

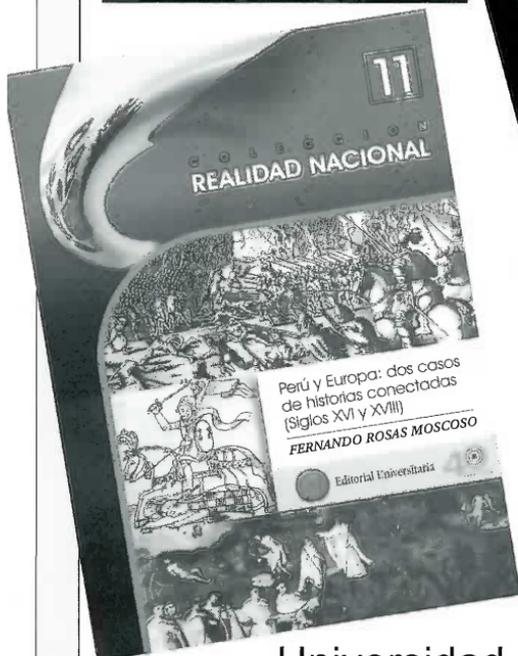
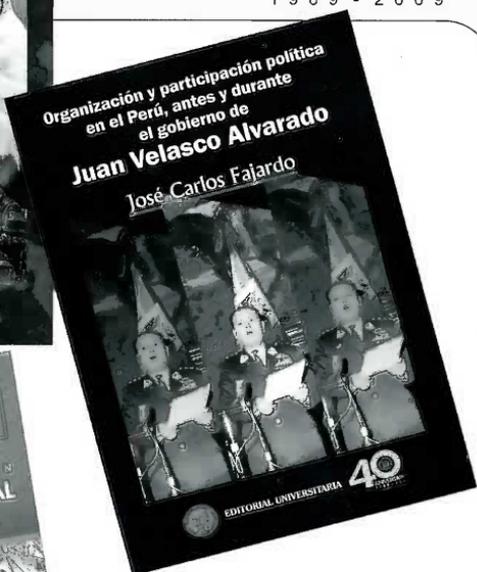
hueso húmero

54

UNMSM



40 ANIVERSARIO
1969 - 2009



Universidad
Ricardo Palma

EDITORIAL UNIVERSITARIA

De venta en: **Campus URP**: Av. Benavides 5440-Surco
Telefax: 275-3070 / 708-0000 anexo 8009 / E-mail: editorial@urp.edu.pe
Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198-Miraflores
y en las principales librerías de Lima y provincias

hueso húmero

No. 54

octubre

2009

S U M A R I O

JULIO ORTEGA / Tendedoro o las puertas de la memoria (espectáculo en un acto y tres escenas para tres actores)	3
JOSÉ IGNACIO PADILLA / Eielson: <i>de materia verbalis</i>	23
DAVID SOUTO ALCALDE / Poemas	53
LUIS ALVARADO / El espectáculo polipoético. Entrevista con Enzo Minarelli	58
MARIO MONTALBETTI / Un no, voz, res..., probando	70
ROGER SANTIVÁÑEZ / Cinco estudios	79
JORGE WIESE REBAGLIATI / La autobiografía trascendental Una lectura de <i>Camino de Ximena</i> desde la <i>Vita Nuova</i>	84
ANDREA CABEL / Poemas	96
SAMANTA SCHWEBLIN / Matar un perro	99

E N L A M A S M É D U L A

ENRIQUE BRUCE / Rueda el poema: el testimonio singular de un director de cine leyendo a César Vallejo	103
ALFREDO VILLAR / Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja (o de cómo el carnaval venció al indigenismo)	116
JUAN JOSÉ FLORES / La jarana	128
RONALD GORDON / Tres maneras de morir	135
AUGUSTO RUIZ ZEVALLOS / Mariátegui y el factor geográfico	139
LUCILA CASTRO DE TRELLES / Cartas de amor de Jorge Guillermo Leguía a Emilia Romero (1933)	146
JORGE E. EIELSON / Cartas a Julio Ortega	154

L I B R O S

MÓNICA BELEVAN / A cada quien su sonajero	171
JOSÉ CARLOS BALLÓN / Algunas reflexiones sobre <i>La Filosofía entre nosotros</i>	183
ALFREDO VILLAR / Entre zorros y parias	189
JOSÉ LÓPEZ LUJÁN / Nuestra siempre problemática identidad	199
CARMEN P. SAUCEDO SEGAMI / Ensayos estimulantes	203
MARGARITA SAONA / La voluntad de recordar	207

LUIS HERNÁN CASTAÑEDA / <i>Pájaros en la boca de</i> Samanta Schweblin: la extrañeza de lo familiar	212
JOSÉ MIGUEL HERBOZO / El arte de la no-resistencia	220
EN ESTE NÚMERO	228

TAPA: REGINA APRIJASKIS. ACRÍLICO SOBRE TELA; 1995, 150 x 90 CMS.
VIÑETAS: JOSÉ-MIGUEL ULLÁN.

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

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

TENDEDERO O LAS PUERTAS DE LA MEMORIA (espectáculo en un acto y tres escenas para tres actores) / Julio Ortega

- A1 (Actor, de unos treinta años, alto, delgado, viste ropas anchas y grises).
A2 (Actriz, de unos veintiocho años, cabello negro, ágil y dinámica, viste pantalones caqui y polo blanco).
A3 (Actor, de unos cuarenta años, robusto, viste una camisa colorada y pantalones vaqueros).

*P*ieza en un acto desplegada por tres actores de voces distintas, una mujer y dos hombres, que ocurre en un jardín escueto donde entre dos árboles esquemáticos hay tendida una cuerda de dos vueltas, que lleva prendidas unas pinzas de colores, una mañana de sol primaveral a ratos inquietada por alguna nubosidad.

Los actores pertenecen, en escena, al Taller de la Actuación, esa humanidad nocturna del español universal. En la exploración del "tendedero" (una cuerda de secar ropa pero también distintas cuerdas que ata el idioma) ellos ensayan una y otra hipótesis, recomenzando una y otra vez la actuación. Se puede marcar ese recomienzo por figuras simétricas del movimiento de un coro de a tres (un trío de cuerdas, que evoca el fraseo del jazz); de modo que los actores intercambien posiciones mientras fluyen por la escena. Las rupturas de la simetría no son menos importantes como secuencia y alternancia de voces (instrumentos) y asedios temáticos. Esas variaciones, así, podrían ser una opereta de juego y vehemencia, con ritmos paródicos y pausas reflexivas. En otro plano, sin embargo, el contrapunto deja paso a repentinas irrupciones de la historia personal de los actores. No estamos seguros si es otro juego, pero su crudeza sugiere que el trío es o ha sido un triángulo amoroso. El léxico alude a varias normas de habla regional pero el director puede optar por una y hacerla más evidente.

Las cuerdas tendidas entre dos árboles, que son la metáfora central de esta pieza, postulan distintos instrumentos de una u otra forma de violencia. El juego de la pieza propone la hipótesis sobre la violencia postraumática, aquella que construye un sentido y ensaya sus resoluciones.

(Entremés: Antes de que se abra el telón, a un costado del escenario, A 1 trata de atar el cordón de su zapato, al otro extremo A 2 intenta desatar la cuerda del suyo. Se observan. Él no logra hacerlo, ella hace el suyo y se acerca al otro, que se rinde: A1: Qué bien desatas un nudo... A 2: Te enseñaré un lacito que no olvidarás...

A 1: Es que ya no se usan zapatos con cuerdas... A 2: ¿Tú tienes algo contra las cuerdas? A1: Estos zapatos se han vuelto sospechosos...

A 2: No te apenes, mira esos zapatones (señala a la platea) todos mal amarrados... A1: Parecen los zapatos de Van Gogh... (Rien). A 2: Sí, son de Museo... No nos llevarán muy lejos.

A 1: Qué dices, si caminan solos... Salen.)

I

De espaldas a la platea los tres actores contemplan el tendedero en el patio de la casa que acaban de ocupar.

A 1: Lo primero es comprobar de qué está hecha esta cuerda. Me gustaría darle una mordida... Una probadita.

A 2: Lo primero es que se trata de una cuerda en el patio. O también, de este patio interior con cuerda de pronóstico reservado.

A 3: Bájense del trapecio, compadres. Antes que nada es una miserable sogá entre dos árboles muertos de hambre. Entre sus muchos oficios, le ha tocado a la pobre cargar la ropa a secar. (A A 1) ¿Alguna noticia...?

Pausa.

A 1: ¡Son dos cuerdas! Una blanca, la otra roja... ¡Casi la bandera nacional...! Aunque ya poca gente tiende su ropa a secar. Esta sogá es sospechosa.

A 3: Habría que lavarnos la ropa, qué tal el uno al otro, y colgarla bajo el sol. Por lo menos los trapos sucios... Haría falta agua de río, por ejemplo del Pachachaca; y una luz de día serrano. De la montaña al mar, la cuerda es un hilo de vida. Las mujeres cantan entre las piedras pulidas, golpeando la ropa mojada contra la piedra... "Río de mi vida, déjame pasar..." ¿Dice así?

A 2: Vayamos por partes. Algún migrante previo a nosotros, que estuvo aquí tan de paso como nosotros, tendió en este jardín su cuerda siniestra como quien ata sus días, con muy pocas palabras. Y he aquí el misterio: abandonó su cuerda al partir, no quiso llevarse las cuerdas del delito.

A 1: Propongo que no lo llamemos jardín sino patio, porque hasta la hierba ha muerto, se diría que pisoteada por la tribu, gente que camina entre los cuatro rincones...

A 2: Todas las puertas dan a un patio de sombra como éste. De pronto, de noche, se oye un grito remoto, perdido en la memoria.

A 3: En el vecindario vi a una muchacha que bajaba la escalera interior con su cesta de lavado.

A 2 finge ser la muchacha que lleva la cesta.

A 3: Luego, en el patio, la vi tender su ropa, como si hubiese lavado su pasado al revés, y al derecho su futuro. Una a una extendió las piezas oscuras de sus muertos. Vacías de sus cuerpos, no tenían nombre pero era todo lo que le quedaba de su tribu... Esa intimidad de la ropa ajena me impedía seguir mirando, aunque el ritual preciso y la concentración dulce de la mujer parecía darle a esa pausa doméstica una fuerza redimida. Como si la joven pusiera al sol su vida, de pronto sin historia, libre de la sangre de la ropa ajena. Quizá cantaba una canción prevista para las lavanderas, para las madres del río negro.

Los otros hacen un coro tras A 3 y rumorean la canción de las lavanderas en una pantomima.

A 1: No tiene pasado, es la trama del presente: un instante detenido por dos árboles y unas pinzas. Se diría un animal de costumbre que dormita, sin nombre, plácido en su utilidad manual. Es un ligero monstruo desalado que lleva su modesto peso como si fuese el día universal de la ropa muerta.

Los otros giran en la pantomima de las ropas colgantes y atemorizantes.

A 2: Una noche, mientras caía dormida, se me aparecieron en la mente con rara intensidad las pinzas de madera porosa que mi madre usaba para tender la ropa a secar. El recuerdo está atado por una cuerda... La recuerdo a ella arrastrando su lavado. Pero sobre todo recuerdo las pinzas en sus manos, un puñado de ellas, y me parece sentir la consistencia de esa madera hinchada por la humedad, esa materia precaria. Vi esas pinzas con claridad: su peso, su textura, su color elemental se me hicieron letras, nombres, como si tuviese que leer en ellas otra cosa, pero ¿qué cosa? Pensé que Van Gogh podría haber pintado unas pinzas de trazos gruesos, sobre una cimbreada cuerda azul, entre dos árboles agonizantes. Sería una puerta materna bajo las estrellas apagadas.

Los otros persiguen a A 2 fingiendo pinzas que la atrapan obscenamente.

A 3: Yo vi en alguna parte una cuerda de tender llena de esas pinzas, pero no era ropa lo que retenían sino hojas de papel: listas de los muertos, escritas a mano, que se mecían al viento, arrancadas del libro de la Ley. Se me ocurrió que se trataba de una partitura, una serie de voces que gritan su historia, gutural y rota.

A 1 y A 2 desatan la cuerda de los árboles, 3 toma las pinzas en las manos.

A 1: Este es un doble nudo que no se podría desatar sino volviendo al otro árbol...

A 2: Lo mismo ocurre con el nudo en este punto, que sólo podré desatar si tú antes liberas el tuyo...

A 1: ¿Qué es lo que hago ahora? Avanzo hacia ti, y haces tú lo mismo para cruzarnos y destramar las dos cuerdas...?

A 2: De acuerdo, cuerdo amigo... Es como si jugásemos ese juego infantil de la cuerda haciendo rombos en las manos...

A 3: Claro, al soltar la cuerda parecía que harías un nudo sobre esa mano intrusa pero la cuerda seguía de largo, libre...

A 1: Lo que demuestra que la cuerda presupone la idea del nudo.

Los tres intentan hacer un nudo con brazos y piernas hasta que caen fatigados.

A 1: Evidentemente, queridos conjurados, no se trata de volver al nudo original.

A 3: La cuerda se ha liberado de su trauma de origen: se tiende y extiende con la fuerza de su libertad sin relato, pero ¿estará en pos de re-anudarse? ¿Cómo hacer ese nuevo nudo, ese nudo de otro nudo? Sería casi un eslabón por venir, luego de la liberación des-unida.

A 2: Confianza en el nudo, querido, no en el desnudo. Tu instinto aventurero te hace creer que el nudo-madre del origen debe ser cortado. Pero todo desnudo termina anudado, y tan contento.

A 1: Pero después del primer nudo y antes del próximo nudo, está la cuerda. Esta cuerda es el hilo de un tejido más laborioso, del cual nos deshilvanamos a nombre de un telar prometido.

Se despojan de algunas prendas que se deshilan sobre la cuerda, se dispersan y caen.

A 1: El nudo es narrativo, la cuerda espectáculo.

A 2: El nudo pertenece a la memoria, la cuerda a la memoria que hay dentro del olvido.

A 3: El nudo ata, la cuerda desata.

A 1: El nudo anuda, la cuerda desanuda.

A 2: Aunque también es cierto que la cuerda es un pretexto que tiene el nudo de convertirse en otro.

A 1: Pero la cuerda no requiere del nudo, en cambio el nudo no existiría si no fuese por ella.

A 3: Son dos nombres del mismo instrumento de tortura.

A 2: Claro, por eso sólo tiene el sentido que le demos. Con las manos, su lugar.

A 3: Dices bien y haces mejor. Venga, hagamos nudo...

Pantomima amorosa, que A 2 anima.

A 1: Le tiran los tejos y muestra el ombligo. Le meten mano y pone cama. Y de nada se arrepiente...

A 2 empuja a A 1 a un rincón mientras A 3 ensaya ahorcarse entre las cuerdas.

A 2 y A 1: Me acusas otra vez...

Te gustaría ser acusada, ya se sabe...

Qué quieres de mí, dílo...

Tarde para eso, calla...

A 3: Chicos, que no es la hora de la novela...

A 2: ¡Vamos, a trabajar! Nos falta considerar la cuestión de la red, del tejido que promete captar y capturar, recoger... Reanudada, la red nos recobra con su mapa de la sangre.

A 1: Pero la red es redundante. Multiplica los nudos para hacer un nido. Su economía es un poder acumulativo. Prefiero las redes al viento.

A 3: Pero hablas, entonces, de las cuerdas vocales.

A 1: Preferiría hacer hablar a una cuerda vocal nueva.

A 2: Pero esa cuerda ya no hablaría, cantaríala.

A 1: Mejor aún, haría algo más, que no es hablar o cantar, ni siquiera gritar... Otra cosa que la voz sería capaz de hacer. A nombre de una cierta justicia posible...

A 2: Podría callar, a nombre de alguna reparación improbable...

A 3: Metafóricos estáis y es que tenéis cuerda para rato, y os dais buena cuerda... Pero será mejor volver a la cuerda que nos ha tocado. Digo, seamos cuerdos.

Pausa.

A 3: ¿Qué hacemos, entonces, con la cuerda y con estas pinzas?

A lo largo del diálogo, los actores descuelgan la cuerda, la extienden, juegan con ella a hacer lazos, a atarse... La vuelven luego a tender entre los dos árboles, siempre a una altura distinta. Y la utilizan como cepo, umbral, ventana, puente...

A 1: ¡Buena pregunta!

A 2: ¡La más difícil!

A 3: Habría que lavar lo casi todo para empezar de nuevo. A partir de cero, o al menos, a partir de una camisa colorada.

A 1: La bandera nacional se lava ahora al comenzar las clases en todas las escuelas de la patria.

A 2: Las clases recuentan las razones para lavar esa bandera cochinienda, medio rota y chamuscada.

A 1: La historia nacional del lavado a mano, al seco o en agua, en máquina o a pulso, reclama una lavandería de 24 horas de servicio y entrega al día siguiente.

A 3: Sus métodos incluyen un estilo de lavado con capulí y otras pepas, lo que produce una lavaza rápida; con un jabón ardoroso, que huele más limpio...

A 2: El país se convierte, así, en una lavandería pública, y su historia en un lavado sin tregua.

A 1 y A 3: No hay muchas posibilidades...

Esto se agota rápidamente...

Estamos explorando un espacio incierto...

A 3: Estamos en una suerte de cruce de caminos. Tendríamos que armar el tendedero como una puerta abierta al tendido público. Comprobada la lógica del nudo y la tensión suficiente de la cuerda, nos falta proseguir, seguir...

A 1: Me tienta esa otra cosa. ¿Qué más puede hacer uno con una cuerda?

A 2: ¿Aparte de colgarse, dices?

A 1: Además de jugar a saltar la soga contigo, o hacer juntos ejercicios de calentamiento para algún nuevo deporte...

A 3: Lo que ocurre es que esta cuerda es infinitamente reemplazable, es decir, basta comprar otra para armar un nuevo tendedero.

A 2: Pero si todas las cuerdas son la misma, ninguna sería cuerpo del delito a la hora del juicio. Todas serían inocentes de los cuerpos que ataron, azotaron, colgaron...

A 1: Colgado de una cuerda, atado de otra, suspenso en la nada, el cuerpo se convierte en la materia prima del juicio.

A 2: Por eso es preciso seguir la cuerda hasta su comienzo, allí donde alguien enlazó a su víctima para arrancarle la lengua.

A 3: Pero la lonja de la cuerda, ¿cómo llevaría a los tribunales a su propia soga?

A 1: Caso por caso, soga por soga, cuerpo por cuerpo...No hay otra justicia que la creada aquí y ahora para ti.

A 2: Pero ¿qué función creativa encontrarle, en ese tribunal, a esta cuerda? Si la pobre es ejemplo de todas las cuerdas, tendría que responder por todos sus usos, y nosotros a cada caso. Hay mucho que hacer con una cuerda, casi demasiado.

Pausa reflexiva.

A 3: VÍ, casi a punto de dormir, una cuerda en el patio. Apenas doblegada por el uso, ligera, pero al mismo tiempo tan real como el árbol, intacta y alta, como si fuese un espectáculo en sí misma, por sí misma, sin necesidad de que le diese yo un adjetivo, otro uso imprevisto. Esa presencia previa, ese esquema familiar, ese esqueleto de la casa, se me impuso como la respuesta a una pregunta por formularse.

