y en directo y exactamente a las 9:05, en estos momentos son las 9:00, una botella de Coca-Cola helada y un tubo de Pringles o'clock, siempre es bueno tener Pringles en tiempos de guerra, siempre es bueno vivir en una pradera eléctrica en la que consigues dormir como un *sparring* de peso pluma y despiertas como

Mike Tyson con seis motores a reacción en los oídos y una oreja en tu boca, es muy saludable y es muy recomendable criar ovejas eléctricas y saber tirar la toalla cuando algo así como un puño o un martillo marca Lockheed viaja hacia tu rostro, la acción precisa en el momento preciso y mejor con la invaluable agilidad del control remoto para las manos y con los ojos y las orejas para CNNfn, CNBC, DW, TV5, TVE, Antena 3, NBC, Sur, todos los transeúntes de NY miran hacia arriba, mandíbula que se arrastra por el asfalto, dicen *ou nou* y luego todos corren hacia las cámaras de televisión, corren y corren y se estrellan con el lente del camarógrafo que es mi ojo catódico y plano, ya son tantos los ciudadanos que se estrellan en mi rostro que mi pobre rostro empieza a flamear como una furiosa bandera verde azotada por muhaydines, como las ropas de un niño suicida de Hezbollah que caen de los cielos, estamos en el aire, estamos mordiendo Pringles y estamos presionando el control remoto que es el mejor amigo del hombre porque parece que tenemos una serie de actividades que comentar y muchísimo más que lamentar que esa avioneta que se posó accidentalmente como una paloma extraviada en la primera torre porque aquí viene, aquí llega y ya está, señoras y señores: he aquí la silueta oscura de una nave que aparece y desaparece y a continuación es humo y gracias al amigo humo estamos en condiciones de informar que tenemos un nuevo impacto, un impacto que repica en lo alto de templos y catedrales, noviciados y beaterios, cartujas y claustros, retiros y abadías, conventos y conventillos, casas de oración y recogimiento e intercambio de parejas, un impacto especialmente visible en las pantallas de todos los televisores del mundo y en todas las pulgadas + *surround*: 56 pasajeros, 7 auxiliares de vuelo y 2 pilotos se acaban de *clavar* en las Ventanas del Mundo, felizmente conseguí Coca Cola helada en esos preciosos 18 minutos de intermedio entre el 765-200ER y este vibrante, poderoso e imponente American que ingresa en la segunda torre que es la Torre Sur en una inmejorable toma que se proyecta desde Long Island: he allí a la alta torre en vivo y en directo y sin atenuantes exhibiendo al mundo su flamante perfil de espigado edificio con avión empotrado y larga cabellera de humo que los vientos de oriente empiezan a peinar hacia las riberas del Hudson, este avión se ha filtrado entre mis labios y baja y se derrama a través de mi tráquea dejando un sabor salobre y platinado, a snack y yodo.

LA LATA VACÍA DE CERVEZA sobre el televisor ha empezado a humear.

PERFIL

INCOMODIDAD MILENARIA, DESORDEN BIPOLAR, ansiedad difusa, conducta errática, dispersión mental, debilidad intermitente, gatillo ligero, introversión de acero, pensamiento relativo, contradicción fluctuante y muchos, muchísimos aviones en el aire.

MARTES NEGRO

—¿ALGUIEN ESTUVO PULSANDO botones mientras dormía? ¿Alguien está incendiando otra vez el Reichstag? ¿Arde el Lebensraum petrolero? ¿Son dos avionetas que chocaron casualmente contra los edificios que están a punto de convertirse en adesivos? ¿Cómo es posible dormir mientras los más ignotos ejércitos vuelan con rumbo Zero? ¿Alguien vuelve a lanzar a los aires una especie de vieja enfermedad o acaso se trata de una moderna *blitzkrieg* dirigida por una Luftwage más mortífera aún? ¿En algún momento ingresará a la pantalla el avión de Claridad? ¿Será ese el avión que demuela la ONU? ¿Ya la demolieron hace mucho y nadie de dio cuenta? ¿Por qué recordé súbitamente a Rachel? ¿Es un pájaro, es un avión, es la resaca de un mal viaje? ¿Qué tomé anoche? ¿Una *dove*? ¿Mis neurotransmisores están completamente malogrados? —No señor: están bombardeando NY.

QUEMANDO CROMO

LE ACARICIABA LOS PECHOS como quien saca brillo a una manzana y mira su reflejo en la superficie, un nido de Lancôme se ha quedado en mi almohada, este será un día muy pero muy largo, ¿qué pasa afuera?, ¿las calles están desiertas?, ¿solo el polvo preside los luctuosos acontecimientos de la historia?, no señor, aún hay vida y mientras hay muerte hay esperanza: me acomodo mejor frente a la tele y los 220 voltios me entregan tecnología pura, apariencia en muerto y a todo color destruyendo la opacidad natural de los cuerpos: la imagen no perfora sus naturalezas: las envuelve en Su Luz. En la luz de alguien llamado

Alguien que está empezando a bombardear NY mientras la sal de las papitas entra en suave colisión con la saliva para formar el precioso bolo alimenticio, a la manera del ecran de la tele: Lancôme, cuerpos, opacidad, color, nido, humo, resaca, ella, ella, almohada y directo en directo desde un flamante teatro que se inaugura esta mañana y tienes el privilegio de asistir para verlo, toma asiento, ponte cómodo, fúmate un Marlboro, toma CocaCola...

Y ACARICIA el control remoto, con loca pasión.

ME LEVANTO, VOY AL BAÑO, me devuelvo en la niña de mis ojos, mono milenario con iris dilatado, miro mi sexo, *acaricio mi sexo con ternura*, miro el Wc y me siento en el Wc y pienso en el Wtc y lo único que puedo recordar es la serial de líneas cromadas porque eso es lo único que se puede recordar del Wtc desde la oportuna perspectiva de un immaculado Wc.

BOLO RESIDUAL Y GRANULADO precede esta pujante remembranza, mucha atención: la chispa de un alerón incrustándose en mis ojos fue el preámbulo de un suave aterrizaje en Newark, el brillo de una minifalda de cuero negro fue mi guía en la cola de Webster's Hall con DJ Sasha incorporado y, al fin, en esa fonda aérea llamada Windows Of The World deslizo una *wooper* revestida de cocaCola a través del *underground* de mi esófago laminado de baba, qué asco.

SALGO, REGRESO, ME ECHO, Lancôme es el sello de Claridad en este nido donde empollan dos gorriones. Y entonces junto todos mis recuerdos y olores y sinsabores como si fuera un bolo alimenticio uniforme y plano y lo estrello en la pantalla de la tele y la tele me devuelve a la superficie de este planeta plano y frío y seco y herrumbroso y cruel en forma de tituladores de tv, los tituladores de las televisoras son unos magos enanos que sacan de sus sombreros de copa una impresionante sucesión de conejillos de indias que, apenas salen al aire, se transforman en letritas de colores que ahora en la hora de este bombardeo inaugural empiezan a desfilar como puntuales soldados de West Point el día de su graduación: *America Under Attack, Terrorism Hits America, Act of War*. Ahora los titulares se juntan y se agrupan y en una fina congregación de líneas de

vivos colores forman la palabra WTC y después el plasma líquido delinea algo que se perfila y se presenta como una gigantesca araña negra retorciéndose en un *skyline* de 24 pulgadas: los pequeños magos están transformando "W.T.C." en *Ground Cero* o *Zona Cero* o *World Trade Cero* o *Pirámide del Dolor* o *Lengua de la Angustia*.

DE MODO QUE AHORA se llama *Ground Cero* y en *Ground Cero* trabaja Rachel. —Trabajaba.

RACHEL

EN ESTAS ACIAGAS HORAS que vive la humanidad es preciso no perder el control remoto de las acciones para ver a todo color las reacciones y, aunque no llega a ser completamente desagradable, no es precisamente grato recordarla en estas aciagas horas que vive la humanidad:

Rachel <-> dos finísimos trazos y uno breve, la piel brillante.

Rachel <-> a veces su delgada lengua sale y deja un beso, ese brillo intenso en ambos labios.

Rachel <-> ojos azules pigmentados con dorados puntos luminosos.

Rachel <-> nariz que se proyecta y barbilla que huye arrastrando cabellos lacios y castaños y pómulos prominentes como las de una modelo que ha sido construida en túneles de viento.

Rachel <-> sembrando una línea de chispas en mi horizonte de sucesos.

Rachel <-> siembra arriba, siembra en la cima.

EN LAS CIMAS DE LA DESESPERACIÓN

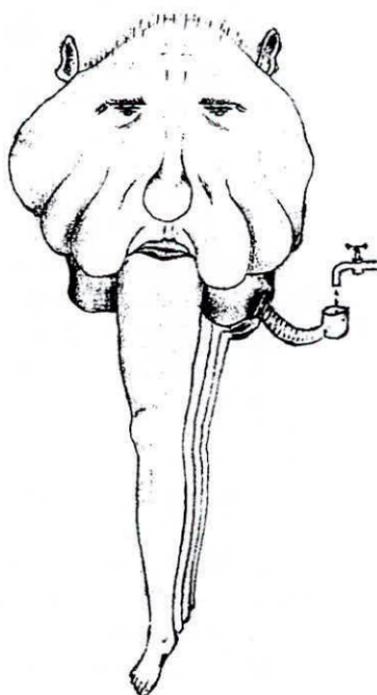
¿POR QUÉ SE FUE, POR QUÉ MURIÓ, por qué el Señor me la quitó?, en las cimas de la desesperación nadie tiene derecho a dormir, nadie tiene derecho a automedicarse con brotizolam a 0.25 mg., para un auténtico desesperado mirar la realidad a todo color representa la dolorosa actualidad de su propia carne: descendiendo en espiral sobre mí mismo, me contraigo en un espasmo y de pronto ya no estoy mordiendo Pringles porque mis uñas están mordiendo los controles y me dispongo frente al televisor

como un pistolero de Marcial Lafuente Estefanía que sabe que va a ser acribillado pero tiene que disparar para aparecer en el póster de un tiempo-plomo.

PERO, ¿Y SI NO FUE A TRABAJAR? ¿Y si esta alegre mañana ella decidió quedarse en su habitáculo del South of Houston, flotando en esa aérea levedad fracturada por Canal Street, West Houston, Avenue of the Americas y Lafayette Street? ¿Y si se quedó roleando ganja hindú entre los hierros colados de su diminuto *Cast Iron Building*? ¿O paseando en Thompkins Place con su gato negro llamado Cesare? No puede ser que en medio de estas asperezas lo primero que pierda sean las esperanzas, carajo, así que después del segundo avión empiezo a darle fuego a la tecla *rec* y grabo sobre el video cualquiera que está en la vieja Sony penetrada por el viejo Trinitron, ese video es de Blockbuster y contenía una joya del séptimo arte llamada *La novia de Chucky* y ahora graba esa preciosa toma desde abajo en la que aparece un ejecutivo tecleando en su *laptop*, una vista sencillamente estupenda: el sujeto está escribiendo en el World Financial Center o en Wall Street o en Vesey Street o en cualquiera de las zonas ceros de Battery Park, el sujeto se debate entre activos y pasivos, el sujeto mide los tipos de interés oficiales de la zona euro, al sujeto le preocupa el destino de sus fondos de inversión que ganan 0,4% y los mixtos de renta fija que suben 0,1%, los variables 0,1%: 0,8% en febrero y entre 0,8% y 1,5% acumulado hasta hoy, ¿qué día es hoy?, *eight-eleven*, el hombre dibuja una sonrisa marca Fresh porque la pc acaba de decirle que su gestora alcanzó el Top-40 del ranking y sin Kasey Casom, el hombre es un hombre feliz pero no sabe que una colonia de rayos se dispone a triturar su amable rostro triangular, el rostro del hombre que era feliz: en cámara lenta aparece el estómago terso y plateado de un avión.

ESE ES UN AVIÓN que llega impecable, es un avión que llega sin tren de aterrizaje ni torre de control ni solicitud de permiso para estrellarse, es un avión que se disuelve en los cristales de la segunda torre sin despeinarle, ese avión impecable no roza el cuero cabelludo del hombre infeliz pero tiene la delicadeza de abandonar una película de metal en la memoria de los amables televidentes y especialmente en la membrana

de estos violentos tiempos postindustriales: el avión se ha quedado allí, en el estómago de la segunda torre, se trata de un avión muy mal estacionado pero estacionado al fin con la elegancia del más desobediente de los proyectiles: Rachel, yo te amaba como un avión cargado de pasajeros, cargado de combustible y diluyéndome en el centro de un rascacielos poblado de espejos; es decir, exactamente como me sentí aquella tarde en el hermoso cementerio del puteril barrio parisino de Raspail, metro Bercy-Kléber, *il est interdit de fare l'amour dans les cimetières*.



UNMSM

FREUD Y LA VIENA DE FIN DE SIGLO / Max Hernández

El intento de estas líneas es poner al trasluz una relación complicada que ha sido examinada por historiadores y por psicoanalistas. Implica ubicarse en un lugar que permita el acceso a ambas aproximaciones a la experiencia humana. Dirige su mirada a un pensador en los momentos iniciales de su creación, a un período específico y a una ciudad en particular. Es decir, a Freud en la Viena de fin de siglo.

Como puntualiza Raymond Carr, no fue sino hasta los años que median entre los finales del siglo XIX y el estallido de la primera Guerra Mundial en 1914 que la expresión "fin de siglo" —o *fin-de-siècle*— adquirió su especial significado. Fue por entonces que por doquier los europeos parecían dar "por sentado que un siglo que agoniza implica desencanto, languidez" y que, "a partir de aquel siglo agonizante el mundo iba a empezar de nuevo".

Es innegable que las ocurrencias históricas del fin de siglo vienés influyeron en el pensamiento del fundador del psicoanálisis. Algunos historiadores¹ han postulado conexiones profundas, una suerte de ósmosis, entre las diversas producciones culturales que tuvieron a Viena como escenario. Otros² sostienen que esto es arbitrario, como lo sería subrayar en extremo las conexiones entre los productos culturales, los avances científicos y las obras artísticas contemporáneas.

¹ P. ej. Allan Janik, Stephen Toumlin, Carl Schorske.

² P. ej. George Rosen, Peter Gay.

El psicoanálisis se propone como una disciplina científica. Lleva la impronta de todo producto cultural; por ende, está impregnado del *ethos* científico de la época. Sin embargo, está atravesado por una marcada tensión entre lo científico y lo hermenéutico³ que corresponde al objeto que había descubierto y al que orienta su investigación: lo inconsciente.

Ahora bien, podría decirse que en el fin de siglo se estaba produciendo una transformación del *Zeitgeist*, término alemán que significa "el espíritu del tiempo" y que guarda relación con las tesis de Hegel. Denota el clima intelectual y cultural de una época que puede extenderse a una o más generaciones. En la perspectiva hegeliana correspondía a los trazos dominantes en un momento dado de la progresión dialéctica de un grupo humano o de la humanidad.

Sin mayores exigencias de precisión, se podría decir que la modernidad daba forma al *Zeitgeist*. O tal vez fue el gran sueño de la época. Una cosmovisión idealista que depositó su fe en el progreso y trató de crear un nuevo orden. Claro, toda luz produce sombras y, como escribiría años más tarde Walter Benjamin, ya por entonces el huracán que llamamos "progreso", y que parecía soplar desde el paraíso, era tan fuerte que lanzaba a la humanidad hacia un futuro que estaba a sus espaldas y no podía ver, mientras que ante sus ojos los desechos se amontonaban hasta el cielo. Años antes, dos maestros de la sospecha se habían preguntado si la idea del progreso era expresión de algo distinto o, para decirlo con un término psicoanalítico, un síntoma. Karl Marx señaló que el fenómeno político-económico del capitalismo industrial hacía que "todo lo sólido se desvaneciese en el aire". Nietzsche escudriñó descarnadamente temas que afloraban a la superficie y escribió sobre esos tiempos de "egoísmos violentamente enfrentados" cuando "el individuo se atreve a individualizarse".

La *Belle Époque* se inscribe con precisión cronométrica en los años del fin de siglo. Una época en la que, no obstante la fricción entre

³ Cf. esp. Paul Ricoeur.

la aristocracia, la burguesía y el proletariado, seguían rigiendo las normas del vivir aristocrático. Europa era el centro de la civilización, y el influjo de ésta era irradiado desde las grandes ciudades: Berlín, Londres, Viena y, sobre todo, París. Fue un período de un optimismo satisfecho, cuando se pensaba que la ciencia iba a resolver los problemas del mundo. Después de todo, el teléfono, la luz eléctrica, el automóvil, el avión, el cinematógrafo, la radio y la radioactividad propagaban sus promesas.

En tal escenario, la burguesía seguía su ascenso mientras los trabajadores obtenían algunas satisfacciones sociales y económicas. Al mismo tiempo se percibían cambios abruptos, un *crescendo* de ritmos disonantes y una vertiginosa fragmentación de las formas. Tres ejemplos: París, *La muerte en Venecia* y el *Titanic* –esto es, una ciudad, una novela y un naufragio– pueden constituir una metáfora que ilumina los efectos que estas transformaciones iban dejando en la sensibilidad, los valores y las mentalidades. [Strauss: *El Danubio Azul* una representación de la fusión de los asuntos eclesiales y el poder político y el *Vals del Emperador*; Ravel: *La Valse*]

En el París de mil novecientos el ansia por lo moderno buscaba saciarse con el cambio y la innovación incesantes. La torre Eiffel, construida para el centenario de la revolución francesa pese a la oposición conservadora, había transformado el paisaje urbano. En los estudios de los pintores cubistas se llevaba a cabo una apasionada reflexión intelectual y visual sobre la forma. En los cafés, los poetas como Apollinaire experimentaban con nuevas estructuras verbales. En todas partes bullían los sentimientos e ideas de esa modernidad cuyo dinamismo cuestionaba las costumbres y se desbordaba en las calles del naciente siglo.⁴

Los otros dos ejemplos datan de 1912, dos años antes del estallido de la Gran Guerra. *La muerte en Venecia*, publicada ese año por Thomas Mann, marcó un hito. Las tramas de los grandes novelistas del siglo XIX

⁴ Chadwick y Courtviron. 1994. *Los otros importantes*, Cátedra: Valencia.

–Balzac, Flaubert, Stendahl, Maupassant, Dostoyevski, Tolstoy, Dickens o Pérez Galdós– inmersos en una realidad social que los arrastraba, intentaban contener mediante las estrategias narrativas del realismo las dislocaciones que acompañaron el ascenso histórico de la burguesía y las implicaciones de la gran transformación social que estaba teniendo lugar. Por el contrario, el tono intimista, decadente, crepuscular, y las notas elegíacas de *La muerte en Venecia*, dejaban entrever, a través de las brumas que envolvían las páginas referidas a la ciudad italiana, un vago presentimiento de algo tan real que desbordaba todos los recursos del realismo: el sentimiento de extinción que aparecía en el horizonte europeo.

El otro ejemplo está dado por la conmoción que produjo el hundimiento del *Titanic*. El nombre con que fue “bautizado” el extraordinario trasatlántico, el inmenso palacio flotante, aludía a una construcción titánica, prometeica. En el viaje inaugural se embarcó la crema de la alta sociedad. La maravilla de la técnica cumplía, como debía ser, con los requisitos de una sociedad jerarquizada y dividida en clases. Cuando lo imposible ocurrió, cuando el barco que no se hundiría jamás, se hundió, fue como un augurio de todo lo que habría de quedar sepultado en las trincheras y bajo los escombros tras el estallido de las bombas. Freud desarrolló su pensamiento en esas circunstancias de enorme turbulencia.

Volvamos entonces a Viena. Desde fines del siglo XIX la capital del imperio austrohúngaro se había transformado en un crisol de etnias, naciones y lenguas o en “un popurrí informe de ideologías y programas”⁵. Al lado de los artistas y artesanos que satisfacían los gustos de la nueva burguesía, aparecieron los escritores y artistas de la llamada Joven Viena (*Junge Wien*), primera ola del modernismo vienés que agrupaba a escritores y autores teatrales, artistas plásticos de la secesión, propulsores del *Art Nouveau* o *Jugend Stil*, jóvenes compositores con propuestas vanguardistas⁶. La coexistencia de todos ellos explica el carácter para-

⁵ Cf. Barea, I.

⁶ Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Theodor Herzl., Gustav Klimt, Oskar Kokoshka, Egon Schiele, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg etc.

dóxico del modernismo vienés en el que se amalgamaba una sensibilidad “moderna” con un gusto por el pasado, que difería del carácter radical y revolucionario que definía el modernismo en otros lugares.

Freud vivió, estudió, trabajó y mantuvo una relación ambivalente con su ciudad adoptiva, donde se asentó con su familia desde 1859 hasta 1938, un año antes de su muerte, cuando la amenaza nazi se hacía una horrenda realidad en la Europa continental y tuvo que exiliarse en Londres. En 1873, cuando terminó el *Gymnasium* con distinción, decidió seguir la carrera de medicina, menos por una especial “disposición” que por “un anhelo de conocimiento”, como anota en su estudio autobiográfico⁷.

En 1885 pasó unos meses en París para trabajar con Charcot en la *Salpêtrière*. Sarah Bernhardt lo encandiló tanto como las antigüedades del Louvre, pero escribió a su novia sobre los inmorales buscadores de sensaciones que poblaban el París de las epidemias psicológicas y las convulsiones sociales. Como señala Ernest Jones, su principal biógrafo lo importante es que “cuando llegó a París, el tema de su elección era la anatomía del sistema nervioso; a su regreso a Viena, las ideas acerca de la histeria y el hipnotismo bullían en su mente”.

En 1889 –el mismo año del *J'accuse* de Zola–, Freud fue por algunas semanas a Nancy con su paciente Cécilie M. (en realidad la Baronesa Anna von Lieben). Fue “una de las más beneficiosas visitas hechas en su vida”: mediante el método hipnoanalítico logró descifrar una neuralgia del trigémino como la representación simbólica de una cachetada y un dolor violento y punzante en el talón como expresión de un paso en falso cuando un joven residente le ofreció el brazo para bajar al comedor del sanatorio en el que se encontraba.

La nota necrológica que escribió sobre Charcot en 1893 pone en relieve los méritos del *grand maître*. En especial, le otorga el crédito de la elucidación de la histeria: cualquiera que fuese su causa neurológica, había puesto en claro que “los síntomas en sí podían ser tratados y

⁷ Estudio autobiográfico.

abolidos por ideas". Ese año marca, de acuerdo a Jones, el final del período neurológico de Freud. Esto es cierto a medias; todavía era muy fuerte su temprana adhesión a las ideas de Helmholtz. Las cartas a Fliess de 1895 consignan: "... ahora que me he encontrado con las neurosis estoy mucho más cerca. Dos intenciones me animan: descubrir qué forma tomará la teoría del funcionamiento psíquico si introducimos una línea de aproximación cuantitativa, una suerte de economía de la fuerza nerviosa, y, en segundo lugar, extraer de la psicopatología una cuota para la psicología normal."

Todo ello dio lugar al *Proyecto de una psicología para neurólogos*, en el que trata de articular la psicología y la anatomía cerebral en una visión coherente y de describir el funcionamiento del psíquico en los términos de un sistema de neuronas. El manuscrito es de 1895, el mismo año en que Freud publicó con Joseph Breuer *Estudios sobre la histeria*, pero sólo fue publicado una década después de su muerte. El *Proyecto*, basado en una suerte de neuropsicología, es considerado como un bosquejo de la metapsicología psicoanalítica. Por aquellos mismos años, es decir, entre 1895 y 1897, la seducción infantil juega un papel cada vez más importante en su teoría. Las escenas de seducción traumática se retrotraen más y más temprano en la infancia. En 1895, en un ensayo que más tarde prefirió no incluir en sus Obras reunidas, había escrito: "toda histeria está basada en una represión, siempre con un contenido sexual"⁸.

Si se quisiera señalar un punto de partida, podría decirse que el psicoanálisis nace con el abandono de la teoría de la seducción. Hasta entonces Freud pensaba que el elemento clave en la explicación de las neurosis era un acto de seducción que había tenido lugar en la infancia. Este hallazgo clínico había aparecido a raíz del recuerdo de experiencias enmarcadas en una escena de seducción infantil. La teoría de la seducción planteaba que el síntoma neurótico era el resultado de un acontecimiento posterior capaz de producir un efecto traumático tardío. Al constatar que la escena era más bien una protoescena oculta por escenas que se iban

⁸ "Sobre la histeria".

recordando en orden inverso al de su ocurrencia y al analizar la articulación entre la “primera mentira” (*proton pseudos*) y las fantasías sexuales, puso en tela de juicio su propia teoría. Al abandonarla se “liberó” de la “sobreevaluación de la realidad” y de la “subvaloración de la fantasía”⁹.

Esto ocurría en un clima de debates que galvanizaban la neurología, la psiquiatría y la biología “racial” del XIX tardío. Fue, pues, en los albores del siglo XX, que Freud delineó los grandes trazos del psicoanálisis, una construcción teórica fundada en la primacía de lo inconsciente. La escucha atenta del discurso histérico de sus pacientes le permitió captar los deseos sexuales prohibidos que se agitaban por debajo de la superficie de la conciencia. La patología histérica parecía llevar impresa una caricatura de las relaciones propias de una sociedad que había arrinconado las expresiones sexuales, particularmente de las mujeres, a las zonas más oscuras. De allí que Jacques Lacan se haya referido al “contexto ibseniano” en el que maduró la obra inicial de Freud: un momento dominado por la voluntad de la reina Victoria de “matar el deseo”. Se ha dicho también que el descubridor del inconsciente fue el primero en intuir que el conflicto entre el deseo y la represión en que quedaba atrapado “el feminismo espontáneo de la histeria”¹⁰ anunciaba las luchas por los derechos de la mujer.

En 1897 –año en que Karl Lüger, un conocido antisemita, asumió el cargo de alcalde de Viena, señalando con ello el fin del liberalismo político– despuntaba la centralidad que iría a adquirir el *Edipo Rey*¹¹, como lo atestigua la correspondencia con Fliess. En cuanto a la identificación de Freud con Edipo en tanto “el descifrador de enigmas”, Erich Heller¹² propone la existencia de una “línea que va del romanticismo alemán a la obras de Freud”. Por su parte, Rudnytzky¹³ postula

⁹ La nota de 1924 a *La Etiología de la Histeria*: “no me había liberado de la sobreevaluación de la realidad y de mi subvaloración de la fantasía”.

¹⁰ Cf. Emilce Dío de Bleichmar.

¹¹ La primera aparición de la frase “Complejo de Edipo” data de 1910, en la primera de sus “Contribuciones a la psicología amorosa”.

¹² En sus *Observaciones sobre el Psicoanálisis y la literatura moderna*.

¹³ *Freud and Oedipus*. (1987). Columbia University Press. Nueva York.

la existencia de una “Edad de Edipo” que se extendería de Schiller a Freud, la cual habría sido posible gracias a la rebelión de los románticos alemanes contra el neoclasicismo, cuando tomaron el Edipo Rey “como paradigma de su propia obsesión con la conciencia de sí”.

Freud continuaba ahondando sus investigaciones. *La interpretación de los sueños* da cuenta del itinerario de una indagación personalísima en la que se interroga acerca de sus deseos, examina la relación de la superficie manifiesta con el contenido latente (las ideas o pensamientos inconscientes) de sus propios sueños, explora las correspondencias entre las imágenes internas y los personajes de su contorno social y cultural, pone en cuestión sus identificaciones, traza las conexiones ocultas entre sus deseos actuales y sus deseos infantiles. El texto de 1899 y fechado en 1900, en el que destacan el relato y el análisis de sus sueños, culmina en una construcción teórica que se yergue sobre el piso aparentemente deleznable del olvido. La represión causante de la amnesia sirvió justamente de cimiento al edificio conceptual de la obra: la psicología de los procesos oníricos, el aparato psíquico, los principios que rigen en el inconsciente y la realidad psíquica.

Son muchos los autores que han estudiado la importancia de esta obra, concebida en la edad media de la vida, en el itinerario vital de su autor¹⁴. Se ha puesto énfasis en la carga histórica que implican esos sueños que, más allá de dar cumplimiento a sus deseos infantiles, parecen haber sido soñados para ser analizados, y analizados para elaborar una teoría. Asimismo, se ha subrayado la significación de esta obra para el conocimiento de la dinámica del pensamiento creador en general: por ejemplo, la necesidad de salir del “sistema de identificaciones” que someten al creador en proceso de crear al deseo de los demás.

Por un lado, el quehacer clínico; por otro, el autoanálisis. Era necesario establecer un vínculo. Como había escrito poco antes de publicar el libro, el sueño era “una pequeña neuropsicosis de defensa”, un

¹⁴ Entre otros Berenstein, Anzieu, Lacan, Mahony, Kuper. Anzieu

equivalente normal de un ataque histérico. El ejercicio de autoobservación que significó *La interpretación de los sueños* facilitó un uso libre y flexible de su atención. Estaba transitando de una concepción fisiológica a otra más bien psicológica. En lo que atañe a la técnica psicoterapéutica, los procedimientos médicos de inspiración positivista daban paso a la observación intuitiva, y el autoritarismo disciplinario al esfuerzo compartido.

Luego de trazar las coordenadas de los procesos inconscientes y de desentrañar su lógica a través del análisis de sus propios sueños, al igual que Schopenhauer, Marx o Nietzsche, procedió a buscar los factores emotivo-instintivos que subyacen a las grandes instituciones culturales y a la vida intelectual. El tan citado aforismo de 1907 “la neurosis obsesiva es la religión privada del neurótico; la religión es una neurosis obsesiva universal”¹⁵ es una muestra inicial de este propósito. “El múltiple interés del psicoanálisis” y *Tótem y tabú*, publicados en 1913, sentaron las bases de una teoría psicoanalítica de la cultura que intenta descorrer el velo ilusorio que encubre los deseos y los temores que apremian a la humanidad desde lo más antiguo.

Hemos llegado hasta la fecha que señala el fin de la *Belle Époque*. Como escribió en la posdata añadida a su autobiografía en 1935, apenas cuatro años antes de su muerte: “Los dos temas que atraviesan estas páginas: el recuento de mi vida y la historia del psicoanálisis están íntimamente entreteljidos. Este *Estudio autobiográfico*”¹⁶ muestra cómo el psicoanálisis da cuenta del contenido total de mi existencia y asume correctamente que ninguna de mis experiencias personales es de interés si se comparan con mis relaciones con esa ciencia”.