A 2: All about you. Qué buena respuesta sería ese esquema (¿rectangular o triangulado?) si hubiese mejor pregunta. Una pregunta sin la ilusión del yo, quiero decir.

A 3: Pero yo hubiese creído que para ti el yo es el primer nudo.

A 2: Más bien, el primer desnudo. Para nudo se requieren dos.

A 1: Y mejor aun si son tres...

Ríen, secretean.

A 3: Pero adviertan que el "yo" en español está hecho de dos palabras: "y" y "o". Lo que sugiere su función copulativa y desiderativa.

A 2: De acuerdo, pero gramaticalmente la cuerda es una cadena verbal impecable: una frase lógica, que se desarrolla como un teorema.

A 3: Cadena, por eso, que encadena, en primer lugar al lenguaje. Estamos, aquí, de a pocos y entre rodeos, desatando el lenguaje para desatar esta cuerda, hecha de demasiados hilos. Es casi como tomar la plaza enemiga y robarse la bandera de la guerra para deshilarla y volver a izarla como bandera de paz.

A 2: O al menos tirar la toalla...

A 1: Hablas de la madre de todas las cuerdas, la arquetípica, que carece de función propia porque es suficiente y plena, y se manifiesta en derivaciones operativas, como cordel, cuerda vocal, tendedero...

A 2: Yo, en cambio, prefiero la cuerda que es una mecha...

A 1: Pero toda cuerda promete una explosión, el estallido de su propio nombre. Y, con suerte, del lenguaje mismo.

A 3: Sin embargo, esta es otra clase de cuerda, ¿no les parece? No promete nada, aguarda por una explicación. La lógica de esta cuerda tiene otra causalidad. De pronto estos dos árboles crecieron cerca para convocar al tendedero y acariciar la ropa humana, ese peso de lo vivo. Los indígenas creen que el árbol inventó la silla para que el hombre se sentase a su sombra y conversaran.

A 1: Con la cuerda tenemos bastante, no nos metamos con los árboles.

A 2: ¿Se llama "tendedero" porque se tiende aquí la ropa lavada, o se llama "tendedero" porque se trata de una cuerda tendida?

A 1: Esa sí que es una pregunta retórica. Lleva su propia respuesta.

A 3: Mejor aún: tendedero es una tautología, nombra lo que es por lo que hace.

A 2: Quieres decir, entonces, que el tendedero es la instancia que hay entre la cuerda y el acto de tender en ella ropa lavada.

A 3: Claro, porque una cuerda por sí misma sólo es tendedero potencialmente, y lo es funcionalmente cuando entre dos postes, ofrece su carga vacía al sol.

A 1: Si yo fuera tendedero me especializaría en la ropa interior.

A 3: Podríamos cortarlo en tres pedazos iguales, repartirlos entre nosotros, y llevar en el maletín como el objeto inexplicable de nuestra valija, casi la marca de origen de nuestro peregrinaje.

A 2: ¿Y las pinzas? Sin su cuerda, las pobres...

A 1: Te puedes quedar con ellas. Te darían una identidad pervertida, llevándolas prendidas a los pechos; aunque también podrías inventarles operaciones nuevas, convertirlas, por ejemplo, en un alfabeto colorido, que ilustre los poderes femeninos.

A 1 y A 3 fingen pelearse por los favores de A 2.

A 2: Sería la madona de las pinzas. La reina del lenguaje que baja de las montañas, cruza el valle, y arriba al desierto... Quizá pueda por fin hacer mi primer cuadro completo: un campo amarillo de pinzas pegadas como aspas de un sol nuevo.

A 1: Horror, una vagina dentada. No seas regresiva. Proponte, más bien, una rebelión, un nuevo aparato de la vida cotidiana puesta en crisis, abierta por la locura repentina de los objetos que la sustentaban. Que la rebelión de las pinzas presida la libertad de la casa.

A 2: ¿Y la cuerda que era una y es ahora tres?

A 3: Ya no sería cuerda, sólo los fragmentos de una cuerda madre, separados del cuerpo natural por la violencia de un corte feroz. Me niego a participar en ese espectáculo obsceno.

A 1: Pero cualquier cuerda es un fragmento de otra, que la incluye. La cuerda original y total no existe sino en las palabras. No abusemos de ellas, son también una cuerda tendida al sol con nuestras almas en pos de salud.

A 2: Quizá no hacemos sino reincidir en una cita literaria obvia, creyendo que cuando una mujer tiende ropa declara su condición de viuda, es decir, nuestra orfandad; y algo distinto debería ocurrir.

A 3: Alguien anuncia un gran viento, que lleva a la santa del lavado por los aires, fuera de este mundo.

A 2: Pero lo excepcional sería que no desapareciese, que cumplierse con su ritual femenino, a nombre del sol que vendrá, de la

ropa que secará, del hijo que es vestido por la madre como si su vida le fuera devuelta.

(Entremés, a telón corrido o luz apagada, al costado de la platea. A2 le hace el nudo de la corbata a A1, aunque la corbata es un pedazo de sogá. A2: ¿Te gusta tu regalo? Te queda tan bien esta cuerbata... A1: Corbata, querrás decir. A2: A mi me encanta el pañuelón que me regalaste... Se coloca una cuerda de ahorcado, de sogá gruesa. A1: Gracias a ti, más bien, por la correa... Muestra la soguilla de varias vueltas que lleva atada a la cintura. – A2: Pero el bracelete que me trajiste se pasa... Ella lleva en el tobillo una soguilla, que desata... A1: Qué pareja más amarradita somos... Salen, entre cuerdas.)

II

Pantomima de la búsqueda de un relato para la cuerda.

A 1: Si, lo mejor sería cortarla en tres, o en más pedazos incluso. Y enterrarla para ver qué pasa.

A 2: Alucinas. Alguien ya llevaba su pedacito de cuerda en el bolsillo, como si llevara un hilo de la nada.

A 3: Extiéndela todo lo que puedas, hacia allá; y tú, ponte al medio para que no caiga.

A 2: Con cuidado, no lo creerán pero al centro tiene su peso, por aquí es por donde se dobla...

Intentan extender la cuerda a lo largo del escenario. Los actores desaparecen y solo es visible la cuerda tendida.

A 1: Traten ahora de hacer un círculo, para comprobar si es posible...

A 2: No es posible, tendríamos que ser cuatro...

A 3: Intentemos un triángulo. Es más factible...

Se mueven intentando figuras.

A 1: Pero esto es demasiado previsible.

A 2: No enredes las cosas, por ahí no...

A 1: Tenías, claro, que empezar a quejarte. Tienes muy poca cuerda, ya se sabe...

A 2: Es que me tienes con la sogá al cuello. Muévete...

A 1: Abusas de la cuerda floja, para llamar la atención. ¡Toma tu pitanza! ¡Shu-shu!

A 2: ¡Qué huevón eres, ah! ¡Despáblate, ya!

A 3: ¡Por favor, chicos! Se trata de hacer una nueva figura; no de confirmar el significado de las palabras. Mucho menos, de darle el excesivo peso de su tradición, esa fácil lectura que todo lo explica por la materia de que está hecha la cosa, por la forma que la contiene, por la historia que anuncia, por la familia de figuras que la reconoce... Tal cual.

Sentados, con la cuerda en las manos, frente a la platea.

A 2: Es cierto, pero hacia adelante no hay nada que leer, ni siquiera hay algo escrito aun...

A 3: Eso es lo mejor. Leer lo que está ocurriendo en el momento en que empieza a ocurrir, descifrar hacia adelante, sin otro instrumento a la mano que la primera hebra tramándose...

A 1: Intentemos entonces una figura sin nombre, un estrambosis, una paradopípeda, una heterosimbiosis.

A 2: No es para tanto, sólo se trata de una cuerda.

A 3: Cada cuerdo con su cuerda.

A 1: A cuerda regalada no le pidas mancuera.

A 2: De acuerdo, o de a cuerda en cuerdo, acordonados.

A 3: Volvamos a los árboles, volvamos a la próxima cuerda, la que vendría si no fuese ya la que vino, como en el espejo que la preserva...

Se han movido por la escena, enredados en la cuerda, como si fuesen torturados por una serpiente, y luego tratan de atarla entre los árboles.

A 2: Aquí ya está el nudo hecho, vigila tú el centro, que sea tenso, para que resista el peso. ¡Vamos!

A 1: Aquí también el nudo es firme. Veamos el resultado... ¡Dale!

Examen tentativo de la significación desatada.

A 3: Sí, es una cuerda magnífica. Un cordón umbilical intacto. Lo único que nos queda del paraíso.

A 2: El cordón cortado es la cuerda del colgado. Lo primero que nos toca del Apocalipsis.

A 1: El látigo del padre, el azote de Dios, la cadena del preso.

A 2: El lazo amoroso, la red amistosa, el hilo de la voz.

A 3: Recuerdo a mi madre deshojando su ropa mojada para colgarla bajo el sol de la costa. El viento batía las sábanas y hacía saltar como pájaros muertos a las pinzas rotas.

A 1. Con estas pinzas en las manos todo podría ser de nuevo atado, otra vez tramado...

A 2. Como la partitura donde el buen alumno lee el libro de la naturaleza.

A 3. Se trata de una obra de arte, el esqueleto de la historia familiar. Mira no más.

A 2. Un animal sin nombre, eslabón perdido de la memoria. Anda ya.

A 1. Perfectamente involuntaria. Lo digo yo.

A 3. Presupone un día luminoso, convoca un fondo boscoso, anuncia un río rumoroso...

Cada uno sacude un pedazo de cuerda a lo largo del tendedero.

A 2: ¿Y si la cortáramos en tres pedazos y en una próxima actuación ensayásemos rehacerla?

A 3: Pero esa castración equivalente nos produciría una ansiedad insoportable. Imagínate, ir por ahí con un pedazo de cuerda cortada, buscando la consolación de una suma...

Un timbre alto y chillón paraliza a los actores. A 2 sale de escena y regresa con un sombrero florido y paraguas blanco.

A 2: Soy la inquilina anterior de esta casa. Perdonen la interrupción... Pero pasaba para recoger mi cuerda de tender. Si no les importa, me la llevaré.

A 1: Pero, señorita, esta es una contrariedad. Lamento decirle que nos trae Ud. una muy mala noticia.

A 3: Somos los actuales inquilinos y entendimos que esta cuerda era parte del mobiliario. No me negará Ud. que verla allí, tan cómodamente ella misma, como esos objetos clásicos que son felices en la plenitud de su función, es, cómo decirlo, un principio de orden... La casa, sin su tendedero, se vendría abajo.

A 1: Piénselo. Nuestras vidas serían interrumpidas. Considérelo. Este es el tendedero, no se puede arrancarlo de raíz sin violencia.

A 2: Pero, señores, me temo que Uds. confundan esta simple cuerda con alguna otra cosa. Se puede reemplazarla con cualquier sogá o alambre. No es parte de la casa, es mía.

A 1: He ahí el error. La cuerda no le pertenece a nadie, es una idea de la geometría, un dato del paisaje, una nota musical del repertorio regional. Si Ud. cree que se la puede reemplazar la despoja de su testimonio. Deje esta cuerda en su sitio, no es de nadie, es de la casa. Y si me apura, le diré que es casi de la patria.

A 2: ¿Pero Uds. son comediantes? ¿Nacieron entre las cuerdas de un circo?

A 3: Exactamente, querida mía. Y mire las payasadas de que somos capaces, venga por aquí... Ponga su linda cabeza entre estas cuerdas, coronada de nada, y mire... Mire cómo salta Ud. apenas batimos la cuerda... No tema, no grite, su vida no corre peligro.

A 2: ¡Basta! Hacer de una cuerda su bandera, menuda patria... Uds. sufren, ya se ve, del vicio de las fundaciones, esa plaga nacional. Se las dejo. Que les aproveche.

Sale. Pausa.

III

A 2 vuelve a escena. Trae en un cesto la colada.

A 2: Aquí traigo la ropa lavada. Miren, qué bien huele... "Huele a espuma..."

A 3 y A 1: Anda, a colgar...

Oye, esto es tuyo, encárgate tú...

Mira no más, nuestras ropas hacen una bandera, pero no la nacional...

Bandera de club de fútbol, recargada de rojo y dorados...

A 2: Pero si está más claro que el agua. Miren bien, desde aquí... Ladeen las testas coronadas de nada, ¿lo ven?

A 1: Pero mujer, qué carajo quieres que vea... Sólo son mis pantalones manchados de pintura del taller... Y mi sudadera de montar la bici...

A 3: Yo tampoco veo nada. Salvo que te refieras a la perspectiva, al momento en que el campo de la mirada ya no da cuenta de la extravagancia de las cosas americanas...

A 2: Pero no, cómo se te ocurre... Esa es otra obra, te estas volviendo bipolar. Miren bien. Es la bandera del país más reciente, acabado

de independizarse de su estado nacional, y flamante y digno debuta en la extrema frontera. Todos los países limitan con el nuestro.

A 1: Estás completamente loca pero tienes toda la razón.

A 2: Le llamaremos bandera para estar de acuerdo, pero cada ropa tendida es como una palabra cantada, ¿no les parece? Es un breve canto simple, pero sirve para darles aliento a los acallados, a los censurados, a los apresados.

A 3: ¡Brava! Y aferrados a la cuerda los desposeídos de toda esperanza ganarán la salida, su propia espera.

A 1: ¡Horror! Parecemos los clientes de un nuevo partido. ¿No querrás tu ahora ser nuestra primera presidenta, verdad?

A 2: Jamás. En nuestro nuevo país hay tantas banderas como tendedores, ropa lavada y colgada, cuerdas tendidas, agua pesada como el cielo, y luz caliente como la sangre. No quiero una sola bandera, necesito deberme a varias, a lo largo de mi vida olvidar unas y crear otras... Tendido de sol, lo mío.

A 1: De lavandería nacional vamos a pasar a fábrica de banderines...

A 3: Me gusta esa multiplicación de banderolas. La primera consecuencia es que ya no tendría sentido la misma palabra "bandera." Nombraría una diversidad tan colorida como la ropa misma. No sin predominio enlutado, naturalmente...

A 1: Vestidos de abanderados, solo nos faltaría celebrar la fiesta nacional cada vez que nos vestimos...

A 2: O cada vez que nos desvestimos...

Risas, pantomima del saludo a la bandera, a las banderas.

Pausa.

A 1. Allí te quedas, cuerda floja.

A 3. Flotando en los patios, en los balcones, en las azoteas, con tu carga colorida, con tu página en blanco.

A 2: Eres la pieza principal del Museo de la Memoria, cuya economía del olvido nos impide olvidar.

A 2. Te quedas igual que al comienzo, al final. Juzgada, y salvada por las aguas.

A 1: Aunque tal vez mi primera conclusión, impecablemente mía, es que la cuerda no tiene ni comienzo ni final: es puro transcurrir, como un verbo narrativo que se contemplase al viento.

A 2. Como la fila de migrantes que viene bajando con su castellano rural a cuestras, lengua peregrina que transita hilando sus colores...

A 3. O como un tiempo robado por la perfección de esta cuerda interior, capaz de cruzar el abismo como un puente colgante entre tu vida y la vida.

A 2: O al menos, entre tu vida y la mía, como quien dice sin decir.

Están por abrazarse pero se separan.

A 1. Esto merece una marcha. ¿Alguien conoce alguna cancioncilla sobre lavanderas, o al menos sobre banderas?

A 3. Suena a banda de poblachón, a ronda de borrachos, a cuadrilla de tendido...

A 2. Tendrías que merecerlo, compadre... Música, maestro...

Los tres, jugando a las preguntas y respuestas:

Bandera de la frontera
Haces cielo al flotar
Abres patria al flamear

Abrigo del peregrino
Ropa de arropar
Abres el camino
Y no dejas de pasar
Bandera sin frontera
Flameas en blanco
Para recomenzar
En mil banderas

Caen uno sobre el otro, riendo, agotados.

A 3. Había dicho yo hace un ratito: “Te quedas igual que al comienzo, al final.”

Pantomima del gran finale.

A 2. Ni lo uno ni lo otro; siempre aquí, al borde.

A 1. Y al desborde.

A 3: Más loca que cuerda.

A 2. La sogá al cuello.

A 1: Red al viento.

A 3. Soga del ahorcado.

A 2. Cuerda del abismo

A 1. Tejido del futuro.

A 3. Madre de la memoria, sáname.

A2. Memoria de los muertos, lávame.

A 1: ¡Suéltanos ya, desátanos ahora!

Sale uno tras el otro; al salir, la cuerda los sigue: la llevan cogida de una mano. Luz intensa entre los árboles, donde estuvo la cuerda.

Vuelven los actores, como si hubieran dado la vuelta, portando grandes tijeras circenses con las que cortan la cuerda en pedacitos, en una pantomima, y terminan repartiendo los fragmentos al público, subrayando el valor de cada pedazo que entregan, como si regalaran las sílabas del Museo.

Paulatinamente, se han ido encendiendo las luces del

FIN.



EIELSON: DE MATERIA VERBALIS / José Ignacio Padilla

COORDENADAS

El texto que el lector se ofrece a leer a continuación es parte de una investigación más amplia, así que quizá convendría resumir de manera un poco agresiva el tema y los presupuestos de esa investigación.

La cuestión, inicialmente, era el entramado de lenguaje e imagen en el trabajo de algunos poetas y artistas plásticos: la poesía visual de Huidobro e Hidalgo, el ideograma concretista del grupo brasileño Noigandres, algunos trabajos de Eielson... y también, las matrices sonoras de Gironde. Más allá de ciertos usos anecdóticos, hay una zona intersticial, rica y compleja, donde el signo verbal y el visual parecen querer reprimirse el uno al otro. Si sobrellevamos con tanta naturalidad esas zonas es porque existen disciplinas, instituciones y discursos que compartimentalizan nuestra experiencia de ellas: poesía, pintura; poesía visual, *sound poetry*, etc. Pero al observar de cerca la dimensión visual de la escritura, empiezan los problemas. Uno busca isomorfismos o iconicidad, espera coincidencias, se refugia en la tautología o la metafísica (el *significante último*). En cualquier caso, no hace daño aceptar que adentrándonos en estos problemas empezamos a alejarnos de la significación lingüística, y que en la misma dirección nos lleva la inmersión en el sonido. Así, el trabajo crítico se desplaza de la relación lenguaje-imagen hacia los lugares donde se sale de la significación y el poeta se enfrenta cuerpo a cuerpo con una suerte de *resistencia de la materia*.

La frase exacta es de mi amigo el poeta Reynaldo Jiménez, la *resistencia desautorizadora de la materia*, y se conecta con varios de los

presupuestos de mi acercamiento a la poesía y el arte, en particular con la cuestión de la posibilidad de la experiencia. Por cuestiones de espacio, seré breve al hablar de esos presupuestos:

La *experiencia* sólo se completa cuando es articulada en discurso y, socializada, construye comunidad. Antes de ello no habría experiencia propiamente, sino elementos, percepciones, información, recuerdos, conjuntos, continuos. Una masa amorfa e indiferenciada que se recorta para producir experiencia y significación.