En los inicios de este siglo, en el sesquicentenario de su nacimiento y a poco más de cien años del descubrimiento del inconsciente, no se puede dejar de hacer una muy somera referencia al psicoanálisis a partir de del fin del *fin-de-siècle*. Poco después de terminada la Gran

¹⁵ “Los actos obsesivos y la prácticas religiosas”.

¹⁶ Op. Cit.

Guerra aparecieron nuevos conceptos como la pulsión de muerte. También, una visión tripartita del aparato psíquico sustituyó a la primera versión topográfica. La perspectiva cultural se amplió en sus libros sobre la religión y la crítica de la civilización¹⁷. El trabajo clínico se extendería al análisis de niños. Freud prologó en 1919 el *Diario de una adolescente de los 11 a los 14 años y medio*, de Hermine Hug-Hellmuth, la primera psicoanalista de niños: “una joya como testimonio de la sinceridad de la que era capaz el alma infantil en el estado presente de la civilización”. En la década del 30 se abrió una perspectiva culturalista y otra psicósomática. Después de su muerte surgieron varias escuelas y tendencias que en su momento ejercieron un imperio doctrinario. Alguna pone énfasis en la estructura del yo, otra tiende a ceñirse a las relaciones objetales, otra a la exploración de las etapas más tempranas.

Avanzado el siglo XX, los problemas expuestos por la filosofía de las ciencias naturales y el auge del estructuralismo inspiraron el llamado giro lingüístico. En el umbral del milenio, los datos de disciplinas conexas llevaron a privilegiar nuevamente el modelo del sueño. El soñar desborda toda especificidad de lenguaje u órdenes figurativos. En tanto que constituye un claro ejemplo de una experiencia transmodal, el sueño puede compararse a un evento psíquico multimedia. Los investigadores exploran actualmente “las relaciones entre el contenido manifiesto de los sueños y los pensamientos latentes” para “elucidar los procesos por los cuales éstos se han transformado en aquéllos” –por expresarlo con las palabras de Freud– y hablan de conjuntos de respuestas neuronales que forman representaciones mentales que, a su vez, configuran imágenes (visuales, auditivas, propioceptivas, cenestésicas etc.) que se prestan a ser “manipuladas” mediante procesos que son la base de la mente.¹⁸ También la creciente atención al trauma, testimonio de un evento que desborda las capacidades del yo, que a la vez reproduce e imposibilita su representación, ha dado lugar a investigaciones que plantean desafíos teóricos.

¹⁷ *El porvenir de una ilusión* (192) y *El malestar en la civilización* (193).

¹⁸ Damasio, A., 19, *Descartes Error*

Como consecuencia de la marcada disminución del imperio doctrinario ejercido por las diversas escuelas, es posible observar en los discursos psicoanalíticos contemporáneos cierto “mestizaje” teórico y una mayor apertura a una perspectiva interdisciplinaria. El psicoanálisis se ha hecho parte del vocabulario y de los modos de pensar no sólo en los medios intelectuales sino en muy amplios estratos de la sociedad. Los temas de la multiculturalidad y el género –no se diga los de clase y raza– se entrecruzan con los interrogantes acerca de la sexualidad, la destructividad, el deseo, el narcisismo y la identidad propios de la concepción psicoanalítica. Entretanto, el psicoanálisis persiste. Los consultorios siguen ofreciendo un espacio subjetivo de reflexión, los departamentos universitarios de humanidades estudian la teoría y sus detractores continúan censurándolo.

Antes de terminar, vale la pena detenerse en algo sobre lo que los teóricos de la llamada teoría poscolonial han llamado la atención: las implicaciones del encasillamiento en una perspectiva exclusivamente eurocéntrica¹⁹. La *Belle Époque* fue también el período del apogeo del colonialismo europeo en Asia y África. Hegel, quien –como se ha señalado– inspiró la noción de *Zeitgeist*, atribuye al arte del antiguo Egipto “una forma particular de simbolismo que todavía no era adecuada para el espíritu”, caracterizada por tener como punto de partida “las intuiciones extraídas de la Naturaleza; las formaciones naturales”. En su vasto plan historicista, las creaciones artísticas del antiguo Egipto, no habían trascendido los encierros de tal tipo de simbolismo²⁰.

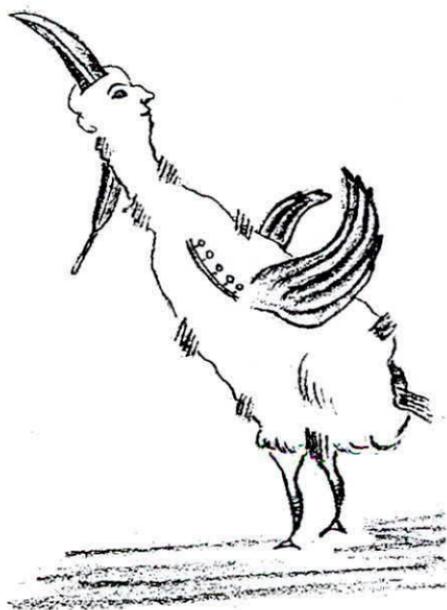
E. H. Gombrich resume la apreciación del filósofo: el espíritu encadenado al animal, los edificios religiosos erigidos en “la misma forma instintiva en que las abejas construyen sus celdas”. Tal era para

¹⁹ Cf. Said, E., 2003, *Freud and the non Europeans*, Verso, Londres. Bernal, M. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Rutgers University Press, Nueva Jersey.

²⁰ Hegel, G. W. F., 1973 [1835], *Introducción a la Estética*. Península, Barcelona. Cf. E. H. Gombrich.

²¹ Hegel escribió sobre el “prearte” (*Vorkunst*) egipcio antes de que el desciframiento de los jeroglíficos hubiese iluminado el cuadro histórico de la antigua civilización.

Hegel el prearte (*Vorkunst*) oriental²¹. La Esfinge es “símbolo del sentido propio del espíritu egipcio... símbolo de lo simbólico”. Un colosal monumento de “cuerpos animales recostados, de los que trata de salir el cuerpo humano... [el] espíritu humano lucha por emerger del poder ciego del animal... [pero] sin lograr un retrato perfecto de su libertad y forma animada”. El arte oriental condensaba lo opuesto al espíritu clásico. Cabe preguntarse si tal vez la respuesta de Edipo no hizo justicia a la compleja demanda que se le planteó y si la historia del psicoanálisis ha estado más centrada en la respuesta del héroe clásico que en la demanda que surge de la Esfinge.



POEMAS /

Mevlana Mohamed Jalaluddin Rumi

No tejan, como las arañas, telas hechas de saliva y tristezas:

Los hilos y la trama se deshacen.

Entréguele el dolor a Él, que se los otorgó,

y no digan nada.

Cuando estén en silencio, su palabra hablará por ustedes;

y cuando ya no tejan, el tejedor será Él.

...

Donde pones el pie sobre la tierra

brotan tulipanes, violetas, jazmines.

Si tomas un poco de arcilla y exhalas tu aliento

se convierte en halcón, en cuervo, en paloma.

Cuando lavas tus manos en vasija de barro

se hace de oro.

Rezas sobre una tumba

y un hombre feliz se incorpora.
La túnica se te enreda entre espinas,
las espinas se transforman en arpas de dulces sonidos.
Cada ídolo que despedazas
recibe una mente y un espíritu nuevos de ti.
Si resplandeces sobre un desventurado
una estrella de esperanza alivia sus penas.
Quisiera poder cantarte cincuenta versos
pero cerraré mis labios.
Abre los tuyos tú.

...

Del corazón a los labios corre el hilo
que teje el secreto de la vida.
Las palabras rompen el hilo,
Pero el secreto habla en el silencio.

...

Jazmines y rosas sonrían sus fragancias
dentro de mi corazón,
sin embargo nunca estreché
al amor, que tiene pechos de jazmín.

Mi corazón, una paloma, vuela de mi cuerpo
Hacia tu techo, oh Alma;
y yo me quejo como los ruiseñores
porque mi paloma se ha quedado contigo.

...

He muerto cien veces y he aprendido esto:
tu fragancia llegó y me hizo vivir.
Di mi vida cien veces, pero escuché tu voz y renací.
Tendí una red en lo más hondo de mi corazón
para atraparla; ella
atrapó mi corazón y huyó.

...

Si para tus aves has construido un pequeño corral
no va a caber en él un camello.
Un pequeño corral tu cuerpo, y tus aves la razón.
Inmenso y glorioso, el camello es el amor.

...

Escúchame: lo he intentado todo
mas nada se te puede comparar.
Me he sumergido en el océano
y no encontré perla como tú.
He abierto incontables toneles y barricas:
nunca me pude embriagar
sino de ti.

....

Pregunté: querido intelecto, ¿dónde estás?
Y él respondió: si ya he logrado ser vino maduro
¿para qué volver a ser una uva amarga?

Traducción de Roberto MacLean U.

DINA Y CHACALÓN: EL SECUESTRO DE LA EXPERIENCIA / Víctor Vich

Un nuevo fantasma recorre las pantallas de la TV peruana: *Dina Páucar, Chacalón*. Ante una realidad social atravesada por múltiples procesos de recomposición material y simbólica, lo que está ocurriendo con algunos programas de la televisión representa parte de un complejo proceso sociocultural que ha venido desarrollándose en las últimas décadas y que es importante continuar discutiendo. Hasta hace muy poco tiempo, Dina Páucar y Chacalón eran cantantes populares cuya fama estaba referida a una identidad particular y a un territorio específico; hoy en día, ambos se han convertido en símbolos nacionales, íconos que resumen –nombran bien– la nación popular del fin y del comienzo de un nuevo siglo.

En este ensayo me interesa estudiar las relaciones entre cultura y mercado para entender, por un lado, las maneras en que el actual modelo económico afecta al capital simbólico generando una instancia de poder que propone nuevos cánones culturales; y, por otro, la función que algunas narrativas simbólicas cumplen para legitimar dicho modelo y reforzar la ideología subyacente en él. Si la subjetividad colectiva se constituye a partir de condiciones materiales y de ciertas representaciones simbólicas, es objetivo de este ensayo investigar las nuevas fantasías que se están introduciendo en la cultura y los nuevos circuitos mediante los cuales éstas se legitiman.¹

¹ Sabemos que toda transformación económica, todo “ajuste estructural,” viene acompañada de una especie de “ajuste simbólico” el cual se encarga de proponer nuevos marcos de interpretación de la realidad (Cárcamo).

Comencemos por el primer punto: el mercado abre hoy una lógica diferente respecto de las maneras en que la cultura es administrada. Hay algo en el mercado que “descentra” y que “capta” una dimensión de la cultura que otras instituciones se demoran demasiado en hacer o no tienen la fuerza suficiente para contribuir a sostener un nuevo clima cultural. No se trata, por supuesto, de afirmar que el mercado posea algún interés democratizador; nos encontramos, simplemente, ante la respuesta de una demanda que no es canalizada por otros medios y frente a la cual algunos han notado que las ganancias están “servidas.” Lo que observamos entonces es, por un lado, un acelerado proceso de mercantilización de lo simbólico y, por otro, la utilización de la cultura como “recurso.” Entender a la cultura desde tal perspectiva implica analizar los usos específicos a la que es sometida para alcanzar diversos fines (Yúdice). En el caso de las series televisivas que voy a analizar, es claro que el fin es económico y también político: canalizar una demanda y legitimar un específica ideología.

Como sabemos, en la historia de América Latina el Estado quiso ser un promotor o, al menos, un “garante” del cultura. A partir del siglo XIX, fueron los Estados nacionales los que impusieron el canon cultural, el tipo de representaciones donde todos debían reconocerse para poder integrarse e imaginar la comunidad. La construcción de los museos públicos es un buen ejemplo de aquello. Concebidos casi como templos laicos de la nación, los museos ofrecieron una particular narrativa de la cultura enunciada desde un solo lugar: el paradigma de la modernidad, del Estado homogenizador, de la disciplina y de cierta militarización de la sociedad civil. En buena cuenta, se trataba de nombrar a la nación (de poder captar su “esencia”) y de construirla, al menos, textualmente. Por lo general, los propios artistas no estuvieron al margen de dicho proyecto y construyeron sus representaciones teniendo al Estado como el interlocutor privilegiado.

Posteriormente, las lógicas del Estado entraron en crisis y sectores de la sociedad civil se constituyeron como lugares alternativos para construir un nuevo canon cultural. Se trató, en ese momento, de cuestionar la selección oficial para comenzar a nombrar lo que no estaba nombrado o, simplemente, para nombrarlo de otra manera.

Así, el Estado se convirtió en un enemigo y el control de la significación cambió de manos: periodistas o académicos asumieron la tarea de regular la producción simbólica. El surgimiento del indigenismo en los países andinos es el mejor ejemplo en este caso. Producido por intelectuales urbanos, el indigenismo reaccionó ante el canon oficial ampliando los márgenes de la nación y proponiendo la representación de sujetos excluidos a los que inventó a partir de características ideológicas: comunitarismo esencialista, armonía con la naturaleza, desproblematización anterior a la presencia de un factor externo, etc.

Lo que el día de hoy está ocurriendo en la configuración del canon cultural es muy interesante: el mercado ha comenzado a regular la cultura y a instalar, en el centro mismo de la nación, a sujetos o a prácticas culturales que no han sido suficientemente reconocidas por otros medios. Es cierto que el mercado despolitiza y excluye, pero es igualmente verdadero que también “descentra” y que ese descentramiento produce transformaciones simbólicas que debemos evaluar con cuidado. Al cancelar la centralidad del Estado, el mercado impone un nuevo poder regulador. El nuevo canon está basado en grados de mayor o menor rentabilidad pero también en un tipo de flexibilidad que abre un espacio inédito para reconfigurar nuevos espacios simbólicos y quizá fuerzas alternativas.

Sin duda, teorizar al mercado implica describir procesos de acumulación pero también conduce a la necesidad de analizar el consumo. En la actual teoría crítica, el estudio del consumo ya no es más descrito como el efecto de sujetos mecanizados que responden pasivamente a las voluntades de otros. Hoy el consumo también sirve para describir cómo ocurre la incorporación simbólica en la vida de las personas y cómo, gracias a su mediación, se forman identidades sociales y comunidades diferenciadas. Al consumir (ahora se nos dice) los sujetos también expresamos nuestra agencia y ello implica alguna forma de poder social. Demasiado optimista, Miller (citado por Huber) sostiene que, como principio rector de la sociedad, el consumo ha reemplazado a la producción y que lo que liberará al mundo ya no es, exactamente, la conciencia del proletariado sino la organización del consumidor (19).

En todo caso, es importante relocalizar el consumo como una estrategia cultural que pueda ir de la mano con una reconceptualización del valor y de la ciudadanía en la sociedad globalizada. En efecto, consumir abre una puerta para conquistar ciertos espacios y es ahí donde quiero situar el análisis de las series televisivas que he propuesto. No se trata, por supuesto, de "auspiciar la disolución de la ciudadanía en consumo" (García Canclini 16) sino más bien de reflexionar sobre la función cumplen algunas narrativas simbólicas en la vida social.² Como todo objeto cultural, estas series televisivas están construidas sobre la base de un conjunto de discursos que las han posibilitado simbólicamente y que las promueven al interior de una amalgama de significados bastante contradictorios entre sí. Es objetivo de este ensayo determinar cómo estas series televisivas se están constituyendo en fuertes instancias de interpelación que si, por un lado, "inventan" subjetividades determinadas únicamente por su voluntad, por otro, nos sitúan también ante imágenes que valoran el trabajo y abren algunos espacios de utopía y protesta social.

EL FOLCLOR ACTUAL Y SU INGRESO A LA TELEVISIÓN MASIVA

En el Perú contemporáneo, las industrias del folclor han adquirido características muy particulares en la última década. Investigaciones recientes demuestran no sólo su gran vitalidad sino, sobre todo, la importante cantidad de capital económico que ahí se moviliza. Si décadas atrás discutíamos de la marginalidad de la música folclórica peruana, hoy en día, asistimos a un verdadero éxito comercial que moviliza cientos de miles de dólares y que, además, disemina una serie de significados a partir

² "Junto con la descomposición de la política y el descreimiento en sus instituciones, otros modos de participación ganan fuerza. Hombres y mujeres perciben que muchas de las preguntas propias de los ciudadanos —a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses— se contestan más del lado del consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva de los espacios públicos" (García Canclini 29).

de los cuales los sujetos negocian sus identidades y son constituidos como nuevos actores en el medio del escenario social. Nos enfrentamos, por tanto, a una radical reestructuración de los mercados populares pero también a la producción de una nueva narrativa que exalta el triunfo de los provincianos en el capitalismo tardío (Alfaro 60).

Lo que con ello se quiere decir, es que hoy en día los cantantes folclóricos ya no dependen de las grandes disqueras ni de complejos monopólicos para difundir sus éxitos. A diferencia de décadas anteriores donde el mercado de la música funcionaba a través de múltiples intermediarios, en la actualidad los cantantes de folclor han conseguido independizarse de cualquier tipo de “agentes externos” y trabajan ellos mismos organizando sus propios conciertos. De sujetos “asalariados,” han pasado a ser “administradores de sí mismos” con empresas propias constituidas sobre relaciones de parentesco. Dina Páucar no es la única estrella y un gran panteón de cantantes (Sonia Morales, Abencia Meza, Alicia Delgado, Laurita Pacheco y Anita Santibáñez) han inundado la ciudad de una música híbrida, cantada casi solo por mujeres, que combina elementos del huayno, la chicha y la cumbia más estilizada.

Como explica bien Alfaro, este cambio se debe a la voluntad (o al destino) de haber pasado de la lógica de “producción” a otra –mucho más dinámica– concentrada en los servicios o, mejor dicho, en la “organización de eventos.” En efecto, en la actualidad no se gana dinero en el Perú vendiendo discos sino más bien organizado multitudinarios conciertos populares plagados de distintos tipos de servicios. Sabemos que las grandes estrellas de la música popular pueden llegar a cantar en tres o en cuatro conciertos en una misma noche y también en lugares realmente distantes en una misma semana. “Nuestro Billboard se mide por la entrada pagada y la cerveza tomada” sostiene Alfaro (68) sugiriendo una performativa manera de apropiarse de algún aspecto de la modernidad.

El canal 2 decidió producir un par de series televisivas que representaran este nuevo fenómeno y que construyeran, al mismo tiempo, una narrativa capaz de movilizar sentimientos y deseos latentes en el mundo popular. La necesidad de dar forma a sentimientos colecti-

vos mediante relatos autobiográficos o, mejor dicho, la mediatización televisiva de la experiencia humana se presenta como urgente dados los constantes problemas que comienza a afrontar la hegemonía neoliberal: movilizaciones, huelgas generales, desempleo, oposición a proyectos de privatización de empresas públicas, resurgimiento de ideologías populistas, etc. ¿Cómo abordar el estudio de estas series televisivas? Es el proyecto en el que nos encaminaremos en las líneas siguientes.

“LA LUCHA POR UN SUEÑO”

Se ha señalado que en el mundo contemporáneo la ideología neoliberal está ávida de ubicar procesos individuales de éxito personal donde se resalte al esfuerzo y al trabajo como la única garantía de la felicidad. En ese sentido, algunas biografías de los migrantes son muy importantes pues las imágenes que ellas contienen representan intensos modelos de identificación destinados a satisfacer a importantes deseos de las mayorías (Portocarrero). La serie sobre la vida de Dina Paúcar no podía ser más explícita respecto del efecto que quiso causar en el público televidente o, mejor dicho, de la construcción misma del espectador como un sujeto constantemente invocado para seguir el ejemplo de la cantante.

Por ejemplo, el primer capítulo comienza con una escena muy clara: una niña no puede ingresar al concierto y está llorando frente al enrejado que la aleja de todas sus ilusiones. En medio de su desolación, Dina Paúcar se le acerca y se hace su amiga en unos pocos minutos. Cuando Dina le pregunta “¿qué quieres ser de grande?” la respuesta es más que obvia: “cantante como tú.” De esta manera, el interés político se vuelve inmediato y se irá reafirmando con el pasar de los capítulos. Se trata, en realidad, de promover un modelo de identificación que tiene al discurso del éxito como un mandato que reduce todo el ascenso social a la fuerza de la voluntad y perseverancia del individuo.

El origen de la trama en esta serie es muy interesante pues tiene como personaje principal a Gerardo, joven periodista que luego

de estudios de postgrado en el exterior está nuevamente en el Perú y consigue trabajo en el diario más importante del país. Sin embargo, este personaje entra en una crisis existencial (y familiar) puesto que lo destinan a la sección de “espectáculos” donde le encargan realizar un reportaje sobre la vida de Dina Páucar. Como puede suponerse, él desprecia dicha sección pues piensa que la política es el lugar donde se define la identidad del país y donde puede entrar en contacto con sus verdaderos problemas que, por supuesto, él aspira a solucionar.

De esta manera –podemos decir–, la serie adopta un punto de vista “culturalista” que asume a la vida cotidiana como el espacio donde realmente se construye la realidad social y donde se van generando los cambios y las nuevas prácticas sociales. Es a razón de dicho afán que toda ella está interferida por una cámara que quiere ser etnográfica y que, a través de un aire siempre documental, registra los contextos que rodean a los conciertos de Dina Páucar: rostros de migrantes, comida típica, vendedores de cerveza, discos piratas, culturas juveniles, son captados con detenimiento (muchas veces en primeros planos) dentro de un “realismo etnográfico” que aspira dar acceso mediático a un tipo de realidad generalmente excluida de las telenovelas estándares y de los comerciales nacionales.

Lo interesante es que Gerardo, el joven periodista, irá valorando cada vez más la sección de espectáculos y se irá dando cuenta de que la cultura es un lugar estratégico para pensar la sociedad. Poco a poco, se irá sintiendo más interesado en aquel reportaje que, por otro lado, debe realizar junto a Cynthia, la fotógrafa del diario, de la cual se irá enamorando. Cynthia es la sobrina del dueño, es blanca, pertenece a una clase social muy alta pero es representada como alguien que valora la cultura popular y que no es funcional al racismo dominante. Cynthia es también un personaje que cuestiona el tradicional modelo de mujer invirtiendo roles sociales y no dejándose dominar por los machos que la acosan.

Juntos, Gerardo y Cynthia, entrevistan a la cantante y así se comienza a narrar la historia de Dina Páucar desde su infancia en una comunidad rural hasta su conversión en una superestrella del

folclor nacional. Se trata de un relato epopéyico donde el héroe se impone a las circunstancias y donde el objetivo consiste en ir enfatizando valores humanos que siempre están codificados políticamente. En todos los capítulos, la técnica narrativa consiste en confrontar a los espectadores ante a las mil penurias que pasa el personaje antes de alcanzar el éxito y de terminar constituido como un personaje más de la serie destinado a lograr un mayor realismo narrativo. De hecho, la propia Dina Páucar es una de las actrices de la serie y ella misma va reforzando, con su testimonio, la narrativa que se propone.

Más allá de cualquier problema o condicionante, Dina Páucar es representada como un sujeto que nunca se rinde y que intenta sobrevivir en el medio de una sociedad hostil, es cierto, pero finalmente “justa” frente a los que se esfuerzan “de verdad.” De empleada doméstica a vendedora de puertas; de panadera ambulante a comerciante de ropa. Uno y otro empleo se van sucediendo en una cadena solo unificada por la voluntad incansable, el trabajo permanente y la absoluta honradez: *“Uno hace plata cuando le pones ganas a las cosas”* dice en algún momento.

Aunque el sueño de ser cantante es lo que articula toda la vida de Dina Páucar, llama muchísimo la atención que el argumento se desentienda de tal aspiración durante la mayoría de sus capítulos. Es decir, en buena parte de los mismos sólo observamos a Dina realizando trabajos que ocupan todo su tiempo y que la alejan parcialmente de su objetivo inicial. En la serie nunca vemos a Dina acudir a audiciones para buscárselas como cantante. Tal como son presentados (o representados) los hechos, su conversión en cantante se debería mucho más a un “golpe de suerte” que a su propio esfuerzo personal. Con esto no quiero sostener que la vida de Dina Páucar no haya sido un buen sedimento para conseguir el éxito futuro sino que finalmente la trama se resuelve a partir de una circunstancia totalmente azarosa.

Me explico: a Dina le regalan un par de entadas para un concierto de Chacalón. Ella está a punto de no ir pero finalmente asiste acompañada de su hermana Alejandrina, personaje fiel que la sostiene en todas sus empresas. Gracias al azar pero, sin duda, también a su curiosidad, Dina se entera que un cantante ha faltado y no duda

en ofrecerse como la sustituta. Aunque los productores no la conocen deciden arriesgarse con ella. Esa noche Dina aparece en el escenario en una performance que cumple con todas las expectativas y que entusiasma mucho al público asistente.

Pero en realidad el azar ancla en raíces más profundas. Uno de aquellos productores, Rubén, se enamora y comienza a cortejarla. Como conoce muy bien el negocio, es el encargado de armarle el camino de ascenso, objetivo que consigue gracias al talento de la cantante. Rubén es un empresario moderno que conoce muy bien el mundo popular y que le propone el proyecto económico antes descrito: se trata de manejarse ellos mismos sin la ayuda de los productores intermediarios; se trata de constituir una empresa de espectáculos y administrar ellos solos todos los conciertos. *“Sí, Dina, –le dice claramente– se gana más con la cerveza que con las entradas vendidas.”*

Ese no es el final de la serie pero sí el de Dina Páucar que aparece cantando en vivo en multitudinarios conciertos y proyectando una imagen de gran solidez económica. El último capítulo regresa a la historia de Gerardo y de Cynthia a quienes los directivos del periódico felicitan por el gran reportaje realizado que, por otro lado, tiene un éxito en ventas. Como premio –ahora sí– les dan un encargo “político” y les anuncian enviarlos a la zona del alto Huallaga que, como se sabe, es un lugar altamente conflictivo donde narcotraficantes, terroristas y movimientos de campesinos retan constantemente a los gobiernos de turno.

En la escena final, vemos a ambos muchachos conversando por una calle y especialmente a Gerardo algo asustado de no poder declarar-le su amor. Entonces Cynthia decide tomar la iniciativa y preguntársele ella misma para luego darle un beso: *¿Gerardo, quieres estar conmigo?* La serie concluye con Dina Páucar al costado de los dos novios, casi tutelando dicha relación. Un nuevo futuro nacional se imagina aquí: si antes los migrantes andinos buscaban limeños para apadrinar a sus hijos a fin de asegurarse ciertos beneficios, esta serie termina de manera exactamente inversa: son ahora los migrantes los que “apadrinan” a los limeños, y son también las mujeres las que tienen mayor control sobre los hombres.

De esta manera, es de notar que las variables de raza y género han pasado a ocupar el primer plano en la descripción de la cultura. Lejos han quedado las descripciones estructurales y los desafíos económicos y clasistas. Víctima del racismo y de constantes desencuentros amorosos, la narrativa sobre la vida de Dina Páucar está básicamente enfocada en estos dos aspectos y se esfuerza por promover un nuevo clima cultural en lo que a ellos respecta. Pero desde ahí, lo más importante son las frases que movilizan la subjetividad: *“Los sueños se cumplen todas las veces que creas en ellos: sólo hasta que los desees con todas tus fuerzas y luches, y creas en ti”* El mensaje es entonces muy claro: la sociedad ya no existe; en realidad, ha dejado de existir hace tiempo: sólo sobrevive el individuo, la fantasía –inocente y perversa– de imaginar un sujeto al que sólo le bastan sus deseos.

“EL ÁNGEL DEL PUEBLO”

La serie de Chacalón combina dos historias narradas en dos tiempos distintos: por un lado, el relato de la biografía del cantante y, por otro, su conversión en santo popular once años después de su muerte. Esta segunda trama tiene como protagonista a Doña Lucy, una anciana luchadora que quiere sacar a su hija de las drogas y ubicar a su hijo que, indocumentado, viajó a Italia buscando un mejor porvenir. Como si fuera un santo más del panteón católico, Doña Lucy ha integrado a Chacalón (cuyo verdadero nombre es Lorenzo Palacios) en el pequeño altar que tiene en el viejo armario de casa. Su esposo es un anciano desengañado que se queja de todo y que se molesta de aquel nuevo culto que, en realidad, excede a la propia Doña Lucy pues ya involucra a muchas otras personas. De hecho, una y otra vez, la serie representa a varios vecinos comentando que las apariciones milagrosas del cantante suelen ocurrir al costado del tanque de agua, en la cima del cerro donde viven los más pobres del Perú, donde vivió Chacalón mismo.

Al igual que la serie sobre Dina Páucar, “El ángel del pueblo” quiere proponer al personaje como un modelo de conducta que, gracias a su propio esfuerzo, logró convertirse en una estrella popular. Aquí

también se nos presenta a un sujeto que quiso ganarse la vida honestamente y que siempre trabajó para ello. Protagonista de una historia realmente dramática, la vida de Chacalón resume bien la historia de los migrantes a la capital. Al no ser reconocido por su padre, su madre tuvo que migrar sola a Lima y comenzar a trabajar en cuanto oficio fuera apareciendo: en sus inicios fue una prometedora cantante folclórica pero también una aguerrida cachascanista. Sin embargo, ambos oficios se vieron truncados a causa de su afición por el alcohol que terminó por cortarles todos los vínculos familiares. Madre de 14 hijos, su vida transcurre en el cerro San Cosme, lugar de mala fama, donde Chacalón pasó toda su infancia y buena parte de su vida.

La serie sostiene a cada instante que Chacalón vivió en un callejón de mala muerte pero no se dejó amilantar frente a tal situación. Resaltar el buen espíritu del personaje se consigue por efectos de contraste, sobre todo, por la representación de su amigo, Macedonio, "Maceta", quien pese a haber ganado un título nacional de boxeo termina perdido en la mala vida. Estructuralmente hablando, Macedonio es la figura que conecta ambas tramas pues, ya muerto el cantante popular, se hace muy amigo de Doña Lucy, le cuenta mil anécdotas de la vida de Chacalón, y es él quién la ayuda en las múltiples peripecias para sacar a su hija del mundo de la droga. Ideológicamente, Macedonio es un personaje que tuvo el "destino" en sus manos pero que, a diferencia de Chacalón, no supo aprovecharlo. Sobre este punto volveremos más adelante.

Pero hay un personaje central que llama la atención y a partir del cual no es difícil deconstruir las oposiciones sobre la cual la historia ha sido estructurada. Se trata del chamán Yauri, una especie de vidente que conoce el futuro de Chacalón y que poco a poco va revelándoselo a lo largo de su vida. A partir de las anticipaciones del chamán, los espectadores somos constantemente confrontados a la idea que sostiene la premeditación de la vida de las personas: la existencia, algo de un destino que ya tiene la vida escrita.

Se trata, en todo caso, de un discurso que, hasta cierto punto, hecha a perder todo el objetivo de la narración pues si, por un lado, se trataba de construir una fervorosa arenga al voluntarismo ("los pobres

que trabajan progresan”), por otro, está narración termina por afirmar que el éxito está escrito en algunas personas. Sin embargo, esta aparente desestructuración del texto, vale decir, esta paradoja, sirve para poder encontrar su clave ideológica: en realidad, el éxito está escrito para todos, pero sucede que algunos se dejan llevar por el mal camino y pierden la oportunidad que se les dio. No se trata, por tanto, de asumir pasivamente la vida sino de ir “actualizando” el destino, a partir de la propia voluntad y el esfuerzo individual.

Si el “azar” era el elemento que nos permitía problematizar la historia de Dina Páucar, en la serie de Chacalón es la idea del “destino” la que nos permite deconstruir su argumento y hacer más visibles algunas de las contradicciones culturales de la hegemonía contemporánea. La serie sobre Chacalón es una crónica acerca de los oficios por sobrevivir en medio de la pobreza y la degradación social. Los temas que insistentemente trata son el valor del trabajo, el amor a la familia y la caridad con los otros luego del éxito. Se ha tratado, otra vez, de producir modelos de conducta que dejen de lado el análisis de las problemáticas estructurales de la pobreza para reducirlo todo a la simple resistencia individual. “Eres tú el que debe darle los golpes a la vida y no la vida los golpes a ti.” Es una frase reveladora de lo que estoy intentando sostener.

CONCLUSIONES

Sabemos que en la actualidad el papel de lo simbólico es crucial en los procesos de acumulación que hacen funcionar al capitalismo contemporáneo. En el mundo entero, las industrias del entretenimiento mueven millones de dólares y, en el Perú -como ha sido descrito líneas arriba- este proceso ha comenzado a adquirir matices especiales por las nuevas formas en que los migrantes gestionan su propia música y administran sus propios eventos. La televisión no ha estado al margen de ello y ha capitalizado tal movida cultural auspiciando estas dos series que llegaron a tener más de 30 puntos de *rating* lo cual significa un promedio de tres millones de personas consumiendo simultáneamente, más o menos, los mismos significados.

Dice Monsivais que el melodrama es el idioma de la política y el molde sentimental mediante el cual en América Latina se producen los sujetos nacionales. Ante la pérdida de espacios públicos, la televisión manipula el concepto de lo público y lo redefine a su manera. Es decir, en las representaciones que la televisión propone podemos observar los vínculos entre la vida cotidiana y procesos sociales al interior de una tensión política donde las identidades son constantemente redefinidas. Por tanto, bien puede decirse que estas series televisivas proporcionan un sentido de pertenencia colectiva (*"los migrantes ante la modernidad"*) y se constituyen como prácticas culturales destinadas a proponer nuevas formas de vivir en un contexto neoliberal. Parafraseando a García Canclini (107), podemos sostener que ahí se imagina algo y, en esa imaginación, es posible observar el tipo de cultura a partir de la cual se nos está constituyendo como sujetos. De hecho, la televisión ha comenzado a reconocer a estos personajes, a esta cultura, sólo como respuesta a una demanda que antes tenía su propio circuito pero que ahora ha conseguido un nuevo posicionamiento simbólico en el escenario nacional.

Es claro notar cómo un conjunto de narrativas simbólicas se están activando para contribuir a sostener a un sistema social basado en premisas que valoran al individuo por encima de la colectividad y que invisibilizan las causas estructurales de la pobreza. En el caso de las series propuestas puede observarse que la solidaridad de Dina y Chacalón para con sus semejantes se manifiesta únicamente como actos de simple "caridad" pero nunca como discursos o prácticas que cuestionen al sistema y que vayan directamente a las causas estructurales de la pobreza. Como ha podido notarse, en tanto el "hombre de éxito" es el modelo de conducta que el sistema necesita (Portocarrero), la estrategia consiste en apropiarse ideológicamente de algunos relatos biográficos que ahora se imponen como imperativos sociales pero que, en realidad, no son otra cosa que nuevas formas de vigilancia y dominación social.

Vocera del público ignorado, la televisión reproduce en el capitalismo tardío el mismo gesto de los viejos indigenistas pero, en este

caso, ya no en formato mariateguista sino neoliberal. Los migrantes son propuestos como el sujeto modelo por excelencia y todas sus acciones son naturalizadas para encarnar una lógica individualista destinada a ocupar el centro mismo del nuevo canon cultural. En ese sentido, estas series deben ser leídas como dispositivos de control social que exigen sistemáticamente que los individuos no se detengan ante sus condicionamientos sociales (es decir, que *no hagan política* a partir de ellos) pues si trabajan duro encontrarán la felicidad.

Sostengo, por tanto, que asistimos a un perverso “secuestro de la experiencia” (Giddens), a una apropiación de la vida de los más pobres del país a efectos de legitimar un sistema económico cuyos presupuestos se han insertado en el sentido común de todas las clases sociales y que convierten algunos relatos aislados en dogmáticos proyectos culturales que niegan la densidad de la historia. Se trata, es clarísimo, de una apropiación ideológica donde toda la experiencia vital de los pobres es sistemáticamente reducida a un voluntarista relato de vida que se impone como el único modelo a seguir.

De todas formas, y más allá de la crítica ideológica, es importante subrayar lo siguiente: en un país marcado por la pobreza, el constante fracaso y la trágica imposibilidad política, los relatos de éxito cumplen también otras funciones: movilizan voluntades, desarrollan capacidades, estimulan el deseo. Pero además, permiten que se “cuelen” un conjunto de significados utópicos que imaginan la posibilidad de un mundo regulado sobre otras variables. En el mismo relato aparecen otros significados que no son necesariamente funcionales al sistema dominante y que una etnografía de la recepción debería comenzar a investigar. En la serie sobre la vida de Chacalón, el mencionado chamán Yauri dice lo siguiente:

Ahí vive tu pueblo, Lorenzo Palacios, los que siempre fueron tratados con la punta del zapato, los despreciados, los mirados por debajo del hombro, los cholos que vinieron a invadir la capital. Ya la han conquistado. Ellos aprecian tu talento y se ven reflejados en tu triunfo. Acepta con humildad la misión que te ha tocado. Llénalos de alegría y esperanza, que sientan tu voz

en la suya, la de millones, la que nace de la fuerza de los cerros. Dale a tu pueblo la alegría de saber que uno de sus paisanos alcanzó la gloria por más tristezas que hubieron. Saca de ese pueblo la alegría para escribir otra historia. Tu éxito será la inspiración para que otros lo alcancen, Lorenzo Palacios.

Parafraseado a Marín-Barbero, pienso que nos encontramos en el medio de “una tensión entre memorias étnicas y memorias universales” (275), es decir, entre impulsos utópicos y estrategias ideológicas que aspiran a difundir nuevas “formas de sentir” y nuevos “modelos de socialidad” (257). En ese sentido, no es arriesgado afirmar que estas series televisivas se encuentran atrapadas en una quizá fértil contradicción pues si, por un lado, pretenden modernizar la sociedad dando acceso a la representación a sujetos antes excluidos de los medios y del canon cultural, por otro, dichas imágenes vienen ensambladas en una ideología neoliberal producida por los centros hegemónicos la cual es pasivamente reproducida.

Para Jameson todo producto cultural se encuentra atravesado por dos directrices y es posible de ser leído a partir de dos tipos de hermenéuticas: una negativa, destinada a desenmascarar las estrategias ideológicas mediante las cuales lo simbólico y lo político se vuelven cómplices de un sistema excluyente, y otra –hermenéutica positiva– cuyo objetivo aspira sacar a la luz el inconsciente político de los textos, vale decir, las pulsiones utópicas que imaginan la posibilidad de un orden diferente.

La noción de “inconsciente político” (Jameson) es central en este tipo de análisis pues textos como estos han reprimido representar la lucha de clases aunque, desde la crítica cultural, sabemos bien que ella se encuentra latente en la mayoría de sus imágenes. De hecho, en el medio de la ideología descrita, estas series nos muestran también el agónico intento de sobrevivir en sociedades profundamente asimétricas donde por lo general la migración resulta inevitable, el desempleo es lo único seguro y la colonialidad de ciertas prácticas no ha sido aún superada. Se trata, entonces, de sostener que “algo” de la realidad, algo de la historia como “causa ausente,” termina por imponerse

para revelar, bruscamente, los antagonismos sociales en medio de una tensa lucha entre lo ideológico y lo utópico. He ahí otra labor de la crítica: añadir más visibilidad a las demandas sociales para incrementar un deseo político que también puede ser canalizado por otros medios.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, Santiago. "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno" En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen María Pinilla, editora. Lima: Sur, 2005.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "El discurso de Friedman: mercado, universidad y ajuste cultural en Chile." En: *Revista de crítica cultural*, 23, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Grijalbo, 1995.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo en la sociedad y en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1995.
- Huber, Ludwig. *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes*. Lima: IEP, 2002.
- Jameson, Fredric. *Documentos del cultura documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- Martín Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Miller, Daniel. "Consumption as the vanguard of history: a polemic by way of an introduction." En: Daniel Miller, edit. *Acknowledging consumption*. London: Routledge, 1995.
- Monsivaís, Carlos. "La política del melodrama." En: *El Clarín*, 25 de junio 2005.
- Portocarrero, Gonzalo, Jorge Komadina. *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima: IEP, 2001.

COMO BODAS DE CANAÁN / Elena Portocarrero

Iluminado les dijo:

–Comeremos y comeremos hasta saciar el hambre que nos mata.
En la barriada asentada en un pequeño cerro a las afueras de la ciudad nadie le creyó.

Se repartieron los escasos víveres donados por alguna organización caritativa y las hinchadas barrigas que indicaban una falsa bonanza no fueron satisfechas.

–Comeremos cosas exquisitas nunca antes probadas por nosotros y el vino, los refrescos, y el agua sin medida, calmarán el ardor de la arena que tragamos a diario.

El hambre hace hablar de más al pobre evangelista.

Lo único cierto era tener que bajar a la ciudad apenas amaneciera, cual disciplinada columna de hormigas, para dispersarse tratando de encontrar algún efímero trabajo, una limosna, un desperdicio aprovechable o cualquier cosa que en un descuido de su dueño pudieran tomar de préstamo a la vida.

–Nos sentaremos a la mesa preparada especialmente para nosotros.

¿Quién les iba a dar trabajo? Sucios, harapientos, en cuanto ensayaban una sonrisa les salía una mueca que daba miedo. Si no hay trabajo ni para los aseados ni para los con estudios.

–El mantel será de un blanco resplandeciente igual a la primera luz de la aurora.

En la ciudad tocaban puertas pidiendo sobras de comida, zapatos o ropa usada, pero ya ni eso había en las casas.

–Primero vendrán los panes para serenar un poco nuestro atroz apetito, después paladaremos lo que nos ofrezcan.

Sobre el cementerio ilegal del cerro, porque morir se cuesta dinero y ahí sólo abrir una fosa, el viento agitó las pocas briznas existentes.

–Nos servirán pescados, carnes y aves en platos inacabables. Los feligreses gemían por el hambre que despertaba el orador.

–Los mayores tendremos un delicioso vino que, a pesar de que no se agota, nos mediremos en tomarlo para no dar una mala impresión a quien nos invita.

¿Se le estará rayando el coco al evangelista?

Déjenlo hablar que sus palabras son bien intencionadas, pronto concluirá el sermón e intentará calentar su cuerpo con las pocas genuflexiones que logra hacer antes de unirse a los que van a rebuscar en las basuras de la ciudad.

Sus diestros dedos apartando veloces diversas podredumbres dieron con un paquete angosto, alargado, sabe Dios qué contendría. Un catalejo de bronce brilló como oro, alguien por error debió tirarlo y por muy particulares designios que desconocía, pero que estaba seguro se harían evidentes, llegaba a sus manos.

De regreso, desde lo alto del cerro, dirigió el catalejo a las bajas cercanías dando vueltas alrededor del corto perímetro de la cumbre mirando, mirando, la arena circundante, la carretera, los vehículos que pasaban, las lujosas urbanizaciones detenidas antes del puente que unía la ciudad con los extramuros donde vivían los míseros. Los ricachos habían huido del centro y de los pobretones que se hacinaban en sus

antiguos callejones para terminar tropezando con los nuevos y paupérrimos invasores.

Se detuvo contemplando una casa que parecía hecha para maravillar a cuantos la miraran, estaba situada al final de las costosas construcciones y la enmarcaba un inmenso y bello jardín donde reinaba gran ajeteo. Varios hombres colocaban una larga mesa y rodeándola otras medianas con sillas forradas y lazos de seda.

A un costado de la mesa principal encima de una pila sin agua se erguía refulgente una escultura que le costó darse cuenta que representaba a Cupido y que era de hielo. No sabía qué pasaba, pero cuando sobre la mesa principal pusieron un mantel blanco, albo, lo supo: una boda, el convite prometido que se anunciaba a través del catalejo.

Hizo sonar su silbato, las campanas son caras, para llamar a las almas que Dios le había encomendado. Tenían todos que lavarse cara y manos porque estaban invitados a un banquete.

Próximas en su lente, afanosas señoras disponían pequeños y primorosos arreglos florales en las mesas que al momento surtían los mozos. Comidas espléndidamente presentadas que era una doble delicia contemplarlas, ojos y boca agua. Al llegar los novios y sus distinguidos invitados el evangelista encabezó el descenso.

En la entrada dos guardias de seguridad los detuvieron, se iban o llamaban a la policía, ante el vocerío de protesta por el rechazo aparecieron los sorprendidos dueños de casa protegidos por los mozos contratados para servir el ágape.

—Hemos sido invitados desde lo alto. —El evangelista señaló el cerro.

Los anfitriones pálidos, estremecidos ante los espectros concretos de la miseria y el hambre, recordaron los rumores sobre asaltos y muertes a varias residencias al mismo tiempo que calculaban el crecido número de los que acompañaban al extraño hombre. Nada podrían hacer con dos guardias de seguridad y los mozos; a sus asustados invita-

dos ni contarlos. Una gran amenaza se cernía sobre la que debía ser la boda del año.

–Llamaré a la policía –murmuró el señor al oído de su esposa.

–No, llegarían tarde y sabe Dios qué ocurriría.

Buscó la dama en su mente difíciles situaciones pasadas afrontadas con éxito y se dirigió a los guardias de seguridad:

–Que pasen, son mis invitados.

–¡Gracias, María Magdalena! La dueña de casa se sorprendió de que el cabecilla supiera su nombre. ¿Conocerá más cosas de mi vida?

Avanzaron los que habían dejado de ser intrusos entre los elegantes y atónitos asistentes que fueron replegándose temerosos al fondo del jardín.

Comieron, bebieron y lo que sobró lo metieron en las previsoras bolsas que llevaron. Alegres, las flores de los ramos se las repartían mientras subían al cerro. Jamás habían sido tan felices, el evangelista decía la verdad, habían participado en una boda donde todo se multiplicaba, era un buen augurio.

Al día siguiente María Magdalena, preocupada por la hija que le faltaba por casar, concretó en voz alta su pensamiento:

–Dos veces no.

Y empezó la mudanza.

BLANCA VARELA: EL ANCHO DELTA
DE *EL FALSO TECLADO* /
Olga Muñoz Carrasco

El *falso teclado* (2001)¹ constituye, hasta ahora al menos, la última colección de poemas de la peruana Blanca Varela. A la espera de una posible siguiente entrega, hemos de considerar este poemario como la desembocadura de su obra. Como sucede con los grandes ríos, el recorrido turbulento se abre por fin en un anchísimo delta.

La obra de Varela dibuja en su desplazamiento la forma de una espiral: se recorren obsesivamente los mismos lugares y éstos van enriqueciéndose con cada tránsito. A estas alturas de su trayectoria la repetición de un paraje incluye todas las miradas anteriores, en un proceso de acumulación que llega incluso a dificultar la interpretación. En este sentido la poesía de Varela se asemeja a la frondosidad propia de la selva: si se avanza por ella sin detener la mirada los contornos aparecen nítidos. Pero si por un momento se fija la mirada podrá comprobarse que cada elemento está conectado a tantos otros que resulta imposible aislarlo, imposible parcelar un territorio que se extiende anudándose con todo a su alrededor. De ahí que la siguiente aproximación a *El falso teclado* incluya numerosas referencias a poemarios anteriores.

¹ *El falso teclado* no se ha publicado como poemario exento sino que aparece por vez primera incluido en la recopilación de la obra completa realizada por Galaxia Gutenberg (*Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*). Barcelona, 2001: 245-263). Consta de trece poemas reunidos sin secciones.

I. UNA ETERNIDAD SOLO APARENTE

El falso teclado constituye, junto con *Concierto animal* (1999), la etapa final en la producción de Varela. Uno de los elementos que remiten a su penúltimo poemario es la mirada evaluadora sobre el pasado. El paso del tiempo, una vez más, es condensado en el ejercicio de la memoria. El recuerdo, la luz, la materialidad de los objetos son ingredientes conocidos de su creación, pero nuevas formulaciones parecen verter un poco más de desamparo sobre la voz. Como sucede casi siempre en sus poemarios, el primer texto resulta fundamental para entender después el desarrollo de toda la colección. Éstos son sus versos iniciales:

es fría la luz de la memoria
lo apenas entrevisto brilla con insistencia
gira buscando el casco de botella
o el charco de lluvia (2001: 249)

El tiempo sigue protagonizando los textos aunque, como veremos pronto, de manera un tanto diferente: aunque la muerte sigue acechando, la voz decide detenerse un poco antes de imaginar el otro lado. Sin dejarse engañar ni un solo instante, fija una y otra vez una eternidad fraudulenta al borde mismo de la extinción. Como si ya hubiera tenido suficiente trato con la posibilidad de la desaparición propia en el libro anterior, en éste se frecuenta un ancho espacio colindante donde el tiempo se hace elástico. Se trata de un lugar en que todavía acontece el amor, como veremos en el siguiente apartado. En todo caso, y frente a esa suspensión del tiempo que parece producirse en algunos poemas, el sujeto es plenamente consciente de la limitación de semejante momento, como puede comprobarse si continuamos leyendo el poema anterior:

sólo esto
eternidad aparente
mísera astilla de luz en la entraña
del animal
que apenas estuvo

Surge de nuevo aquí la dimensión de las apariencias, tan importante en *Valses y otras falsas confesiones* (1972) o *Canto villano* (1978).

El título de esta última colección también hace hincapié en la falsedad, así que no debe extrañarnos que el señalamiento de lo no auténtico se convierta en uno de los impulsos destacables también aquí.

En *El falso teclado* el yo poético sigue representándose constantemente a través del cuerpo, continuando así un acto de observación al que nada escapa. Pero detectamos algunos cambios en el tratamiento. El más importante será analizado cuando lleguemos al amor, un acontecimiento tardío que sin duda tiene lugar en el ámbito de la carne. Pero incluso allá donde no hay rastro de deseo registramos un cuerpo más vivo que en *Concierto animal*. Y es que la amenaza tan presente de la muerte lo contagiaba allí de cierta quietud y rigidez:

todo en el mismo cuerpo que naufraga
otras sábanas frías tal vez
la esperarán en la otra orilla
para abrirse como un cielo distinto
-sin mano sin hueso
sin uña sin pasión-(2001: 238-239)

En *El falso teclado* se insiste en el vacío que parece mostrar el cuerpo, y sin embargo percibimos cómo hierve la vida en él:

si el cuerpo es silencioso
la mente bulle
como un caldo de pobre

nada por aquí nada por allá²
pero tal vez

² También son recurrentes estas imágenes de prestidigitación, donde parece prometerse una sorpresa que en este caso se cumple: nada por aquí, nada por allá, y oculta bajo el diente roto aparece la vida. Sin embargo, no siempre es así. Recordemos "Poderes mágicos" de *Valses y otras falsas confesiones*, donde encontramos otro truco de magia, en ese caso fallido:

No importa la hora ni el día
se cierran los ojos
se dan tres golpes con el
pie en el suelo,
se abren los ojos
y todo sigue exactamente igual (2001: 119)

bajo el diente desgarrado algo verde
y picante nos despierte
otra vez lacerados
¿una maldad?
¿un trozo de pan oscuro?
¿un buen mal sueño?
¿la vida? (2001: 261)

Se produce claramente aquí la materialización de lo abstracto, la configuración física que da peso a lo etéreo. En este sentido hay que consignar la presencia del “trozo de pan oscuro” y del “caldo de pobre”. Con respecto a esta última imagen cabe destacar su recurrencia, no sólo en poemarios anteriores sino incluso en éste:

así cayeron en la mente
formas y colores
casualidades
azar que anuda sombras
vuelcos en la negra marmita
donde a borbotones
se cuecen gozo y espanto (2001: 249)

Nos queda entonces una fuerte sensación de ebullición vital gracias a esa sopa burbujeante. Contra el tiempo, que todo lo puede, el sujeto se alza con estas pequeñas insurrecciones, se permite apurar la vida y oponer sus mínimas victorias frente a una progresiva e impía aniquilación. Para reclamar una relativa pervivencia se sirve incluso de la inevitable sucesión de ciclos, transformación del hombre en restos que a su vez formarán parte de otro, como leemos en el siguiente fragmento:

mi frente es sólida
como una piedra
que será arrojada
y que las aguas tornarán arena
y esa arena llenará la boca
de alguien vivo (2001: 256)

En este sentido podemos señalar una isotopía de la erosión camuflada bajo la arena o el polvo de este libro, lo que parece abundar precisamente en esa fructífera tensión entre desgaste y perduración, por limitada que ésta última sea.

Existe además en *El falso teclado* otra victoria frente al tiempo que podríamos calificar de pírrica. El dolor, al menos cierto dolor, no se extingue nunca:

bajo los párpados una lágrima
que el tiempo no enjuga (2001: 261)

El hecho de que el daño sufrido permanezca puede significar que todavía existe algo que nos liga a lo que fuimos. Y también puede constituir la última prueba de la aventura fallida de la existencia del hombre, tan precaria y vulnerable. Incluso la muerte constata su deficiencia, porque el hombre carece de esa sabiduría que lleva a los animales a morir con dignidad, como explicitan los últimos versos de este libro:

sólo en el reino animal
hay ejemplos de tal comportamiento
cambiar el paso
acercarse
y oler lo ya vivido
y dar la vuelta
sencillamente
dar la vuelta (2001: 263)

En *El falso teclado*, sin embargo, el sujeto se prepara para despedirse en lo posible con ese sabor "algo picante" que despierta la vida y que provoca una inútil renovación de la esperanza. Aunque la voz la asuma a sabiendas de que caducará prontísimo.

2. EL HUECO DEL AMOR

El sujeto poético consigna desde los primeros poemarios la imagen de un amor caracterizado por el desconsuelo. Los diálogos con

el amado hasta este libro fueron casi siempre amargos, en parte porque existe en la obra de Varela una reiterada constatación del absurdo a que conduce el sentimiento. Pero *El falso teclado* nos depara una sorpresa: en él sí se produce la posibilidad del amor, existe un intento de salvación de un pequeñísimo espacio para la plenitud. Posiblemente ése sea uno de los mayores logros de la poesía de Varela, el hecho de arrancar un instante de perfección a un paisaje sin condiciones para permitirlo. La conciencia de la muerte necesita compensación y por tanto, al igual que el sujeto acepta su desaparición próxima, no le queda más remedio que comprender el gesto primario que lo aferra a la vida.

En estos versos no se esconde la emoción tras velos superpuestos. Un título, por ejemplo, la anuncia claramente (“Juego amoroso”), y la explicitud del erotismo no permite ocultar una carne desgastada. La presencia de la erosión ha sido tan evidente en los últimos poemarios que no podemos evitar pensar en las cenizas, como el polvo enamorado que obstinadamente permanece en el soneto de Quevedo:

párpado sobre párpado
labio contra labio
piel demorada sobre otra
llagada y reluciente

hogueras
eso haremos a solas (2001: 252)

El tú del poema es también muy distinto a otros aparecidos antes. Observemos atentamente las expresiones “párpado sobre párpado”, “labio contra labio”, “piel demorada sobre otra llagada”. En ellas advertimos una correspondencia entre el yo poético y el tú amado, puesto que el párpado propio se posa sobre el ajeno, el labio encuentra otro labio en que apoyarse, la piel otra piel. Antes el sujeto se miraba en el amado y perdía la propia imagen o bien la recibía de nuevo deformada. Sin embargo, ahora la proyección halla en el otro un reflejo reconocible. Hay una cercanía tal que incluso los rasgos de ambos se confunden en el juego amoroso. Existe, por tanto, un “nosotros” que al unísono hace los gestos del amor. Por una vez se da un verdadero diálogo, la voz respondi-

da por otra voz que tiene existencia propia y que no es sólo fruto de un desdoblamiento del yo, como en ocasiones ocurre en la obra de Varela. Precisamente “Diálogo” se titula otro de los poemas dedicados al amor:

él abre la boca
es roja por dentro
ella abre los ojos
su córnea es blanca
como la luna

se está quieta
la córnea luna
iluminando apenas
la bienamada encía

adentro
con silencio
a boca cerrada
a oscuras
habitan ambos (2001: 255)

La sencillez de los versos intensifica su rotundidad. El componente plástico y pictórico de esta poesía se encuentra reducido al mínimo aquí. Las líneas transcritas se limitan a dar una descripción bastante simple, incluso esperable: roja la boca, blanca la córnea. Pero en una poesía tan depurada como la de Varela el hecho de asociar los nombres a los adjetivos que lógicamente los definen significa ahondar su esencia, que la blancura de la córnea sea tan intensa que necesariamente se convierta en luna.

La segunda estrofa abunda en otro fenómeno habitual y que tuvo su mayor relevancia en *Ejercicios materiales* (1993): el tratamiento del cuerpo como paisaje. El erotismo, la incidencia del amor en la carne es descrita también en *El falso teclado* como si se tratara de un fenómeno natural. La córnea-luna echa su débil luz sobre la amada encía al igual que la luna ilumina apenas la tierra. Se logra así una identificación con toda la naturaleza –explícitamente buscada en *El libro de barro* (1993)– aun cuando se pretende precisamente lo contrario, cerrar el espacio

oscuro donde habitar solos (“en la boca del otro habitas”, dice la voz en otro poema, 2001: 257). Ese hueco se equipara al punto donde “bajo el diente desgarrado algo verde / y picante” se aloja y nos despierta. Se acondiciona de este modo un minúsculo lugar en el que alimentar el amor frente a una muerte que ya ha señalado a los amantes.

3. ESTO ES MI CUERPO, ESTO LA POESÍA

El cuerpo en *El falso teclado* no se reduce a boca, ojos y manos, los elementos más repetidos. Muchos autorretratos se construyen mediante la mención de lo físico y algunos otros proponen una caracterización del cuerpo en relación con la palabra. El tema de la poesía es abordado o desarrollado en algún sentido en al menos cuatro textos. Así, se recoge en la última etapa de la obra una preocupación que nunca dejó de existir, aunque su manifestación explícita viniera adelgazándose cada vez más.

Esos textos mencionados construyen, mediante la atención a la palabra, algunos rasgos del sujeto poético. Las dos primeras estrofas del poema “Dama de blanco” así lo confirman:

el poema es mi cuerpo
esto la poesía
la carne fatigada el sueño
el sol atravesando desiertos

los extremos del alma se tocan
y te recuerdo dickinson³
precioso suave fantasma
errando tiempo y distancia (2001: 257)

³ Helena Usandizaga comenta con respecto a este texto: “En *El falso teclado* se llega a la culminación de esta búsqueda del reverso de la palabra y de la vida, por la imagen del golpe, que esta vez viene de la palabra ajena, en el poema referido a Emily Dickinson [...]” (Usandizaga, 2001: 181).

Al homenaje que proponen estos versos pueden añadirse las declaraciones de Varela acerca de la admiración que profesa hacia la poeta estadounidense: “Me ha interesado mucho la poesía inglesa y la norteamericana: Marianne Moore, Hilda Dolittle, Emily Dickinson... no he sido feminista ni lo soy, pero siempre me han interesado los escritos de mujeres” (Arcila, 1994: 6).

La caracterización es mutua: el poema, como el cuerpo, se encuentra fatigado. La carne, por su parte, se reescribe obsesivamente, como la palabra. “De otro modo, sin esa encarnación del verbo, estamos ante un alfabeto vacío”, comenta al respecto Esperanza López Parada (2001: 11).

Se mantiene entonces la importancia de la poesía porque con ella se forja el mundo a cada rato y también porque, como vimos arriba, queda tan estragada como la piel con el paso del tiempo. Tan pegada a la carne está la palabra poética que no puede escapar al deterioro. Y sin embargo también perdura, con pequeñas victorias equiparables a las del cuerpo. De este modo podemos observar cómo la carne se hace palabra y viceversa al recibir una configuración que casi las funde. Y cuando no son lo mismo, la voz aclara hasta qué punto su presencia es crucial. El siguiente texto lleva el título “Poema”:

ciegas en el fondo de mí
haces blanco en el blanco
y pasas

hacia adentro navegan
carne y peladura
son alas de lo mismo
gravitan en el cieno

momento como tumba o nacimiento
lugar de encuentro (2001: 262)

Aquí el poema se convierte en el punto donde convergen “carne y peladura”, en una conciliación de lo interior y lo exterior que no se explicitaba tanto desde *Ejercicios materiales* –donde encontramos el verso “convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo”(2001: 177)–. Pero no sólo en el plano espacial el poema aúna contrarios. También en el temporal reúne el momento de la muerte y el del nacimiento, según leemos en los últimos versos. La poesía constituye así el punto donde las oposiciones no se anulan.