Al mismo tiempo, modelamos nuestras vidas y "experiencias" a partir del repertorio de experiencias que nos provee la cultura: la experiencia poética, la radical, la digna, la sentimental, la marginal. Hacemos el recorte en nuestra masa de sentido, según algún modelo, más o menos conscientes, con ingenuidad o ironía. De allí que sea extremadamente difícil producir "nueva experiencia", básicamente habría que producir un *lenguaje nuevo*. Vallejo, en ese sentido, es un paradigma, y expresó muy claramente el problema: no basta hablar de aviones y trenes para crear un nuevo lenguaje. Se necesitan nuevas articulaciones de lenguaje, que a su vez recorten el sentido en nuevas formas de experiencia.

De otro lado, en otra dirección, Saussure, a principios de siglo, es un síntoma de una conciencia de la lengua que nos empuja a tensiones tremendas: el lenguaje como sistema diferencial cerrado, sin *antes* ni *afuera*, tiene un profundo poder para corroer las cosas, para *disolver* lo que llamábamos realidad. Claro, no me refiero al Saussure obsesionado con los anagramas, perdido en el doble opuesto de su racionalidad. Cuando el lenguaje es vivido como cosa, entonces todas las cosas devienen *signos*. El mundo nos es dado como una gran semiótica, claro, pero por alguna razón esta situación produce angustia (¿horror al vacío?). Y, una vez más, pienso en Vallejo: "¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa? / ¿Quién al gato no dice gato gato?". De hecho, Vallejo vio muy claramente la conexión entre el *vaciamiento del lenguaje* y la disponibilidad de un "repertorio" de experiencia, al principio del mismo poema, 'Altura y pelos': "¿Quién no tiene su vestido azul? / ¿Quién no almuerza y no toma el tranvía / con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo? / ¡Yo que tan sólo he nacido!". Estos versos no dicen que todos sufrimos por igual, sino

que la experiencia del poeta que sufre está disponible para todos (el verdadero dolor, más bien, sería haber nacido), o, para ser más precisos, que éste es un modelo de experiencia que cualquiera asume.

Volviendo a lo que nos preocupaba: si los objetos son objeto-signo, si Baudrillard tuvo razón y el mundo estuviera recortado como una proyección fantasmática del significante, entonces la palabra está definitivamente vacía y el objeto está desinflado, fantasmagorizado. Si el lector suspende por un momento sus dudas, y asume este estado de cosas, entonces verá perfilarse el lugar que presupongo para la poesía en la cultura: un lugar donde se combate con la resistencia material, donde se recupera provisionalmente el continuo indiferenciado que es la base del lenguaje y la experiencia. Hjelmslev usaba una palabra hermosa para designar el continuum: *sentido*. No se me escapa que ese *sentido* (como tensión, dirección, vector de fuerza) es "inalcanzable" en "estado puro", no podemos retirar la rejilla del lenguaje para ver lo que hay debajo, pero la poesía nos permite imaginar cómo la significación emerge de lo indiferenciado, y recrear articulaciones de mundo y experiencia.

Una consecuencia natural de este acercamiento es que la misma noción de 'poesía' se disuelve, se confunde con 'performance', 'sonido', 'gesto', 'marca', 'tensión', etc. En el caso de Eielson hay un gesto común al anudamiento de una tela y al encadenamiento de fonemas: en ambos se trata de imprimir una fuerza y orientar la tensión de una materia, hacer emerger una forma provisional. ¿Cuál es la materia del poema? ¿El sonido, que ni siquiera es material? ¿El aliento neumático? Espero que esté claro que me distancio de los elogios fetichistas del significante (como si el significante existiera aislado, y no siempre en función de signo). No comparto expresiones como *enfaticar la materialidad del lenguaje*. La *materialidad del lenguaje* es una expresión que se usa un poco a la ligera y que me desconcierta. No hay cosa más ambigua que la materialidad del lenguaje.

Finalmente, también me distancio de la moral del significado. Esa moral es herencia del humanismo. Que la poesía debe responder a los altos valores humanos. Para comenzar, el humanismo en sí mismo lleva la herida de su doble opuesto colonial. Está claro que la razón

moderna, descendiente del humanismo, es en su centro, colonial. Sin ir tan lejos, en un plano más humilde, el concepto de lo *humano* deja fuera demasiadas cosas. No me refiero al inconsciente. Pienso, por ejemplo, en la danza contemporánea que explora movimientos del cuerpo (Merce Cunningham) que son no-funcionales y en cierto sentido no-humanos, que utiliza músculos para movimientos no previstos por el antropoide que come y caga. No previstos por la necesidad ni el placer, pero que quizá nos permitan acceder a una zona de otro modo indistinguible. La idea misma del *humano* rige y erecta nuestro cuerpo, lo moviliza de cierto modo, de la misma manera en que la ropa articula nuestra postura y nuestra identidad. (Casualmente, Eielson vio con claridad cómo la ropa fagocita nuestro cuerpo. En sus montajes vemos vestidos como cadáveres, cadáveres de vestidos, que son doblemente melancólicos, por lo que tienen de ruina material y por el fantasma del cuerpo al que apuntan, ausente desde siempre.) En un plano distinto, la música, la pintura y cierto lenguaje (Beckett, por ejemplo) exploraron instancias que van más allá del proyecto del *humano*. En el caso de la humilde poesía, y para volver a la cuestión del significado, yo no busco grandes temas ni grandes objetos ni hondas expresiones humanas. Espero, más bien, el repetido cuerpo a cuerpo con el sentido, no-significante, in-significante, que para otros lectores carece, precisamente, de valor y que para mí le añade una riquísima dimensión a la vida. Que no desprecia esta vida y que no nos promete una vida mejor en otra parte, más *poética*, sino que nos abre a la posibilidad de la experiencia.

Es a este nivel, me parece, que la poesía puede ofrecer una resistencia a la época. En un mundo donde todo tiene nombre y donde todo está categorizado, clasificado, cuantificado. En este mundo donde toda significación está prevista, donde todo es legible, conviene hacer, de vez en cuando, un elogio de la ilegibilidad, abrazar lo ilegible como motor de la experiencia.

La obra de Eielson es compleja y múltiple. Desborda las divisiones tradicionales en disciplinas como poesía, plástica, narrativa. La pregunta por la experiencia poética se plantea desde varios ángulos,

medios y 'disciplinas', lo cual a veces produce desconcierto. Así, diferentes zonas se iluminan mutuamente, y la mirada crítica tiene que descentrarse para poder captar la riqueza de objetos que, de lo contrario, dentro del rigor de una disciplina específica, pierden brillo. La 'poesía conceptual' no puede leerse sólo desde la tradición poética; hay que pasar por el arte conceptual y volver a esa tradición. Inversamente, la operación de lenguaje en los 'Quipus' no se comprende fácilmente si no pasamos una y otra vez por la divergencia entre materia y significación. De lo que se trata aquí es de proveernos de un vocabulario básico para hablar de Eielson. Se suele comentar temas, contenidos, y dejar intactas las operaciones de lenguaje. Y en el caso de la obra plástica se dice muy rápido que Eielson reúne lo precolombino y lo moderno, pero ¿qué operaciones hace en relación al arte contemporáneo?, ¿cuál es la genealogía de sus formas?, y por último, ¿cómo se inscriben históricamente tales formas?

Entre las muchas maneras de entrar a la constelación Eielson, vamos a escoger dos polos: el deshacimiento del lenguaje y la recuperación de la materia por el lenguaje. El primero es el de la significación totalizante, la intercambiabilidad de los signos y la proyección fantasmática del significante sobre el referente. El segundo es el del afán por re-acceder a la riqueza sensuo-material del mundo, a los flujos de materiales y contenidos.

La tensión entre los dos polos es constante en esta obra, desde los 1950s. Tiene instancias sencillas, como el lenguaje de los nudos imaginado en la novela *El cuerpo de Giulia-no* e instancias muy complejas, como en el *Homenaje a Leonardo* (1993). Sobre el eje que une estos dos polos se añaden, progresivamente, capas y capas de sentido. Por ello, la obra se enriquece y reconfigura, multiplicando retrospectivamente sus dimensiones.

En la poesía encontramos una 'reflexión material' sobre el lenguaje; y en la obra plástica, una reflexión sobre la emergencia del mismo. Esos son los rasgos distintivos de la obra: la poesía no elogia fetichistamente el significante ni sugiere una hipóstasis del sonido (sonido por la cosa). Del mismo modo, la plástica no insiste en las tautologías de la visualidad pura, ni intenta superarlas con las tautologías de la materia por la materia.

En la primera parte de este ensayo nos ocuparemos del camino que va del lenguaje a la materia en la *Poesía escrita*; en la segunda parte, que por motivos de espacio se publicará en el próximo número de *Hueso húmero*, haremos el recorrido inverso, el que va de la materia al lenguaje en los 'Quipus'. Se trata de dos aspectos complementarios de la paradójica materialidad del lenguaje.

La primera parte¹, entonces, examina el uso de las combinatorias en la poesía de Eielson y se detiene en un poemario conceptual, *Canto visible*; así se percibirá en qué medida la significación fantasmagoriza el mundo material. Esta parte termina con la exploración del concepto de 'Poesía escrita': la única materialidad recuperable en el lenguaje es la del residuo, la del papel.

La segunda parte empieza revisando las nociones juveniles de un posible 'lenguaje de los nudos' para luego extenderse en la doble genealogía de los 'Quipus' (el arte europeo de los 60s y los quipus precolumbinos como mecanismos de escritura en sentido extendido). Luego intentaremos definir la operación material de los nudos como archi-trazo o archi-escritura para demarcar así la emergencia material de la significación. El ensayo termina con una digresión, casi un anexo, sobre la inscripción histórica de las formas utilizadas por Eielson.

PRIMERA PARTE: LENGUAJE Y MATERIA: POESÍA ESCRITA

1. Las combinatorias de la escritura

Después de la poesía fulgurante de *Reinos* (1945), donde encontramos cierta correspondencia entre una *interioridad* y las modulaciones sonoras del verso, la poesía de Eielson se carga de imágenes suntuosas pero carcomidas por un halo grotesco o melancólico: reinas de cenizas, reinas enterradas y el rey-poeta que amanece borracho entre putas y es empujado por los barrenderos ('Bacanal'). Algo similar le sucedía

¹ Esta revista la publicará próximamente.

a Augusto de Campos, en Brasil, mientras escribía *O rei menos o reino* (1949-1951), donde la voz del rey-poeta cae melancólicamente. Si la poesía lírica pierde la voz, entonces necesita transformarse. Los concretistas brasileños inician un proyecto de modernización de la escritura poética, exhibiendo una confianza en la palabra, en la eficacia de su 'realismo semiótico', en la existencia de 'palabra-cosas' que ellos pueden lanzar al mundo como iconos. En contraste, en el Eielson de 1950 (*Tema y variaciones*) la reflexión sobre el lenguaje produce angustia o duda: "todavía no todavía / el cielo se llama cielo / el perro perro / el gato gato / todavía mi nombre es jorge // ¿pero mañana / cuando me llame perro / el perro jorge / el gato cielo / el cielo gato?" ('Caso nominativo', Eielson 1998, 132). O también: "a veces / cuando se eleva el sol / el sol se eleva / otras veces es la luna / y es lo mismo..." ('Rotación', 139).

El centro de este poemario es la exploración de diferentes dispositivos formales para la poesía. Uno de los más importantes es la motivación por el uso recurrente de algún fonema, por ejemplo en el poema que abre el libro 'Solo de Sol' o en 'Nocturno': "es el lechero que me trae / la leche por la noche / o más bien la noche que me trae / la leche de tu pecho..." (137). Lo mismo sucede en 'Poesía en A mayor': "estupendo Amor AmAr el mAr / y vivir sólo de Amor / y mAr / y mirAr siempre el mAr / con Amor..." (140).

Pero quizá el dispositivo fundamental sea el de la conmutación, presente en casi todos los poemas. Por ejemplo, 'Misterio', 'Variaciones sobre un tema de Jorge Guillén' o 'Variaciones en amarillo rojo y verde', en el que "una habitación roja / junto a un árbol verde / junto a una rubia desnuda / junto a una pared amarilla" pasa a ser "una habitación amarilla / junto a un árbol desnudo / junto a una rubia de rojo / junto a una pared verde" (143) y así sucesivamente, con lo que se consigue un efecto de desnaturalización de la representación y disolución del referente.

Pero ahora quiero destacar un uso más radical de la combinatoria en poemas como 'Verbos', hecho de breves cuartetos donde a cada verbo repetido corresponden cuatro complementos distintos, y 'Variaciones ante una puerta'. Poco se habla de estos poemas, quizá por su *inexpresividad*.

Variaciones ante una puerta

la puerta está cerrada

la puerta está abierta

la puerta está cerrada para siempre

la puerta está abierta para siempre

la puerta no está cerrada

la puerta no está abierta

la puerta no está cerrada ni abierta

la puerta nunca está cerrada

la puerta nunca está abierta

la puerta nunca está cerrada ni abierta (136)

No quiero insistir en la idea de que con las combinatorias se expulsa al sujeto metafísico, cuya existencia se supone anterior al poema, y el cual se estaría *expresando* en el lenguaje de la lírica. Lo decisivo aquí es que estamos fuera del ámbito, del espectro, de la gran tradición romántico-simbólica. Con todo, hay que situarse mentalmente a mitad de siglo y notar que las nuevas versiones de *lo poético* que proponen *Noigandres* y *Eielson*, si bien radicalmente diferentes entre sí, suponen un gran quiebre con la primera mitad del siglo XX.

La idea de que a mitad de siglo hay un cambio de poética no es nueva. Se suele acudir a Parra y la *antipoesía* como un indicador, se suele recordar que Parra quiere acabar con la *retórica nerudiana*. Pero, ¿de qué Neruda estamos hablando? ¿Del de *España en el corazón* (1937) y *Canto general* (1950), o del de *Residencia en la tierra* (1935, 1947)? ¿Qué pasa si la poética de *Residencia* es vivida por Parra como retórica? El proyecto de Parra no pasa por 'volver' a un lenguaje desnudo, despojado de retórica, el lenguaje 'simple de todos los días', porque tal cosa no existe. Antes bien, Parra expande el concepto de lo poético hasta confundirlo con los usos del lenguaje como tal. (Y es que usamos el lenguaje para tantas cosas...) El sistema comunicativo colapsa cuando Parra se desliza

ágilmente de un uso del lenguaje a otro. Enriquece la poesía al explorar el lenguaje sin el prejuicio de lo poético.

Es curioso que Eielson, que participa de estas transformaciones, defendiera a Neruda todavía en un artículo de 1955 (“Para una poética preparación”), y lo erigiera, junto con Vallejo, en excepción a la “marmita metafórica” de la poesía postmodernista y simbolista, abogando por una poesía “desnuda”, despojada de retórica. Éste es un índice de que retrospectivamente las cosas aparecen más claras de lo que probablemente fueron: tentativas. Eielson, Parra, los concretistas, son coordenadas para situar una transformación. Recientemente, y ya terminada la investigación de la que este artículo se desprende, leí un ensayo de mi admirado Eduardo Milán en el *Diario de poesía*, en el que hace la conexión Parra-Concretistas (y también Gironde-Concretistas, algo ya señalado hace años por Schwartz). Amable coincidencia. Hace unos años, esa conexión me abrió una puerta muy interesante.

Volviendo al poema “Variaciones ante una puerta”, uno de mis favoritos, ¿qué es lo que *dice* este poema? Que el lenguaje aguanta todo y permite decir cualquier cosa, al punto que termina debilitado, incapaz de decir nada. La combinación mecánica de lo uno y su contrario deshace toda afirmación, toda positividad, toda designación, excepto la del lenguaje mismo. Quizá convendría imaginar este poema como una superficie abstracta, como un plano de lenguaje, agitado por pulsaciones y rugosidades, pero sin ‘comunicar’, sin contar, sin decir. Las lecturas sobre el ‘budismo’, el ‘exilio’ y temas similares en la poesía de Eielson no dan cuenta de la divergencia entre los niveles semiótico y semántico en su poesía. Con ‘semiótico’ me refiero, para decirlo brutalmente, a ciertos aspectos materiales del lenguaje, el sistema lingüístico y la producción somática de sus materiales; así como a los aspectos formales de la poesía, si es que acaso pueden distinguirse de sus aspectos semánticos/simbólicos. De ahí la necesidad de pensar nuevos modos de lectura, atendiendo a aspectos como las tensiones entre lenguaje y materia.

El público prefiere poemarios como *Habitación en Roma* (1952), que se leen en clave existencial. En otros poemas hay un fuerte anclaje

ético de los problemas del lenguaje, una correlación entre los juegos formales y una dimensión ética del trabajo poético. La angustia que aparece con cierta recurrencia tiene uno de sus puntos de partida en la relación entre lenguaje y experiencia. Por ejemplo, aquí, en *Tema y variaciones*: ‘Impromptu’: “éste es tu cuerpo o nada / una nube o una rueda /... / una palabra u otra / no importa qué cosa / un teléfono sonando / un cadáver en el suelo / una raza de perro / un perfume de francia / etcétera etcétera”. (151-152) Convendría intentar relecturas de *Habitación en Roma*, como ha hecho en parte Rowe, atendiendo a la manipulación anti-expresiva del lenguaje que también funciona ahí (Rowe 2002; Rowe 2006).

Quizá *Tema y variaciones* y la novela *El cuerpo de Giulia-no* se iluminen mutuamente si destacamos sus puntos de contacto. En *El cuerpo de Giulia-no*, escrita por Eielson entre 1953 y 1957, y publicada en México en 1971, Eduardo, el protagonista, cuenta su relación con Giulia, en Italia. La novela se inicia con el cadáver de Giulia en los canales y la morgue de Venecia, pero luego retrocede hacia la relación anterior; se intercalan escenas de la infancia y un viaje en la adolescencia a la selva de Perú, donde Eduardo se encuentra y roza con Giuliano, descubriendo el deseo homosexual. Poco importa aquí el argumento de la novela: desde el título se abre otro registro: Giulia-no es tanto la negación de Giulia como Giulia con ano, además de Giulia y Giuliano. El cuerpo que anuncia el título, sea el de Giulia muerta o el del Giuliano adolescente del pasado, o el cuerpo anterior a la identidad sexual, ese cuerpo está perdido, desde siempre. La novela es un contrapunto entre el lenguaje que se deshace y un deseo de recuperar el cuerpo.

Ejemplos del lenguaje que deshace y se deshace: “Yo asentí. Tú, sin mirarme, encendiste el gas, pusiste a hervir el agua y preparaste la cafetera y las tazas. O preparaste la cafetera y las tazas, pusiste a hervir el agua y encendiste el gas. O pusiste a hervir el agua, encendiste el gas y preparaste la cafetera y las tazas” (Eielson 1971, 75). O, de otra manera, esta escena: “—¿Cuál es tu nombre? —insistí” (63), que se repite dos páginas más adelante: “—Giulia —me repetiste—. ¿Nunca has oído ese nombre? —Yo reparé en tus dos ojos verdes. ¿En dónde los había visto antes?” (65) Y luego, otra vez, tres páginas después:

¿Cómo te llamas? —pregunté.

—Giulia —me respondiste. Y ante mi expresión de sorpresa:

—¿Nunca has oído ese nombre? —Yo recordaba tus ojos, los había visto antes, en alguna parte... (68)

Estas repeticiones y deformaciones no tratan de la pobreza de la memoria o de distorsiones del principio de realidad (fantasía, maravilla, surrealismo). Ni lo onírico ni lo poético como sucedáneos o contrapuntos de lo real (que entonces resultaría reafirmado). Más bien se intenta superar la pobreza o los límites del realismo como actividad cognoscitiva a través de la implosión de sus propias reglas.

La manipulación del lenguaje intenta la recuperación del cuerpo material (de Giulia, amante y prostituta; de Giuliano, el cuerpo adolescente y natural). La novela está en las antípodas de la anécdota biográfica (Giulia no es *Claudine*, su antecedente biográfico-real): Giuliano es Giulia con ano. Hacia eso apunta la desmultiplicación de escenas y sujetos, las combinatorias y repeticiones, las metamorfosis y anamorfosis, también presentes en la otra novela de Eielson, *Primera muerte de María*. El principio de identidad se desdibuja, ello se ve en fórmulas como ésta: “Mayana – Tío Miguel – Pancho + Yo = Giulia”. Giuliano es Giulia con ano.

Lo mismo se anuncia en la ‘repetición’ escalonada del capítulo 19, donde una y otra vez los personajes entran en escena, como repitiendo ritualmente un guión: *Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta... Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta...* La escena se repite y se desnaturaliza. Y en las últimas páginas de la novela, justo antes del “catálogo de personajes”: reaparece la mecánica combinatoria:

...

Tu Gran Traje de Seda por las calles doradas de Roma.

Idéntico a tu Gran Traje de Seda por las calles doradas de Roma.

Las papas fritas de París.

Los chiwacos.

Los tucanes con el gran pico amarillo.

La Montaña de la Beatitud Celeste

...

Las fábricas y fábricas de Giuliano.

Las calles resacas de Lima.

...

Todo como siempre.

¿Por qué no todo diferente?

Los chiwacos fritos.

Las papas celestes.

Tu Gran Traje de Seda por las calles resacas de Lima.

La Montaña del Gran Pico Amarillo... (138-139).

¿Por qué es necesario desdibujar los objetos, destruir la identidad con combinatorias, pulverizar la cronología del acontecimiento, desorganizar el sentido? Para entrar en la materia (del lenguaje), para hundirse en algo que es puro ritmo, flujos de intensidades y contenidos, flujos materiales. Repeticiones y patrones: ritmos por los que el humano emerge de la materia hacia el lenguaje.

Las preocupaciones que asoman aquí son recurrentes en los 50s. Por esos años Eielson también estará inmerso en una exploración de los materiales de la costa peruana de su infancia: la larga serie del *Paisaje infinito de la Costa del Perú* (1957-1963 especialmente, aunque la serie siguió por años) está hecha de cuadros (montajes) con arena, restos de aves, ropas, traídos de Perú. A estos materiales se les da un tratamiento *informal, matérico* (valga la redundancia): intentando una recuperación no discursiva del cuerpo.

Volvamos ahora a dos poemas de *Tema y variaciones* donde el eje de los polos en tensión (lenguaje y materia) se configura muy claramente: 'Poesía en forma de pájaro' e 'Inventario'.

Poesía en forma de pájaro (141)

azul
brillante
el Ojo el
pico anaranjado
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello herido
pájaro de papel y tinta que no vuela
que no se mueve que no canta que no respira
animal hecho de versos amarillos
de silencioso plumaje impreso
tal vez un soplo desbarate
la misteriosa palabra que sujeta
sus dos patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas a mi mesa

Éste, el único calígrama de Eielson, es muy distinto a los de Apollinaire o Tablada, en la medida en que el texto cancela inmediatamente el ilusionismo del pájaro configurado. No se trata sólo de la divergencia entre ver y leer que escinde todo calígrama: o vemos la figura o leemos el texto. De hecho, sin necesidad de ir al calígrama, esa misma escisión alcanza a la letra en sí, a toda escritura: o vemos o leemos. También esa escisión ocurre en el sonido: escuchamos sonidos o fonemas. Mejor dicho: el fonema es la bisagra entre sonido y significación. 'Poesía en forma de pájaro' no quiere fingir, declara su cualidad de ser objeto de lenguaje. El poema hace guiños con la O mayúscula que es ícono del Ojo, o con la designación auto-referencial de los colores (azul, anaranjado) y las extremidades del pájaro. Pero afirma su verdad: *pájaro de papel y tinta que no vuela*. Las extremidades son sólo *columnas de palabras*. Precario objeto de lenguaje: 'realismo semiótico', como Bense y Pignatari definen en el caso de la poesía concreta, pero de signo opuesto: sin celebración fetichista. Antes bien, crítica de la alienación.

La operación más interesante del poema, la más auto-reflexiva es la del verso final: la que sujeta las patas a la mesa: un *soporte* de lenguaje para un objeto de lenguaje. Las palabras finales son el pivote sobre el que gira el texto, que se designa como objeto representado y como objeto-representación, exhibiendo la escisión fundamental entre su contenido semántico y su dimensión semiótica 'pura'. Si los concretistas expulsan el contenido semántico y apuestan por un realismo semiótico tautológico (*el signo es signo es signo...*), aquí se retiene el contenido, pero se fractura el signo. El realismo semiótico es un espejismo. De hecho, la crítica de la representación no necesita pasar por la imagen. El pájaro la pone en evidencia pero la crítica es todavía más explícita en:

Inventario

astros de diamante
cielo despejado
árboles sin hojas
muro de cemento
puerta de hierro
mesa de madera
vaso de cristal
humo de tabaco
taza de café
hoja de papel

torre de palabras

hoja de papel
taza de café
humo de tabaco
vaso de cristal
mesa de madera
puerta de hierro
muro de cemento
árboles sin hojas
cielo despejado
astros de diamante (135)

La primera parte del poema refiere al mundo y la otra parte a su 'reflejo textual', la representación. Ambos lados del espejo se conectan de modo inseparable en el verso central: *torre de palabras*. Ese verso es autoreferencial: si el inventario va descendiendo desde las estrellas hasta el escritorio del poeta y la hoja de papel, de pronto se detiene sobre sí

mismo en la metáfora de la torre de palabras. *torre de palabras* designa la representación como vana acumulación de palabras, pero también designa la columna en el papel, pero como parte del inventario de objetos del mundo que va del cielo al papel y de vuelta al cielo. ¿Este es el juego barroco de incluir al continente en el contenido? ¿O es tan sólo una tautología?

El poema es un cuestionamiento de la noción empírica del lenguaje y también del yo lírico: no está aquí el poeta virgen que registra la naturaleza o el mundo exterior, sino una instancia que registra su percepción, o mejor aún, su autopercepción.

Ésta no es una escena representada sino un simulacro del momento de la representación: "escribo que escribo" (como el grafógrafo de Salvador Elizondo, o como el '*e começo aqui*' de Haroldo de Campos en *Galáxias*): un indicador de las condiciones de existencia del lenguaje y la escritura, la oscilación entre significación y objetualidad, entre presencia y ausencia de la identidad minada por la relación diferencial. Hay incluso una implicancia ética en este deseo mimético: ¿cuál es la jerarquía de estos dos niveles que colapsan –texto y mundo? Porque la línea que viene desde el cielo y atraviesa el margen de la página para alcanzar la torre de palabras sólo existe por mediación de las palabras que la designan. *torre de palabras* designa el conjunto de tinta sobre papel y en ese sentido 'materializa' la escritura, pero simultáneamente la 'desmaterializa' porque la convierte en objeto representado, como las estrellas o el cielo no-presentes. Esa ambigüedad es la vieja tensión entre lenguaje y materia.

2. *Canto visible*

Quizá la operación de 'Inventario' se haga más visible en una versión más 'despojada', una versión *conceptual* del poema, como 'Esta vertical celeste proviene de alfa centauro', o 'Ti amo'. Estos poemas son parte de *Canto visible*, escrito en Roma en 1960. El título del poemario ya es ambiguo: refiere a la voz y a la visión: hacer visible una voz. *Canto*

visible es la contraparte de la *Poesía escrita*, nombre con el que Eielson ha reunido varias veces su poesía verbal. La *poesía escrita* de Eielson no se limita nunca al lugar común de la *voz* lírica; por el contrario, siempre pasa por las posibilidades y ambigüedades de ese medio escindido que es la escritura. *Canto visible*, no es, como se podría pensar, poesía visual; es “poesía conceptual”, y hay que verla como el doble opuesto de la escritura. Materialización en un caso y desmaterialización en el otro: *torre de palabras* como objeto de tinta y papel (materia), y como objeto de lenguaje y representación (significación).

Al igual que en ‘Inventario’, en ‘Esta vertical celeste proviene de alfa centauro’ tenemos una línea que desciende desde las estrellas (‘celeste’); aunque esta vez la línea es literal y no metafórica. El efecto se acentúa al no utilizar márgenes: la línea celeste desciende desde el borde de la página, como si continuara una línea exterior, como si una línea de luz descendiera desde el cielo, atravesara el límite y entrara en la página. Y no hay nada más en la página que la frase “Esta vertical celeste proviene de alfa centauro”. De hecho, quien haya asistido a la exposición retrospectiva de Eielson en el ICPNA hace un par de años recordará una ‘instalación’ que era una versión espacial del poema. Este juego que quiere hacer confluír texto y mundo se basa en el uso ambiguo del déctico ‘Esta’ y en la ambigüedad de ‘celeste’: el texto (¿es un verso?) designa tanto la línea celestial virtual como la línea material de color celeste, e intenta confundirlas.

En ‘Ti amo’, la expresión se repite formando una columna, y luego su reflejo invertido forma una segunda columna, debajo de la primera. Una línea horizontal las separa, logrando una brevísima analítica del lenguaje: el reflejo invertido de dos enunciados, uno visto como objeto, en su facticidad, y el otro visto como representación y distorsión. De hecho, ninguno de los *textos* de *Canto visible* tiene título; los títulos que damos son sólo referenciales. En realidad los escuetos y austeros enunciados del libro (‘estatua de un pensamiento convertido en esfera’, ‘pequeño punto blanco y brillante como el sol’, etc., no son versos ni títulos (aquí no hay textos para el filólogo), son definiciones o proposiciones analíticas, propias del arte conceptual. En el arte conceptual, el

concepto, antes que la forma o los materiales rige la 'ejecución de la obra'. La obra no está más en el soporte sino en la idea y su planificación. (Por ejemplo, "Paragraphs on Conceptual Art" de Sol Lewitt (1967): "In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art" (Alberro y Stimson 1999, 12-17).)

La desmaterialización de la obra, y su reemplazo por sutilezas analíticas tenía, en este movimiento de los 60s, un afán liberatorio, una actitud vanguardista que buscaba sustraer el objeto al mercado. La estrategia fracasó y el mercado paga por 'certificados' que garantizan la existencia/autenticidad de la 'obra'. Pero para volver a los presupuestos de esta investigación: ese intento de sustracción al mercado tenía que fracasar porque la homogeneización que éste promueve es muy sofisticada: toda mercancía se nivela en su naturaleza signíca. Con todo, el arte conceptual se puede ver como un pliegue autoreflexivo, una estrategia de reificación que pone de manifiesto la cualidad de signo-objeto y mercancía de los productos del arte, creando una fisura temporal en el sistema del arte (Alberro 2003).

No estoy intentando afiliar a Eielson al movimiento del arte conceptual; lo que quiero es aclarar el tipo de operación que hace. De hecho, estas líneas son parientes cercanas de las *líneas* de Piero Manzoni –artista milanés (1933-1963), con el que Eielson tuvo cercana amistad–, cuya obra puede calificarse, en parte, de conceptual, pero que antecede también a dicho movimiento. [La historia del arte conceptual como movimiento originado en Estados Unidos ha sido fuertemente cuestionada por artistas como Luis Camnitzer y críticos como Maricarmen Ramírez, quienes suscriben otra historia, en la que el arte conceptual emerge del tercer mundo. Ver, por ejemplo, Camnitzer 2007.] Las *líneas* de Manzoni fueron realizadas entre 1959 y 1961. Se trata de líneas impresas en rollos de papel, y contenidas en tubos etiquetados con la descripción de la obra.

Las primeras tenían longitudes pequeñas: 3, 12 o 15 metros. La 'Línea m. 7,200' tiene 7.2 kilómetros de longitud y fue ejecutada en

Dinamarca. La bovina de papel sobre la que se imprimió está guardada en un cilindro de plomo de 66 x 96 cm. Manzoni parece estarse burlando del mercado del arte: la obra es *la línea*. También concibió el *Placentarium* (un cuerpo lleno de aire) y la serie *Mierda de artista* (1961): 90 latas conteniendo 30 gramos de mierda del artista, vendidos al precio del oro. Pero la obra más cercana a “Esta vertical celeste” es *Línea de longitud infinita*, en la que el tubo oculta una línea que sólo existe como especulación del artista. Desmaterialización del objeto.

Pero ocasionalmente Eielson incluye una imagen. Veamos ahora ‘Esta silla de madera es de papel’: encontramos la imagen de una silla clásica y debajo esta descripción: “Esta silla de madera es de papel”. Nuevamente tenemos el uso del deíctico ‘Esta’ para generar ambigüedad, y confundir los niveles de la representación y lo representado. Cuando la distinción entre estos niveles colapsa quedamos en el plano paradójal del ‘realismo semiótico’: ni plenamente material, ni plenamente lingüístico. Hay, sí, una ‘materialidad’ del objeto-signo silla, pero es la del papel, que escapa a la significación.

(Obviamente, la silla de Eielson se puede comparar con la famosa *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth (aunque ésta es posterior: 1965). Kosuth superpone una silla ‘real’, su foto, y una gigantografía de una definición de ‘silla’ de diccionario. Representación lingüística y visual, objeto representado: convergentes y divergentes. El título es lo que le da complejidad a la obra; pero quizá la de Eielson sea más sutil porque reenvía indefinidamente a lo que hay de signo en el objeto y a lo que hay de objeto en el signo.)

La imagen no está aquí por el sueño de la representación transparente ni para generar una falacia icónica, sino para producir la ambigüedad del referente. La operación conceptual desmaterializa el objeto, y en este caso lo hace con ironía, señalada por la elección de una silla tan clásica. La ironía apunta a la escisión en el sujeto del lenguaje irónico; en este caso, el eje de lenguaje y materia indica la fisura en la representación y en el sujeto que se hace cargo de ella.

La confusión o paradoja de este 'realismo semiótico' es semejante a la del pretendido materialismo al que se llegaría con las retículas de la visualidad pura (en la tradición que, heredera de Mondrian, encontramos en Sol Lewitt, Agnes Martin, etc.). La paradoja es más evidente en 'Este pájaro amarillo es invisible sobre la hoja amarilla', cuya operación es opuesta a la de los cuadros monocromos y reticulares. Si las teorías de la visualidad pura y la retícula superponían el plano (matemático o pictórico) y la superficie material, algunos críticos quisieron ver ahí una apuesta materialista, transfiriendo las cualidades materiales de la superficie al plano. 'Este pájaro amarillo es invisible sobre la hoja amarilla' hace lo contrario: la superficie amarilla es, ante todo, plano sígnico, de representación, es inmaterial. Y en ese ámbito inmaterial el amarillo puro del pájaro y el amarillo puro de la superficie se confunden hasta la invisibilidad: el pájaro es absorbido por el plano, lo representado por la representación. La 'Poesía en forma de pájaro' materializaba el pájaro, pero como objeto de papel y tinta; 'Este pájaro...' lo desmaterializa, como objeto de representación. Nuevamente: las dos operaciones constituyen el eje del lenguaje.

Revisemos, por último, el poema 'STARS'. Las letras de la palabra STARS aparecen mecanografiadas en blanco o amarillo y espaciadas regularmente sobre una superficie azul eléctrico. Si bien el poema utiliza la retícula, está muy lejos de querer ser la estructura autoreferencial del ideograma concreto. STARS es un icono diagramático (semejanza de relaciones: a es b como c es a d): las letras son al fondo azul como las estrellas al cielo. Es la misma y vieja metáfora que Huidobro usó en "Minuit"; pero aquí se ha eliminado todo resto figurativo. El poema-afiche de Huidobro era una imagen desestabilizada por su dimensión conceptual; en el poema de Eielson la desmaterialización es total: lo que brilla aquí es solamente un concepto, estructurado alrededor del plano reticular. Otra vez, me parece, el plano sígnico absorbe el plano material.

(Pero Eielson siempre moviliza un pensamiento 'dialéctico'. En un catálogo, 'STARS' aparece acompañado por un poema escrito: "No escribo nada / Que no esté escrito en el cielo / La noche entera palpita / De incandescentes palabras / Llamadas estrellas". En este caso el plano

de la materia antecede al del lenguaje (Eielson y Galleria Gruppo Credito Valtellinese 1993).)

Antes de volver a la *Poesía escrita*, me parece necesario hacer una breve digresión sobre cuestiones institucionales de poesía. *Canto visible* aparece solamente en la primera edición de *Poesía escrita* (1976); no se incluye en las siguientes recopilaciones de la poesía de Eielson (1989, 1998, 2005). Se suele asumir que el retiro de éste y otros poemarios ‘visuales’ (en realidad ‘conceptuales’) corresponde a la voluntad del autor; y las lecturas estrictamente literarias de su poesía suelen desdeñar, sin comprenderlas, estas obras. Lo cierto es que en la edición de 1976 (de bolsillo) el editor incluyó estos poemarios sin autorización del autor, que prefería una edición de otro formato y características materiales. *Canto visible* sólo reapareció, por cuestiones de oportunidad editorial, en 2002, en dos ediciones de gran formato y a color, que recuperan el potencial original de los textos (Eielson 2002; Padilla 2002). El editor y los críticos peruanos de 1976 sólo podían mostrar desconcierto ante obras de este tipo, que exceden lo estrictamente literario, y lamentaron estos trabajos, calificándolos de ‘caprichos de poeta’ (Martos 1977; Martos 1978; Martos 1982).

Algunos de los poemas y poemarios que se podría discutir en ese sentido son: ‘4 estaciones’, ‘4 poemas virtuales’ (que incluye un ‘poema giratorio’ hecho de combinatorias, un ‘poema mutilado’, un ‘poema escrito al revés’ y un ‘poema por escribir’, en blanco, que podríamos comparar con la ‘Nada simplista’ de Alberto Hidalgo), ‘4 textos’ (que incluye un ‘texto para leer’, hecho de las letras del alfabeto, un ‘texto para contar’ hecho totalmente de números, y un ‘texto para mirar’ compuesto íntegramente por la barra tipográfica ‘/’). De hecho, Eielson incluyó algunos de estos poemas en una antología personal poco conocida, publicada en México, tras largas demoras, por las editoriales Aldus y Eldorado en 2005. El título de esta antología personal no podía venirme mejor, es *De materia verbalis*.