Varela ha comentado en alguna entrevista cómo de pequeña solía sentarse frente a una mesa para simular que tocaba el piano. Ése es el falso teclado al que alude el título y me parece una imagen apropiada también para ilustrar su poesía.

toca toca

todavía tus dedos se mueven bien
el dedo de la nieve y el de la miel
hacen lo suyo

nada suena mejor que el silencio
nuestro desvelo es nuestro bosque

aguza el oído como una hoz

a trillar lo invisible se ha dicho

para eso estamos
para morir
sobre la mesa silenciosa

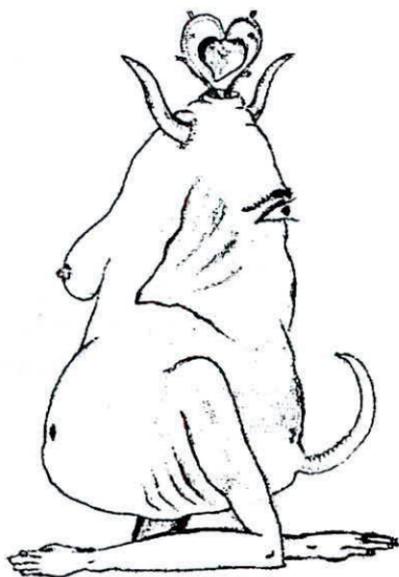
que suena (2001: 260)

Hay que tocar aunque del gesto no emane música, hay que escribir pese a no salvar nada en el poema. Del esfuerzo sobre la mesa sólo queda el silencio, y nada suena mejor. Es necesario por tanto preservarlo, en todo caso entrenar el oído para sentir su vacía presencia. Hay que insistir en golpear aun cuando la melodía sólo ocupe nuestra cabeza, aun cuando se transforme únicamente en desvelo.

La voz anima a trillar lo invisible porque en definitiva se trata de adivinar lo que apenas se vislumbra, de sondear la transparencia y nombrarla con música o con palabras. Nada más da sentido a la vida. Para esto estamos, para morir sobre una mesa silenciosa que sin embargo suena, para escribir sobre un papel cegador que sin embargo ilumina.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCILA, C. A. "Blanca Varela. A contraluz, a contrasombra". *Magazine Dominical de El espectador* 587 (1994): 6-8.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. "La belleza del mutismo". Suplemento *Babelia* de *El País*. 21 de julio (2001): 11.
- USANDIZAGA, Helena. "La oscuridad más plena". *Hueso Húmero* 39 (2001): 172-184.
- VARELA, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Adolfo Castañón, prólogo. Antonio Gamoneda, epílogo. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.



POEMAS / Mónica Belevan

DOS ELEGÍAS HEBRAICAS

I

Dicen que siendo presentada Salomé

Con la cabeza del Bautista, ésta se llevó

La mano al vientre y –cubriéndose el ombligo,

Aquel tornillo hereditario de la herrumbre y el error humano– declaró

Que Juan le parecía (nadie sabe bien porqué)

Menos impresionante y más profano que antes.

II

“–Cuán fiero, y en efecto, cuán afecto a mí
Fue Holofernes–”, quien, a la usanza de sus siervos,

Habría abrevado, dócil e inocentemente

Entre las piernas fuertes (demasiado fuertes)

De Judit.

UNMSM

TÁNTALO Y ESFINGE

De la soberanía de lo bello

No se ha dicho nada que sacuda

Al físico de esfinge, imperfecto (a la vez que imperfectible),

De cierta odalisca de Ingres,

Y del superávit de dos vértebras que exige

La estructura del deseo para

Dar con una provisoria solución a la mirada.

QUINCAS BORBA

I do not commiserate, I congratulate you
Walt Whitman

Humanitas, Rubião, faculta

Que mi perro corresponda a mi persona.

La homonimia tiene patas cortas, manchas,

Un hexágono incisivo por aserradero

A la altura (y a lo largo) de la boca,

Dos caninos y una borla, raída,

Al borde del abismo vertebrado y vertedero de la cola.

UNMSM

Quincas reconoce a Quincas
En la seña de los nombres y los rastros dactilares de la orina
Quincas reconoce a Quincas
En la calidad retráctil de la lengua,
En las heces y el hedor puntual de la rutina.

Y usted, Rubião, tampoco alberga dudas
Sobre la acuidad del atavismo
Que indica, como un juez o un perro de aguas,
(Quincas da y Quincas quita, da lo mismo)

El lugar exacto donde usted no supo resistirse a morder
La mano de su amo:
Quincas, canis, pantocrator.

ÚLTIMA CARTA DEL DUQUE DE ALBA A LA CONDESA DE OCASO

Me he alzado contra Flandes reafirmando
Los terrores ancestrales de un Habsburgo
Quien creo sabe y supo siempre
Que Guillermo
[A quien hay quienes llaman (como hemos dicho de Felipe)
el Taciturno]

No le es distinto ni tampoco indiferente.

Amad, mas no os confiéis, al hombre que ose regresar

A ti, trapeado en mis mentiras y experiente de mis apariencias

Pues mis libros y la historia

No distinguirán entre el Alba que se apaga

Y el que hoy regresa donde nunca estuvo desde

Las Provincias insurrectas, a entregaros –con el boato

Que me es típico y mis grandes aspavientos teatrales– ésta:

Que os informa que la corte y las tierras y la cara del Orange

Son no sólo metáforas de España

Sino réplicas –diríase, unas formas más precisas y perfectas–

De las cortes y las tierras y las caras reales.

RETRATOS INCOMPLETOS DE LUCRECIA

ARCHIMBOLDO: La cara recubierta por las formas lentas y cimbreantes de los frascos; los ojos, dos fondos de cáliz, rotos, hondos y resplandecientes de ponzoña, y, para darle profundidad al rostro, un crucifijo: que las manos extendidas del Señor pauten el arco tenue de las cejas, y su cuerpo, suave como un pez, apenas insinúe el rastro de el Padre, varios Hijos y un Hermano.

CRANACH: Deste lado van los dos primeros: Sforza y sus escoltas (deste lado la Verdad, trajeada, y a su derecha, la Calumnia, descubierta); y el bienamado aragonés con la impronta sórdida de Cesare, su espejo,

al cuello. De aquél: el carcelero de Ferrara y la Loba, con las fauces laxas, a sus pies.

BOTICELLI: Pletórica y explosiva, como una presa de la peste, mas desecha en brotes, sombras, bulbos y celajes. La cabellera suelta, extensa, envuelta como una filigrana entre las piernas, sienta las distancias –falsas, eclesiales, meramente estéticas– entre amores: el sagrado y el profano (puesto a un lado, como si otra cosa fuera).

BRAQUE: Los versos de Ariosto y Pietro Bembo desvirtuados, hechos trizas, letras, por el lienzo. Por acento, una hebra fina y destructiva de cabello preso.

DE CHIRICO: Apotegma de estaciones, fuerte y ferroviaria. Un suplicio retumbante, como una planta rodadora, y una pila de columnas entreabiertas a un costado, son lo único que nos deja discernir que estamos a la altura de los cuatro vientres de Lucrecia.

BACON: Piel, color y carne desgarrados son testigos del carácter esencial de la Belleza como primer y máximo Inclasificable.

CON ALBERTO WAGNER DE REYNA /
Rómulo Acurio

Alberto Wagner de Reyna nos recibe en su departamento parisino y al entrar vemos varios libros y cuadernos abiertos sobre la escritorio. A sus 90 años, don Alberto es un aplicado estudiante de griego. De plano nos sorprende con una pregunta risueña sobre algún reciente acontecimiento limeño y nos exhibe así su atenta inteligencia, todavía y siempre curiosa de todo lo peruano. Porque el rasgo siempre insólito de este afable bisabuelo —una de las figuras mayores de la historia intelectual peruana— es su desenfadada concreción y su atracción por lo inmediato y presente. Y no es que recordar le resulte arduo o indiferente. Si se le requiere, puede contar los detalles más pintorescos de la Lima de Leguía, de su amistad con Romano Guardini, del Río de Janeiro de los años cincuenta o de sus audiencias con Juan Pablo II.

Su concreta modestia puede llamar la atención por provenir de alguien que los manuales han inscrito hace tiempo como uno de los nombres marcantes de la filosofía y la teología latinoamericanas, alguien de quien se podría esperar, tal vez, una conversación más grave y distanciada. Recordemos que en 1939, con la publicación en Buenos Aires de *La ontología fundamental* de Heidegger, Alberto Wagner se convirtió, a los 24 años, en el primer comentarista del filósofo alemán en lengua española. En libros sucesivos prolongó su reflexión filosófica hacia otros tópicos como el concepto aristotélico de verdad, las nociones de analogía y evocación, el vínculo entre pobreza y cultura y el fenómeno de la globalización. Paralelamente, en contraste respetuoso y fructífero con la teología de la liberación, el pensamiento cristiano de

Wagner de Reyna ha buscado definir, por medio de un enfoque fenomenológico, los contornos reconocibles de la fe ante la razón, el mito y la ciencia.

Caso notable, en Wagner ha coincidido la disposición especulativa más exigente con la más ávida vocación de inventariado, como se aprecia en sus escritos de historia de la diplomacia, de las fronteras o del mar del Perú, textos que son hasta hoy de consulta obligada para los estudiantes de esas materias. Gran viajero y cosmopolita, Wagner de Reyna ha arrastrado por el mundo su obsesión por el Perú. Como otros –sin duda más inspirado que otros–, ha hecho del exilio un camino para fundar su arraigo, una vía para pensar de nuevo el vínculo con su país. Y lo ha hecho con una libertad total, una libertad irritante para algunos.

Mirando el Perú, Alberto Wagner se ha asumido siempre, desenfadadamente, como un conservador, inscrito en la tradición de Riva Agüero y de V.A. Belaúnde. Cuán incomprendida ha sido su independencia intelectual y cuán fácilmente denostada su resistencia ante los sucesivos cánones de corrección política del indigenismo, el socialismo o el velasquismo. Wagner de Reyna no se ha apartado de su visión del Perú como una nación esencialmente occidental. Lejos de hacer abstracción del problema étnico, Wagner se ha esforzado por pensarlo en términos de mestizaje. Pocos han querido tomar en serio y criticar atentamente, sin desdeñar a priori, su concepción de un país mezclado pero principalmente hispánico, una sociedad compleja pero resueltamente cristiana que, como América Latina en su conjunto, ha entendido como una especie de reserva moral de la civilización occidental.

No es otro el trasfondo de sus novelas de los años cincuenta (*La fuga*, *La sonata de la nota perdida*, *Como todo en la tierra*), precursoras de la narrativa urbana posterior, que exploran la complejidad de lo criollo en contraste con la literatura indigenista entonces en boga. Hay en Alberto Wagner un rasgo central que conviene destacar en el Perú de hoy: un sentido de balance audaz y razonado entre el patriotismo y el cosmopolitismo, es decir una vía media siempre trazada entre el nacionalismo obtuso y el desarraigo irreflexivo. Es en ese marco existencial que debe apreciarse su vida de servidor público, un itinerario diplomático

donde el civismo, la razón de Estado y la deontología profesional han encontrado siempre un equilibrio ejemplar y respetado. Alberto Wagner de Reyna el autor, el filósofo, el teólogo, el historiador, el embajador: tantas desinencias de un hombre que no ha cejado de contarse, de revelarse y de entenderse como peruano, un peruano siempre agradecido y siempre inquieto de vivir en las fronteras de su época, de su nación, de su cultura, de su fe.

RÓMULO ACURIO: Usted tiene ancestros alemanes y ha vivido gran parte de sus años adultos fuera del Perú. Sin embargo, como escritor, filósofo y diplomático, no ha cesado nunca de ocuparse de nuestro país, de reflexionar sobre él. Como peruano, ¿qué significa para usted la nacionalidad, el arraigo y el desarraigo?

ALBERTO WAGNER: El Perú es mi tierra, mi niñez y parte de mi juventud, la mitad de mis antepasados, mi punto de referencia, con el cual me siento profundamente solidario y con deberes de lealtad, afecto y responsabilidad. La nacionalidad es una comunidad espiritual, histórica y geográficamente definida. Como peruano para mí es la tierra "y los muertos" de ese pedazo de territorio que nos pertenece en el sur del continente americano, abierta al mar. Arraigo tiene que ver con raíz, en este caso significa las raíces vivas en su tierra. Que de este modo vinculan vitalmente. El desarraigo es echar raíces aéreas en busca de algo que sustituya a lo perdido y auténtico ...y que lo logra mal. Siento deberes de lealtad, afecto y responsabilidad a todos mis compatriotas. Dicho esto tengo que declarar que soy limeño y con nostalgias de Lima.

R.A.: Usted realizó sus estudios de filosofía en la Alemania de la pre-guerra. ¿Porqué decidió instalarse en Berlín en pleno auge del nacional-socialismo? ¿Qué piensa del debate en torno al presunto nazismo de Heidegger, de quien fue usted alumno y amigo?

A.W.: Fui a Alemania a estudiar filosofía. En 1935 –año de las Olimpiadas de Berlín– el nazismo se mostraba tolerante, a fin de no perjudicar esos Juegos: todo era facilidades, incluso para judíos. Heidegger era un hombre arraigado en su terruño, y por ello nacionalis-

ta y apegado a su lengua. Creyó que el nazismo lo ayudaría a realizar su ideal de la "universidad alemana" haciéndolo rector de la Univ. de Friburgo. Su "tontería" fue pensar eso: adhirió al partido. En realidad, el nazismo lo instrumentalizó. A los pocos meses renunció al rectorado, y sus relaciones se hicieron tirantes con las autoridades políticas. Pero la "tontería", que lamento después, dejó huella. Heidegger era un hombre enraizado en su pequeña ciudad en el gran ducado de Baden, que vivía idealmente en la Grecia clásica. No tenía la visión de un "intelectual" del siglo XX. Ni siquiera vislumbró la proyección internacional que podía tener su pasajera vinculación al nazismo.

R.A.: *Desde su juventud universitaria, usted ha participado activamente en los debates de nuestra historia cultural. Una y otra vez, sus contrincantes –sucesivamente socialistas, apristas, indigenistas o velasquistas– lo han acusado de ser un conservador, incluso un reaccionario. ¿A la distancia de los años, cómo juzga usted esos reproches?*

A.W.: Justificados, aunque a veces exagerados. Soy católico practicante, fiel a la doctrina e Iglesia de Cristo, amante de la tradición –en sus puntos positivos– pero abierto a todo lo que signifique mejora, dentro del espíritu que constituye nuestra personalidad individual o comunitaria. Siempre he profesado la doctrina social de la Iglesia. Para la izquierda pertenezco a la derecha y en ese sentido justifico a mis detractores. Pero esta doctrina, en sí, no significa una actitud conservadora sino un deseo profundo de establecer una realidad social justa. Y aquí está la exageración de llamarme reaccionario.

R.A.: *Usted ha insistido siempre en la raigambre occidental y católica del Perú ¿Se considera usted heredero de una tradición hispanista, heredero de figuras como Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde o García Calderón?*

A.W.: Sí, plenamente. Son mis maestros, que conocí y traté, y figuras descolantes de nuestro país. En su tiempo el Perú tenía –gracias a ellos– una sólida significación cultural en nuestra América. La tradición hispanista es el ser consecuente con nuestros antepasados de cinco siglos, es decir pertenecer mental y emocionalmente al mundo hispánico. Es la conciencia de esta pertenencia la que han subrayado los

intelectuales que usted nombra. Mucho temo que su voz sea ahora desoída por efectos de la mundialización, influencias exógenas, cierta reivindicación indígena y el desinterés por la propia esencia.

R.A.: *En sus novelas usted se ocupó, antes que otros, del Perú urbano, burgués y criollo, en explícito contraste con la literatura indigenista en boga en la época. En retrospectiva, ¿cuál es su opinión sobre el indigenismo como movimiento cultural? ¿Qué ha significado para usted el llamado "problema del indio"?*

A.W.: El indigenismo se debe –en parte– al antihispanismo anglosajón, que lo protegió siempre. De otro lado es útil caballo de batalla para la revolución sea marxista o antiglobalista. Tiene, también, algo de movimiento estético "snob". El ingrediente más modesto en esta mezcla es la reivindicación nacida de los indios mismos. En mi juventud, el indio no deseaba afirmar su identidad sino acceder a la cultura criolla. El problema del indio es un problema de educación, de incorporación total en nuestra cultura criolla. Esta pertenece al Occidente cristiano, en su rama hispánica. En ella un "brote" importante es la hispanoamericana o iberoamericana, que ha aceptado valiosos "materiales" aborígenes culturales y telúricos. Y esta cultura es una cultura viva, que puede servir como reactivo contra al mundialismo tecnológico y paneconómico que se ha apoderado del mundo. Hace medio siglo publiqué un librito, "Destino y vocación de Iberoamérica" (Madrid, 1954), en que sostenía que nuestra vocación continental era servir de "arca" en que se salvara la cultura occidental en el diluvio que se nos venía encima. Hoy sigo pensando lo mismo, aunque con menos ilusión–. A defender esta idea he dedicado mis esfuerzos en mi modesto campo de acción. Lo valioso de la tradición aborígen es la vivencia de la naturaleza, el vivir al ritmo de ella. Ello lleva a considerar cada cosa con referencia a su contrario como acontece con la noche y el día.

Las urgencias se disuelven en la repetición. Lo que determina también la estética. Que Sudamérica sea el continente de "real gana" se debe en gran parte a la cultura indígena, naturalmente sin olvidar corrientes subterráneas de Occidente. El Perú se ha indigenizado pero también se ha globalizado. Y, culturalmente, su indigenización no ha

sido en sentido ascendente sino más bien como pérdida de ciertos valores superiores. Me refiero al criollismo –antes rico en aspectos interesantes– que se ha vuelto chabacano.

R.A.: Su carrera diplomática ha sido prolongada y prestigiosa. ¿Qué ha significado para usted ser representante de un país subdesarrollado, con alternancia de regímenes democráticos y dictatoriales? En su opinión, ¿cómo se concilia la conciencia personal con el deber de servicio público? ¿Qué piensa de la persistente hostilidad de muchos peruanos hacia Chile, país que usted ha conocido bien desde su infancia?

A.W.: Un embajador representa a un Estado y no a un gobierno. Lo de la "representación personal del Jefe de Estado" es una ficción histórica. El servicio público –la Administración– sirve al país; es permanente y no efímero como los gobiernos. Salvo en casos clamorosos, como funcionario se puede ejecutar órdenes con las cuales –como persona– no se esté totalmente de acuerdo. El funcionario procede en nombre del Estado, y lo compromete siempre que cumpla órdenes o actúe dentro de los reglamentos. Su personalidad queda así diluida. Pero hay casos en que la persona no puede ser eliminada del juego y entonces ahí se plantea el problema de la lealtad al estado y de la lealtad a su propia conciencia. Se han visto casos de renuncias de funcionarios por no estar de acuerdo con órdenes del gobierno que van contra los derechos humanos, la dignidad y principios personales. Pero esto es la excepción. Por lo general las órdenes ejecutadas no calan tan hondo: el funcionario prevalece frente a la persona, porque éste al entrar al servicio del Estado se pone a su disposición. Perú, Bolivia y Chile pertenecen al mismo ámbito. Tienen que vivir juntos. Así como se pelean los hermanos por sus intereses entrecruzados, así también los vecinos. Es benéfico para todos hacerlos concordar y convertirlos en comunes. Esta ha sido, dentro de la defensa de sus derechos, la política del Perú durante los 75 últimos años, y a ella –como funcionario y escritor– he contribuido, en mi limitada esfera de acción, con convicción y entusiasmo.

La persistente hostilidad de algunos peruanos hacia Chile me parece inconveniente, si no suicida. En las décadas de mediados de siglo esta actitud habría sorprendido pues había un esfuerzo de colaborar

con ese país. La hostilidad actual me parece que se debe a la competencia que existe entre los dos países, en la cual Chile lleva ventaja económica.

Lo que es incrementado por los problemas diplomáticos surgidos últimamente. ¿Cómo superarlo? Este es un tema psicológico colectivo, económico y educativo, y creo que por aquí está la solución.

R.A.: *Usted es uno de principales pensadores católicos del Perú. ¿Qué significa ser creyente en nuestro país? ¿Se siente usted lejano del catolicismo andino y del catolicismo popular? ¿Qué importancia atribuye usted a la teología de la liberación?*

A.W.: La Universidad Católica del Perú me ha publicado hace unos años un folleto, "¿Como se puede hoy ser cristiano?", en que abordo este tema. Allí expongo los problemas del intelectual de hoy con relación a la religión y cuales son los puntos esenciales de esta. Lo esencial es la fe, un don de Dios que hay que acoger y cultivar...y agradecer. Como "intelectual", estoy evidentemente fuera del ámbito de una religiosidad folklórica, aunque no niego su importancia: a veces es el único camino, siempre que no se pierda en desviaciones. Simpatizo con la teología de la liberación. Soy amigo cercano de Gustavo Gutiérrez. En cuanto "opción por los pobres", la teología de la liberación nace del alma misma del Cristianismo. Lamentablemente, ha derivado a veces hacia la agitación social y el marxismo. Me parece absurdo que algunos cristianos planteen el análisis marxista como base de esta opción, ya que el marxismo, como presupuesto metódico, niega toda religión, salvo la religión que él mismo se ha creado!

En cambio, cuando se mantiene dentro de la ortodoxia, la teología de la liberación es elemento esencial del catolicismo de hoy.

París, junio del 2005

RED DE SEÑALIZACIÓN: LA ENCRUCIJADA POLÍTICA DEL ESCRITOR HOMOSEXUAL / Enrique Bruce

Hay una experiencia común a la de todo pasajero que arriba a un aeropuerto, a cualquier aeropuerto: y es la de seguir innumerables letreros que le avisan adónde tiene que ir, que le recuerdan quién es (si es extranjero o es nacional), que le advierten sobre la moneda a la que va a tener que adaptarse, al menos por un tiempo, o que sencillamente le dicen, en el mejor de los casos, que hay la alternativa de un subterráneo o un bus a la del taxi impagable. Basta llegar a algunos aeropuertos norteamericanos, para darse cuenta de que la cultura de la señalización va allende a las fronteras aero-portuarias. Los letreros salpican cada tramo de la red de las autopistas estadounidenses, cosa que las han hecho merecedoras de estar entre las mejor señalizadas del mundo. De este modo, el paso entre el aeropuerto a tu hotel se da de modo muy cómodo. Casi sin darte cuenta, ya has llegado adonde te proponías llegar.

Esto siempre me ha despertado en lo particular sentimientos contrarios. Por un lado, el más obvio y creo que general, es el del alivio. No hay mejor cosa para un extranjero que el de sencillamente no perderse en tierra extraña. Pero al mismo tiempo, hay en mí un sentimiento vago de haber sido secuestrado. Efectivamente, quería llegar a tal hotel o tal dirección, pero no tenían que ponérmelo tan fácil. Era YO el que quería llegar a este sitio, no quería que, bueno, me conduzcan a él, como si fuera un niño pequeño o un tarado. Yo crecí y viví la mayor parte de mi vida en Lima, una de las ciudades que muy probablemente esté entre las peores señalizadas. Como todos los limeños, siempre odié esta ineficiencia, una más entre las fallas logísticas y administrativas del

país. Pero la experiencia señalizadora norteamericana me hizo percatar de otra cosa: que en Lima, o en muchos lugares del Perú, uno sentía un orgullo (un tanto perverso, admito) de no sólo haber llegado al lugar de destino, sino de haberlo conquistado. En efecto, uno de los placeres del limeño que se desplaza en carro, es el de revelarles a los amigos que uno ha descubierto una nueva ruta para llegar a tal o cual sitio. En cada limeño hay así un David Livingston o un Vasco da Gama, alguien que no sólo llegó adonde quería llegar, sino que descubrió cómo hacerlo.

Una de las cosas más saltantes de Nueva York, ciudad en donde ahora radico, es la de ostentar un único decreto pertinaz: “prohibido perderse”. El entramado neoyorquino casi no tiene nombres. Todos son números que van de forma longitudinal entre la avenida primera, al este, hasta la doce, al oeste, en la margen del río Hudson. Una de las avenidas más famosas del mundo es una cifra: la quinta. Las calles transversales no se cansan de su letanía guarismal desde la calle uno, paralela a Houston, hasta la calle doscientos y pico en la parte norte de Manhattan. Perderse en Manhattan es una excentricidad. Decir, “me perdí” es casi una manera torpe de llamar la atención. Mi aventura académica norteamericana se inició en esa ciudad, en una residencia estudiantil en la calle 44, entre la sexta y la séptima avenida, octavo piso. A los pocos días había ubicado perfectamente en el tablero de la isla de Manhattan, mi bodega, la biblioteca, mi supermercado, y mi café y pizzería favoritos.

El frenesí de la ubicación y etiquetación del país del norte se cuela también en los claustros universitarios, las asociaciones civiles y el foro político. Un fantasma recorre Norteamérica: el de la identidad, sea ésta racial, genérica, o de orientación sexual. El peruano que llegó a Nueva York en 1998 dejó de ser un limeño burgués de extracción medio-alta, para convertirse en hispano, y punto. Mi homosexualidad se oficializó. Todo ello obedecía a la consigna ideológico-identitaria americana, ajena a mi experiencia sudamericana. Fue así que mi persona de escritor se consolidó menos en una identidad *per se*, que en una herramienta para expresar cualquiera de mis esferas de identificación ideológica. Se esperaba, o así creía yo, que el escritor en mí sirviera para delinear lo más justamente posible los varios entramados de mi

hispanidad y de mi homosexualidad. A la larga me encontraba en la eterna encrucijada para un escritor: ¿habré de servir a una ideología, o a mi escritura? Si considero la validez de ciertos discursos reivindicatorios (como lo hago en efecto), ¿sería justo entregar mi escritura a ello?

Antes de responder a estas preguntas, voy a suscribirme a un clisé: el que reza que en todo escritor hay un rebelde. Los clisés no son más que verdades repetidas hasta el cansancio. Pero ello no quita una certeza: el que a la larga hay una verdad detrás. La rebeldía puede en el peor de los casos convertirse en una moda, en una pose que delinea una imagen hartamente conveniente para la aceptación de una colectividad ideológicamente prestigiada. La rebeldía puede llevarnos, en esos términos de impostura, justamente a su contrario: a la claudicación. Por hallarte a ti mismo, para los demás, te pierdes a ti mismo, o al menos pierdes una esencialidad ética de tu persona. Recuerdo una máxima de César Vallejo, siempre entregado tanto a la causa socialista como a la poesía plena; él reivindicaba con más énfasis una sensibilidad socialista antes que una pragmática. Siempre dudó de las consignas no asumidas en la soledad didáctica de la introspección. Él afirmaba que un artista socialista iba a hacer arte socialista, necesariamente revolucionario. Pero arte no como consigna, insisto, sino como producto natural de una individualidad que ha asumido a priori, de manera honesta, una proclama política que en sus fueros más íntimos, ha considerado como justa para un colectivo humano. La individualidad responsable y sensible te habrá de llevar inevitablemente a los demás. Vallejo tenía trazado como pocos, el camino que habría de seguir cualquier escritor, en los tiempos convulsos que le tocó vivir, cuando ya integrado a las filas de la Internacional Socialista, atestiguó la censura que hiciera Stalin de los intelectuales de su tiempo. Ante la encrucijada de la libertad artística y la entrega a la proclama ideológica, él propuso la expresión natural y espontánea de una conciencia profundamente individual y profundamente política. El delineamiento ideológico irá así moldeando y negociando con las instancias más profundas de nuestro ser cuestionador, y este ser, este animal político, irá forjando una criatura social, cuyas contradicciones y posibilidades se verán reflejadas eventualmente en la producción textual.

Si la escritura es producto, en el mejor de los casos, de una individualidad responsable, abierta a los demás, ¿cómo se forja el escritor “revolucionario”, en los términos amplios sugeridos por Vallejo? Detengámonos pues un momento en el escritor fuera del campo de su escritura. ¿Quién es este ser? Es sobre todo, un ser que lee (hablando de clisés). Una criatura que se nutre del testimonio de otros escritores que han plasmado de una manera directa o indirecta, pero siempre radical, sus propias vivencias. Nos encontramos con una criatura receptiva a la dinámica societal o interpersonal. O a aquella dinámica más compleja de los diferentes vaivenes de su interioridad. Pues es muchas veces en el bosque de lo interior donde encontramos rastros de la diferentes especies de lo humano. En esos parajes oscuros nos topamos con la huella del otro. Y en cuanto a su escritura, ¿podremos decir que de algún modo, ella va a reflejar su entorno, o más precisamente, la situación del escritor frente a ese entorno? ¿Sus escritos darán testimonio de ese otro que merodea en su bosque interior? Diría que sí; aun en su renuencia a todo reflejo, su identidad social (o sexual o genérica) saldrá a una luz que a veces el propio escritor no pide. Pero esa luz está para los ojos de todos. La verdad de sus escritos lo habrá de traicionar de algún modo. Tal vez la etiqueta de “responsable” aplicada a todo escritor es un tanto tajante. Hay escritores que escriben con miedo, con miedo a censuras exógenas o intrínsecas a su psiquis. Pero aun así ese miedo los delatará como criaturas sensibles a su entorno y a sí mismos. Pues sí, el miedo también es señal de sensibilidad. Sólo las personas absolutamente conformes no temen a nada. Y las responsables son las que sobrepasan el miedo y ejecutan y asumen una postura ideológica ante los demás, explicitándola a rajatabla. Tenemos pues al escritor sensible, sea que haya superado o no, sus miedos. Un miedo evidente, en sociedades patriarcales y volcadas a la dictadura de la cultura heterosexual, es al de la propia (o ajena) homosexualidad. Para muchos homosexuales, la adolescencia es el tiempo en que descubrimos la huella del otro opresor. Nuestros bosques, que podrían estar poblados de parajes luminosos, de aguas claras y verdes revitalizantes, están marcados por la intrusión de una bestia censora que nos pide ser uno con ella. Llega un momento terrible en que descubrimos que aquella bestia ha estado tanto tiempo en nosotros que se convierte en un solo ser con nosotros

mismos. Llega un momento de revelación en que la princesa y el dragón que la custodia son sólo uno. Nosotros somos de esta manera la princesa, el dragón, y también, por qué no, a veces, el príncipe que vendrá al rescate. Nuestro bosque contiene a todos nuestros enemigos, pero también a nuestros aliados libertarios. Recuerdo claramente cuando se me reveló el ser al mismo tiempo la princesa y el dragón custodio. Tenía veinte o veintiún años, y se daba en la primavera la feria del libro "Ricardo Palma". Estaba repasando los libros de un puesto cuando me topé con un ejemplar en español de "El retrato de Dorian Gray" (regresamos al clisé). Estaba hojeando dicho libro cuando un joven se me acercó y me sugirió comprarlo. Después de cruzar unas breves palabras con él, lo hice. Decidimos al poco rato caminar por el parque Kennedy, en donde se llevaba a cabo la feria. Caminamos y conversamos por espacio de tres horas. Pocas veces en mi vida fui tan feliz caminando con un chico que me atraía, y me interesaba. Conversábamos como si nos conociéramos de toda la vida (ustedes me entienden). Me habló de sus afanes musicales y de su inminente renuncia a la carrera de abogado para seguir su vocación. Todo iba de maravilla hasta que me encontré por casualidad con unos amigos de la universidad que habían venido también a la feria. Me alejé de mi compañero improvisado y me integré al grupo. Estaba hablando con ellos por espacio de unos minutos, un poco largos, mientras que de reojo veía a este chico esperarme. Hasta hoy me sorprende la bestia aniquiladora de parajes maravillosos, me sorprende su poder. Nunca regresé con él, no me digné presentarlo al grupo. Él se topó al rato con unos amigos y se fue por su lado, resignado a que no regresaría con él, y a que no lo incluiría entre mi grupo de amigos. Han pasado veinte años desde entonces, y hasta ahora no me lo he perdonado. Cuento esto aún con amargura y una profunda tristeza. Fueron muchas ocasiones en mi adolescencia y mi primera juventud que permití a la bestia depredar mis bosques, pero ninguna me dolió como ésta. En ninguna ocasión yo mismo me herí tanto.