Finalmente, la serie *Papel* (1960), también incluida arbitrariamente en la edición de 1976, se resiste a su asimilación en la *Poesía*

escrita y en lo literario. *Papel* consiste de 19 fotografías de hojas tratadas de diferentes maneras; cada una lleva una proposición tautológica mecanografiada que la describe: 'papel blanco', 'papel con 4 palabras', 'papel plegado y agujereado', 'papel quemado', etc. Quizá el lugar ideal para estos papeles sería la sala de una galería; en todo caso, parecen documentos de un evento, y su reproducción es muy pobre.

El problema institucional es ¿dónde situar estos 'poemas'? Incluso, ¿dónde y cómo publicarlos? Este tipo de obras hace necesario desplazar los márgenes disciplinarios. Del mismo modo que los concretistas brasileños se posicionaron en el ámbito del diseño gráfico, del arte y la arquitectura, la obra inter o multi-disciplinar de Eielson requiere otras coordenadas para su circulación, recepción y crítica, porque desorganiza el campo a través de sus prácticas intersticiales. Antes que seguir el criterio modernista de pureza del medio, los medios se contaminan recíprocamente. De hecho es difícil delimitar el conjunto, la obra total del artista.

3. *Poesía escrita*

Espero que a estas alturas ya sea evidente que la problemática de la arbitrariedad y remotivación del signo o la de la resonancia romántica o la de la expresividad lírica no son pertinentes o suficientes para esta poesía. Por eso hemos querido plantear el problema en otros términos, más allá de lo literario y lo poético. La cuestión del marco institucional es crítica al leer *Poesía escrita*: una entrada desde la filología o la interpretación de textos deja de lado la tensión entre materia y significación, así como la dimensión conceptual de la obra. ¿Qué puede decir la crítica literaria sobre un 'texto' como el de *Esculturas subterráneas* (1966-1968) en el que se escriben cinco esculturas imaginarias que luego fueron enterradas en diferentes ciudades?

En ese sentido, como lo ha señalado Rowe en "Palabra Imagen Espacio", el prólogo de Silva-Santisteban a la primera edición de *Poesía*

escrita está bastante descaminado. La edición de *Poesía escrita* de 1998 incluye la siguiente descripción de esta obra conceptual:

Los textos que siguen corresponden a cinco 'esculturas subterráneas', colocadas por Jorge Eduardo Eielson durante viajes realizados entre 1966 y 1969.

Las 'esculturas' aquí presentes fueron reunidas en cinco libros-objeto, transcritas en cinco idiomas en cada uno de ellos. Cuatro de los libros fueron inaugurados el 16 de diciembre de 1969 simultáneamente en París, donde se encontraba el autor, en Roma, Eningen (Stuttgart) y Nueva York. El quinto libro (o 'escultura para leer') estaba destinado a Lima, pero no pudo ser colocado al mismo tiempo que los otros, como era el proyecto inicial, sino más tarde. El trabajo completo se expuso en 1969 en la muestra *Plans and projects as art*, realizada en la Kunsthalle de Berna. (325)

Me parece que éste es un índice de la grave divergencia entre ciertos aspectos de la obra de Eielson y la cultura peruana de esos años. En 1969 Perú vivía bajo el gobierno reformista-nacionalista de Velasco; se acababan de dar las reformas agraria e industrial; se promovía la superación de la oposición entre alta cultura y arte popular (de hecho, el Premio Nacional de Cultura de 1975 lo recibió el artesano Joaquín López Antay); se promovía la participación de los artistas en la transformación social, como en el 'pop-cholo' (que iconizaba y coloreaba a Túpac Amaru); se expulsaba al rock y la sicodelia (y su fusión con la música andina y la cumbia), en favor de la música 'popular'. Una obra conceptual-cosmopolita no correspondía al tono de esos años, de migración y 'peruanización' de Lima. Quizá esa dirección se exploró antes de Velasco y luego en los años 80; con trabajos como los del grupo Huayco o el colectivo Chaclacayo esas dos ramas divergentes confluyen en Perú. De los años 60, en cualquier caso, al parecer hay mucho que releer; al menos esa impresión dan algunos trabajos de Miguel López y Emilio Tarazona.

Una lectura *literaria* también muestra sus límites ante obras que no son conceptuales. Me parece que con lo visto tenemos suficientes herramientas para volver a la *Poesía escrita*. Una manera de entrar en ella

sería preguntarnos, literalmente, ¿cuál es el lugar del papel en esta poesía? La respuesta ya la hemos adelantado, y nos la repite Eielson en el poema 'Papel' (de *Pequeña música de cámara*, 1965): "Escribo con los ojos / Con el corazón con la mano / Pido consejo a mis orejas / Y a mis labios / Cada verso que escribo / Es de carne y hueso. // Sólo mi pensamiento / Es de papel" (303).

La *poesía escrita* gira incesantemente sobre los dos polos en tensión del lenguaje (significación) y la materia. En *Noche oscura del cuerpo* (1955), poemario que tiene una rica historia textual de transformaciones a lo largo de las ediciones, se explora de múltiples maneras el cuerpo. (La edición definitiva del poemario es la peruana, de 1989. En otro lugar convendría revisar las numerosas transformaciones del poemario. La edición de 1983, por ejemplo, incluye textos que luego se separarían como otro libro: *Ceremonia solitaria*. La edición mexicana de *Poesía escrita* de 1989 es distinta a la peruana, etc.) En su primera publicación, en una revista publicada en Francia en 1983 (*Altaforte*, 7) el texto se abría con una sección llamada 'El cuerpo escrito'. También, en 1980, se publicaron en el número 43 de *Vuelta*, 'Cuerpo ocupado' y 'Cuerpo vacío', con el título conjunto de 'El cuerpo escrito'.

No sorprende entonces que *Noche oscura del cuerpo* incluya un 'Cuerpo de papel' donde se confunden la escritura y la respiración, el invierno y el blanco del papel. El poema termina con esta duda: "Y cuando arroje a la chimenea / Esta página vacía / ¿Se quemarán también mis dudas / Mis orejas y mis uñas / Rodarán hechos cenizas / Mi corazón y mis pestañas?" (227).

En el *cuerpo de papel* o *cuerpo escrito* se resume toda la problemática que plantea Eielson. Hay una profunda relación entre estas reflexiones sobre el lenguaje y la experiencia poética. La experiencia no puede pasar por la afirmación o exteriorización de una interioridad cuando todo el esquema de la percepción es puesto en juego. Sucede exactamente al revés: la crisis que se narra tan intensamente en *Habitación en Roma* (1952) parte de la fractura de ese esquema de percepción. La resonancia se reemplaza por la exterioridad: el lenguaje y el mundo se viven como superficies sin interior: pura exterioridad alienante.

En 'Foro romano' el poeta se encuentra sin su amante, una y otra vez choca con un espacio de aire vacío y columnas de ceniza. Estas imágenes de ceniza, muerte y desmaterialización son recurrentes. Podemos leerlas como metáforas de una angustia existencial (el paso del tiempo, la vigencia de la muerte) o leerlas *literalmente*. ¿Qué significaría entonces: "¿trato de recordar mi infancia con las manos / dibujo árboles y pájaros en el aire como un idiota / silbo canciones de hace mil años / pero otra columna de cenizas se desploma entre mis brazos / y mis manos caen cubiertas de repentinas arrugas" (178-179)?

Leídos literalmente 'Cuerpo de papel' y 'Foro romano' se relacionan con la pérdida de la experiencia material del mundo. Eielson da un salto de la comprensión material de las paradojas del lenguaje a una cierta urgencia ética. Por eso encuentro que su poesía está más allá de los paradigmas del romanticismo. Me parece ver ahí el enganche de la 'experiencia poética': una urgencia ética de recuperación de la experiencia deshecha, dispuesta a abandonar los valores morales de la significación: "señores míos / por favor / traten de comprender / detrás de esa pared tan blanca / no hay nada / pero nada / lo cual no quiere decir / que no haya cielo / o no haya infierno / sería como confundir el sol / con un silbido / o con el propio cigarrillo..." ('Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer', 155).

En otras palabras, en el ámbito de Eielson, la 'experiencia poética' podría ser la mediación entre los dos niveles que se han mencionado: el de la experiencia sensuo-material y el más general de la configuración de la experiencia. 'Experiencia poética', entonces, no significa aquí epifanía, ni expresión. La *epifanía* está alienada en una época en la que una crisis aguda de la experiencia nos lanza a una sensibilidad encerrada en sí misma: intensidades que a todos nos afectan y nos conmueven pero que no podemos articular ni socializar sin recurrir a un tipo de reducción enajenante. En el caso del poeta eso equivale a un grado de solipsismo: siento, siento, siento. La *expresión* se vuelve dudosa cuando ya no existe objeto ni sujeto anterior o exterior al lenguaje, cuando el lenguaje mismo se ha vuelto exterioridad que fantasmagoriza el mundo. 'Experiencia poética', aquí, equivale a una actividad cognoscitiva, una actividad de

producción de mundo, no en el sentido de la imaginación simbólica, sino en el de la permanente lucha, cuerpo a cuerpo, con el mundo, para imprimirle, provisionalmente, una forma a la materia y al sentido, que se nos resisten. Por todo ello, nos vemos inmersos en una oscilación constante entre legibilidad e ilegibilidad. Reconocemos que la condición de la significación es la no-significación.

Desde esa entrada múltiple hay que releer poemas que, de pronto, muestran una inesperada herencia vallejiana, como 'Via Veneto' de *Habitación en Roma*: "me pregunto / si verdaderamente / tengo manos / ... / y por qué me siento / tan puro / ... / cuando me quito los guantes / el sombrero y los zapatos / como si me quitara las manos / la cabeza y los pies" (175). (Aquí resuena 'Sombrero, abrigo, guantes', de *Poemas humanos*.) Este poema es semejante al "heme sin cabeza y sin calzado" ('Via Appia Antica'): lo que está en juego es algo mayor que una crítica de los roles sociales y los procesos de individuación. O, mejor dicho, el poema es una crítica de la individuación en lo que tiene de reductor de las bases materiales de la experiencia del mundo, al punto de que *el propio cuerpo se convierte en una organización discreta, una proyección ordenada de esos roles* (significación, representación, identidad).

A esto me refería antes al hablar de la necesidad de salir del humanismo. (Pero tampoco estoy hablando de eso que llaman lo post-humano.) Aquí me refiero a que los roles y la ropa del humano no disfrazan ni cubren una 'esencia', sino que imponen una organización a un continuo que podría organizarse de otro modo. Nuestra 'identidad' no se desprende del cuerpo y su 'naturaleza'. Es cultural que nos resulte natural cierto tipo de corporalidad. Nuestra experiencia no es más o menos auténtica, ni corresponde más o menos a lo que uno 'es'. La identidad se impone al cuerpo y lo organiza, del mismo modo que un modelo de experiencia se impone y organiza la masa de nuestra historia, le da forma.

Leer esta poesía, como se acostumbra en Perú, desde los marcos institucionales que tradicionalmente llamábamos 'poesía' y 'literatura'

significa convertir esta ausencia de cabeza, manos y pies en una metáfora de 'la vida vacía y devaluada del sujeto moderno'. Pero como dijimos antes, hay que cambiar de paradigmas para leer *Habitación en Roma*. Cuando todo se confunde en tanto que signo-objeto —el cigarrillo con el sol, el sombrero con la cabeza— la lógica poética cae devaluada. El cuerpo propio y los objetos del mundo, todo se deshace. De allí que el destino de varios de estos poemas sea el *canasto* de la basura. La cuestión de la 'utilidad' de la poesía no es un problema retórico, sino un problema de fondo: el problema de la imposibilidad de la experiencia.

Las 'escenas de la escritura' en Eielson son siempre semejantes al *cuerpo de papel*. En el poema '10' de *mutatis mutandis* (1954) el poeta escribe, añade palabras pájaros, y termina borrando, borrando hojas secas viento, borrando todo (214). En uno de los poemas de *de materia verbalis* (1957-58), la escena de la escritura se confunde con el sueño: "Sueño que escribo y mientras sueño / escribo este poema..." (249). Y en 'Ceremonia solitaria entre papeles y palabras' (*Ceremonia solitaria*, 1964) el poeta se encuentra entre las palabras: "Solo entre sombras / Semejantes a otras sombras / Sombras de objetos que no son objetos / Sino torbellinos / De materias que sollozan y que tosen" (294). Los ejemplos se podrían multiplicar. Aquí, como en otros poemas, la escena termina con el papel en el cesto de la basura.

Este recorrido rápido, hacia adelante y hacia atrás, por la *poesía escrita* puede terminar en un poema donde todos los núcleos que hemos visto (el eje lenguaje-materia, la crisis de la experiencia, y la ética de la poesía) confluyen: 'escultura de palabras para una plaza de roma' (de *Habitación en Roma*). Aquí un fragmento:

apareces
y desapareces
eres
y no eres
y eres nuevamente
eres todavía
blanco y negro que no cesa
y sólo existes
porque te amo
te amo
te amo
te amo
te amo
te amo
escultura de palabras
escultura de palabras
escultura de palabras
escultura de palabras ... (198)

Este fragmento debe leerse teniendo en mente 'Poesía en forma de pájaro'. Se trata del mismo dispositivo: un soporte de lenguaje que materializa y desmaterializa el objeto (como objeto de papel y como representación, divergentes). El mismo título del poema 'escultura de palabras', similar a la *torre de palabras*, sugiere un proceso frágil de materialización, cuya contraparte es la desmaterialización (como en las columnas de ceniza, vistas antes).

De hecho, la repetición de los versos no puede leerse en términos semánticos (y el poema perdería mucho si sólo fuera oído y no visto). La alusión al fondo no-significante del que emerge la significación es directa: "blanco y negro que no cesa" (escritura y fondo), "apareces y desapareces" (materia y lenguaje, presencia y ausencia); y más adelante: "eres y no eres / sino sonido silencio sonido / silencio nuevamente".

El poema continúa así:

apareces
y des apareces
dejando un hueco encendido
entre la a y la s
un vacío entre los labios
una gota en la retina
¿qué cosa eres
verso sin fin
alineamiento fugaz
de vocales y consonantes
qué cosa eres
macho y hembra confundidos
sol y luna en un instante? ... (198-199)

En “des apareces” se incluye diagramáticamente el hueco de la significación, pero éste se remite inmediatamente al cuerpo (“vacío entre los labios”) y al fantasmático principio de identidad. Se critica el principio de identidad tanto en el caso del referente (sol y luna) como en el de la identidad y estabilidad del cuerpo en tanto que proyección de la significación (macho y hembra).

La crítica de la significación de lo poético y lo literario tiene que ser total para que el poeta encuentre una manera de inscribirse en el mundo. Esta manera es entregando los restos (bases) materiales de su ejercicio: la bola de papel. En ese sentido *El cuerpo de Giulia* no era más escéptica con el lenguaje verbal y, por lo mismo, proponía una salida a un lenguaje mágico: “Pero ¿qué habría de quedar? Excrementos de la lengua. Vanas metamorfosis. Cadáveres verbales flotando en un mar de sangre humana” (121). La vanidad de lo ‘poético’, el inútil cuerpo de papel termina otra vez, de acuerdo al principio ético, en la papelera: “¿sabes tal vez que entre mis manos / las letras de tu nombre que contienen / el secreto de los astros / son la misma / miserable pelota de papel / que ahora arrojé en el canasto?” (201).

OBRAS CITADAS

- ALBERRO, Alexander. 2003. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- ALBERRO, Alexander, y Blake Stimson, eds. 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT Press.
- CAMNITZER, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino Art and Culture. Austin: University of Texas Press.
- EIELSON, Jorge Eduardo. 1971. *El cuerpo de Giulia-no*. México: J. Mortiz.
- . 1998. *Poesía escrita*. Ed. Martha Canfield. Bogotá: Norma.
- . 2002. *Canto visibile*. Prato: Gli Ori.
- EIELSON, Jorge Eduardo, y Galleria Gruppo credito valtellinese. 1993. *Jorge Eielson: Il Linguaggio Magico Dei Nodi*. Milano: Mazzotta.
- MARTOS, Marco. 1977. "Eielson, Jorge Eduardo: Poesía escrita". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 6: 150-155.
- . 1978. "Lectura de Eielson". *Vaca Sagrada*, no. 1: 21-24.
- . 1982. "Lectura de Eielson". *Caballo Rojo*, no. 123 (setiembre 19): 10.
- PADILLA, José Ignacio, ed. 2002. *nu/do: homenaje a j.e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- ROWE, William. 2002. "Jorge Eduardo Eielson: Palabra Imagen Espacio". En *nu/do: homenaje a j.e. eielson*, ed. José Ignacio Padilla, 412-418. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- . 2006. "Sólo silencio: Jorge Eduardo Eielson 1924-2006". *El poeta y su trabajo*, no. 22.



POEMAS / David Souto Alcalde

RECUERDOS DE CALPURNIO

neve: ombros; unha cidade pasou sen se deter

A illa das mulleres loucas

Sobre la playa encontraron una máscara.
¿Cómo bajar ahora del castillo,
muertos por el dolor? Invierno en la aldea.
El camión impactó contra el crucero.
¡Una confluencia de generaciones!
Vino en las carreteras, barriles de leche
remontan el río hacia la metrópolis.
La estación del otoño intenta embarcar.
Libera la naturaleza a sus vigas.

El escarabajo se posó en el armario,
dejó huevos en el bolsillo de tu traje.
Los abedules se imponen en el bosque.
Pusieron escaleras sobre las noches.
¡Lechuzas! Escucha con atención,
en el viento se descodifican los astros.

En el crematorio se reúnen los meses.
Reinventar la estética de lo terrible,

he aquí tu obsesión, alejarte
de la blancura eterna de los calendarios.
¿Épica para la incertidumbre?!

Dafnis y Cloe son tan solo un actante,
se pudren como una flor. Es tarde,
en las barcas no admiten más viajeros,
es necesario disolverse en el aire, transitar.

Sobre las cúpulas cae un mar de plata,
los tejados se convierten en lugares
adecuados para la evasión. La gárgola
de cemento se queja de su ser.
El grueso de las mujeres se arrodillan:
un espejo que representa el pasado.
Te avergüenzas de ti mismo. Hombre,
basura, humedad, residuo, luz;

los vencedores destrozan la historia.

En los barrancos del alma canta un lagarto.
El azufre se extiende con sus raíces,
llega al mar para transformarse en alga,
trastorna el ritmo de las respiraciones.
¡A Emilia Pardo Bazán se le congela
el periodo en una plaza de Viena!
Las hormigas bajan muy lentamente
por el pasamanos del rústico palacio.
Los perros ladran como si algo atacase

a las legumbres que se cultivan en el huerto.
En las rocas, el esqueleto de la sirena
es contemplado por los marineros.
¡Qué alegría amarnos en invierno!
No bebas el vino,

ya basta por hoy.

Nacieron muchos niños estos meses.
El maíz se antepuso a los semáforos;
sobre los cementerios vivió el ruido.
Se destruyen las máquinas del puerto.

¿Encontrarás mis viejos pulmones
entre estas latitudes?

CONCLUSIONES DE UNA REVOLUCIÓN

Many the wonders I this day have seen.
"To my brother George"

Movimientos,
explosiones geométricas
de la razón común. Círculos oscuros:
los peces se dispersan en su sangre.
Un licor arcaico embriaga a las plantas.
Comienzo a descifrar los territorios.

“Habitó. Habitaré en otros árboles”.
Esta era la profecía que escondieran
en un tiempo remoto
las lluvias bajo una roca.

Los deseos se desprenden de las ramas
más elevadas. El canto del destino
se escribe, poco a poco, en las noches
que transcurren sobre este carruaje
en el que reflexiono.

“Me diseñaron para ti, ahora,
ahora debemos intercambiarnos,
como en un solo flujo de narraciones:
¡escúchame!, estos son los sentidos
posibles de toda historia. Conviene
que decidas el ritmo”.

En un vaso dispongo mi corazón.
¡Signo de una anterior eternidad!
El violín toca un concierto de Bach,
rechazo toda posibilidad

para comprenderte.

Los gérmenes del bosque desaparecen.
Convertido en ciego, al pie del río,
acciono el gramófono: las imágenes
se levantan de la tierra, me abandonan.

“Admirábamos el lago, inertes;
éramos como una retama olvidada,
sin nombre para las propias obsesiones,
cancelados por la memoria:

súbitamente, el agua
se desprendió de sus márgenes, se hizo
materia abierta: en el bosque, los cirios
anunciaron nuestra muerte”.

Me deshago para amarte, me sumerjo
en tus antiguas habitaciones.
Un ruiseñor almuerza en tus ojos.
No me contemples más.

Un terremoto
configurará nuevamente las tierras.
Eternamente, la noche repta triste.

EL ESPECTÁCULO POLIPOÉTICO

Entrevista con Enzo Minarelli /

Luis Alvarado

Enzo Minarelli (Italia, 1951) es uno de los representantes y teóricos más importantes de la poesía sonora en la actualidad. Escribió el *Manifiesto de la Polipoesía* en 1987 con la finalidad de sistematizar una serie de prácticas poéticas (la poesía sonora, la poesía de acción) que, teniendo la voz como elemento principal, se extendían hacia la *performance* y la experimentación multimedia. En la década de los 80 produjo una importante serie de discos de poesía sonora (histórica, italiana, francesa, americana, etc.) bajo su editorial 3ViTre PAIR. Tiene varios libros de poesía publicados, entre ellos: *O'grande ventre dell'onda* (Lecce 2007), *seiperunosei* (Lecce, 2000) *Poesie Doccaso* (Reggio Emilia, 1993) *Meccanografie* (Udine, 1991), *Poemi Cognomi* (Rome, 1988), *El Poemméxico* (Mexico City, 1988), *Commediarcom* (Naple, 1983), *Multipoesie Melogrammatiche* (Mulino di Bazzano, 1981) y *Obscuritas Obscenitas* (Mulino di Bazzano, 1979). Un disco con sus trabajos de poesía sonora llamado *The Sound Side of Poetry* (Florencia, Zona Archive, 1991) así como diversos trabajos de videopoesía y poesía visual. Ha realizado una gran cantidad de performances en diversas partes del mundo. Recientemente ha editado el libro de ensayo *La voz de la poesía: vocolalidad del 900* (Campanotto Editore, 2008).

En el primer punto de tu Manifiesto de la Polipoesía señalabas que solamente el desarrollo de la tecnología marcará el progreso de la poesía sonora. Cuando tú hacías referencia al desarrollo tecnológico y a la vez al "progreso de la poesía sonora" pareciera que asumes la posibilidad de un avance que lleva atado un progreso estético.

EM: El manifiesto, como tú sabes, tiene la fecha de 1987, pero lo empecé a trabajar en la mitad de los años 80 y hay que decir que en aquellos lejanos años, no había computadora, había una manera de

grabar sonido totalmente absurda que era la única salida en aquellos tiempos, es decir los métodos analógicos. Claro que el desarrollo tecnológico es el elemento primario para el desarrollo de la poesía sonora y la polipoesía. Piensa que la diferencia que hay entre el letrismo, la poesía fonética y la poesía sonora es esencialmente debido al elemento tecnológico, es decir, el magnetófono, el micrófono y la posibilidad de que la voz pueda ser grabada y apreciada en su amplificación tecnológica. Los poetas letristas de los años 50, Isou, por ejemplo, hacían sus poemas a viva voz sin soporte tecnológico. Cuando en los años 50, los primeros magnetófonos, las primeras máquinas para grabar la voz, fueron comercializadas en el mercado internacional es que aparece la poesía sonora como consecuencia de ese desarrollo. Entonces cuando escribo el manifiesto en la mitad de los 80 yo pensaba que el poeta sonoro tiene un deber, una tarea, de conocer siempre el medio tecnológico, tiene un deber de estudiar y trabajar con el progreso tecnológico, sin quedarse esclavo de ello sino dominarlo, y poner delante el nivel de la búsqueda de la poesía sonora. El medio analógico de los años 80s es todavía importante. En aquellos años no podía pensar en el desarrollo de la computadora, pero pensaba que sin duda la computadora tenía que facilitar el desarrollo de la poesía sonora misma. Aún pienso que el desarrollo tecnológico puede favorecer una creación más perfecta del poema sonoro. No estoy seguro de que eso ocurra ahora —a pesar del grandísimo desarrollo tecnológico de los años 90, que es casi una segunda revolución industrial, el hecho de que la computadora haya revolucionado nuestra manera de trabajar y vivir, a pesar de eso, tengo que admitir, no ha salido una nueva ola de poetas sonoros. Bajo esta perspectiva puede ser que he cometido un error, pero pienso que si no hay una nueva generación de poetas sonoros la razón no está en el medio electrónico, pienso que si no hay nuevos poetas sonoros es porque nuestro trabajo no ha sido aún muy bien conocido ni difundido a todos los niveles. Internet es un buen medio de difusión, yo mismo tengo un sitio desde los años 90 que es muy conocido (<http://www.3vitre.it>), hay sitios como Ubu web (<http://ubu.com/>), como otros, pero esa divulgación no ha sido suficiente. O será que los nuevos poetas jóvenes no tienen interés en este particular aspecto de la experimentación oral, pues tú sabes que cuando uno

empieza un trabajo de la experimentación hay que tener un comportamiento humilde, hay que estudiar, hay que conocer lo que ha ocurrido antes de ti y eso no es fácil, porque si tú pones un micrófono al frente de un estudiante quien quiere producir un poema sonoro, te hace una tontería, una banalidad. Entonces ésa es una de las razones de por qué no hay una ola de poetas sonoros. La última podría ser que los poetas sonoros viejos han cometido un error. Tú sabes que es siempre importante crecer alrededor de nosotros, otros poetas sonoros, casi atendiendo a la construcción de un cenáculo, lo que significa que tienes que escuchar su trabajo, dar consejos, tranquilizar, corregir, de manera que la pequeña planta llegue algún día a ser un potente árbol, lo que ha pasado conmigo cuando empecé a ser poeta en los años 70, lo que de alguna manera ha favorecido mi estilo poético, eso lo hago hoy yo mismo, hablando contigo, por ejemplo. O cuando tengo la posibilidad de organizar festivales en Europa invito a jóvenes junto a los viejos poetas para que haya una comparación entre trabajo viejo y nuevo. Puede ser que los viejos poetas sonoros no han tenido ganas de hacer esa labor didáctica hacia los jóvenes comprometiendo su desarrollo.

No puede negarse que la tecnología en la actualidad nos ha puesto en un umbral y así como la aparición de una nueva herramienta tecnológica produce su propia estética también es cierto que lleva algo de tiempo pensar en función de esas nuevas posibilidades que abre. Por ejemplo, lo digital, o una estética digital, es más una estética de proceso, una estética de software, de combinaciones, de sistema. Mucho arte digital (el arte generativo, por ejemplo) trabaja a partir de desarrollos (y en eso es muy experimental) en donde el resultado final, en tanto el desarrollo de un producto que pueda ser exhibido, no es lo que más importa, sino el proceso mismo de elaboración. ¿Cómo pensar la poesía sonora a partir de eso por ejemplo?

EM: Pienso que el poeta sonoro tiene que ser el técnico de sí mismo porque en la época de la grabación analógica, el poeta sonoro era artesanal, es decir, había un tiempo muy largo para grabar y cortar la cinta y todo eso. En los años 90, como me gusta repetir: “entró la luz”, la luz mágica de la pantalla de la computadora. En aquellos años usar la computadora era casi un milagro porque el poeta sonoro necesitaba técnicos como intermediarios entre su acto de creación y el proceso final.

Significa que el poeta no tenía un contacto directo con su trabajo, si lo tenía era porque hacía un proyecto teórico, pero cuando estaba con la pantalla en el estudio de grabación era necesario un técnico para traducir en el lenguaje digital de la computadora lo que el poeta sonoro había inventado. Estoy hablando de experiencias que yo he hecho en los 90 en el Instituto de Sonología Computacional de Padua, donde trabajaba con dos o tres ingenieros. Ahora que la computadora está en la casa de cualquier persona, el poeta tiene una relación directa. Por ejemplo, ahora estoy trabajando en unos poemas sonoros, tengo mi *software* aquí, después de esta entrevista voy a seguir trabajando, y puedo hacer un poema más exacto porque puedo trabajar cuando quiero y como lo quiero sin límite de tiempo, no es lo mismo que ir a un estudio privado.

Pero en la poesía sonora también importa el concepto. A mí me gusta mucho la teoría, ahora estoy trabajando en un poema, que es un homenaje a Genghis Khan, el gran hombre mongol. Créeme, estoy gastando mucho tiempo sobre la teoría; cómo hacer un efecto sonoro, cómo crear un sonido, es más un trabajo sobre la estructura del poema que el poema mismo. El poeta sonoro tiene que conocer mucho sobre la tecnología. He pasado mucho tiempo en conocer todos los detalles del *software* que estoy empleando, yo elegí este *software* entre muchos, porque no son todos iguales. Una vez elegido el *software*, luego hay que estudiarlo, y luego tengo que trabajar sobre la estructura del poema sonoro. En mucha poesía sonora nada es casual y nada es instintivo, hay siempre una creación racional, de control sobre el trabajo. Como decía Kandinsky, o como decía Edgar Varèse: “necesitamos actos de racionalidad”, me gusta controlar el proceso creativo, saber dónde estoy andando. Como decía Robbe-Grillet hablando sobre el poema escrito: un cinco por ciento es inspiración y el otro es trabajo duro cada día sobre lo que haces. Pienso en el mismo método para la poesía sonora, a mí me llegó la inspiración sobre el poema de Genghis Khan, pero ahora es un trabajo durísimo sobre la estructura, porque parece un trabajo sencillo pero no lo es. Hay muchísimos problemas que resolver antes de grabar, hay que hacer pruebas, ver la relación entre tiempo y significado, ver cómo el poema sonoro puede llegar a un público, ver si estás haciendo un trabajo de símbolos o mimético. Hacer un poema sonoro implica muchas

preguntas, hay que tomar un gusto en el proceso, en el procedimiento teórico del poema: las respuestas a todas las preguntas hacen el poema!

Cuando me dices que estás probando con el software y estás preocupado por la producción de los sonidos, y dices también que no ha aparecido una nueva ola de poesía sonora como consecuencia de la aparición de las computadoras e Internet, sin embargo siento que hay una gran presencia de la poesía sonora actualmente, similar a la que tiene el arte sonoro. Hay artistas en Japón o Austria que trabajan con otro tipo de estética, como Adachi Tomomi o Joe Piringer, cuyos trabajos por cómo suena, por el procedimiento, siento que están en un límite entre la poesía sonora y la música experimental. O el caso de Henri Chopin, que es tan apreciado por el circuito de ruidistas, porque en buena cuenta es un precursor de eso. Pensaba que de alguna manera en la actualidad lo que define a la poesía sonora es la institución en la cual se mueve.

EM: Es un error de vez en cuando poner vínculos y decir esto es poesía sonora, eso es arte acústica, esto es polipoesía, esto es música experimental. Digo siempre que la polipoesía es una bandera, es una opción que la gente puede aceptar o rechazar, lo interesante es hacer una experimentación. Puede ser que yo no tenga una visión total de todo lo que pasa, porque los poetas sonoros en el mundo son muchos, recuerdo un catálogo editado para una muestra de Henri Chopin en Sydney hace doce años y ahí se hablaba de cerca de 200 poetas sonoros en todo el mundo.

Me gusta el joven que trabaja, pero al mismo tiempo el poeta que está consciente de lo que hace, recuerda que esa es una de las razones por las que escribí ese manifiesto. Cuando tú empiezas a hacer una cosa, tú tienes que saber lo que estás haciendo. Pongo el ejemplo, si hay una experimentación sobre la canción de cuna *ninna nanna* (en italiano), si tú haces una grabación donde haces exactamente, mimética, una canción de cuna, tú no haces un poema sonoro, estás haciendo probablemente una acción acústica o una verdadera canción de cuna. Si yo tomo una canción de cuna y empiezo a hacer un procedimiento de edición lingüística, hago una operación dentro de la estructura del lenguaje, estoy haciendo un poema sonoro. Hay diferencia entre arte acústica, arte radiofónica y poesía sonora. Si digo esto es porque me gusta la conciencia de lo que

estás haciendo. Un poeta tiene que controlar si el lenguaje que emplea es oralidad o vocalidad.

Hoy hay tantas posibilidades, y está bien. He estado tres veces en Japón invitado a festivales de poesía, he visto que hay un desarrollo de la *performance* en su sentido general, pero no hay ahí muchos poetas sonoros. Me acuerdo que en un festival había un joven que empleaba sensores y con el movimiento de la mano hacía un concierto y eso es una manera de disfrutar la tecnología. Pero déjame decirte, esa técnica la he visto muchas veces en festivales de música electrónica en Austria. Hay muchos juegos electrónicos en los que con el calor de la mano haces activar un sensor, pero no es suficiente para decir que están haciendo un poema sonoro. Y ahí llegamos al punto de la cuestión: tú necesitas tener un proyecto, una idea, tener una conciencia teórica de lo que haces, si no, no hay eso, no hay nada. Porque es un error total llegar enfrente de esos medios que tienen un poder espantoso sin tener ideas claras. Escucho muchas cosas donde se siente la prisa del artista por trabajar rápido sobre un medio que no conoce, y al final el medio lo domina, acaba siendo esclavo del medio. Cuando lo que hay que hacer es crear una situación opuesta, y esa situación la creas si tienes un proyecto, si tienes una teoría, si sabes a dónde estás yendo.

En el prologo del libro de Janete El Haouli, dedicado a Demetrio Stratos, decías que vivimos en una cultura visual y que defender la voz significa ser parte de una minoría. ¿Que rol crees que ocupa la voz en la actualidad? Porque es cierto que en una cultura visual importa más cómo uno se ve que qué dice, pero también es cierto que el mundo en general es más sonoro que nunca, salir a la calle significa salir a un mundo de ruidos, somos una cultura muy auditiva.

EM: Defender la voz en la actualidad supone ser parte de una minoría. No hay una relación, al menos es lo que veo en la política italiana, entre lo que el político dice y lo que es la realidad, es decir, el lenguaje ha perdido su función, el lenguaje es una manera de traicionar la realidad. La imagen tiene su victoria. Si tú miras la televisión, la imagen televisiva gana el 80% de la atención del espectador, y el 20% es para la voz, entonces defender ese 20% significa que es una derrota pero eso no significa nada. Estoy convencido de que hay que defender

esa minoría porque pienso que la voz es el cuerpo, pienso que apenas hablas yo reconozco que tú eres tú. Entonces la voz es cuerpo, la voz es una manera aún para mí de vivir intensamente la vida. La voz es algo violento y al mismo tiempo algo dulce. Con la voz puedes hacer el amor y hacer llorar a una persona. Pertenece por lo tanto a una minoría en la sociedad tal como está estructurada, porque en el mundo cuenta más el *look*, más cómo tú te ves que la sustancia, lo que uno en realidad es. Pero eso no significa que dejemos de luchar.

Déjame hablar sobre un punto, donde la imagen puede ser interesante, dejamos el contexto social donde la imagen triunfa, pero si entramos en el mundo de la polipoesía, la imagen tiene un papel importante. Importa cómo el poeta sonoro sale ante el público, si el poeta sale con la misma ropa con la que estuvo en el bar unos momentos antes y no tiene una imagen coherente con el poema sonoro que está haciendo. La imagen bajo esta perspectiva es interesante. Hay un manifiesto de Balla escrito en el siglo pasado que teorizaba un hábito coherente con el poeta *performer*.

No estoy hablando sólo de la imagen que el poeta tiene que conseguir sobre el público, sino de la verdadera imagen, la del video o la de la fotografía o como quieras, el poeta tiene que relacionarse con todo eso en el escenario frente al público. En el sexto punto de mi manifiesto escribo que la voz es siempre protagonista, la *prima donna*, pero en ese punto la voz tiene la necesidad de relacionarse con una imagen, puede ser una imagen en movimiento, un video, un film o una imagen fija, y en ese sentido la imagen entra en el espectáculo polipoético, pero de una manera controlada, porque no estamos haciendo un film ni teatro, es siempre la voz la que tiene la mayor importancia.

Siento que mucho del mundo de la poesía sonora está presente en mucha música experimental en la medida en que el dadaísmo o el letrismo están consciente o inconscientemente en esos círculos, como el ejemplo de esa canción de los Talking Heads sobre un texto de Hugo Ball, o incluso en el pop hay muchos cantantes que trabajan con la voz en niveles que uno podría vincular vagamente con la poesía sonora.

EM: Ese poema de Hugo Ball está incluido en uno de los primeros discos de los Talking Heads, y nadie obviamente reconoció en aquella canción un texto de Hugo Ball, el famoso inventor de la *poesía sin versos*, 1916. Pero ahí puedes diferenciar lo que es música de la poesía sonora. David Byrne y Brian Eno hicieron una canción llamada “I zimbra” que tiene el texto “Gadji, beri bimba” de Hugo Ball, nadie supo reconocer el texto del gran poeta alemán, porque la música tiene un papel mucho más importante que las palabras mismas, la música es tan maravillosa que cualquier texto podría ser empleado. Considera que el poema de Ball es todo una mezcla de neologismos y palabras que llegan de diferentes idiomas, parece un lenguaje extranjero.