La conformación del bosque es mi rebeldía. La topografía del mismo está en las antípodas del jardín domesticado o de los espacios urbanos históricamente señalizados. A los que hayan participado de esa expedición azarosa, los que se hayan visto reflejados casi por sorpresa en

las aguas mansas de una fuente oculta en un paisaje agreste, les será muy difícil entregarse a la etiquetación inevitable de los movimientos organizados reivindicatorios, sean ellos los de la clase trabajadora, los de las feministas, los de las minorías, o de los homosexuales. Comparto su suspicacia, pero creo entrever una falta de perspectiva en ello. Todo movimiento revolucionario, en sus inicios al menos, reconoce la posibilidad libertaria del bosque humano. Todo movimiento revolucionario admite para cada hombre y mujer el derecho a la consecución de la felicidad, establecida ya en la constitución americana, cuando la América yanqui del dieciocho se consolidaba en los deseos libertarios de una burguesía nativa y sojuzgada. Todo movimiento social o político revolucionario tiene sus límites (como lo ha probado la realidad actual de la América yanqui de este siglo que comienza), pero hace ya tiempo que he reconocido como importante la ventilación pública del deseo individual, aunque el sistema que se inicia con ello no vaya a avalar de manera absoluta ese deseo. Al menos no el de todos. Entiendo la rebeldía ante las máximas y los letreros que nos conducen a tal o cual lugar, o que te disuaden de tal o cual deseo (pues siempre tengo presentes mis parajes silvestres). Fueron precisamente esas máximas y esos letreros los que alguna vez me hicieron daño, los que en su momento encarnaron y multiplicaron hasta la exasperación la voluntad bestial del patriarcado, del afán del dominio ciego y del materialismo más craso.

Pero los sistemas de señalización y conducción son necesarios. Y hay sistemas y sistemas. Los de larga data, los que se sostienen y argumentan con la tradición y la historia, tienden a mantener el status quo de un grupo ya largamente afincado en el poder, y como diría Michel Foucault, con todo el caudal de placer y de dolor que eso conlleva. Los otros sistemas, los aquellos incipientes, nutridos de voces disidentes, permiten espacios libertarios en donde el testimonio artístico y literario de parajes maravillosos (o terribles) puede darse. Esto al menos en un inicio, como señalé antes.

La revisión de la historia es dolorosa, y por una sencilla razón: uno ve que todo se repite. Ante este panorama, ¿qué lugar queda para el sueño y el ideal? Estas criaturas son hijas del deseo, y compañeras inseparables del artista y el escritor. Pues el espacio idóneo del deseo es

aquel de la escritura, en donde se da lugar la sabiduría de la contradicción humana, tan ajena a las constricciones de la racionalidad y el pragmatismo. ¿Cómo así volcarse a la dictadura de lo real, y de sus instancias reivindicatorias que muchas veces la historia prueba como inútiles? Pues ante aquella realidad obstusa que reniega de toda reivindicación, no queda otra que la actitud quijotesca de seguir adelante, combatiendo a los gigantes que se esconden detrás de los molinos de viento, y que sólo nosotros vemos como tales, como gigantes. Si todo nos dice, "es inútil seguir", pues a seguir con mayores ímpetus. Ella es la naturaleza del héroe, del loco bueno, la de seguir adelante aunque innumerables rostros nos sonrían con sorna. Para todo héroe auténtico, toda batalla es vana, pero hallamos gloria más lustrosa en la derrota constante. Si el héroe habrá de ganar la guerra que es suma y compendio de todas las batallas perdidas, ese héroe, o loco maravilloso, no lo sabrá. No creo tener la madera del héroe, pero esa actitud vital, y política, la ubico entre los valores más altos de lo humano y lo social. En las circunstancias inmediatas de mi tiempo, son muchas cosas las que me inquietan, como inquietan a muchos, supongo. Sin embargo, procuro mirar lo que me es más inmediato. Miro a otros homosexuales, por ejemplo, miro el entorno hostil o sardónico del que muchas veces son / somos víctimas. La nuestra es una batalla singular, rara vez tratada y reivindicada en las historias y literaturas de opresión. Nadie escatima piedad, por ejemplo, ante el retrato del sufrimiento del pobre o del esclavo, del judío perseguido, o del negro fustigado en los algodones del hemisferio americano, o del indio que se consumía en las minas de México o el Potosí. Todos nos hemos conmovido con las múltiples historias de la persecución racial o religiosa, en todos los rincones del globo, y de todos los tiempos. La historia de la piedad y de la indignación hacia la situación de la mujer es de data más reciente, al menos en el ámbito literario, y ésta se va plasmando hoy, de modo más inmediato, entre las propias mujeres, y de modo más paulatino, entre los hombres. Esos sentimientos de solidaridad se han dado lugar, con diversas dinámicas, únicamente en la consolidación política de la identidad. Estamos aquí, entre ustedes, nos dicen las mujeres, y sufrimos, y vaya que lo hacemos. Los sufrimientos de muchos no es tan evidente como creemos, hay que hacerlos explícitos una y otra vez. En la Europa y la

América del dieciocho, el sufrimiento del esclavo, en tanto tal, no era tan obvio para la gente que no sabía que el mero hecho de ser libre era un privilegio. La cultura de la identidad y el activismo político precede, a mi entender, a la cultura sentimental de lo solidario. No podemos sentir indignación y piedad para lo que no vemos. Hay que hacerlo visible en el campo de lo público. La cultura sentimental de la solidaridad para con el homosexual es incipiente aún en el mundo, por la pobre consolidación de su identidad política. Si no hay indignación generalizada es porque aún no nos ven. Esto toma tiempo, sufrimiento, y no pocas veces, tedio. Siempre en el campo de la introspección y la responsabilidad hacia los demás, tenemos pues, los escritores homosexuales, que suscribimos a las máximas, a veces acartonadas, de la proclama política para hacer saber que el sufrimiento del gay o la lesbiana existe. Sabemos que colaboramos con un cambio de sistema que calibramos de antemano falible. Sabemos que somos muchas cosas aparte de ser sólo “el gay” o “la lesbiana”, pero en momentos de urgencias políticas, todo ese cúmulo de marcas individuales, aislacionistas, secretas, personalísimas, no importan. Lo que importa es seguir adelante con las consignas dadas, que nos dicen una y otra vez lo que somos, lo que habremos de ser para tal o cual objetivo político. Tendremos que dirigir la mirada hacia otro lado que no sean nuestros bosques, para emprender la construcción de una sociedad en donde la recreación de esos paisajes agrestes se legitimize, aunque sea de manera perentoria. Y tendremos que hacerlo a la quijotesca, a la manera del héroe, considerando esa perentoriedad.

UNA LECTURA DE LA NARRATIVA DE ELEODORO VARGAS VICUÑA / Cynthia Vich

“Aquí donde para el mirar ya no hay lejos, sino
la pura presencia gastándose en sí misma”

E. Vargas Vicuña

¿Por qué escribe? Le preguntaba, allá en los años 70, Abelardo Oquendo a Eleodoro Vargas Vicuña¹. “Ahora escribo porque necesito comprender la realidad profunda de lo humano; para ajustarme a este cuerpo del cual estoy por extraviarme”. Esta respuesta encierra la clave principal del proyecto de escritura de este poco recordado autor cuya primera colección de cuentos, *Nahuín*, (originalmente publicada en 1953) acaba de reeditar el Instituto Nacional de Cultura (Lima, 2005). Esta nueva invitación a la lectura de los cuentos de Vargas Vicuña nos brinda la oportunidad de preguntarnos –más de medio siglo después– por la especificidad de su proyecto creativo, por las condiciones (personales y de contexto) que lo marcaron, y por su capacidad de diálogo con el lector contemporáneo.

¿A qué se refiere la cita anterior? En primer lugar se trata de reconocer a la escritura como suplemento del cuerpo, como la expresión de la necesidad que tiene ese mismo cuerpo de crear una subjetividad consistente que le permita habitarse, “fijarse” en un espacio cómodo desde el cual poder existir. El proceso es claramente psicológico: se trata de recuperar una coherencia subjetiva que se encuentra bajo la amenaza de la dispersión, de la fuga.

¹ “Encuesta a los narradores”. En: Abelardo Oquendo, *Narrativa peruana 1950-70* (Madrid: Alianza Editorial, 1973 (17).

El contexto inmediato del autor nos sirve para centrar este proceso. Vargas Vicuña no escribe desde los pueblos andinos que retrata, sino fuera de ellos. Como él mismo lo afirmara², su escritura es producto de sus distintos desplazamientos geográficos: Arequipa, La Paz, Lima. Este carácter de migrante es el elemento esencial en la constitución de su sujeto narrativo. Además, este elemento refiere al lector a un proceso que resultó determinante en la realidad social de los años cincuenta en el Perú: las masivas migraciones de campesinos y pobladores rurales a las principales ciudades del país, la transformación de éstos en trabajadores urbanos y la amenaza de su inevitable aculturación. Es en este fenómeno donde se podría ubicar la representatividad de la escritura de Vargas Vicuña. El mapa de la crítica literaria ha ubicado al autor dentro de la llamada “generación del cincuenta”, reconocida por introducir al canon de la narrativa peruana las primeras reflexiones en torno a las masivas migraciones y al consecuente –y dislocado– crecimiento urbano. Pero a diferencia de narradores como Congrains, por ejemplo, la migración como tal no está presente en los cuentos de Vargas Vicuña al nivel de las anécdotas que estructuran sus historias. Lo que se retrata es más bien la dinámica vital mestiza y rural de un espacio (y un tiempo) previo al fenómeno de la migración, pero que se ve quebrado por la perspectiva de un sujeto ya desplazado de ese mundo.

Volviendo a la cita inicial: tenemos entonces la expresión del miedo de un sujeto que se siente perdido y tiene que encontrarse. Este miedo se convierte así en impulso creativo y también en elemento determinante de un yo narrativo que define su voluntad de “contar” como una imaginaria lucha por recuperar un espacio de inocencia anterior a la ruptura, a la simbólica “caída”.

¿Cómo viajar del angustioso “extravío” a ese “ajuste” que asegurará la deseada coincidencia entre el yo físico y el yo psicológico? A través de la melancolía. Para poder encontrarse (para ubicarse), el

² Andrés Mendizábal, “Contaba Eleodoro (Vargas Vicuña)”. En: *Ciudad Letrada* no. 6 (www.geocities.com.ciudadletrada).

narrador de Vargas Vicuña reconstruye retroactivamente un espacio de inocencia perdido, un lugar de pureza que es fuertemente referencial. De esta manera, la preservación de su objeto (el mundo rural mestizo) se convierte en la estrategia principal de un sujeto narrativo que se impone a sí mismo un imperativo de pureza que niegue su naturaleza desplazada. Otra vez, se trata de ajustarse a un cuerpo, de recuperar una coherencia que se le ha escapado al sujeto.

Lo fascinante de la narrativa de Vargas Vicuña es la posición desde la que se narra. En cuentos como "En tiempo de los milagros" o "Memoria por Raúl Mieses" lo determinante es la presencia desestabilizadora de un sujeto narrativo que se reconoce incapaz de recuperar el horizonte mental propio de sus personajes, y en el cual intenta obsesivamente "meterse". Lo que ocurre es que ya el "yo" se ha salido irrevocablemente de una visión del mundo que a la vez persigue referencialmente porque cree que instalándose en ella recuperará la coherencia existencial. De esta manera, el proyecto de restaurar un sistema de referencias que ubique al sujeto narrativo en la comodidad de una imaginaria placidez cultural, se revela imposible. Se trata, pues, de la historia de un fracaso y de un sujeto que agoniza mirándolo.

"Memoria por Raúl Mieses" puede ilustrar lo que afirmo³. Aquí se narra la historia de un pueblo desesperado por la sequía y del posterior asesinato de un forastero a quienes los pobladores acusan de ser el causante de la ausencia de lluvias. Lo que domina el tono del cuento es la culpa, el remordimiento de un sujeto narrativo que parece desdoblado, desencajado entre dos mentalidades (y comportamientos) antagónicos. Por un lado está la lógica de los pobladores, en la cual el mismo narrador se "mete" utilizando la posición enunciativa del "nosotros". Esta lógica justifica el crimen como solución natural a un

³ Quiero aclarar que este cuento no pertenece a la colección originalmente titulada *Nahuin* en 1950, y por lo tanto no se incluye tampoco en la reedición del Instituto Nacional de Cultura. El cuento forma parte del volumen que bajo el título de *Taita Cristo* publicó el autor en 1960. Sin embargo, hago referencia a este cuento porque me parece esencial para comprender los términos de mi lectura de la obra de Vargas Vicuña.

problema concreto (el forastero “llorón”, se está gastando el agua del cielo, y por lo tanto, no llueve). Por otro lado, está la conciencia racionalista, occidental y católica de este mismo narrador que no puede evitar alejarse de la estructura mental de ese “nosotros” y así espantarse ante el crimen cometido. Como puede verse, el conflicto surge de la imposibilidad de racionalizar lo que desde una posición ya desplazada del origen se considera “irracional”, pero que también resulta ser lo que se busca como refugio para mitigar la culpa. Así, se trata de un sujeto narrativo que no logra mostrar un acercamiento unificado, coherente hacia las cosas, sino que más bien se pierde en la verificación de la incomunicabilidad de dos espacios subjetivos distintos, y en la frustración de no poder regresar a uno de ellos. El sujeto entonces, no es más que una conciencia melancólica condenada a mirar desde fuera su propio y fallido proceso de restauración. El espacio narrativo resulta ser así una especie de atrofia ensimismada de dimensión fundamentalmente psicológica. La relación de la narrativa de Vargas Vicuña con el temprano existencialismo de Sastre, aquel que fue lectura influyente para su generación, podría ser así otra clave de lectura. El esquema psicológico del derrumbamiento de la coherencia del ego, del fracaso del proyecto de restauración melancólica, sirve además para ubicar la obra de Vargas Vicuña en relación a la de su contemporáneo Arguedas. Si bien ambos renovaron el lenguaje del indigenismo peruano centrandó la problemática en la perspectiva del sujeto narrativo, los proyectos de ambos resultan categóricamente distantes. Como parte de una lógica deudora del marxismo, el yo de Arguedas es un yo político, un sujeto revolucionario indesligable del proyecto utópico de reivindicación de un grupo. De manera distinta, el yo de Vargas Vicuña se encuentra anclado en la parálisis de un ego que no puede trascender el propio ensimismamiento. Se trata así de un melancólico sujeto que ve las ruinas de su propio fracaso, que desvaría ante la frustración de no lograr la ansiada reconstitución. Su escritura no es entonces sino la fallida estrategia de un sujeto que no alcanza a recomponerse. “Como si esta vida no tuviera presencia”, para decirlo con las propias palabras del autor.

ADIÓS A MARIÁTEGUI / José Ignacio López Soria

El título que doy a esta nota la sitúa en el marco de la reflexión que inicié con “Adiós al discurso moderno en el Perú”¹ y revela mi propósito de seguir pensando el Perú desde una perspectiva que se diferencia de la matriz conceptual y política de los pensadores “progresistas” de los años 20 del pasado siglo. Mi propósito no ha cuajado aún en un libro, pero he adelantado reflexiones al respecto en mis artículos del último lustro.

He querido comenzar haciendo esta anotación para dejar en claro que leo el reciente libro de David Sobrevilla, *El marxismo de Mariátegui y su aplicación a los 7 Ensayos*², desde esa perspectiva y que, consecuentemente, me interesan más las últimas 30 páginas, “Consideración final general”, que la prolija y concienzuda presentación de la biografía y el itinerario intelectual de Mariátegui de las más de 380 páginas anteriores.

Sería, sin embargo, injusto no reconocer que en esas páginas Sobrevilla hace gala de la erudición y claridad expositiva que le conoce por su ya amplia y significativa producción intelectual. Empeñado desde antiguo, y casi en solitario, en la tarea de reconstruir y “repensar” –término que le es particularmente querido– la tradición filosófica peruana de fines del XIX y del siglo XX, Sobrevilla tenía que ocuparse en

¹ *Hueso húmero*. Lima, n° 39, sept. 2001, p. 47-57.

² Lima, Universidad de Lima /Fondo de Desarrollo Editorial, 2005.

algún momento de Mariátegui, como tendrá que hacerlo, esperamos, de Haya de la Torre. Finalmente se ha ocupado prolijamente de Mariátegui y lo ha hecho, reitero, con la erudición y claridad que le caracterizan.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

En su primera parte, “El marxismo de Mariátegui”, Sobrevilla comienza revisando algunas de las interpretaciones del marxismo de Mariátegui para trazar después su camino hacia Marx y terminar analizando el materialismo histórico en *Defensa del marxismo*. La segunda parte está dedicada a explorar “La aplicación del marxismo de Mariátegui al estudio de la realidad peruana en los 7 Ensayos”. Después de la “Consideración final general”, de la que nos ocuparemos enseguida, el libro concluye con dos anexos, una amplia y bien ordenada bibliografía y un útil índice onomástico. Los anexos están dedicados, el primero, a estudiar la relación entre el pensamiento de Marx y el de Nietzsche, y, el segundo, a indagar si el marxismo de Mariátegui ayuda o no a desmontar la dicotomía heterodoxia/ortodoxia.

Aunque he ponderado la calidad de la investigación y de la exposición, no deja de extrañarme que Sobrevilla, al presentar “el estado de la cuestión”, no se refiera a autores que han trabajado la obra de Mariátegui y han recogido no pocas de sus categorías conceptuales para analizar la realidad, como Alberto Flores Galindo, Alfonso Ibáñez, Antonio Cornejo Polar, Ánderle Ádám, José Carlos Ballón o Francis Guibal. A esta evidente carencia –que Sobrevilla explica diciendo que ha escogido sólo las interpretaciones que considera “*principales y determinantes*” (p. 31)– se añaden algunos errores en datos al paso (como cuando se refiere al conde húngaro M. Károlyi, p. 110-111) y, por cierto, alguna incorrección lingüística (como “...han *habido tres etapas*...”, en lugar de “ha *habido tres etapas*”, p. 443). Nada de esto, sin embargo, le resta méritos a un trabajo para cuya realización se requería el amplio conocimiento que el autor tiene tanto del pensamiento peruano y latinoamericano como del europeo y, recientemente, del marxista.

DESPEDIRSE DE MARIÁTEGUI

“El desarrollo del pensamiento de izquierda y del marxismo en el Perú –anota Sobrevilla, redondeando sus conclusiones en “Consideración final general”– ha de depender sobre todo de la capacidad que muestre para asumir el reto de ir con Mariátegui más allá de Mariátegui.” (p. 426).

Para “ir con Mariátegui más allá de Mariátegui” es preciso, piensa Sobrevilla, practicar algo así como una operación quirúrgica que permita separar lo vivo de lo muerto tanto en la concepción mariáteguiana del marxismo como en su aplicación a la interpretación del Perú.

Mariátegui, según Sobrevilla, recogió del marxismo, reinterpretándolos, tres elementos medulares: el materialismo histórico, pero no el materialismo dialéctico; la consideración de que la sociedad se compone de infraestructura y superestructura, atribuyéndose a la primera la condición de determinante, en última instancia, de la segunda; y la idea de que la lucha de clases es el motor de la historia. A estos tres componentes básicos, Mariátegui añade, recogiénolos de G. Sorel, dos elementos: la superioridad moral del proletariado frente a la burguesía, y la idea del mito revolucionario.

El resultado de esta selección, interpretación y composición de elementos es una perspectiva teórico-metódica que está más cerca de Marx que de Lenin o Stalin, y que le permite a Sobrevilla concluir que Mariátegui era más próximo al llamado luego “marxismo occidental” que a la “ortodoxia” del aparato.

¿Qué queda vivo y qué ha muerto del marxismo de Mariátegui y de su aplicación al análisis de la sociedad peruana? El lector puede encontrar la respuesta diluida a esta interrogación en el acápite “Lo vivo y lo muerto del pensamiento de Mariátegui” (p. 414-426). Con respecto a la primera parte de esta pregunta, lo vivo y lo muerto del marxismo de Mariátegui, Sobrevilla resume su apreciación en el siguiente párrafo: *“Nuestra conclusión es, por consiguiente, que en el marxismo de José Carlos preponderan los elementos muertos, por lo que de proseguirse el camino de Mariátegui, su concepción del marxismo debería ser ampliamente reconstruida:*

ante todo se tiene que rechazar el punto de vista del partidismo en cuanto al conocimiento, el determinismo económico tiene que ser reelaborado en una forma más satisfactoria, se debería renunciar a la concepción del marxismo clásico de que la sociedad está compuesta de base ... y superestructura determinada en última instancia por aquella, y se debería procesar de otra manera la idea de la lucha de clases. Importante sería en cambio preservar el componente ético del marxismo. Por otra parte, se debería abandonar la idea de que la revolución tenga que ver con la propuesta de un mito que no se dirige a la razón de los revolucionarios sino a su intuición, imaginación y afectividad. Finalmente, es positivo que el marxismo mariáteguiano no hay hecho uso de un recurso tan problemático como la dialéctica.” (p. 424).

Con respecto a lo vivo y lo muerto de la aplicación del marxismo a la interpretación de la realidad peruana, Sobrevilla considera que, aunque algunos análisis de Mariátegui siguen conservando parte de su lucidez, lo cierto es que “...en su conjunto la interpretación mariáteguiana de la realidad peruana ha perdido su capacidad explicativa ...” (p.425-246).

No voy a entrar a discutir las conclusiones de Sobrevilla ni su quirúrgico empeño por separar “lo vivo” de “lo muerto” de una trayectoria intelectual y política, tan brevemente amplia, densa y variada, como la de Mariátegui. Me interesa más bien subrayar que la aproximación a un autor para reconstruir su pensamiento y apropiarse de él no puede hacerse con un bisturí en las manos para separar lo sano de lo podrido. Cada autor es hijo de su tiempo y de sus afanes. Situado en los problemáticos y ricos años 20 de pasado siglo, Mariátegui se propuso –en el marco de las perspectivas (intelectuales, políticas, sociales, culturales) entonces abiertas y con una inusitada capacidad de absorción (como ilustra el propio Sobrevilla)– transformar más que conocer la realidad peruana. Sus afanes de transformación y su espíritu abierto a cuanta riqueza humana tuviera acceso nos quedan como mensajes que nos vienen del pasado de nuestro propio presente y que nos convocan a un diálogo fecundo. Es el diálogo abierto y electivo con nuestro propio pasado –y no el registro “fiel” de los hechos y pensamientos pretéritos ni la medición de su validez o invalidez en el presente– lo que da dignidad a nuestro pasado, densidad histórica a nuestros afanes presentes y continuidad como comunitaria humana.

También yo, como David Sobrevilla, pienso que hay que despedirse de Mariátegui, como hay que hacerlo de quienes concibieron “la promesa de la vida peruana” en clave moderna y pusieron lo mejor de sí mismos para llevarla a cabo. Se trata, por cierto, de nuestra propia tradición o de aquel aspecto de ella que ha contribuido más a configurar las perspectivas del pasado inmediato y del presente. Pero con respecto a esa tradición no mantengo una actitud preceptiva sino electiva: no la entiendo como mandato que haya que obedecer sino como mensaje que me invita a dialogar. No considero que los pensadores de los años 20 se equivocaran ni que haya que separar lo vivo de lo muerto de sus afanes y proposiciones. Para mí, despedirse de ellos no significa olvidarlos, ni desechar lo supuestamente muerto de sus reflexiones y propuestas. Significa, más bien, revivirlos, dignificarlos, dialogando con sus mensajes para imaginar respuestas con envidia histórica a los nuevos afanes y retos del presente.

Es evidente que “la promesa de la vida peruana” –formulada por las generaciones que nos precedieron en los términos modernos de libertad, justicia, equidad, inclusión, solidaridad, racionalidad, bienestar, etc.– no se ha cumplido cabalmente. ¿Nos toca entonces dar cumplimiento cabal a ese “proyecto inacabado” o, más bien, contribuir a crear las condiciones para reformulaciones colectivas, dialógicas y vinculantes de la promesa? Y hablo de “reformulaciones” (en plural) porque confío más en los juegos de lenguaje que en los discursos homogenizadores y englobantes, y porque valoro como positiva la diversidad que nos enriquece.

Es sabido que, en la disyuntiva que plantea la pregunta anterior, me inclino por la segunda posición porque, con David Sobrevilla y muchos más, considero que la actualidad no tolera ser aprehendida ni gestionada honestamente desde los parámetros que heredamos de los años 20. Pero esta consideración no me lleva a desechar a los pensadores de entonces ni a olvidarme de sus mensajes, sino, reitero, a recordarlos dialogando con ellos para pensar y construir una sociedad abierta a la riqueza humana y en la que quepamos todos dignamente. Reconozco, por lo demás, que poco o nada de esto puede hacerse sin trabajos concienzudos de reconstrucción histórica, como el que David Sobrevilla, con la maestría que le conocemos, hace del pensamiento de Mariátegui.

NOTAS NECESARIAMENTE RÁPIDAS¹/ Mirko Lauer

Mario Montalbetti, *Cinco segundos de horizonte*,
Lima, Álbum del universo bacterial, 2005.

- E**ncuentro en este poemario una continuación de la legitimidad en la historia. ¿En qué consiste la exploración que desde su primer poemario hace Mario Montalbetti? ¿Dónde está? ¿Qué podría querer decir? Montalbetti alude permanentemente a la legitimidad de un discurso de la historia, a la historia como texto irónico. A diferencia de los años poetas de los 60-70, que aceptaban o rechazaban de plano el discurso de la historia, Montalbetti prefiere abordar sus problemas de consistencia, los agujeros de incongruencia en el tejido de lo histórico. A pesar de que varios de los poemas son confesionales, y de que lo confesional es uno de los tonos que sostienen el libro, Montalbetti tiene una manera de mantener la crítica de lo histórico en un carril paralelo al de los comentarios a su vida personal: solo la mirada, como una compasión, une los dos tejidos.
- Hay en *Cinco segundos* el ejercicio de búsqueda de una elocuencia terminal, en el sentido de una elocuencia sin contestación posible, que siempre es un espacio de desolación: después de ella no se debería poder decir nada. Con ello Montalbetti riza el rizo del proceso de la comunicación. Como lingüista ha postulado la inexistencia del lenguaje, radicalmente.² El poeta en cambio no se resigna y avanza

¹ Texto muy poco modificado de la presentación del libro en la biblioteca de la municipalidad de San Isidro, octubre del 2005.

² Mario Montalbetti, "La desaparición del lenguaje", *Hueso húmero*, Lima, 1998. N°33: 109-116.

en una exploración de hasta dónde el lenguaje puede dar, i.e. hasta dónde puede seguir explicando luego de haber llegado a una situación límite. Como que el lenguaje nos empuja a formas del desconocimiento, mientras que la poesía de Montalbetti funciona como un método de conocimiento. Esta última es una idea del propio autor en los años 80.

- Pero mucho más allá de este juego entre lenguaje y poesía, historia y vida personal, lo que marca a la poesía de Montalbetti desde el inicio –en su poemario *Perro negro*³ es la resistencia a la idea siempre presente de que la poesía pueda devorar los sentidos moléndolos con los dientes de la retórica. Montalbetti resiste practicando la austeridad sensorial y el minimalismo de lo racional: el resultado es un discurso en el fondo monástico.
- Hay esta vez, y desde *Llantos Elíseos*, un orillamiento de la autodestrucción, más no su desaparición. Es el juego perverso del suicida.
- La dimensión reflexiva de estos poemas parece salida de un arsenal de la filosofía formalista (sofismas, silogismos, axiomas, etc.), pero en ningún momento deja de ser poética. Montalbetti le exige al verso, y al lector, que lo acompañe en un proceso de considerandos, conclusiones, double takes, que es transmisor de sentimiento, i.e. de conocimiento poético.
- Hay la aparición de un cierto neobarroco. Montalbetti es siempre, como Adán, un poeta de versos que tienden fuertemente hacia la autonomía, antes que hacia la estrofa (como dice Martín Adán de José Santos Chocano), y eso hace de los poemas estructuras bellas pero en el fondo frágiles, que se conciben a sí mismas como secundarias frente a la enunciación, lo cual creo que siempre es bueno: el poema no debe ser lo que es, sino lo que transmite. A estas alturas de la obra son muchos los versos de Montalbetti que detienen mi lectura, e incluso mi relectura, para mí en algunos casos de forma definitiva, en el sentido de frenadas en seco. Como que la densidad del verso

³ Lima, Ediciones Arybalo, 1978.

crea su propio contexto y me exonera de lo que sigue del poema. Esos versos son los encuentros de la inteligencia y la pasión, los dos extremos de esta poética, abrumándose mutua e intermitentemente: no hay sitio para su simultaneidad en este planteamiento poético.

- *Cinco segundos* es un ordenamiento de poemas específicos. Con el libro todavía tibio de la imprenta, es demasiado temprano para captar una unidad más allá de la del estilo. A pesar del amoblado convencional de tipo poema largo/poema corto, el poemario tiene cierto swing, que el autor interrogado atribuye a relaciones profundas y transversales entre poemas. La lectura me invita a percibir poemas dentro de poemas.
- Como creo que ya he dado a entender, a estas alturas la poesía de Montalbetti no se define en un solo poemario, i.e. no llega a poemarios, sino que añade poemarios a un planteamiento que no está definido por ninguno de los anteriores. Lo que Henri Michaux en un poema llama la incompletud, como tácita imagen en el espejo de la plenitud. Es indispensable seguir leyéndolo en lo que todavía no ha escrito, pero que ya está codificado en lo que existe. Pienso en ese arte vallejano de producir versos que a menudo van al encuentro de lo aun no escrito: tratar de explicarlo se vuelve tratar de escribirlo.