Pero lo que me preguntas es legítimo. Prácticamente me dices: ¿la poesía sonora puede ser un juego? En muchos poemas letristas o en Henri Chopin, pasa algo como un *rumorismo* virtual que se queda en sí mismo, es casi un trabajo sobre el fonetismo, susurros sobre el significante, y puede ser que no haya significado, porque Henri Chopin decía que el cáncer verdadero de la comunicación es la palabra, entonces en sus poemas sonoros tú nunca vas a encontrar una palabra, hay siempre un ruidismo acústico que no está lejos de la experimentación musical. En mi último libro *La voz de la poesía: vocoralidad del 900* he tratado ese punto. Creo que es un error fatal quedarse siempre en un nivel infantil de la poesía sonora, donde hay un juego casi vacío sobre un sonido que no sabes a dónde va. Sí, puede ser la gran maravilla de la ambigüedad, tú dices *aa*, pero qué quieres decir con *aa* puede ser todo y nada. Sí, puede funcionar, pero a través de la poesía sonora, y también Paul Zumthor lo había entendido, se puede hacer gran literatura. En mi libro *La voz de la poesía* yo he tratado unos puntos donde los poetas sonoros desarrollan las temáticas de los grandes sentimientos, el amor, el dolor, poemas sobre eso, o hay otros poetas sonoros que enfrentan la temática de la relación del poeta con la sociedad contemporánea o los poetas sonoros que emplean su medio como una lucha política social, así como los poetas románticos ingleses Coleridge o Wordsworth que empleaban su poesía para cambiar el mundo. Los poetas sonoros de mi generación, los que han empezado a trabajar a mediados de los 70 y 80 han empezado

a introducir ese aspecto de gran literatura dentro de un campo experimental donde la voz es la cosa más importante. Para quedarse lejos de riesgo de hacer una cosa demasiado vacía e incomprensible han intentado poner esos elementos. Entonces pienso que la poesía sonora tiene la gran posibilidad de ser gran literatura. Hay un poema mío, "Nordsud&Sudnord", que está basado en el contraste que hay en la sociedad entre el rico y el pobre, capitalismo, marxismo, el dueño y el obrero, el Sur y el Norte, la guerra y la paz. Claro que hay que tener un proyecto porque si uno quiere salir de esos tres puntos hay que emplear el lenguaje y la palabra. Henri Chopin decía: "es un error fatal emplear la palabra", entonces trabajando fuera del lenguaje uno siempre llega a un ruidismo, pero con el ruidismo no se puede comunicar mucho, a veces no puedes comunicar nada pero si tú decides ayudarte con el lenguaje, digo emplearlo no como lo hace el poeta lineal, sino de manera experimental, y tener por lo tanto un *link* con el público que te escucha, porque el punto final es que si el público tiene que seguirte, de vez en cuando hay que dar cosas que el público mismo pueda reconocer. Ése es un punto importante que mis colegas no siempre entienden. Hacen unos shows que están lejos de cualquier cosa y nadie los entiende. "¿Por qué nadie viene a ver mi *performance*?", dicen, pero qué van a ver si haces una cosa que no significa nada. Eso no significa que tienes que hacer algo para agradar al público, pero significa que en unos cinco minutos de experimentación hay que poner algunas referencias para que el público entienda lo que estás haciendo. Y eso de la relación con el público me parece fundamental porque el poeta tiene que comunicar, porque es relacionarte con una persona que está escuchando y si quieres que suceda el milagro de la comunicación tienes que hacer algo que tiene que llegar, es casi un acto simbiótico, yo te doy esa cosa y el público me escucha y me da de vuelta una sensación emotiva. Es casi como hacer el amor, el poeta-performer hace en el escenario el amor con el público y hacer el amor tiene que ser de dos; si no, es una masturbación.

Pensaba que en la poesía sonora hay, en la medida en que se trabaja con la voz, un interés por aprovechar todas las posibilidades que la voz pueda ofrecer tanto en el plano oral como en el vocal. Y la poesía sonora ha aprovechado mucho el

plano vocal, y eso les permite diferenciarse de la figura del cantautor, que es como el juglar actual. ¿Cómo ves tú el trabajo del cantautor, de gente como Bob Dylan, Leonard Cohen o Tom Waits, quienes tienen además una influencia fuerte?

EM: Pienso que es un trabajo diferente. Solamente en Brasil la ola de cantautores como Caetano Veloso, Chico Buarque y Gilberto Gil, han producido textos experimentales y musicales, pero siempre en el contexto de una canción. Los cantautores que has mencionado van a quedar en el mundo internacional como Dylan, como los mismos poetas *Beats* que hacían canciones. El cantautor es un hombre que emplea el lenguaje de manera tradicional, está comprometido con un claro mensaje, porque Dylan tiene que publicar rápidamente a su mundo el mensaje. Y emplean una música que no siempre es muy elaborada, siempre el texto es más importante. En ese punto es semejante a los *lieder* alemanes de Schumann o Schubert donde la palabra era más importante que el sonido. Schumann tiene textos escritos por Goethe, el lenguaje es ahí más importante que el sonido. Pienso que es un mundo que está muy lejos de nosotros. No veo una relación entre la poesía sonora y el cantautor, el único punto que puede ser intermedio es la experiencia de los poetas *Beats*, de Ginsberg, Corso, Olson, Kerouac porque ellos recitaban sus poemas con un soporte de música jazz. Si tú escuchas a Jack Kerouac cuando lee *On the road* hay un soporte musical de jazz. El mismo Ginsberg, es que estaban todos enamorados de Charlie Parker. Estamos más o menos en el mundo de la canción, pero los *Beats* tenían una voz, una presencia escénica fuerte, un carisma y sabes que para un poeta sonoro ir a al escenario es un placer y también para los *Beats* que prácticamente inventaron el *reading*, pero en realidad no lo inventaron ellos, ya se hacían en la época romana, Plinio el Joven y Marcial, ya ahí hacían lecturas públicas, pero en la época contemporánea desde los 50 en San Francisco no pasaba día sin un espectáculo de los poetas, y los *Beats* en el famoso teatro Cabaret The Cellar han empezado a espectacularizar la palabra poética.

También está el caso de William Burroughs que estaba cercano al mundo de la poesía sonora.

EM: Burroughs es un gran escritor que ha aplicado esta técnica del *cut up*. Pero él más leía, yo conozco muy bien al hombre que ha vivido con él por casi 40 años, el poeta John Giorno, un poeta de Nueva York. Él me decía que Burroughs cuando estaba en el escenario tenía que leer. Es un hombre que ha inventado una gran técnica, ha hecho trabajos interesantes pero su dirección no era tanto hacia la poesía sonora, John Giorno es aún un poeta lineal pero al mismo tiempo es sonoro. Cuando está frente al público él no lee, tiene todos sus poemas en la cabeza, los conoce perfectamente, y tiene una manera de declamar con el cuerpo, unos movimientos expresivos que ayudan a la comprensión del texto, tú sabes que el cuerpo para el poeta es fundamental frente al público.

Me extraña lo que dices de William Burroughs, él ha participado de eventos de poesía sonora con Chopin.

EM: Sí, él ha participado en *performances*, pero si quieres un hombre que verdaderamente es un poeta sonoro que es de su grupo, que de vez en cuando cae olvidado porque todo el mundo habla de Burroughs, es Brian Gysin, él sí ha sido un verdadero poeta sonoro, ha introducido la permutación, empleando la técnica del *cut up*, él me parece más poeta sonoro que el mismo Burroughs.

Para terminar, si bien has dicho que no hay un nueva ola de la poesía sonora en la actualidad, ¿cuál es entonces la actualidad de la poesía sonora? ¿En qué está y cómo han evolucionado tus ideas respecto a la polipoesía?

EM: Yo la veo bien, hay aún muchas posibilidades de desarrollo. Lo que escribí en el *Manifiesto de la Polipoesía* es aún actual. Hay muchas posibilidades, hay puntos a los que nadie ha llegado y ese es el problema, tienes que ver lo que se ha hecho antes, y ver lo que falta. Te digo, en el panorama internacional hay muchos poetas trabajando, y la polipoesía está muy difundida, hay varios festivales. En Barcelona está Xavier Sabater organizando decenas de festivales, el próximo 6/7 de noviembre yo mismo estaré con él en Barcelona, en Portugal hay poetas como Fernando Aguiar o Américo Rodríguez que están trabajando desde hace años, en Francia hay poetas como Serge Pey, como Charles Dreyfus, como

Julian Blaine, que hacen un festival. En Holanda está un poeta como Rod Summers que siempre organiza cosas y hace trabajos de polipoesía, está Jaap Blonk, un gran amigo mío, que tiene una manera de trabajar muy cercana a nosotros. En Alemania está el grupo de Michel Lentz; en Hungría está Endre Szkarosi; en el norte, en Islandia, está Magnùs Palson; en México el grupo de la Bienal de Poesía; en Brasil, en São Paulo, hay núcleos de polipoesía. Te recuerdo que ahora en el Lincoln Center de Nueva York hay una muestra de todos mis discos, porque han adquirido todo mi obra sonora y en video. En Italia hay mucha gente que trabaja y la bandera de la polipoesía tiene el viento muy positivo. Pienso que hay muchas cosas por hacer, llegan nuevas propuestas y los jóvenes entienden que hay aquí una manera de expresarse totalmente libre.



UN NO, VOZ, RES..., PROBANDO¹ / Mario Montalbetti

Quiero comenzar con la célebre primera frase del Evangelio de San Juan, la frase que dice que “en el principio fue el logos” para decir que ésa es una frase que habla en contra de toda la experiencia humana. Ningún comienzo humano es lógico, es decir, ningún comienzo humano está dotado de logos, de razón. Para nosotros, en el principio hay un grito. La primera voz que emite el ser humano al nacer no tiene logos, es anterior al logos, no posee razón; con el primer grito, el logos no se ha asentado aún y en el mejor de los casos se reduce a eso que Roman Jakobson llamaba la función fática del lenguaje: ese primer grito es como decir ‘aló’ y no significa propiamente nada salvo el lugar que ocupa que es el lugar del dintel del lenguaje. El camino del grito al logos es largo, es complejo, y sobre todo, es negativo. El logos se instaure con un NO. Al logos se llega por negatividad. Y con voz. La voz es el gran instrumento de la negatividad. Regresemos a la Biblia. Lo primero que Dios le dice a Adán es NO: “de este árbol no comerás”. Como sabemos, Adán debe obedecer sin logos, por el puro peso de la voz de Dios, porque justamente el árbol del que no ha de comer es el árbol del bien y el mal, es decir, exactamente el árbol que distingue bien de mal. Adán no sabe, si no ha comido del fruto de dicho árbol, que desobedecer a Dios es malo. No lo sabe como logos. Pero inicialmente lo obedece por su voz. Lo que Adán obedece es una voz. De hecho, nuestra palabra ‘obedecer’ proviene del latín *ob audire*, es decir, oír ante, estar ante una voz. La versión freudiana es similar. Lo primero que el padre le dice al hijo es ese mismo NO. Es una prohibición. Así comienza el lenguaje propiamente. Con una prohibición manifiestamente arbitraria. Y aquí nuevamente, el instrumento del NO es la voz. El padre le dice al hijo “De esta mujer (tu madre) no comerás”. Es el famoso complejo de Edipo.

¹ Texto de presentación de la muestra “Inventar la voz: nuevas tradiciones orales”.

El hijo, la mayoría de los hijos, obedecen ese NO inicial porque obedecen el peso de la voz paterna. Esa derrota ante el NO viene con un premio consuelo: el lenguaje. Esto es lo que Lacan denomina “el NO del Padre”. Es más, si uno trata de argumentar y oponerse al Padre, si uno no acepta el peso de la voz paterna, entonces uno obtiene solamente el tercer premio en esta farsa humana que es convertirse en un psicótico. Una vez establecido ese NO –que se obedece porque es voz y no porque es logos, casi de la misma manera en la que un perro obedece el NO del amo, no porque entienda sino por la voz– sólo después es que pueden entrar San Juan y el logos y el lenguaje y el orden gramatical y la procesión de sujetos y predicados y la academia de la lengua y la iglesia, etc. Después del grito se asienta el orden de las prohibiciones: no mientas, no comas carne los viernes, no desees la mujer del prójimo, no fumes, no insultes a nuestro presidente, no bebas, no te comas las uñas, no, no, no, no... y es de esta retahíla de ‘no’s que emerge nuestro así llamado orden social – que debería rebautizarse como nuestro NO social.

El punto es pues que antes del logos hay voz. En el principio fue la voz. Lo que es más interesante aún es que hasta ahora nos llegan los efluvios de la voz pre-logos, nos llegan como fósiles de un momento en el que el logos, el lenguaje pleno, no se asentaba aún. Quiero distinguir cinco de estos especímenes: el hipo, la tos, el eructo, el estornudo, las onomatopeyas. Me reduzco a la voz como producto oral. Hacemos otros ruidos, es cierto, resoplamos con las narices, chascamos los dedos, expelemos gases, etc. Pero nada de eso es propiamente voz. La onomatopeya, en cambio, es voz plena pre-lógica. No hablo tanto de la onomatopeya codificada (el guau del perro, el mu de la vaca, etc.) sino de toda esa pléyade de ruidos incidentales que insertamos en nuestros intercambios lingüísticos cotidianos. Por ejemplo: “Vino el tipo y PAM le metió un golpe”. ¿Qué es ese PAM? ¿Es parte de la oración? ¿Es parte del *logos* de la oración, de lo que *dice* la oración? O la siguiente maravillosa expresión que escuché hace pocos días. Una señora explicaba sus habilidades culinarias y dijo: “UUUUUUUUUUUU viene de lejos”. No se limitó a decir que sus habilidades culinarias venían de lejos sino de UUUUUUUUUUUUU lejos. Eso parece querer decir *muy* lejos, pero lo dice pre-lógicamente, de una forma que la expresión lógica “muy lejos” (aun

“muy pero muy lejos”) no logra expresar; porque el UUUUUU nos lleva sonoramente, oscura, gravemente, a un lugar al que no accede la palabra lógica plena.

Tales ruidos incidentales no aparecen cuando el discurso quiere tener un máximo de rigor lógico como en el discurso universitario, en el científico, en el sermón, en el parte militar, etc.; pero los encontramos en casi cualquier otra manifestación lingüística del ser humano. Los argentinos, por ejemplo, le llaman a ese juego bonito que mostró el club Huracán de fútbol la temporada pasada el “tiki-tiki”, aludiendo a la sucesión de pases entre los jugadores. Y cuando, como con el “tiki-tiki” hacemos uso de la repetición (reduplicación le dicen los expertos) de un mismo sonido o palabra accedemos a todo un universo muy popular entre nosotros que se ubica también a caballo entre el logos y el no-logos. Ahí está el muy-muy, el cau-cau, el tacu-tacu, el suave-suave, el circule-circule, el dale-dale... Y lo que es notable es que en los casos en los que la palabra repetida tiene transparencia semántica (el caso de suave pero no de cau), en esos casos, el resultado no es cuantitativo sino cualitativo: suave-sua-ve no quiere decir más suave sino mejor calidad de suavidad.

Las onomatopeyas, los ruidos incidentales que acompañan a nuestras frases gramaticales, son fósiles de un momento pre-logos. Ese momento pre-logos es un momento instaurado por la voz. Lo que todas estas expresiones, todos estos ruidos, tienen en común es que acercan el lenguaje al mundo de afuera y lo hacen sin pasar por el significado. El truco final de estas expresiones es que expresan sin significar.

El caso de las onomatopeyas es el caso del ruido voluntario, intencional. Hay otros que no lo son, el hipo por ejemplo. Parece absurdo detenerse siquiera un momento en el producto oral del espasmo involuntario del diafragma pero el hipo está en el origen de la filosofía-comologos, es decir, ocupa un lugar pre-eminentemente en Platón. En el *Banquete*, un hipo posterga el discurso más famoso de la filosofía antigua. En efecto, era el turno de Aristófanes de argumentar en torno al amor cuando se vio sorprendido por un fuerte ataque de hipo. Como Erixímaco, que era su médico, era también uno de los comensales, le dijo “o me curas el hipo o tomas mi lugar” a lo que Erixímaco respondió que haría ambas cosas

(*Banquete*, 185d y ss). Pero antes de empezar su discurso, Erixímaco le recomendó a Aristófanes que estornudara como forma de calmar el hipo. Luego del discurso de Erixímaco Aristófanes declara que se siente mejor luego de practicar esa “espantosa unión de ruido e irritación” que es el estornudo (*Banquete*, 189) y procede a proponer la teoría del amor como la reunión de dos mitades. La versión de Frederick Rolfe de ese pasaje es admirable: “la persecución y el deseo del todo es el amor” (cf. *Banquete*, 193). Varios siglos después, el psicoanalista francés Jacques Lacan se devanó los sesos tratando de entender la significación del hipo como postergador del discurso, de hecho, como postergador del discurso más fecundo en la historia de la filosofía, de aquel que señala que el todo es la unión de dos mitades. Eso que llamamos “metafísica occidental” no es sino la persecución y el deseo del todo platónico.

Hipamos, estornudamos, eructamos, tosemos... y cada una de estas intervenciones orales pre-lógicas tienen efectos en el discurso. La tos es ruido que opaca al logos, pero también es ruido que interrumpe cortésmente. Tosemos, voluntariamente, para interrumpir. Pero esa interrupción no es sino la instauración del peso de una voz que ahora ocupa un lugar. Por ejemplo, observamos a una pareja besándose y en lugar de interrumpir con logos “¿qué están haciendo?” interrumpimos con no-logos, tosemos. La tos no es lógica ni dialógica. No espera una respuesta. Simplemente ocupa un lugar a partir del cual se derivan consecuencias actuales. La tos des-hace al logos, lo deshilvana, y con suerte derrideana, lo deconstruye.

Me he referido hasta aquí a la voz que acompaña al pre-logos. Una vez instaurado el logos, la voz también lo acompaña. Es con voz que digo esto que estoy diciendo, este discurso ordenado, gramatical, lógico. Es con voz que intentamos transmitirnos información, o realizar ese ideal más bien ridículo que es comunicarnos. Pero cuando el ideal de logos es lo que tenemos delante, la voz se ve sometida por la razón. La voz debe sacrificarse, debe inmolarse, para que el contenido de la voz emerja clara y plenamente. El discurso científico es el paradigma de esto, al punto que no hay mejor comunicación científica que la que se realiza sin voz, es decir, la que se ofrece escrita. De la misma manera, cuando un locutor de

noticias habla con esa voz neutral estándar lo hace para que la atención se maximice en *lo* que dice. Curiosamente, en nuestro medio, cada vez existe menos dicha voz neutral entre nuestros locutores: desde el ubicuo Vargas hasta el meloso locutor de Radio Felicidad (cuyo nombre no logro recordar) la voz es cada vez más importante que *lo* que se dice. Esto no es un paso radical sino la triste comprobación de que ya no hay nada que decir. De hecho, la mejor fuente de desinformación imaginable son los diarios y las radios de nuestra ciudad, pero esa es otra conferencia. Reparen, sin embargo, en que el éxito de *Los chistosos* en gran medida se basa en imitar una voz, es decir, en imitar voces. La risa surge de una comparación de voces, entre la original y la impostora. "Iguallito" es el gran piropo que se le puede ofrecer a un imitador. Y la perversidad consiste en que una vez que se imita una voz a la perfección, ya da lo mismo *lo* que se diga con esa voz impostora. A falta de información, todo se reduce a voz, lo que discutimos son voces y ya no eventos. Vivimos una gran comedia de voces. El viejo lema de Odría "Hechos y no palabras" ha sido sobreeséido en favor de este otro: "Voces y no palabras". El paroxismo siempre es cortesía de RPP que ha encontrado la magnífica fórmula de convertir el hecho en noticia y luego la noticia en voz. Por eso, cuando Luis Alvarado nos convoca aquí para *inventar* la voz, a lo que nos convoca, creo, es a intentar el acto absolutamente radical de inventar una voz que *diga* algo –en medio de una sociedad cuyas voces son mero ruido que no expresan nada sino la necesidad de ocultarse tras nuevo ruido.