Pero a la vez la serie de poemarios escritos existe. Este cuarto libro ya es un libro con deudas frente a los anteriores. I.e. es el primer libro que ya se puede percibir como parte orgánica de una obra, tendida como una parábola por encima del tiempo, de lo sucesivo.

- *Perro negro* (1978) fue una primera muestra de desazón envuelta en ingenio, y de virtuosismo envuelto en coloquialismo. Sus signos son la desadaptación, la incomodidad, la distancia irónica por igual respecto de lo público (poemas morales sobre el imperio romano) y lo privado (poemas irónicos sobre la vida cotidiana). No logro refinar lo que dije en 1979, y lo repito: “un poeta de la decepción amorosa y un cronista de la experiencia personal, dentro de la que caben, por cierto algunos apuntes críticos sobre su sociedad y su tiempo”: “una forma aristocrática del escepticismo... una lágrima sobre el lado oscuro de

la belleza".⁴ A comienzos de los años 90 regresé a esas ideas, y se volvieron una percepción de "la resistencia al coágulo retórico... maquillada con un humor cartesiano y ácido, que destaca del discurso poético de ese momento por la pura acumulación de brillo verbal, talento, y los márgenes de ironía que ambos permiten". Este último es el típico comentario a un poeta joven de parte de un crítico que está mirando solo el inicio de un proceso.

- *Post-Perro Negro* no es el título de un poemario sino una serie de poemas muy superiores a los de *Perro Negro*, acerca de la perplejidad frente a los límites de la experiencia. Es lo que va desde Quasar (1979) hasta, digamos, Misti sismo, pasando por "Puerta negra al final del corredor". Uno de sus temas de fondo, el más llamativo, es el suicidio y el desencanto, como dos cosas muy distintas y en ese mismo incongruente orden: el desencanto, una transacción luego de descartado/postergado el suicidio, es lo que ayuda a Montalbetti a permanecer en el mundo. En los 90 dije que la resistencia a la existencia, que antes se alojaba graciosamente en la forma, ahora se traslada al contenido: poemas en que la destrucción del sujeto parece el único motivo para escribir. Cada uno de estos poemas parece el último, y no me parece casual que nunca hayan integrado realmente el corpus orgánico de un poemario.
- Una resistencia formal a tomar en cuenta es el silencio editorial de Montalbetti que cubre unos 10 años de 1985 a la fecha, hasta los dos poemas aparecidos en *Hueso húmero* No.32. En esta etapa produce varios cuadernos de dibujos, explora y teoriza la fotografía, fracasa brevemente en la narración.
- *Fin desierto* es una reflexión sobre lo terminal, una respuesta al encuentro con la pérdida.⁵ Otra vez glosó y repitió mis percepciones de fines de los años 90: "aquí Montalbetti se ubica fuera del estado de gracia y propone la salvación por la desolación, pero sólo para

⁴ Mirko Lauer, "Hacia la generación poética del ochenta", *Hueso húmero*, Lima, 1979, N°1:69-79.

⁵ Lima, Carsa, 1995; hay una segunda edición en *Hueso húmero* ediciones, Lima, 1997.

aquellos dispuestos a acompañarlo en la aceptación de la poesía como un espacio de destrucción de los sentidos que le son exteriores. A pesar de su largo y de su estructura segmentada, no se trata de un poemario, sino de un poema: no se busca un espacio interior hecho de textos diversos que se refuercen mutuamente (“dialoguen entre sí”), sino más bien la aridez de una suerte de plegaria, de *kadish* laico — y muy conciente de su condición de plegaria y de su laicismo — enfrentado a la exterioridad a partir de su consistencia interna. Las ideas que vienen rápido a la mente son la de mantra y la de predicar en el desierto. El poemario está escrito en una suerte de presente ultraabsoluto, en el que se revela parte de su hebra filosófica.

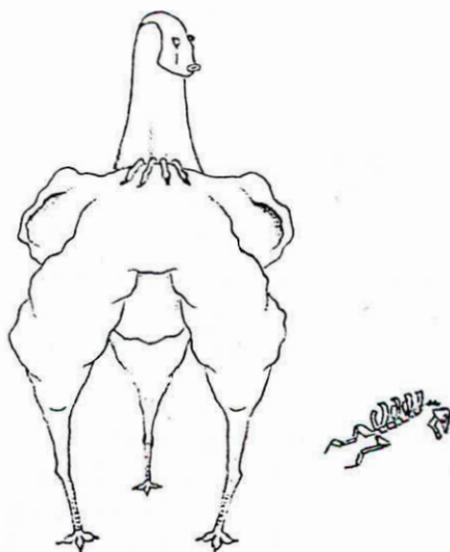
Frente al desierto que generalmente simboliza la idea de vacío, el poeta trabaja con la idea de **hay** (“Hay un desierto a la deriva”), así como la idea de **se está** (“se está mucha gente por lo visto/enterrada de noche en la arena”), conceptos que de alguna manera vienen de los planteamientos de Emmanuel Levinas (Montalbetti lo lee) sobre **il y a**, que el filósofo entiende como la “horrible neutralidad” de la que surge la posición de existente, lo que él llama “la existencia sin existente”. Este es el seco clima en que se mueve el poema entero. En entrevistas recientes ha rescatado la pregunta de Martín Heidegger, el maestro de Levinas, sobre ¿por qué hay cosas? En efecto los objetos están cuestionados también en este poemario, que empieza a aproximar al poeta a la crítica de la existencia que hace Emil Cioran.

- En *Llantos elíseos*, la naturaleza de una nueva experiencia lo lleva al deseo de suspender toda reflexión que cuestione la experiencia, y expresa el deseo de Montalbetti de instalarse en lo temático.⁶ Un elemento nuevo: el tamiz del afecto dirigido hacia una persona específica.
- ¿Este recuento de momentos poéticos significa que es preciso leer los otros libros y series de Montalbetti para entrar en este? En principio sí,

⁶ Lima, Ediciones El Virrey, 2002.

y lo recomiendo de plano. Pero a la vez estoy diciendo que quien lea 5" también estará leyendo –de oficio, por decirlo de alguna manera– los otros libros y series de la obra. Hay líneas de trabajo, tics, vuelos, mecanismos, que recurren, y para el nuevo lector esto puede dar pie a una arqueología placentera.

- Y ahora esto: 5", su especificidad: PN y FD están contruidos sobre espacios cerrados –la identidad personal, la geografía simbólica– mientras que este libro se inclina sobre diversos espacios: la Isla San Lorenzo, el siglo 19, el tiempo real llamado 2005, otra vez el barrio, la familia.



DE INCENDIOS Y REGRESOS IMPOSIBLES: UN NUEVO POEMARIO DE VICTORIA GUERRERO / Susana Reisz

Guerrero, Victoria. *Ya nadie incendia el mundo*.
Lima: estruendo mudo, 2005.

Crítica literaria. Palabras sobre palabras. Bordar un mantel para recubrir otro mantel de diseño menos visible. ¿Tarea de afanosos sin imaginación? ¿Pero por qué reflexionar sobre lo imaginado por otros habría de ser menos valioso que imaginar para que otros reflexionen? La llamada crítica ¿no será otra manera de contar historias? El amor se manifiesta en ellas bajo otra forma. No es la obsesión de una persona por otra. O sí, pero de otro modo. Es la obsesión por lo que cierta persona dijo a través de una voz que quizás no fuera la suya. La obsesión por descifrar qué hay detrás de unas palabras doblemente ajenas. Tarea de locos. Como si hubiera un detrás discernible y explicable. Como si esas palabras, más ajenas cuanto más se las mira, no fueran autosuficientes. Pero ¿lo son? ¿No es que siempre estamos buscando qué hay detrás de toda palabra? Pues si no hubiera un detrás, tampoco habría ninguna esperanza de vencer al olvido y a la muerte.

No me es fácil escribir sobre lo que me hace un fuerte impacto estético y emocional porque la reflexión crítica proyecta sobre el objeto del placer la sombra de una guillotina (o de *una mano blanquísima demasiado pura*). El potencial liberador de la lectura se desvanece y comienza la lucha por modelar una materia resbaladiza, con frecuencia inasible.

Tengo la sensación de que la mayoría de los críticos de poesía —allí incluidos los críticos-poetas— resuelve el problema con prontitud y destreza. No es mi caso. A mí me resulta muy penoso separarme de las voces que amo y con las que me identifico hasta arriesgar mi individualidad. Para que esto último ocurra no es imprescindible que se trate de una voz de mujer. Sin embargo, tengo que aceptar que la identidad de género aumenta el riesgo.

Tal vez por ese motivo añadido Victoria Guerrero me obligó a volver a nacer. Me acaba de ocurrir, en otro siglo, en otra ciudad y en otro hospital (uno mucho más moderno que la modesta clínica del barrio de Caballito en la que mi madre me dio a luz, pero no menos siniestro que casi todos los hospitales en los que estuve o imaginé estar a lo largo de mi vida). Esta vez fui consciente del dolor y del horror de salir del vientre materno arrancada por unos garfios (en la jerga médica los llamaban 'forceps') que aplastaron mis sienes y deformaron mi cabeza hasta volverla una pera con una nariz aplastada al centro. Volví a llorar y a gritar y a conjurar el regreso a lo cálido y a lo blando. Volví a repetir el llanto y el grito hasta que enronquecí y se me fue la voz. (Me contaron que así fue mi primera noche). Yo no nací sietemesina ni estuve en la incubadora pero las palabras de Victoria Guerrero me hicieron volver a sentir la presión de los garfios:

*una sietemesina debe morir
o soportar las garras de una máquina-madre*

Ya nadie incendia el mundo se abre con dos epígrafes, el uno testimonial y el otro poético, que dan el tono y la temperatura afectiva de todo lo que sigue. Ambos anuncian de manera lacónica y brutal el ingreso en un mundo marcado por la injusticia y la pobreza, por horrores reales e imaginarios, por el sufrimiento físico y la angustia existencial. Las voces de Asunta, mujer de Gregorio, y de Alejandra Pizarnik forman un extraño canto amebeo con inflexiones de ritual primitivo, en el que la una arranca el cordón umbilical del hijo como si fuera una pita y la otra se atraganta con sus muertos.

A ellos les sigue un poema-epígrafe o poema-prólogo de la autora, impreso en la cursiva de los epígrafes anteriores, como para sugerir un registro diferente. Las letras traen consigo una callada instrucción de lectura: decirlo/cantarlo en voz más baja o más alta, más grave o más aguda, más monótona o más expresiva. Leerlo de un modo

que tome en cuenta la diferencia y que retroactivamente ponga ese poema en relación con todos los demás discursos/cantos en los que reaparezca la cursiva. Se abre así una corriente tonal intermitente, que vincula el escueto proemio con dos breves textos distribuidos a la manera de interludios (p. 47 y p. 59) y con el último poema de la serie. En todos ellos la cursiva marca el tono menor de la elegía.

El primer verso del proemio, *hoy día estamos solos*, introduce un tema universal en el estilo de Quasimodo –un tema evocador de aquel tremendo *Ognuno sta solo sul cuor della terra*–, que se mostrará más adelante en variaciones cada vez más personales y emotivas.

En el primer interludio la vivencia colectiva de la obertura, caracterizada como *nuestra soledad*, se metamorfosea en el desamparo de una niña grande que, a semejanza del niño grande del final de Trilce III (*No me vayan a haber dejado solo/ y el único recluso sea yo*), se compadece de sí misma:

*y otra vez me han dejado sola
solita en medio de un campo vacío
(p.47)*

El tema de la soledad individual, que reaparece en el primer verso del poema de cierre (*sola en medio de un campo vacío*, p.81), se entrelaza en las cuatro secciones del canto serial elegíaco con un segundo tema obsesivo, el de los sueños atrozmente quebrados por una violencia ciega, encarnada en unos policías a la vez reales y oníricos:

*y la muerte
es un bus ardiendo
y unos polis
pateando nuestros sueños
(p.11)*

*otra vez ingresa la policía de los sueños
con su gorrita de borceguí
y todos se van corriendo
(p.47)*

*y salí y llegué a casa
atravesando mi propia oscuridad
mientras la policía de los sueños
arrastraba
los últimos muertos*

*y nadie lloró
(p.81)*

Las dos últimas líneas (del poema que antecede y del libro) abandonan inesperadamente el doliente tono menor de la elegía para concluir con una despedida/dedicatoria/profecía en el tono mayor de la letra redonda:

con esperanza
victoria

La voz de Victoria, que es también la voz de la victoria sobre la adversidad –los cambios gráficos nunca son banales en este libro–, incita a una respuesta coral con intensidad e impaciencia desde las primeras palabras del primer texto en redonda, “lima / año cero”:

*voy porfiando tercamente garabateando una
escritura que no sana el cuerpo explota
revienta en miles de pedacitos de odio ¿los
quieres? recoge uno tras otro con cuidado
para que no te hieran y luego a la basura sin
lágrimas
(p.13)*

No es una voz que cante los dolores de la carne y del alma con delicada resignación. Su tesitura dominante es la ira, el asco, la desesperación, la feroz resistencia, la enconada rebelión contra la enfermedad, la separación y la muerte. Gracias a la amplitud de su registro, que le permite incluir las vibraciones del grito inarticulado, esta recia voz de mujer es capaz de conjurar lo no simbolizable –el retorno a algo anterior al yo, el reingreso en la nada– mediante la tenaz repetición de significantes con fuerte lastre emotivo. Sostenidas por su energía, las palabras de la poesía trascienden los límites de la autodesignación para dispararse, como encendidas flechas de un arquero ciego, hacia el hueco negro de lo innombrable, lo irrepresentable, lo inimaginable. La belleza de la poesía es aquí el regreso a la elementalidad de un sonido que quiere ser palabra pero que al mismo tiempo se resiste a convertirse en señal de la ausencia o en mero nombre del objeto anhelado:

MADRE MADRE MADRE
MADRE MADRE MADRE
es el único sonido que puedo pronunciar
(p.19)

Como si se tratara de una notación musical, las mayúsculas de MADRE dibujan un sonido-grito y la imagen alucinatoria de un cuerpo materno vuelto para siempre inaccesible. Esa alucinación primordial, que se adueña totalmente de la niña recién expulsada del paraíso y

confinada a una incubadora por unas abominables manos enguantadas, se combina a lo largo del libro con las crudas imágenes de una nueva realidad –la destrucción del seno materno por el cáncer– y la fantasía primaria del retorno a un pecho nutricio ahora doblemente negado, doblemente alejado de lo real:

sobre el seno que chorrea leche

blanquísima

*no queda sino un vacío una cicatriz para acariciar con nostalgia
y los labios de una recién nacida que succionan un pezón sin piedad*

(p. 65)

La autora exhibe –*vocea*– el tejido palimpsestico de su escritura a través de epígrafes y de citas fragmentarias que señalan una genealogía literaria ecléctica y sugieren la adhesión a una ideología que ve lo privado y lo público como dos caras de lo político. Con gestos llamativos e inflexiones claramente marcadas, la voz que susurra, canta o grita cada poema declina el privilegio de una universalidad asexualada y carga humildemente –¿o orgullosamente?– el pesado lastre del género.

Reentonando las preguntas de Alejandra Pizarnik Victoria Guerrero hace suya la angustia de construir un nuevo lenguaje, el de una modernidad femenina en el duro trance de nacer, utilizando el cadáver de palabras totalmente exangües a fuerza de manoseo lírico universalista: *si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?* (p. 29).

Sumando su voz a la de Carmen Ollé revive el dolor y la audacia de ensuciar el territorio de la poesía peruana con el *sangriento rastro* de un cuerpo de mujer que, como el cisne de Delmira Agustini ¹, contami-

¹ Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.
(Agustini, Delmira. *Poesía completas*. Madrid: Cátedra, 1993. p.254)

na la armonía de lo puramente simbólico con la cruel banalidad de lo real: *después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza* (p. 27).

La exacerbada conciencia de la propia vulnerabilidad, la hipersensibilidad para el dolor físico y moral (propio o ajeno) y la empatía con las víctimas –notorios rasgos vallejianos–, coloran intermitentemente el poemario con los tonos *menores* del niño desamparado, del hambriento (de comida y de afecto), del huérfano-con-madre, del culposo por vivir, del melancólico de *alma hembra*. Todas esas entonaciones *humanas* se expanden a modo de rizoma por los intersticios del sombrío canto de Guerrero (¡qué oportuna fuerza connotativa la de este apellido!) a la manera de ecos lejanos de una poesía que domina todo el escenario desde su distancia olímpica. En momentos de clímax la presencia fantasmagórica se materializa en forma de cita literal², como en el ruego al padre que avanza sin detenerse hacia la línea de fuego :

–no mueras te amo tanto

(p. 31)

La mayoría de los poemas evocan la violencia cotidiana y el padecimiento colectivo de los años ochenta y noventa como el escenario en que se desarrolla una historia personal marcada desde el inicio por el miedo (“te quiero como sólo una sobreviviente/ puede querer/ CON MIEDO DEL MUNDO”, p.22) y por el deseo de ser valiente (“entubada desde el nacimiento/ ahora no tengo miedo/ NO TENGO MIEDO/ ¿escucharon?”, p. 20). Una historia en la que el DESARRAIGO, así con mayúsculas, es al mismo tiempo experiencia fundante del yo

² Al fin de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “¡No mueras; te amo tanto!”
(Vallejo, César. *Obra poética*. Edición de Américo Ferrari. México: Colección Archivos, 1988,
p. 475)

("tomo la parte que me corresponde/ la parte del/ DESARRAIGO/ que le debo", p.24) e inescapable destino, generador de extrañamiento y ansiedad –sentimientos que se cantan en el tono elegíaco de la cursiva:

aquí/ allá
tal vez sea el mismo lugar
lima / n. york –leo en mi ticket
viene la noche y los días pasan y las noches se hacen interminables
aquí o allá
(35)

Palabras reforzadas o debilitadas por diversos tipos de letras, por variaciones del negro al gris, por guiones, por recuadros o por alteraciones de tamaño y formato componen una extendida partitura verbal de ritmos impredecibles, pautada por silencios de distinta medida y por frecuentes cambios tonales. Diseño gráfico y notación musical se asocian eficazmente para interpretar/mimetizar las más variadas formas del terror: la brutalidad de asaltos armados o de manipulaciones médicas; el pánico de atravesar una lluvia de balas o de ser tirada a una fría camilla; el espanto de ver cadáveres descompuestos como saldo de guerra o el tajo del cirujano en un cuerpo vivo y sufriente; el dolor de ser arrojada al mundo antes de tiempo o de contemplar el seno cercenado de la madre –"el seno sersenado", garabatea la niña asustada que vive dentro de la adulta (p. 32)– y ver pasar la danza de la muerte muy cerca de los seres queridos.

Dead can dance ("los muertos pueden danzar") es el título de un álbum de la cantante australiana Lisa Gerrard y el nombre del cuarteto del que ella formaba parte a comienzos de los ochenta. La cita fragmentaria, a modo de epígrafe, de una de sus letras (*Llevar el dolor hasta el punto de iluminación*, p. 45) dota al libro/partitura de un anclaje expresamente musical-popular, como para contrapesar el tono mayor de las otras voces modélicas cuyos ecos resuenan a lo largo de sus páginas.

Una de ellas, quizás la dominante, es la de Blanca Varela, quien había sido convocada ya en un epígrafe de la poesía primeriza de Victoria Guerrero: “Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías”³. Lo extraño –y también lo fascinante para quien trata de reconstruir las laberínticas andanzas de una imaginación poética– es descubrir cómo las palabras inmediatamente anteriores a las de la cita del “Vals del ángelus” vareliano: “la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo”, se pueden leer como la borrosa fuente de algunas de las imágenes-ideas más intensas y constantes en los dos últimos libros de la joven autora⁴.

El seno herido de la madre y el alucinante ojo/oquedad del origen, esas dos visiones obsesivas que contienen, articulan y dan nombre al caos emocional de *Ya nadie incendia el mundo*, están presentes ya en *El mar, ese oscuro porvenir*⁵, un título que sugiere retroactivamente el revés de la imagen del gran incendio (cifra tanto de creación como de apocalipsis).

Como avatar invertido de Palas Atenea –la diosa nacida de la cabeza de su padre sin intervención femenina–, la voz poética de *El mar, ese oscuro porvenir* se autoproclama nacida del mutilado pecho materno:

hay una niña sietemesina que nace hoy de la axila de su madre
(p. 15)

³ Guerrero, Victoria. *De este reino*. Lima: Ediciones Los Olivos, 1993, p. 33.

⁴ Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo,
la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida
negra como un ojo bajo el seno izquierdo.
Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías,
(Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia
Gutenberg, 2000, p. 99)

⁵ Guerrero, Victoria. *El mar, ese oscuro porvenir*. Lima: Santo Oficio, 2002.

La poderosa síntesis de esas dos imágenes de devastación (la de una niña prematuramente expulsada del cuerpo materno y la de un tejido enfermo extraído por la mano del cirujano-carnicero), trasluce un sentimiento de culpa que se hace todavía más notorio en la implícita conexión causal entre la partida de la hija a tierras extrañas y la enfermedad de la madre:

he viajado toda la noche
hacia un país cuya lengua desconozco
y se han abierto profundas heridas en el seno de mi madre
(p.16)

En uno de los poemas más intensos y más originales de *El mar, ese oscuro porvenir* la imagen onírica de una feroz rata tuerta, con un ojo rojo de mirada taladrante y un ojo vacío que atrae hacia el fondo de un abismo oceánico, lo líquido-oscuro entra en mística unión con lo ardiente-luminoso. El mar del pasado y del futuro, el mar del origen y del regreso a la nada se muestra allí como el reverso figurativo del inconmensurable *big bang* del nacimiento:

el ojo de una rata me observa
su único ojo rojo me mira
y yo miro la oquedad de su ojo izquierdo
por ese hoyo tal vez se pudieran entrever
otros mares de arena otras orillas
como la primera orilla de la que partí:
en el ojo de fuego de mi madre
entonces todo volvería a arder
el agua el ojo el fuego
(p. 24)

A lo largo de *El mar, ese oscuro porvenir* –un libro en muchos aspectos preparatorio de *Ya nadie incendia el mundo*– el fuego y el agua, ambivalentes cifras de vida y de muerte, aparecen frecuentemente enlazados como si fueran intercambiables:

sueños que atraviesan mi corazón como llamas
enormes
de fuego y de agua
(p.31)

El mar –este mar personalísimo y algo siniestro de Victoria Guerrero– deja percibir una vez más, a la manera de corrientes en profundidad, unos ecos distantes de la voz vareliana de *El libro de barro* y de *Concierto animal*. El rumor de agua inquieta es en ambos casos un signo contradictoriamente dual, en el que confluyen solaz y amenaza, protección y agresión, el plácido edén del líquido amniótico (“aguas placenteras mares de/coral sobre tu pecho deforme”, p.14) y el golpe ciego de la ola, el mar como fuente de vida y aquel mar de Jorge Manrique “que es el morir”.

El fuego –esa otra cara del agua en movimiento– el fulgor y el ardor de la llama, lo quemante y lo hirviente se asocian desde el primer libro con lo más intenso del sufrimiento moral:

Pero
¿qué puedo hacer
con este dolor que hierve
entre mis dedos?

se queja amargamente la bíblica Marta, a quien le está negado el privilegio de ver al Hijo de Dios de cerca (*De este reino*, p.21).

En *El mar, ese oscuro porvenir* esa misma imagen alcanza un punto extremo de intensidad y de saturación casi-redundante en los versos "y la quemante despedida/ que hierve como fuego entre los dedos". Con ellos se cierra un hermoso poema que entreteje fantasmagorías y visiones 'reales' de carne desgarrada y torturada (unos dedos que se hunden sin piedad en una cicatriz, unas sanguijuelas adheridas a una herida interna) para transmitir lo inefable: el doble corte del destierro y la separación amorosa.

En ese texto, que lleva el poco pretencioso título "despedida", asoman tenuemente, a la manera de las capas más antiguas del palimpsesto, una hoja de afeitar y un verdugillo que abren surcos sangrientos en las piernas (los del "Tercer intento" de Rocío Silva Santisteban)⁶ y la roja pulpa de un perro desollado (el sueño que le revela a Blanca Varela su propia identidad en "Secreto de familia")⁷.

¿Habrá que ver en el cuerpo doloroso –*Corpus Christi* en clave genérica femenina– uno de los rasgos fundantes de la experiencia estética? Así parece sugerirlo este involuntario coro a tres voces en el que las diferencias de personalidad artística se neutralizan en la común concepción de la poesía como despiadado *ejercicio material* del cuerpo-palabra. Un *ejercicio* que llevado hasta sus últimas consecuencias obliga a clausurar la obra poética con el más radical de los silencios: la autoinmolación por el agua –Alfonsina Storni– o la autoinmolación por el fuego –Josemari Recalde.

En uno de los poemas más estremecedores de su último libro, aquél que lleva el título "pabellón 7A/ sacrificio", Victoria Guerrero exorciza una vez más a **su** agua y a **su** fuego –el agua y el fuego de

⁶ Silva Santisteban, Rocío. *Mariposa negra*. Lima: Jaime Campodónico, 1993, p. 61-62)

⁷ Varela, Blanca. op. cit., p. 115.

sus ensoñaciones y de sus pesadillas– para construir con ellos un mito personal de poderoso efecto catártico, un mito que parece contradecir la declaración liminar “voy porfiando tercamente garabateando una/ escritura que no sana el cuerpo” (p.13).

Varios son los torturados cuerpos cuyas formas se insinúan y se confunden a lo largo del poema: el de una niña prematura, el de una madre enferma, el de un herido que arrastra su pierna y el cuerpo en llamas de un poeta suicida. Sus indecisas sombras se proyectan sobre una pantalla que es al mismo tiempo sucia sábana de hospital, camilla bajo la enceguecedora luz del quirófano, incubadora o pared ardiendo. La orquestadora-protagonista de la danza ritual –hija y madre en una misma cicatriz que no se cierra– realiza una reverencia al poeta en trance de inmolarse:

un fuego esplendoroso me obliga a levantarme
alguien incendia su cuerpo en medio de la noche
un poeta se agita en llamas de su propia orfandad
su casa es un gran desaguadero de sueños y sombras
(pp.63-64)

La descripción del sacrificio –un *festivo sacrificio juvenil*, recalcará una imprecisa voz narrativa– no llega, sin embargo, a adquirir un tono celebratorio. El pathos de la evocación se detiene en el umbral de un *pero* al que le siguen un silencio y un cambio de letra:

pero

YA NADIE INCENDIA EL MUNDO

NI SIQUIERA TÚ

(ib.)

UNMSM

La afirmación “YA NADIE INCENDIA EL MUNDO” –esa enigmática frase que da título a todo el libro– sugiere un cuestionamiento del alcance y el sentido (¿político?) del sacrificio individual y, al mismo tiempo, una cierta nostalgia de apocalipsis. Si “el sonido está en la letra” (como lo proclama Rodrigo Lira en una de sus artes poéticas), el sonido de estas mayúsculas, rotundo y voluminoso en su formato mayor, trae consigo vibraciones de melancolía y sutiles tonos de reproche.

Pero ¿de qué incendio hablan el poema y el libro? ¿de una iluminación interna? ¿de una visión trascendental? ¿de una búsqueda de la verdad? ¿de una celebración de la belleza? ¿de una hecatombe universal? ¿de un fin del mundo tal como lo conocemos? ¿de un fin que podría prometer un nuevo comienzo redentor? Y ¿de qué mundo se está hablando? ¿del mundo ‘real’? ¿del mundo interior? ¿de una imagen del mundo? ¿del mundo de la poesía? ¿del mundo de las palabras?

Las preguntas y las dudas se multiplican cada vez que los ojos recorren esas letras y cada vez que los oídos sensibles a la música verbal captan su agitado rumor: ¿quién es ese **TÚ** cuya ambivalencia se resiste a la clausura con la misma tenacidad de la frase borgeana **vi tu cara** en la vertiginosa epifanía de “El aleph”? ¿El poeta suicida, la poeta desdoblada en autodiálogo, la persona más cercana a la poeta, todo lector potencial, yo misma en el momento en que leo el pronombre ...?

Y por último: ¿quién habla a través de ese lamentar que atraviesa las mayúsculas? La poética de Rodrigo Lira⁸ podría ofrecer una respuesta relativamente simple:

⁸ Lira, Rodrigo. “Para D.T. el burro y la muerte se desnuda”. En : *Sermón de los hombrecitos magenta*, 1984. Véase una versión digital en: <http://www.librodenotas.com/poeticas/Archivos/006923.html>

El sonido está en
la letra. La voz, escritor, se te da por
añadidura.

Sin embargo, si se lo aplica a *Ya nadie incendia el mundo*, el precepto pierde su tersura. Consciente de que en sus poemas se abren frecuentes brechas entre la letra y una voz que ni se le da “por añadidura” ni tampoco puede reconocer como propia, la poeta se cuestiona con angustiada lucidez la veracidad de su palabra y se impone una tarea de autovigilancia y castigo:

Mírate en un espejo no eres tú la que habla la que habla se
esconde bajo tus calzones y balbucea estira la mano y se escabulle
frente a una máquina de escribir flexible siempre dispuesta a
la corrección desprecia la borra su estúpida poesía la necia
higiene de sus palabras
(p.30)

El conflicto entre el menosprecio por la inautenticidad de un discurso bien-construido –un discurso centrado en “el amargo corazón de una ortografía purísima” (p. 30)– y la necesidad de batallar con las palabras para hacerse dueña de una voz –“no puedo hablar/ cada palabra que pronuncio se encabrita” (p.29)– se manifiesta en múltiples variaciones a lo largo de todo el libro pero alcanza un punto de máxima tensión en el citado “pabellón A/ sacrificio”, texto que funciona como la columna vertebral de un cuerpo poético flagelado y expuesto a la mirada pública en toda su desnudez e indefensión. Allí luchan sin tregua el impulso a controlar a las palabras encabritadas para hacerles decir “lo que quiero” (p.29) y el terror a la retórica:

Iluminan mi cuerpo con una luz tan pura como sus manos
¿sera ésta la luz blanca siempre añorada?

¿la luz de la felicidad?

¿el rayo que se disolverá en siete colores y ahuyentará
el mal?

—o es solo un ejercicio más de toda esta retórica
(p.63)

El dilema no es de fácil solución. Cuando la batalla *cuerpo a cuerpo* con la poesía se vuelve demasiado penosa, la posibilidad más tentadora es volverle la espalda o matarla: “tirlarla a un tacho de basura” o “coger la maldita mano blanca” —la mano enguantada que corta senos y arranca placentas, la mano invasora que hurga en el origen de la vida, la mano con vocación de cisne que teclea y corrige palabras para hablar de todas esas cosas— “y torcerle el cuello” (p.64).

Afortunadamente para sus lectores, Victoria Guerrero ha decidido seguir la pelea. Y no le importa que el precio de su audacia sea tener que volver a chapotear en barro y sangre, amasar lo sublime con lo abyecto, regresar al estado animal o compartir el placer del caníbal:

nadie te dijo aquí serás feliz en este paraíso
del hartazgo en esta profunda oscuridad que
pateas hasta hacerla sangrar y luego bailas
alrededor de ese líquido neguzco y maloliente
y lo bebes y chapoteas sobre él con la alegría
de una bestia
(p.14)

Blanca Varela concluye su *Concierto animal* —ese esfuerzo supremo por aniquilar la falsedad de la belleza—, con una sentencia que es a la vez testamento y vaticinio: *se necesita el don / para entrar en la charca.*

Victoria Guerrero tiene ese don.

CONSAGRACIÓN DE LA PALABRA: *EUCARISTÍA*, DE RÓGER SANTIVÁÑEZ / Peter Elmore

Róger Santiváñez. *Eucaristía*.
Tsé=Tsé: Buenos Aires, 2004.

En la estación actual de una obra que comenzó hace ya un cuarto de siglo, Roger Santiváñez celebra con talento el don de la palabra poética e invoca con gracia el cuerpo del deseo: en su ímpetu místico y erótico el poeta no quiere ser iconoclasta ni provocador, así como en su diálogo con la tradición —una tradición que abarca desde el renacimiento hispánico hasta la vanguardia peruana, sin excluir el modernismo anglosajón— no lo anima el propósito parricida. Sacramento del verbo, el decir de la poesía es aquí un modo de comunión: el signo de *Eucaristía* no es el de la ruptura, sino el de la apertura y el encuentro.

“Salutación íntima./Soy surtidor purísimo/ brota a borbotones/ el agua de mi doncel/ ¿Quién es él?”(15), declara de modo diáfano y enigmático la voz lírica, que logra su acento más intenso cuando se ocupa del amor, en “Cántico”. La respuesta a la adivinanza se halla en la segunda y última estrofa de la primera estancia: “Es príapo mortal/ en mi salina canción./ Hacia él voy con mis/ olas frescas de luz/ hacia él para nada/ por su amor de mujer”(15). El texto desanda los pasos de la poesía *a lo divino* del Siglo de Oro, pero al hacerlo no borra sus huellas ni se limita a restituirle su origen profano y sensual. Además, el mismo título y una de las lecturas posibles del texto remiten también al ejercicio autoreflexivo y metapoético de Jorge Guillén: “En ti está el ritmo/bajo la cantidad azul/ dándole amor a los cuerpos soñados”(18) dice la primera estrofa de la cuarta estancia. El breve poema en cinco partes de Santiváñez no es ni pastiche ni parodia del verso sacro de San Juan de la

Cruz, como no lo es tampoco de la escritura de Guillén; por el contrario, acoge hospitalariamente a ambos y les rinde homenaje, con ingenio y sin solemnidad. Por lo demás, en “Cántico” la experiencia mística, la praxis poética y la cópula con la persona amada discurren, sin excluirse, por el cauce del sentido: fe, poesía y eros se congregan –proteicamente distintos, pluralmente únicos– en la palabra que nombra el deseo.

“Lienzo lamido lexis puedo contemplar/Purísima aparición religiosamente viva/ pace rebaño en el silencio del cordero”(35), dicen los primeros versos de “Adonáis”. El título, que evoca la célebre elegía pastoral de Shelley en honor a la memoria del recién fallecido Keats, aporta una clave –que, como en “Cántico”, no es la única– del poema. En parte, los motivos de la pérdida del ser amado y el sacrificio del poeta tiñen luctuosamente las dos partes del texto; de hecho, al concluir, la voz poética apostrofa al ausente y a la emoción que su ausencia suscita: “Adonis del invierno has muerto/ Suéltense lágrimas Adonáis ya no estás más//Sea la armónica de la visión más pura”(36). Junto a esa línea melódica y temática, otra –de orden explícitamente sexual y dicción lúdicamente procaz– se inscribe en el cuerpo del poema: “Gema o jerma ábrete corral corrido/ Warike lampo cachina huida/ Lámpara ampara mara”(35). Las dos coexisten sin que el efecto sea de mera oposición o contraste, pues el uso del vocativo, el montaje de frases enumerativas y la ausencia de signos de puntuación sugieren una corriente verbal a la que derivan, simultáneos, dos afluentes: indeterminado y fluido, el discurso incorpora el apóstrofe a la mujer deseada con la invocación del par ausente. Estos destinatarios, que se trasvasan y complementan, dan forma al sujeto bisexual y complejo que los interpela en los ritos del duelo y la cópula.

En la lógica de *Eucaristía*, el principio de identidad zozobra. Por eso, la índole misma del yo poético y la unidad del estilo se ponen, literalmente, en cuestión y a prueba: “Fluxus aún no existe es el susurro de un viento/Santo/plácido recuerdo de una soledad que/ Olvido sin saber/ soy o no soy el//Llamado a recrear el sentido de rozar tu/ Cuenco en mi pensamiento/tu silencio es un/ Anima viva que brilla con sus

gotas de rocío”(25), dice, en su quinta estancia, el poema que nombra al libro. Como en otros textos de *Eucaristía*, los versos figuran las condiciones y las premisas del decir poético. Así, si bien la palabra articulada no es idéntica al “susurro del viento”, es éste quien la hace posible; ciertamente, no hay ‘fluxus’ sin lo que la antigüedad latina llamaba “flatus vocis”. Uno de los mitos de la poesía que alienta en *Eucaristía* es de matriz oral: sus materiales son el sonido y el aire. De ahí que el silencio no aparezca como carencia o vacío, sino como origen luminoso de la voz. Por ejemplo, en “Eucaristía” tiene la forma de un “ánima viva que brilla con sus gotas de rocío” mientras que en “Cántico” se lee: “Silencio fortuito./Sorbo de la fuente/ de mi soledad”(16). Íntima y verdadera, la poesía se entrega sobre todo bajo la forma de un canto que ilumina. De ahí que el último texto de *Eucaristía* rece del siguiente modo: “Poesía me encuentra tu luz ojo quebrado anís de la melancolía síndrome antesala barrunto oh la música que anudó el pistilo de la innombrada flor aún poseída después de la revelación”(45)

El mito complementario al de la voz es el de la escritura, que traslada y reinscribe el sonido en el espacio: “En esta luz invernal/ Escucho la música urbana de mi soledad en Lima:/ Es una poesía escrita en el níspero del arrobado sentimiento/ Por su exquisito esquizofrénico deseo recuperado”(42) Del encuentro entre esos dos órdenes –el del sonido y la duración, por un lado; el de la grafía y la extensión, por el otro– brota, aliterativamente, “un canto de acanto en el llanto agazapado de Canta”(42). Ese verso, que parece un trabalenguas eufónico, contiene las claves de la poética de *Eucaristía*: el discurso lírico evoca las resonancias de la voz y, al mismo tiempo, se despliega gráficamente en las superficies.

Lejos de la crónica narcisista o del recuento pretendidamente histórico, el yo poético es menos el ancla de la enunciación que un devenir en la experiencia del lenguaje. Las referencias autobiográficas están diestramente cifradas y el modo narrativo –tan frecuente en la poesía conversacional latinoamericana– brilla por su ausencia en el libro. Cuando aparece la dicción callejera, en clave pop y tono humorís-

tico, no es para servirle una anécdota al lector ni para componer una viñeta de la historia personal del poeta: "Oh santa rósel in my heart/You are my pendejita azul/ Eres la arrodillada virgen li//Mensi in santuario fresh/ Me brotas líquido profético/Lux behavior humana(37)". El dialecto fronterizo y políglota, el tono afectuoso e irreverente, la calidez erótica de los enunciados recuerdan el estilo de ciertos poemas de Luis Hernández: excéntrico e idiosincrásico, el poema –apropiadamente titulado "Lúdica"– tiene el aire espontáneo e improvisado de un impromptu. La destinataria del hablante lírico es Santa Rosa de Lima, pero el ánimo del poeta no es blasfemo, pues la blasfemia exigiría un afán hostil y provocador que está del todo ausente en *Eucaristía*. Curiosamente, la irreverencia del yo poético no proviene del cinismo, sino de la inocencia: es como si los límites del decoro –estilístico, moral– le fueran desconocidos y, en cambio, su deriva siguiera el sentido del goce. Esa imagen fluvial del placer y la placidez –que son las vivencias principales en el libro– se advierte en los primeros versos de "Lied": "Días redorados como el Mantaro dulcificado/En el remanso recodeado de dispuesta madre/A sonar la caricia secreta de esta noche"(41). El tono y la textura recuerdan los poemas más íntimos y amables de Oquendo de Amat, quien supo conciliar el gusto vanguardista por la aventura y el experimento verbales con la intensa expresión de los afectos. Algo similar puede decirse de Santiváñez en este libro.

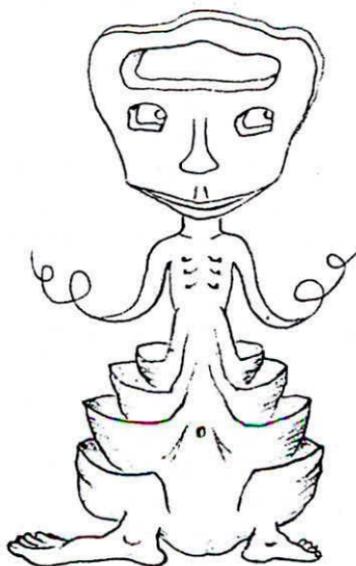
La ironía es el tropo de la crisis, pues practica el distanciamiento y delata la contradicción; el pathos, por su parte, es la sustancia emotiva de lo trágico, cuya entidad se origina en el desgarramiento del yo y el mundo. Ni irónico ni patético, el modo que conviene al hablante lírico es el de la plegaria, que re-liga al sujeto con su deseo: "Créame pura en la pureza purificada/ En la purificación de tu rebeldía/Ahorrada en sangre miseria milagrosa"(23), pide la voz en unos versos cuyo ímpetu encantatorio, de ensalmo, remite no sólo a la oración cristiana sino también a las fórmulas mágicas. A propósito de fórmulas mágicas, éstas subrayan la extrañeza y la materialidad de los fonemas y las sílabas que las componen: en ellas, el sonido es sentido y el ritmo es acción que modifica el mundo. "Portio mea lamo el túnel grace plena/Pétalo sé mi

canción exquisita/Squizofrénica forado escape divino/Hacer poesía lingua franca vulva”(22) dice el hablante en una estancia anterior del mismo poema; su elocuencia frenética y dionisiaca sugiere la exaltación del trance, esa borrachera sagrada. La fruición de la palabra, en tanto materia sonora y cantidad rítmica, se manifiesta a lo largo de *Eucaristía* en la insistencia de las aliteraciones, en la urdimbre de vocablos políglotas, en el juego de una heteroglosia que entreteje normas y registros diversos. Se entiende que, en esa entrega a la profusión y la mezcla, el hablante y su palabra se describan, más de una vez, como encarnaciones de un saber irreductible al cogito cartesiano: el yo no es único, la voz no es una. Una otredad radical y dialógica, de estirpe romántica y vanguardista, discurre por la escritura. Esa verdad alternativa puede provenir tanto de la locura sagrada (“pétalo sé de mi canción exquisita/Squizofrénica forado escape divino”,22) como de una fusión igualmente sagrada con el cuerpo colectivo (“Vox Dei allegrum Vulgus –dijo Pound/En el arte de la poesía en la noche/ Nosotros elevamos un cántico hacia ti”, 27). En ambos casos, el hablante busca trascenderse en una experiencia –la de la poiesis– que es, al mismo tiempo, libidinal y mística.

Trabajado por la energía del deseo y definido por su íntima alteridad, el hablante encuentra su mejor definición no en las tautologías del ego sino, paradójicamente, fuera de sí mismo: “Soy el carmen que canta en el canto del chilalo/ soy el ascua de mi sombra desfilando/ directo al camposanto”(11), dice con lúcido arrebató en “Sajonia”, el estupendo poema que abre el libro. El lugar del título es menos una localidad que una relación: la de la distancia y la extrañeza. Así, en la primera estancia el yo declara: “se derrite el detritus por mórbidas muñecas/ en biscuit desaliñadas/ en Sajonia aún no existo”(12); en la segunda se ha cumplido ya un trayecto: “Voy por los caminos seguramente fútbol/desprovisto de linternas, de rigurosos esfínteres/ cerrados. Abarco la pasión de Cristo/en los poblados de Sajonia, ella no/ habla ni ríe ni se persigna como yo/ ante los altos altares consagrados”(13). Las marcas de la diferencia y el motivo del tránsito permiten reconocer al sujeto que, como peregrino del verbo, recorre el espacio de

la escritura para reconocer y reivindicar su fe. El recorrido es, se diría, una fluida y continua comparencia ante el oficio y la vocación que le dan sentido al poeta: "Poesía aquí me presento/Luz sesgada imagen/dársena/ De tu izquierdo cordial"(21) dicen, bella y misteriosamente, los primeros versos del poema que le da título al último libro de Roger Santiváñez.

Eucaristía es, sobre todo, un libro celebratorio. Es también un libro que merece ser celebrado. En la poesía peruana y latinoamericana del nuevo siglo, pocas experiencias hay tan audaces y tan intensas como la ensayada por Santiváñez.



ABUGATTAS: ENSAYOS SOBRE EL FUTURO / Antonio Peña Cabrera

Juan Abugattas: *Indagaciones filosóficas sobre nuestro futuro.*
Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos, Lima 2005.

Este libro de Juan Abugattas es en cierto sentido una obra póstuma. Tiene un contenido rico y variado, que es difícil de abarcar en un solo acto de comprensión. Constituye un conjunto de trabajos, casi todos publicados en revistas o publicaciones colectivas, escritos siempre en una prosa tersa y agradable, para distintos públicos y diferentes circunstancias, desde 1985. Sin embargo, se los puede leer dentro de un mismo horizonte, que parece haber sido el que orientó sus reflexiones y pensamientos: el destino del hombre visto colectivamente, a dónde tiende y qué hacer para evitar su fracaso como proyecto de vida. Y no es porque haya tenido la pretensión de profeta, si no que es fácil hoy advertir los riesgos y peligros a los que se halla sometida la aventura humana, como nunca antes, y los retos que esta situación plantea, que sino se les enfrenta ahora con valor y lucidez, podría ser después tarde. Lo que está en peligro es la humanidad como especie animal.

Es desde esta perspectiva que es posible aprehender y comprender la riqueza de ideas, las apuestas y las alternativas para el futuro de la humanidad que estos ensayos ofrecen al lector. Juan reconoció en el hombre a un animal depredador; lo ha sido siempre, pues el ámbito humano es artificial, no es natural. Desde temprano se ha enfrentando a la naturaleza, aunque ha entendido que sin ella no puede sobrevivir. El problema actual es el nivel y alcance de su acción depredadora, debidos al poder que el desarrollo tecnológico e industrial han puesto a su disposición. Pero el problema no se reduce a las consecuencias, sino a la actitud del hombre moderno de dominio sobre la naturaleza como un artefacto, primero divino, y luego con el tiempo y el advenimiento de la

Modernidad, simplemente como un artefacto humano. De allí sale la concepción de que la naturaleza es inanimada y funciona como un mecanismo, que se puede manejar al antojo y en el sentido que se quiera.

Una de las cosas que le preocupó a Juan y que leemos en sus escritos es el número de los humanos y el modo de evitar que crezca. Este pensamiento es algo complicado porque tiene dimensiones no sólo matemáticas sino también éticas. El conflicto lo ve al concebir la humanidad como un todo, cuya fragmentación conlleva discriminación y marginación. Si el número de los humanos crece desmedidamente, como está ocurriendo, la especie humana está en peligro de desaparecer. Ulrich von Weizsaecker pronosticó a fines del siglo pasado, que en el 2008 seremos ocho mil millones, pero que no habrá cabida, llevando una vida digna, sino para cuatro mil millones y sólo a condición de que disminuya el consumo, la basura inabsorbible, la contaminación ambiental y la depredación de bosques y animales en cuanto menos un décimo. A esto es lo que Von Weizsaecker llamó factor 10. Si acertó en el pronóstico, no es tan importante; lo que inquieta de este razonamiento es la idea de que la tierra no pueda albergar dignamente a más de cuatro mil millones, llevando una vida sobria y recurriendo a todos los medios que el saber científico y el perfeccionamiento tecnológico han puesto a disposición. Ya hoy habría más de dos mil millones sobrando, la pregunta es ¿quiénes están de más? “Pensar la humanidad como un todo”, que es el título de uno de sus últimos artículos –lamentablemente no incluido en el presente volumen– es una exhortación para evitar la amenazante discriminación y marginación, pero sin renunciar a los beneficios alcanzados hasta hoy por la ciencia y el dominio tecnológico.

Juan pensó –y sus escritos así lo testimonian– que la civilización futura globalizada es el destino de la humanidad. Será entonces la época del encuentro del hombre con el hombre en un ámbito común y en común libertad. Pero para que ello sea viable se requerirá de un cambio “cualitativo” del hombre. Tiene los conocimientos científicos y los recursos tecnológicos a disposición para guiar autónomamente su propio destino, aunque también la ciencia debe cambiar cualitativamente. La ciencia debe incluir en su quehacer el criterio de responsabilidad y

saber medir el margen de ignorancia del saber científico, sobre todo en investigaciones concernientes al futuro. El factor efectividad no es el único que deba guiar la investigación científica. Hay recursos humanos hoy aparentemente dormidos, pero que originariamente hicieron posible la fundación de las sociedades humanas; son los universales éticos, de los que me habló en detalle antes de su viaje, como becario a Kansas, en la década de los 80. Es sobre la base de esos universales éticos, entre los que está la solidaridad humana, que la civilización globalizada será posible.

Juan, aunque nunca lo hubiera admitido, era un profeta y un soñador de una sociedad humana mejor. Pero a diferencia de los antiguos profetas, que pensaban que el destino humano estaba en la manos de Dios, él, conecedor de los recursos humanos, creyó que el destino de la humanidad no sólo está en las manos del hombre, sino que ese destino es el hombre mismo con su alegría y su libertad.

El libro contiene en su parte final, tres ensayos que constituyen serias reflexiones sobre el Perú, en las que no están ausentes severas críticas a la clase dirigente peruana, que no asumió con responsabilidad el rol que le tocó jugar, aunque también a los inveterados vicios de los peruanos. Cuando habla del diagnóstico que hizo Francisco García Calderón del Perú y de América Latina y de las angustias y preocupaciones del escritor y filósofo peruano por lo que se ha llamado “la década perdida”, referida a la primera del S.XX, Juan afirma que esas preocupaciones y angustias son las mismas que hoy sentimos, por lo que habría que hablar más bien del siglo XX como el siglo perdido.

Juan Abugattas fue, a pesar de los vicios y defectos de la sociedad peruana, un optimista sobre su futuro. No creía en “el progreso” como ideología, pero sí en el sentido y destino del hombre. No fue, sin embargo, un optimista teórico, sino un optimista de la acción, como que estuvo siempre comprometido con los movimientos sociales que buscaban y buscan establecer la justicia entre los hombres.

VENDRÁ UN VIENTO Y SE LO LLEVARÁ TODO: APOCALIPSIS Y ESCRITURA EN *EL INVENTARIO DE LAS NAVES* DE ALEXIS IPARRAGUIRRE / Luis Hernán Castañeda

Alexis Iparraguirre. *El inventario de las naves*.

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.

*E*l *inventario de las naves*, libro de cuentos ganador del Premio Nacional PUCP 2004 en la categoría de narrativa, toma como su principio organizador una lectura heterodoxa del Apocalipsis de San Juan. Los siete cuentos que componen el volumen, ordenados en rigurosa unidad secuencial, siguen una teleología marcada por la revelación y el desastre que culmina en la anunciada destrucción de la sociedad y del individuo, pero que difiere del modelo bíblico por la ausencia de esperanza en cualquier forma de trascendencia. Recordemos que en la visión bíblica, la intervención de Dios en la historia humana tiene como finalidad transformar un mundo corrupto en una realidad nueva, a través de una justicia cósmica que separará a los justos de los pecadores; en el mundo ficcional de *El inventario de las naves*, la liquidación no hace distinciones, y si bien parece provenir de una fuente sobrenatural, no engarza con un plan divino de renovación. Una vez consumada la debacle, se inaugura una posibilidad de reconstrucción que tiene al ser humano como su único artífice, y específicamente al hombre generador de ficciones. En efecto, la creación literaria aparecerá como la principal actividad instauradora de un nuevo orden.

El primer rasgo destacable es la voluntad orgánica del conjunto, que no presenta fisuras y está sustentada en una permanente relación intertextual con el modelo bíblico, tanto en el recurso a la rica imagería apocalíptica para dar contenido a la experiencia visionaria de los personajes, como en la postulación de una visión histórica. Otro aspecto notorio es el afán de dialogar con algunos de los textos más

prestigiosos de la tradición narrativa latinoamericana. La presencia de Borges, palpable en todos los cuentos pero especialmente nítida en "El inventario de las naves" (cuento en el que el escritor argentino aparece como personaje y como emblema del autor implícito), actúa además como núcleo canalizador de otras tradiciones, como la recepción gnóstica de la antigüedad griega clásica, que le imprime a esta un sesgo apocalíptico. Situados en un espacio urbano indeterminado que admite ocasionales coordenadas limeñas (en "El inventario de las naves" se esboza "un perímetro de cuarenta cuadras, que incluye el Bulevar de los Artesanos, los hospicios de mendicantes y el Malecón de la Marina" p.72), cada cuento narra un hito o episodio de un trayecto único que los atraviesa a todos, marcándolos con el símbolo central de la triada de huracanes que azota a la ciudad. La tensa espera del fenómeno atmosférico (en "Sábado", "Hombre en el espejo" y "La hermandad y la luna"), su llegada catastrófica (acontecimiento central del cuento bisectriz del volumen, "El inventario de las naves", y de "Proximidad del huracán"); y el tiempo de las secuelas ("Orestes" y "El francotirador") son los tres segmentos de este itinerario abarcador. En este entramado estructural se despliega el abanico temático, que incluye los siguientes tópicos: la aventura semiótica del detective visionario y letrado que, a imagen y semejanza de San Juan, busca restituir el orden a las caóticas visiones que prefiguran el fin del mundo, haciéndolas inteligibles para la comunidad; la polarización generacional de las vías del conocimiento, que reserva las visiones apocalípticas y el erotismo regenerador –que tiene a la fiesta como su espacio natural– para los niños y a los jóvenes, y coloca a los adultos y ancianos en un frágil equilibrio entre la ignorancia y un acceso precario al sentido de la historia; la reflexión metaliteraria como revelación del carácter ambivalente de la escritura, capaz de generar mundos ordenados pero también de aniquilarlos de un plumazo.

Como apunta Dejo, el detective hermeneuta del cuento "El inventario de las naves" que resuelve el enigma del *serial killer* borgeano, el significado de "apocalipsis" es "revelación". Siguiendo al texto bíblico, esta suele manifestarse bajo la forma de sueños y visiones simbólicamente cargados cuyo carácter hermético debe ser descifrado

por un personaje letrado. Pero el desciframiento no suele ser un sendero desbrozado. En "Sábado", Gabo es un joven pintor miembro de una pandilla que celebra un cumpleaños rápidamente transformado en matanza, que pronostica borrosamente el exterminio mediante una imagen obsesiva ("Piensa en las aves, en los cuadros de jaulas con aves chillando". p. 13) cuyo sentido perentorio se le escapa al intérprete; al mismo tiempo, sus amigos especulan que "el apóstol San Juan se metía *menos* para escribir el Apocalipsis". p. 18. El *menos*, sustancia recurrente en varios cuentos, es una droga cuyo nombre en griego clásico puede traducirse como "furor" y designa la influencia psíquica de los dioses en el ser humano. Su consumo, siempre asociado a personajes adolescentes y al espacio de la fiesta, produce alucinaciones premonitorias que, bajo el modelo del relato de aprendizaje, transforman al sujeto que logra comprenderlas en vidente, pero también en adulto. Así, en "Hombre en el espejo", la confusa intuición de la "jaula de pájaros" se complejiza con la aparición del ángel Miguel, quien le revela a Mónica – personaje construido a partir de "Alicia a través del espejo" –su identidad: "¿Quién eres?– pregunta. / –Me dicen el ángel Miguel –contesta–. Vengo antes de que todo se acabe. / –¿Quién soy? – replica ella, que no entiende. / Él responde sin vacilar: / –Tú eres la mujer de la que habla la canción". p. 38. En estricta coherencia intertextual, Miguel representa al ángel que protege a Mónica, figura mariana que nos recuerda a la mujer del texto apocalíptico, del dragón rojo Satanás, en tanto que en el cuento siguiente ("La hermandad y la luna") un sujeto letrado colectivo compuesto por el trío de niños eruditos Tiago-Mario-Angélica asume cabalmente el rol salvífico del conocimiento: "TIAGO (acalorado): Es sencillo. (abriendo y cerrando los ojos). ¿Podemos frenar este göttendammerung? ¿Este fin del mundo? ¿Podemos...? /MARIO (de pronto, tartamudea, deslumbrado): ¡Sí, claro que sí...! ¡Sí podemos...!" p. 58.

A pesar del entusiasmo de los niños, el sujeto letrado por excelencia es Dejo, una síntesis entre las figuras del profeta y del detective. Si los cuentos previos a "El inventario de las naves" enfrentaban al hermeneuta con prefiguraciones todavía opacas de una destrucción cercana, en este cuento el sujeto letrado logra descifrar plenamente el

enigma teleológico. Dejo descubre, mediante la constatación de la artificialidad del mundo ficcional en el que también el detective se inscribe (autoconciencia del personaje que, al reconocerse como tal, descubre el mayor secreto de su identidad), una posibilidad de redención centrada en la voluntad individual, capaz de intervenir y modificar las leyes de un universo que es, a fin de cuentas, creación humana, como la literatura. No obstante lo anterior, todo apocaliptista debe ser un mediador entre sus complejas visiones y la comunidad, de tal manera que el conocimiento adquirido sea útil para postular una hipótesis de vida colectiva; en este cuento, la revelación del enigma resulta inútil para asegurar la salvación, pero se siembra una ligera esperanza que quizá valga para el futuro, como anunciaba Tiago en “La hermandad y la luna”: “La nueva luz significa que la Noche Oscura termina, si la acción se emprende, si se inicia un viaje”. p. 56. Este viaje será el que emprenda Diego por el Camino de las Lozas Amarillas al final de “Orestes”, el cuento más optimista del volumen en cuanto a la factibilidad de que el sujeto letrado asuma la conducción espiritual de la sociedad. Sin embargo, el texto no arroja luz sobre el destino del viajero: el éxito o fracaso de su travesía es una aventura aún no realizada, que quizá Iparraguirre se anime a retomar en su obra futura. Por el momento, el conocimiento construido por Dejo fracasa en articular una identidad colectiva que trascienda la seguidilla de desastres. La marginalidad del erudito es también asunto borgeano, que se opone a la confianza en una refundación individual y social que cobra vigencia tras el huracán más célebre de la narrativa latinoamericana, el que arrasa con Macondo tras el desciframiento del manuscrito de Melquiades por Aureliano Segundo. El narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se recluye en lo personal ante la inminencia de un apocalipsis universal; Dejo también se muestra impotente ante la aniquilación, pero la pista abierta por su descubrimiento allanará el camino para el optimismo con que cierra “Orestes”.

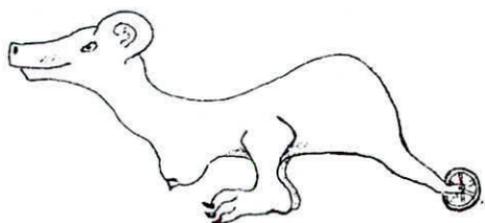
Finalmente, es preciso destacar la fuerte presencia de lo adolescente como telón de fondo del drama apocalíptico. Complementos del pensamiento analítico y racional del relato policial, tanto el erotismo como el melodrama son experiencias de liberación fugaz, donde se miran cara a cara la celebración de la juventud y la terrible conciencia de la

ruina con que la muerte la desmenuza. La fiesta es el espacio donde los cuerpos jóvenes, liberados de la certeza de la muerte, improvisan con los movimientos del baile un simulacro de la armonía que les ha sido negada en otros ámbitos de la vida. En "Hombre en el espejo", Mónica se protege de las consecuencias de admitir su propia identidad profética "en el bulto de brazos y piernas" que "parecen lanzados por fuerzas irreprimibles". p. 31. El erotismo supone una tregua ante la inminencia de la destrucción, y adquiere una vibración tanto más febril cuanto más próximo se halla el huracán: "En los cuerpos iluminados había una ebriedad que crecía conforme pasaban los minutos". p. 91. En "Proximidad del huracán", el desatado encuentro sexual entre el señor Linares y la muchacha, frente al mar embravecido, (escena que recuerda un pasaje de "Historia del ojo" de Georges Bataille), le proporciona al anciano una efímera restitución de los poderes vitales de su juventud y un olvido momentáneo de su propia decadencia moral y física, reflejo de la ruina en que se van sumiendo las casas del barrio tomado por los locos. Pero todo refugio es transitorio: al rechazar las insinuaciones de Melissa en "Orestes", Diego asume la intrínseca falsedad del melodrama y elige el Camino de las Lozas Amarillas, metáfora de la voluntad individual cercanamente asociada a la transformación del adolescente en adulto, y a la dimensión ética del ejercicio letrado. Sin embargo, como se dijo en el párrafo anterior, nada garantiza la sensatez de esta esperanza. En "El francotirador", último cuento del volumen que propone un cierre opuesto al de "Orestes", Franco se ve obligado a admitir que el descenso a la barbarie provocado por la furia natural puede ser irrecusable: "-No pienses en chivos expiatorios o en sacrificios... Dios no oye, es como las medusas". p. 134. El cuento termina con el suicidio del sobreviviente ante la inasibilidad de una belleza situada en el pasado, y frente a la desolación ciega y generalizada. La comunión erótica con el otro, que como vimos se escenificaba en la fiesta, se torna en confrontación con la lejanía de un ideal colectivo viable.

En el mundo ficcional del complejo y compacto volumen de cuentos *El inventario de las naves*, la historia se torna una "masa de acontecimientos sin forma" cuyo término es un final sin promesas, como reza el epígrafe de Calvino, mientras que el individuo, aplastado por el

caos circundante, se debate entre dos senderos contrapuestos: puede colaborar con el ánimo destructor, como el protagonista de "El francotirador"; o bien postular que la acción humana, particularmente expresada en las potencias artística y hermenéutica del sujeto letrado, es capaz de reconstruir un espacio humano ordenado y habitable.

Complejo y unitario, el primer libro de Alexis Iparraguirre comparte ciertos aires de familia con un archipiélago de textos narrativos publicados en los últimos seis años. El rasgo unificador es la voluntad de esbozar un nuevo retrato del artista adolescente, que cambia de rostro con cada creador. En *La disciplina de la vanidad* (2000) de Iván Thays, rastreamos el intenso diálogo con la tradición literaria como medio para configurar las identidades, motivo central también en los conjuntos de relatos *París personal* (2002) de Marco García Falcón y *1922* (2005) de Edwin Chávez; en *Los puertos extremos* (2004) de Johann Page, es visible la generación de espacios urbanos ambivalentes, ni claramente localizados ni completamente inasibles, cuyos elementos se reconjuga al pasar por el filtro de la conciencia del creador. Situado en el cruce de estas líneas, *El inventario de las naves* inaugura una reflexión personal, tanto ética como estética, sobre el lugar del escritor contemporáneo en la tradición literaria y en la colectividad social. Itinerario incompleto aún, como hemos visto, pues el final del libro engarza con el inicio de un viaje, que reclama una continuación que parece garantizada por la juventud de Alexis Iparraguirre.



POEMAS ABSOLUTAMENTE TRABAJADOS/ Luis Fernando Chueca

Elio Vélez Marquina. *Sansón ebanista*.
Lima: PUCP, 2005

“**I**lvsta exsequiarvm”, el primer poema de *Sansón ebanista*, está escrito íntegramente en latín; le sigue una sección cuyo título, “Ad Patrem”, también es, obviamente, latino y está acompañado de una dedicatoria (o epígrafe, del propio autor) en esta misma lengua¹. No es poco frecuente, por supuesto, encontrar en poemarios de nuestra lírica contemporánea, algunos versos o fragmentos en lenguas distintas a la materna del autor; sin embargo, lo común es que estos sean citas o que correspondan a los idiomas más próximos, en tanto referencias, a nuestro canon poético actual: inglés, francés, italiano (o quechua, en alguna, aunque bastante menor medida). Alguien podría replicar, no obstante, que incluso el irreverente Luis Hernández usó el latín en su emblemático y fundacional poema a Ezra Pound; pero en ese texto, leemos también el famoso “Qué tal viejo, che’ su madre”, que le hace contundente contrapunto. Cabe preguntarse, pues, cuál es el significado del *gesto textual* de Vélez al usar, en la medida en que lo hace, el latín, y qué caracteriza, a partir de esa pista, su poética; más oportuna incluso la pregunta, si recordamos que, en el marco de una polémica sobre la situación de la poesía peruana reciente, nuestro autor sostuvo que esta seguía siendo muy original y problemática y que “el verdadero mal de la poesía peruana contemporánea [son] sus lectores, no sus autores. El lector promedio, hoy en día, es bastante malo. Se dedica a leer literatura que no sobrepasa las cuatro décadas de antigüedad” (*odumodneurtse!* 4: 3).

¹ Agradezco al poeta Frido Martín por haberme proporcionado generosamente versiones castellanas de ambos textos y por sus comentarios sobre estos, de valiosa ayuda para esta reseña.

¿Puede haber allí una clave?: o Vélez busca poner su cuota en la tarea de exigir más a los lectores o no se preocupa casi por tenerlos: le bastan aquellos que aprueben, en su libro, la valla del latín (o que decidan saltarla a pesar de lo que este anuncio significa) y se dispongan a seguir adentrándose en un universo cuyas siguientes dificultades tienen que ver con las posibilidades de su inscripción en el hoy creciente *neobarroco* peruano o, más preciso, en la línea *cultista* o aun *culterana* de esta corriente. A propósito, las palabras que Jorge Wiese escribió sobre la primera entrega de Vélez, *En el bosque* (Lima, Serie de la Salamandra, PUCP, 2002), son válidas también para *Sansón ebanista*: “Está expresada mediante una lengua refinada y culta [...] El cultismo como modo estilístico recorre toda la obra. Es posible reconocerlo en el plano sonoro o de la expresión, en el plano sintáctico, en el plano léxico y el en plano propiamente textual” (“Los enigmas del bosque”. *Ajos & zafiros* 5: 248).

La manifestaciones más evidentes de este “modo estilístico” en *Sansón ebanista* (versos endecasílabos, heptasílabos, octosílabos, heptadecasílabos, trisílabos; combinaciones estróficas como coplas y tercetos; composiciones fijas como el soneto, y exigentes usos léxicos y sintácticos), que están en coherencia con algunas declaraciones del poeta sobre el quehacer poético², podrían dar la impresión inicial de un formalismo excesivo y vacío que pretende sobre todo demostrar erudición y sapiencia retórica. Esta percepción, sin embargo, se enfrenta violentamente con lo esperable al conocer el eje temático del conjunto: la muerte del padre. ¿Puede un asunto como este (que, además, se basa en la propia biografía del autor) abordarse con un rigor formal tan calculado (“[T]odo

² Vélez ha mencionado, entre otras ideas, la necesidad por parte del poeta de un conocimiento profundo de otras tradiciones además de las contemporáneas (a través de “arduosos escrutinios de bibliotecas”) y de un exhaustivo dominio del idioma; también ha negado el papel de “la inspiración”, y ha mencionado su comprensión del verso como “la vuelta en la memoria del oyente y del lector de una serie de sonidos y cantidades”. Ver al respecto “Ad Inocentiam Poetarvm”, en *odumodnurtse!* 4: 3; “Epístvla ad poetvncvlvm: ars poetica novísima”, en *Hueso número* 45: 140-147 (reseña del libro *La ironía de la rama negra*, de Jorge Augusto Trujillo presentada lúdicamente como el comentario del autor latino Nemicus Patérculo al libro del poeta también latino Jorge ex Turgalica. Vélez aparece como responsable de la traducción y de haber fijado el texto), y “10 mil razones para escribir un verso” (entrevista aparecida en *Urbania*: 9, sin más datos bibliográficos).

tiene que tener un porqué, una coma no se pone porque sí. No creo en la gratuidad de las palabras, tampoco creo en la inspiración, me parece que un poema debe carecer de inspiración, tiene que ser absolutamente trabajado"; afirmó Vélez en "10 mil razones para escribir un verso") y ser al mismo tiempo capaz de conmover? Esta compleja conjunción se logra en varios momentos de *Sansón ebanista*; uno de ellos, el más admirable, a mi juicio, el bello soneto que constituye la segunda estrofa del primer poema de "Ad Patrem":

... recuerdo los abismos de tu llanto
como sudor de piedra ennegrecida,
y la envidia salida de una herida
reciente que susurra, mas no tanto.
¿son semillas o larvas las que planto
en esta tierra gris y removida
por carroña que roba nuestra vida
sin crujidos, caricias o quebrantos?
intuyo tus lunares cuando tarde
nos regresan las brasas sin esquivarlas
de un espejo arrugado por la muerte.
¿o es que la negra avispa de la suerte
llega, y nosotros, sin poder asirla,
sentimos la su daga que nos arde?

Una clave más respecto del par *intensidad emocional-exactitud formal* la ofrece el título del poemario: *Sansón ebanista* retoma, como es obvio, el *Sansón agonista* de Milton. Y el cambio de adjetivo (de *agonista* a *ebanista*) es sumamente decidor, pues sin perder de vista lo evocado por la operación intertextual –en tanto el libro construye efectivamente la imagen de un hombre (Sansón: el padre) en su enfrentamiento al trance de la muerte (y por extensión, el hondo pesar o agonía también del hijo que lo sobrevive)–, al mismo tiempo nombra al padre como ebanista; es decir, creador preocupado por lograr formas bellas y perfectas

(aunque las menciones de las implicancias literales de dicha profesión existen en el libro, queda claro que esta figuración está más vinculada con el plano simbólico: “ebanista de huesos míos” lo llama el hablante lírico en algún momento). El padre es, pues, en este sentido, responsable en gran medida –si hacemos caso de las muchas sugerencias sobre la identificación entre el padre y el hijo presentes en el libro– de la vocación de creador del hablante lírico del poemario, quien más de una vez se representa a sí mismo como poeta). El hijo es, así, también, ebanista, pero de la palabra: tallador del verbo y la medida exactos, como se desprende de la factura del libro. La identidad padre-hijo no se limita, sin embargo, al oficio creador de ambos; también la ceguera (entendida fundamentalmente como imposibilidad temporal de comprensión) es, en los dos, marca fundamental.

Luego del poema liminar (el ya mencionado texto en latín), *Sansón ebanista* presenta tres secciones (“Ad Patrem”, “Sansón ebanista” y “epitafios”) y un “epilogvs”. “Ad Patrem” representa fundamentalmente el universo emocional del hijo a poco de la pérdida del padre; en esta sección, la pregunta es el eje del desarrollo discursivo. Los siete poemas, identificados con las primeras letras del alfabeto griego y escritos en versos heptasílabos y endecasílabos, construyen, así, una trama marcada por el dolor, sí, pero sobre todo por el desconcierto y la incompreensión: ¿dónde está ahora Sansón?, ¿cómo encontrarlo?, ¿qué significa esta muerte?, ¿qué caminos puede el hijo ahora seguir?, son algunas de las interrogantes fundamentales, que podrían, quizá, sintetizarse en unos versos del sexto poema: “ebanista de huesos míos, dime / qué cómo dónde dónde cómo y qué / si se q u i e b r a o ya tiembla la palabra / que usamos para beso bajo sombra”. En esta intensa y a la vez inútil búsqueda de respuestas, el propio canto entonado por hijo es presentado incierto por él mismo: “¿son semillas o larvas las que planto / en esta tierra gris y removida / por carroña que roba nuestra vida / sin crujidos, caricias o quebrantos?”.

También en “Ad Patrem” aparece por primera vez (si se establece un paralelo entre los usos de las cursivas aquí y los de la siguiente sección) la voz del padre, que correspondientemente con lo señalado, tampoco ofrecerá respuestas, sino más bien deseos impedidos –al menos por ahora– de cumplirse: “desde un prado nutricio que carezco, / donde mucho

pretendo sueño y paz / [...] / decirte quiero abismos y sonetos, ya de mi carne propios como el miedo / como sombra, como vello, como eco / macerado en silencio". Y se hace explícita, además, en esta misma sección, la importancia que el "17" tiene en *Sansón ebanista*: "17 las rosas del sepulcro / sin rosario de huesos insepultos: 10 y 7 los tiempos invocados / en tu nombre, que es fe de ciegos sordos", con lo que se consolida la presencia de este número, como firma de autor, en la poesía de Vélez³. Cabe señalar que siete y diez poemas tienen, respectivamente, la primera y la tercera sección. Y que diecisiete son los que componen la segunda, "Sansón ebanista", que representa, en realidad, por su ubicación y por su importancia, el centro del libro.

"Sansón ebanista" es una caja perfecta (diecisiete poemas con diecisiete versos de diecisiete sílabas cada uno, precedidos por un poema de once endecasílabos) que permite al poeta hacer gala de su habilidad de tallador al explorar, bajo la simetría de base de la sección, diversas posibilidades en la composición estrófica de cada poema (estrofas de diez y de siete versos, en ese orden o el inverso, en los primeros poemas; cinco estrofas de tres versos seguidas de una de dos versos o enmarcadas por versos sueltos, entre otras varias posibilidades). En algunos casos, las necesidades expresivas han llevado al poeta a partir un verso en dos o en tres, que deberían contabilizarse como uno solo:

probó sangre y **humo pingüe de holocausto**, quizá supo algo
en medio de **noche gruesa**

por eso gime,

pero clava

en cuanto vientre alcanza quijada y hoz o labios redondos.⁴

³ Jorge Wiese ya había destacado su presencia y sentido primero en *En el bosque*: "17, alusión autobiográfica al día del nacimiento del autor: un estilema que se muestra de varias maneras, entre ellas mediante el metro" (248).

⁴ Otra inflexión es la que se observa en tipografía del fragmento recién citado: negritas aquellas palabras o frases vinculadas a la oscuridad ("noche", "sombra", "oscuro", "negra", "tinieblas"), letras grises para las referencias al humo o las cenizas, y blancas dentro de un recuadro negro en el caso de las menciones del eclipse. Aunque resulta interesante el contraste entre un libro que ostenta un indiscutible tono "retro" con estos procedimientos de estirpe más bien vanguardista, los resultados expresivos podrían juzgarse innecesarios o, incluso, en cierto modo, ingenuos.

Entre lo más interesante de esta segunda sección está, junto con la intensa corporeidad de muchas de las imágenes, la mención del padre, en el territorio neblinoso de esa “noche espesa” que es la muerte, como un infante o como, casi, un recién nacido:

esta es tu primera y abierta mañana sobre el barro
oloroso: lactófago tan imberbe, acaso ya ciego
o silente de fe. el polvo reconoce tu faz, tus dedos
al trazar algo más que una vértebra en el fango de fresca
muerte... *mamá*... saluda los pinos pestilentes sin miedo.
¿qué por qué circundan buitres la cuna? ¿tu cuna de frasca?

Este humanísimo Sansón se ve aquí enfrentado a los peligros del mundo que lo va envolviendo (la letal amapola de provocativa apariencia, el fauno seductor, la serpiente virgiliana escondida entre la hierba): criatura confundida e indefensa, incapaz de valerse por sí misma. A la vez, su lenguaje se limita apenas a algunas elementales palabras, casi balbuceos: “*mamá*”, “*mamá, hay hambre*”, pues –recordemos– la infancia (incluso esta infancia *post mortem*) corresponde al tiempo en que el hombre aún no habla. Pero “Sansón ebanista” presenta también un desarrollo de los personajes, que permitirá que apreciemos al padre, en el penúltimo poema, en completa posesión de la palabra: “*Hijo, mi espera tiene luz / que se dilata, por eso veo tus gestos y leo estas líneas / trazadas a tientas sobre mi espalda. siento tu rumor / calar mi centro: ese centro que tanto evitamos del Sí / para cuajar abrazo o beso húmedo en herida latente. // desde algún lugar repito a diario tu nombre, desde aquí / donde el perdón me arrulla y descanso para sentirte vivo*”. Tal progreso, como se ve, significa al mismo tiempo la marca del adiós, pues ambos mundos han de quedar nuevamente separados luego de este ritual de despedida: el padre, albergado amablemente ahora, al final, en los territorios de la muerte, y el hijo, obviamente en el mundo de los vivos, disfrutando “con aromas nuevos la flor de tu partida”, como leemos en el poema XVII.

Si existió la costumbre romana de confeccionar una estatuilla de madera por la muerte de un ser querido, el hablante lírico del libro,

en paralelo, ha terminado de tallarla al cerrar esta sección. Y esto solo ha sido posible, por supuesto, porque el padre, el ebanista, le ha heredado, otra vez, la sabiduría necesaria.

Se podría decir que con esto la trama del libro finaliza. Lo que sigue, los diez “epitafios”, coplas casi manriqueanas, representan otro ánimo y otro sector de la emoción: más sereno y reposado. Nuevamente aparecen las preguntas, pero ya no significan heridas abiertas sino trabajos amables de la memoria. Además es posible contrastar el hecho de que el epígrafe de esta parte haya sido tomado del *Paraíso* de Dante (“En ti me he complacido, oh fronda mía, / hasta esperando; tu raíz yo he sido”⁵) con que en la sección anterior aparezcan cuando menos dos citas del *Purgatorio*. Lo último del libro, el “epilogvs”, será la cabal despedida: la síntesis de todos los momentos de *Sansón ebanista*, más un final que se permite cierto desborde, aunque no formal: “Padre, Sansón, Papá / qué de mí, sí o quizá / para no ser, tal vez”.

Vuelvo, para terminar, a las preguntas iniciales: Mirko Lauer, en su intercambio de notas con Mario Montalbetti, propuso que la línea culterana, en nuestras promociones poéticas recientes, representa “el caso más extremo de un deseo de tomar distancia frente al tono conversacional” (“Post-2000. Nueva poesía peruana”. *Hueso húmero* 45: 81). Aunque Elio Vélez sostenga que “si la poesía innova o no para mí es irrelevante” (“Ad Inocentiam Poetarvm”), es cierto, pues, que su apuesta forma parte de aquella diversidad que, todavía como panorama confuso, le da a la poesía de las últimas décadas (que varios se han apresurado en evaluar como declive o languidecimiento) la vitalidad suficiente como para haber entregado y seguir haciéndolo, entre tal (des)concierto de búsquedas disímiles, algunos renovadores resultados de indiscutible primera calidad, aunque no necesariamente de enorme impacto, que no son –muchas veces se olvida– términos equivalentes.

⁵ En traducción de Ángel Crespo. En *Sansón ebanista* aparece la cita en italiano.

REPRESENTANDO LOS MIEDOS: EL RACISMO EN LOS DISCURSOS DEL XIX / Alicia del Águila

Marcel Velázquez, *El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima, UNMSM/ BCR editores, 2005.

El estudio del racismo es una de las materias pendientes en las ciencias sociales del país. Los vacíos sobre el tema descubren una suerte de “desconexión” entre el sentido común y los discursos académicos. Al mismo tiempo, dan cuenta de la dificultad teórica y metodológica para abordarlo. Las preguntas por “el indio” o “el negro” no necesariamente alcanzan a los componentes de las relaciones y discursos racistas, de modo similar que los trabajos sobre el sujeto “mujer” no necesariamente entablan, de modo automático, un análisis crítico de los sistemas de género. El libro de Marcel Velázquez es un esfuerzo por ahondar en esa ruta aún precaria.

El autor parte de una premisa histórica importante: siguiendo a Aníbal Quijano, recuerda que raza fue la categoría de clasificación social más determinante durante la colonia. Fue a partir de la conquista de América que se estableció a nivel global una jerarquía humana que colocó al “blanco” o europeo en lo más alto de la pirámide. La persistencia del racismo debe comprenderse desde su arraigo histórico, institucionalizado desde la colonia, pero también de manera más solapada, durante la república. La percepción de que ser blanco era (es) “ser más” se convirtió a una “constatación” social, naturalizada como verdad. El análisis del discurso que lo justifica es estudiado por Velázquez, quien muestra el desarrollo ideológico del racismo, específicamente en la élite criolla del siglo XIX.

En una sociedad colonial no sólo compuesta por españoles e indígenas (en su pluralidad de etnias), sino también por esclavos negros

traídos del África, la clasificación racial se hizo cada vez más compleja, asociándose con el avance de la colonia, a la apariencia y al color de piel, menos a aspectos culturales como la lengua.

Ahora bien, como señalan autores como Mörner, este concepto fue la diferencia sustancial respecto del criterio racial anglosajón. El orden racista de las colonias hispánicas, más basado en las apariencias que estrictamente en la “sangre”, permitía, a través del mestizaje, cambios en la clasificación de los sujetos y sus descendientes. Como señala Velázquez. “los afrodescendientes tuvieron que cargar con una nominación negativa que reforzaba su condición de subordinados, pero encontraron algunos mecanismos para enfrentarla, principalmente la exogamia matrimonial y la construcción de redes sociales interétnicas” (p. 76).

De esa posibilidad de “mutar” generacionalmente es que se generó una suerte de esquizofrenia del poder y la sociedad colonial. Unos, en su ansia por controlar ese mestizaje y evitar el “descenso social” o pérdida del honor; otros, en su búsqueda por mejorar su reconocimiento como personas, se negaban a sí mismos o, al menos, buscaban contrapartes distintas que “mejoraran” su descendencia. Esta esquizofrenia basada en un arraigado racismo, es la que se expresa en los discursos decimonónicos analizados en el libro, particularmente en los textos literarios.

Una de las virtudes del estudio radica en la mirada multidisciplinaria del autor. No es irrelevante mencionar los estudios de derecho, literatura, género e historia de Velázquez, pues en el libro se expresan justamente esos diversos recursos. Ciertamente, el hilo conductor es el análisis discursivo de obras literarias y político-jurídicas. Pero el autor se anima también por un análisis discursivo de las caricaturas de *El Murciélago*, ruta que, lamentablemente, no explota más.

En el primer capítulo, Velázquez hace una necesaria revisión de la bibliografía existente, para luego realizar una descripción de la población negra de Lima, pues en Lima se centra el estudio, entendiendo que en ella se produjo los discursos dominantes en el país.

Sin embargo, una revisión de las cifras poblacionales del país hubiera sido de utilidad. El autor muestra el carácter mayoritariamente negro de la *plebe* limeña durante la colonia: “la ciudad de Lima estaba africanizada desde 1620, ya que los afrodescendientes eran la mayoría de la población. Esta situación con ligeras caídas se prolonga hasta finales del siglo XVIII” (p. 43). Una situación que, explica, cambiaría durante el XIX, para luego tener un ligero repunte en las tres primeras décadas del siglo XX. Efectivamente, en las estadísticas de fines del siglo XIX, los denominados “negros” son claramente una minoría. Ello se habría debido al fuerte mestizaje, especialmente de las negras, incluso las esclavas (p. 48). Pero, sostiene el autor, esa aparente disminución se habría debido a “la vergüenza étnica, la negación de la filiación a la comunidad de negros por un número significativo de poblaciones que se autodenominaba ‘mestizos’ negando a sus ascendientes afrodescendientes” (p. 53). Por contraparte, la población blanca se multiplicó sospechosamente en pocos años (80% en 30 años).

En el segundo capítulo, una mirada de género permite al autor ofrecernos un análisis que diferencia el trato social y las valoraciones sobre las y los negros. Una diferenciación que estaba asociada al doble estándar de juicio moral para hombres y mujeres, especialmente de las elites. Por un lado, el hombre de “sociedad”, si bien el matrimonio tenía como fin conservar o mejorar la posición familiar, la sexualidad podía no restringirse a las paredes del hogar. De allí que la mujer negra –incluyendo las esclavas– podían ser objeto de un deseo expresado, con cierto guiño de complicidad, en textos de la época. Como en la descripción de la belleza de una esclava, hecha por Palma: “Esclavita de quince a diez y seis abriles, fresca como un sorbete, traviesa como un duende, alegre como una misa de aguinaldo y con un par de ojos negros, tan negros, que parecían hechos de tinieblas”. No hay censura, más bien exaltación.

Muy contrario es el sentimiento respecto de la “amenaza” sexual del hombre negro para las “señoritas”. La mujer de “sociedad” debía conservar el honor, por tanto, su sexualidad debía reservarse al hogar, con un marido especialmente escogido para conservar esa “decencia”. Como señala Velázquez, “la violación de la mujer blanca por

el esclavo es un tópico que revela los temores y las fantasías de la élite" (p. 190) Este miedo es analizado en novelas como *Salto Atrás*, de Lavalle, probablemente una de las que más describe ese terror hacia el negro, como amenaza sexual permanente. La fuerza física, la descripción de su cuerpo ("fornido", "pecho hercúleo", "toruno cuello"), más que tratar de inspirar placer, busca alertar de ese peligro.

Una mirada sobre los negros y esclavos que se torna profundamente fatalista en autores como Gorriti, en *El Ángel caído*: el esclavo negro educado entre sus amos es un "desubicado" que sólo podía conllevar tragedias. Su alienación no le permitía aceptar el mundo del cual procedía, pero, por otro lado, sus amos sólo podían inspirarle rabia y sed de venganza.

La esclava era, en todo caso, amenaza para las esposas, pero no para el orden masculino. El esclavo, en cambio, quien convivía muy cercanamente a sus amos fue desarrollando un imaginario de deseo y miedos profundos. El cuerpo de los esclavos, más fuertes, era fuente de voluptuosidad prohibida a las mujeres y temida por todos. Como muestra Velázquez, ese cuerpo (en especial, el torso desnudo) se convirtió en un texto con significados múltiples: músculos de su potencia como fuerza de trabajo, como objeto de deseo y espacio para trazar las marcas del castigo y el dolor. Trabajo (economía), deseo (sexualidad) y represión (poder).

Importante es también el análisis de la justificación esclavista a partir de una "denigración de la dimensión cultural del esclavo" (p.106). Como señala Velázquez, una serie de interpretaciones colocaban los productos de la cultura afroperuana como expresiones inferiores y primitivas de sus similares occidentales y europeos (religión = /idolatría/; música = /ruido desagradable/; bailes = /rudos ejercicios/). En esa operación de descalificación colectiva e individual, se cimentaba la justificación ideológica de la esclavitud.

Una justificación que se desarrolla de modo más racional en los discursos políticos y jurídicos, que el autor analiza en el tercer capítulo. Resulta interesante la revisión que se hace de políticos e intelectuales

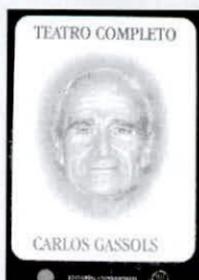
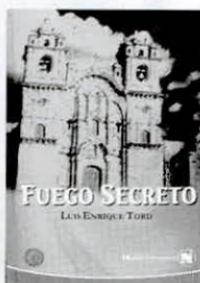
como Vidaurre, José Gregorio Paz Soldán o Toribio Pacheco, justificando la legalidad de la esclavitud. De los autores que analiza Velázquez, sólo Távara y Palma manifiestan su oposición, ambos de modo posterior a la abolición decretada por Castilla. A este recuento cabría hacer una observación: tal cual está, podría llevarnos a pensar en un discurso monolítico en las elites, respecto de la esclavitud, al menos antes de su abolición. Ciertamente, no es difícil suponer que predominaba la justificación de la esclavitud, especialmente de parte de terratenientes. Sin embargo, no todos los sectores de la oligarquía necesariamente apoyaban esa causa. *El Comercio*, por ejemplo, casi desde su fundación tuvo editoriales pro abolicionistas. Hubiera sido interesante una mirada más acuciosa, que diera cuenta de esa cierta diversidad discursiva.

Más allá del debate sobre la esclavitud, el autor rescata también un tipo de discurso que le sobrevivió, el del “mestizaje infame” de Manuel de Mendiburu. Es decir, la idea extendida de que los males del país provenían del “debilitamiento” de la raza blanca por culpa de mestizajes con negros e indígenas, cúmulos de vicios y retrasos. Incluso Manuel González Prada se nutre del discurso racista: el “contubernio” entre la aristocracia y los esclavos negros terminó debilitando a los primeros.

La estructura del libro nos lleva pues a una mirada plural (análisis de género y literario) sobre diversos documentos (ficionales, jurídicos, gráficos). Especialmente interesante y novedosa es la exploración de los miedos y, en general, de los sentimientos respecto de esos Otros (negros y esclavos), particularmente frente a sus cuerpos –geografía del racismo–. Virtudes que hacen de este libro un valioso aporte al estudio de nuestra historia social, particularmente de lo que él denomina las rutas del racismo.

Editorial Universitaria

Ultimas Publicaciones

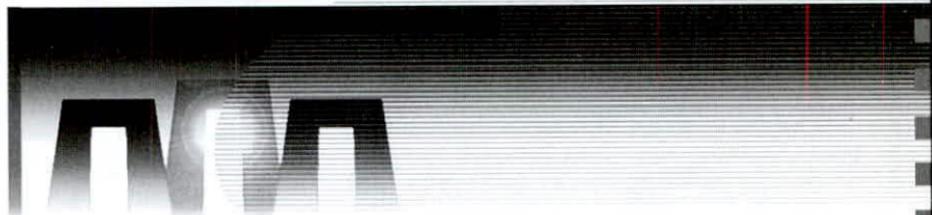


De venta en la librería del campus de la universidad, en nuestro Centro Cultural y en las principales librerías de Lima y provincias



Librerías: Campus URP: Av. Benavides 5440 / Surco
Telefax: 275.3070 / Email: editorial@urp.edu.pe
Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198, Miraflores
Teléfono: 445-3578 y en las principales librerías de Lima y provincias.

ikono
MULTIMEDIA



MULTIMEDIA ■
EDICIONES INTEGRALES ■
ANIMACIÓN 2D & 3D ■
WEB SITES ■
CD ROMS INTERACTIVOS ■
LIBROS ELECTRÓNICOS ■

463-6770

9871-0299

9972-1397

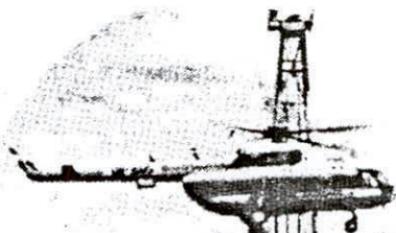
IKONOS@TERRA.COM.PE

IKONO

UNMSM

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: hlsggen@peru.itete.com.pe

www.helisur.com.pe

UNMSM



La cultura y la educación
en otra dimensión

Visita el **Centro Fundación Telefónica**

un moderno espacio al servicio de la comunidad que pone las nuevas tecnologías a disposición del arte, la cultura y la educación. Tomarás contacto con herramientas para la creación artística, exposiciones de arte, videoconferencias, proyecciones de películas, cuentacuentos, conversatorios, un centro de documentación actualizado y computadoras destinadas a la investigación.

horario *Lunes a sábado: 12 m a 9 pm (miércoles cerrado)*
Domingo: 12 m a 7 pm

dirección *Av. Arequipa 1155, Lima*

teléfono 210 1327

INGRESO LIBRE

www.fundaciontelefonica.org.pe/centro

Fundación
Telefonica

UNMSM



UNIVERSIDAD DE
SAN MARTÍN DE PORRES



Porque
la formación
no conoce fronteras.

MBA

Maestría en Dirección y Administración de Empresas

Acceda al mejor entorno virtual de aprendizaje para estudiar una Maestría Ejecutiva .

Beneficios: Doble Certificación Internacional:

- Grado de Maestro otorgado por la USMP.
- Diploma de Master otorgado por la Escuela Europea de Negocios de España.

Sin limitación de horarios y adaptado al ritmo profesional de los participantes.

Plana docente internacional.

Malla curricular competitiva.

La más moderna tecnología de educación virtual.

Incremento de red de contactos profesionales.

Informes: Teléfono: (01) 442-0404
mba@usmpvirtual.edu.pe
www.usmpvirtual.edu.pe



La Primera Universidad Virtual del Perú



ESCUELA
EUROPEA
DE NEGOCIOS

UNMSM