Esta voz que acompaña al lenguaje también tiene un fósil del NO original, instaurador, y esa es la voz que llamamos "interior", a veces la "voz de la consciencia". Todos escuchamos voces y las escuchamos solos porque es una voz que se origina y muere dentro de nosotros mismos. La voz interior no es pública. Es nuestra, pero disociada de nosotros mismos. Queremos que venga de otro lugar. Y es una voz a la que le otorgamos saber; la voz interior que nos dice cosas, que nos dice qué hacer, qué no hacer, qué pensar, etc. ..., *sabe*. Es exactamente porque le atribuimos saber a esta voz interior que el siguiente chiste tiene la posibilidad de ser gracioso: un individuo escucha una voz (una voz interior, claro) que le dice "Vende todo y anda a Las Vegas". El individuo vende todo y toma un avión a Las Vegas. Apenas desembarca, la voz

vuelve a aparecer y le dice: "Toma un taxi y anda al Casino *Caesar's Palace*". El tipo toma un taxi y se va al *Caesar's Palace*. La voz vuelve a aparecerse y le dice "Ahora anda a la mesa de la ruleta". El individuo obedece. Llega a la mesa y la voz le dice "Pon toda tu plata al rojo". El tipo pone todo su dinero sobre el rojo. El croupier gira la ruleta, lanza la bola y ésta se detiene sobre negro 11. Por última vez la voz aparece y le dice: "La cagamos".

El efecto del chiste es que exigimos que nuestras voces interiores sepan más que nosotros. Por eso, muchas veces se las atribuimos a Dios. Más de un asesino ha justificado su crimen señalando que "escuchó una voz que le decía..." y esa voz se presentaba con el peso de la voz de Dios. Ojo: esa voz no está muy lejos de la voz que escuchó Abraham y que le ordenó matar a su hijo. Curiosamente, Abraham es un ejemplo de Fe, pero cualquier otro que hubiera intentado lo mismo sería un criminal más culpado de intento de homicidio. Esta contradicción está maravillosamente analizada en *Temor y temblor* de Kierkegaard. Es evidente, sin embargo, que esa voz que llamamos interior es nuestra, que todas nuestras voces interiores tienen un solo y mismo origen, nosotros mismos. Lo curioso es que nos disociamos para poder obedecerla. Esa voz que solamente nosotros escuchamos, que no es pública, es un fósil perfecto del NO original que obedecemos por el puro peso de una voz. Y esa es la prueba de que el NO original sigue en nosotros como una mala consciencia o simplemente como una consciencia que nos confronta. El fotógrafo Mariano Zuzunaga ha escrito algo decisivo al respecto. Dice Zuzunaga: "El loco no es el tipo que escucha voces. Después de todo, todos escuchamos voces. El loco es el tipo que *dice* que escucha voces". Es decir, es el tipo que se la pasa diciendo a todo el mundo que alguien le está hablando, que alguien, para decirlo escuetamente, sabe por él. El loco es loco porque hace pública una voz que no lo es ni puede serlo.

Resumiendo, hay pues una voz pre-logos (la de la onomatopeya, el ruido incidental, el hipo, el estornudo, etc.). Hay, segundo, una voz con-logos, que es la que acompaña y es sometida por el logos en la ejecución de sus funciones de información, comunicación, etc. Hay también un fósil del NO original al interior de esta voz-con-logos que

es lo que llamamos la voz interior y que nos habla desde una posición supuesta de saber.

Quiero hablar a continuación de una voz que es post-logos, que se despega del logos para sobrepasarlo y que tiene que ver con el canto. El filósofo esloveno Mladen Dolar ha recogido una anécdota exquisita que nos pone frente a esta voz que se despega del logos: en medio de una batalla hay una compañía de soldados italianos en las trincheras y un comandante italiano emite la orden "soldados, ¡ataquen!". Grita con una voz alta y clara para ser escuchado en medio del tumulto, pero nada sucede, nadie se mueve. Entonces el comandante se enoja y grita más alto "soldados, ¡ataquen!". Nadie se mueve. Y como en los chistes las cosas tienen que suceder tres veces para que algo despierte curiosidad, él grita aún más alto "soldados, ¡ataquen!". En este punto hay una respuesta, una pequeña voz que se eleva desde las trincheras diciendo elogiosamente "che bella voce!", "¡qué bella voz!". (*Una voz y nada más*, p.13). Como señala correctamente el propio Dolar, la situación hubiera sido muy distinta si el comandante hubiera dicho, con su misma magnífica voz, "soldados, ha terminado la guerra, vuelvan a casa". Lo que supone un *interés estético selectivo* (el término es de Dolar). Es decir, en lugar del contenido comunicativo manifiesto (la orden del comandante primero, apelaba a sus soldados; segundo, emitía información; y tercero, contenía la fuerza ilocucionaria de una orden) los soldados selectivamente decidieron que el revestimiento sonoro, la mera voz del comandante, era el objeto de la emisión. Pero esto es algo que hacemos cotidianamente. Nos gustan las valeses y los boleros aunque aceptamos que sus letras son más bien cursis, adolescentes, trilladas y patéticas; nos gustan el *rap* y el *hip-hop*, aunque admitimos que sus letras son más bien bárbaras, criminales, racistas, capitalistas y sexistas; nos gusta la ópera aunque concedemos que la crueldad de Turandot o la lista de Don Giovanni o el coleccionismo de Barba Azul son inaceptables. Selectivamente despegamos la voz de su "contenido informativo" y nos deleitamos en ella. (Hay una excepción conocida a todo esto y que cae bajo el nombre de "los cantautores": estos son individuos sin voz o con mínima voz que sin embargo "dicen cosas interesantes". El caso paradigmático es Dylan, cuya voz es tan mala que resulta maravillosa. La prueba definitiva es que las

canciones de los cantautores se defienden como poemas cuando los leemos sin canto, mientras que los otros, los valeses, ópera, etc., no tienen la menor chance de sobrevivir sin la voz).

Este despegarse del logos no es total, sin embargo. Uno no puede reemplazar la letra del ejemplar vals de Miguel Paz "Desdén" ("Desdeñoso semejante a los dioses...") por cualquier cosa. El canto necesita de la base de la palabra plena. Yo no he estudiado el tema pero sospecho que el origen del canto no pudo darse simplemente tarareando. De hecho, mi impresión es que tararear solamente es posible post-logos, luego de que las palabras se han asentado. Tararear es algo así como tartamudear, requiere de una base material lingüística para hacerlo. Y es de esta base lógica (que no es cualquiera) que algo se desprende y que apela a una cierta forma de goce que a veces llamamos estético. Tal vez la mejor forma de apreciar este despegamiento es volcarlo sobre el espacio topológico lacaniano definido por el nudo borromeo achatado. Para Lacan el goce (la *jouissance*) es un corto circuito entre los órdenes Imaginario y Real a espaldas del orden Simbólico. Para ponerlo groseramente, uno goza cuando una fantasía nuestra hace corto circuito con un cuerpo. Ése es exactamente el goce del canto: cuando despegamos la voz del orden gramatical lingüístico (y de todo lo que este orden deriva como la consecución de un significado, etc.) lo que queda es el *efecto* fantasmático de dicha voz (cualquier cosa a la que imaginariamente nos refiere esa voz) más la voz misma como cuerpo, como cosa física. Esa combinación tiene la posibilidad de generar goce, siempre y cuando la base lógica, las palabras que la sostienen lingüísticamente, actúen como la proverbial escalera de Wittgenstein que debe arrojarse una vez que uno ha subido.

Regresando a los alcances de la muestra de Luis Alvarado creo que éstos pueden verse como un intento de inventar, de re-inventar, todas estas voces de las que me he ocupado. El trabajo de Pauchi Sasaki re-inventa, por ejemplo, la voz pre-logos. Mi propio trabajo trata de re-inventar el tartamudeo inicial hacia el logos. El trabajo de Casari investiga el logos mismo. El de L. M. Bedoya, el despegue no-estético del logos de sí mismo. Menciono solamente algunos porque no es mi intención reseñar la muestra. Pero sí quiero insistir en que la re-invencción

de la voz tiene muchísimas formas y todas ellas dibujan un mapa imaginario de la voz humana y en algunos casos lo expanden. Es ante este mapa que estamos.

Hay una última voz de la que quiero hablar. Es una voz interior. No es pública. Pero, a diferencia de la voz interior a la que me he referido y que dice cosas, ésta es una voz que es simplemente una sombra acústica. La solemos reconocer como enteramente nuestra, pero no nos habla. Es más bien la sombra que dejamos al hablar. Más concretamente, es la sombra que dejamos cuando hablamos en silencio, cuando leemos un poema o una novela o leemos un cartel en la calle, o cuando leemos un *mail*, o cuando, en efecto, escuchamos aquella otra voz interior que dice cosas. Lean algo mentalmente y aparece esa voz imposible de anular, esa emanación de la lectura silenciosa. La única forma de hacerla desaparecer es exteriorizando nuestra voz. Esta sombra desaparece, por ejemplo, cuando escuchamos nuestra propia voz grabada. Ya no está ahí. Tal vez la extrañeza que usualmente sentimos cuando escuchamos nuestra propia voz en el mundo exterior, cuando nos han grabado por ejemplo, es que es nuestra voz menos su sombra. La voz grabada es una voz que no despierta sombra. Es más, tal vez toda voz exterior y no solamente la nuestra grabada carece de esa sombra. Es voz pura. Que yo sepa esa voz-sombra, esa sombra acústica, no tiene un nombre conocido. Es lo mismo que un eco, pero interior. Un *ico*. Cualquiera sea su nombre, me parece el apéndice esencial de cualquier manifestación de la voz. Esa voz sin nombre, esa sombra que acompaña a nuestra voz interior, tal vez ésa sea la voz irreductiblemente humana, la que no dice nada, la que desaparece en contacto con el mundo exterior, el eco interior improbable del grito original diseminándose en cada uno de nosotros como la radiación que acompaña al universo después de la explosión original.

Déjenme entonces regresar a mi título para concluir: un no, voz, res... El *no* define la frontera entre logos y no-logos. La *voz* define la frontera entre el logos y el post-logos. La *res*, es decir, la cosa, es la voz-sombra sin nombre, el eco-interior que se despega de todas nuestras voces interiores. El que todo eso suene a “uno, dos, tres” responde a que escuché una voz que me hablaba mientras escribía esto.

CINCO ESTUDIOS / Róger Santiváñez

1. GLORIA

Cabellera dorada ante mis vistas.

De su escape nadie se escapa si
No yo mismo azur contemplativo

De sus ojos sales rosales celestía
Azules celuloide divino transpa
Rente parentela asesinada in New

York del niño su nada amante soñada
Se fue volviendo abuela & madre
Para *film* disparó huyendo de esos

Maleantes que en la cumbre de
La muerte recordada la dejaron
Sumergida en el nuevo & radiante

Amor Perdido

2. MITYLENE

Callado vino rojo sube al talle de
Un desvelo por amor constelado
& luego comprimido en la crecida

El mar siempre será una diosa
Cuyo seno suavemente se recoge
La playa más dorada de tu sueño

Con fresco verdor la ola blanca en
Romería sacia la seda de azur que
Copa encima solar brillor celeste

Evanescente destello por los tumbos
Sonidos solos siempre en mi canción
Ella estuvo a mi lado recostada en

Dulce Sardis

3. TRISAGIO

Viejo empedrado rompido por Blanquillo
Canto por la iguana recordada on la arena
Azul música del aire se quema carbón
O subido promontorio tocado por Wayama

Silencio súbito en las tardes del adobe
Ya que lagrimales volvieron sueños solos
& el asombro colmó la calma desolada
Aun el terciopelo de los besos solitarios

Índices marcaban marcabrina parentela
Mas en la tutela del amor cristalino
Brillo marino se escondió en la tibieza
Que en tu pieza anida la morada

De ti misma enamorada

4. ESTUDIO DE UNOS LABIOS

Gaviota horizontal a lo Man Ray
Tenían vida sola su propio
Sino eran de luz sobre la noche

De mesa agitan hoy mi poesía
Caramel creando un divino ritmo
Temprana avemaría revolotea

En su forma recordada & es
Máquina blanda de tus frases
Humorosas cual estreno en

Pincelada frágil fragante frati
Cida no nostalgia que palpita
& pita cerrada hasta los

Aros aromados o es el carmesí
Que no me alcanzará & eso
Me entristece centro de tu rostro

Enmielada tentación o tersura
Que no toco pero puedo estar
Preso original virgen virginal

Una especie de saludo oprime
El pecho solitario humedecido
En esa fresa medida del poema

Medita suspiro estación des
Hecha hay algo bello & desolado
En cantar la visión de dos horas

Para siempre grabadas

5. ESTUDIO DE UNOS OJOS

Luzca la luz pura para el
Cielo 'onde esconde su amor
La poesía que por ti escribo

Escape encima de los bosques
Sirena apacible entre la roca
Atisbo del verde resplandor

Volver a verlos silenciosamente
Brillando bajo dorados fluorescentes
Como un signo ocasionado & feliz

Hay una esencia fina en su color
Un vuelo orando quieta dulzura
Involucra ansiosas márgenes

D'ellos un esbozo quisiera esta
Canción ser su claror irresistible
Anegado en ciertas lágrimas

Distantes

LA AUTOBIOGRAFÍA TRASCENDENTAL. Una lectura de *Camino de Ximena* desde la *Vita Nuova* / Jorge Wiese Rebagliati

Uno de los aspectos de *Camino de Ximena*, de Santiago del Prado, que ha llamado más la atención de la crítica es el de su estatuto genérico. Se trata, en efecto, de un libro polimórfico, que no se deja clasificar fácilmente. Dice Alfredo Villar:

Camino de Ximena es algo más que una novela: es una aventura. Excéntrica, inclasificable y desconcertante, llamarla simplemente novela sería simplificar sus complejidades y sus paradojas. Híbrida, microscópica, fragmentada, su escritura se aleja de cualquier canon o cercanía a aquel espacio de mentiras y vanidad en que se ha convertido nuestra literatura oficial. (Villar 2003: 253)

Álvaro Azevedo, en una tesis reciente (Azevedo 2008), luego de distinguir entre pacto autobiográfico (el que rige a las memorias autobiográficas), pacto ambiguo (el de la "autoficción") y pacto novelesco (el de la novela y los cuentos), se decide por el pacto autobiográfico con reservas (es una autobiografía, pero el autor destruye su autoridad narrativa al contar mentiras flagrantes). Probablemente los extremos de la polémica estén representados por la opinión de Lorenzo Helguero, que pide que se lea *Camino de Ximena* como testimonio (Helguero 2004: [8]) y la de Abelardo Oquendo, quien pide que se lea como una novela:

Hoy importa muy poco si un libro es o no canónicamente una novela. Y con sus dibujos, sus xerox, sus fotografías, sus juegos tipográficos, sus boletos y sus poemitas, no hay otra manera de leer *Camino de Ximena* que como una novela. Ubicable, además, entre las más singulares y arriesgadas de nuestra literatura.

(Oquendo 2003: 20)

Sin intentar zanjar totalmente la polémica, me propongo ofrecer algunos elementos que puedan ayudar, a la larga, a dilucidar mejor la cuestión. Para ello, contrastaré *Camino de Ximena* con un texto que tampoco se deja clasificar fácilmente: la *Vita nuova*, de Dante Alighieri, mezcla de 31 poesías líricas, una estructura narrativa que las organiza en un conjunto unitario, y una secuencia de textos críticos referidos a las citadas poesías. Lo hago pensando en que la *Vita nuova* puede considerarse como texto paradigmático para el descubrimiento o la consolidación de una vocación literaria a partir de la centralidad del amor y de la amada (como Alfredo Azevedo piensa que puede definirse el proceso que subyace a *Camino de Ximena*, de ahí que titule su trabajo “Camino de Santiago”) y también porque podría ser posible que a un autor tan marcadamente “literario” como Santiago del Prado no le haya sido indiferente la conexión con un modelo tan poderoso.

La única referencia directa a Dante en *Camino de Ximena* se presenta en la entrada del diario correspondiente al domingo 15 de setiembre de 1996. El narrador está considerando asistir al homenaje a Borges que se realizará en el Auditorio de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ximena estará repartiendo folletos a la entrada del referido auditorio:

Ximena estará allí... Me mirarán sus ojos... Hablará, y el aire se poblará de hadas diminutas, bronceaditas, en bikinis...

Yo balbuciré unas palabras, ay, ruboroso... (“...temo che la venuta non sia folle...”)

(CX, 118)

Las últimas palabras son una cita directa de *Infierno* II, 35: “temo que resulte una empresa loca”, en la traducción de la B.A.C. Luego de aceptar el viaje al otro mundo, Dante se acobarda y le dice a Virgilio que no cuenta con méritos propios para emprenderlo. Aunque se trate de una referencia perfectamente apropiada (el “viaje loco” es el encontrarse de Santiago y Ximena en el recibo del Auditorio de Humanidades), no deja de ser curiosa la fuerte carga literaria de un texto que pide declaradamente no ser leído como una novela.

Dado este antecedente, no es inverosímil considerar el valor simbólico tanto del número 3 como del número 9 en *Camino de Ximena*. En la *Vita nuova*, Beatriz está asociada, desde el principio (capítulo II) con el número 9. En el capítulo XXIX de este libro, Dante explica el porqué de este simbolismo:

El número tres es la raíz del nueve, porque, sin otro número alguno, por sí mismo hace nueve, tal como vemos de forma manifiesta que tres veces tres hacen nueve. De este modo, si el tres es autor por sí mismo del nueve, y el autor por sí mismo de los milagros es tres, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres en uno, esta mujer [Beatriz] estuvo acompañada de este número nueve para dar a entender que *ella era un nueve, es decir, un milagro* [las cursivas son mías]; la raíz del cual, es decir del milagro, es únicamente la maravillosa Trinidad. (VN: 332-333)

Ximena está asociada al nueve, en primer lugar, porque vive literalmente, “en el nueve”, porque vive en Abraham Valdelomar 333, Lince:

Apunté la dirección, no sin preguntar, una y otra vez: ¿Estás seguro de que es 333? ...¿Viste bien?...

CX, 14.

Ciertamente, la insistencia en la consignación exacta del número podría deberse al hecho de que Santiago y Renzo pasaban por delante de la puerta de la casa de Ximena de noche y a la condición de miope de Santiago (CX, 14), pero la coincidencia debe notarse.

En segundo lugar, debe observarse también el hecho de que Santiago consigna el envío de nueve sobres a Ximena (se entiende que con varias cartas cada uno). El primero está bajo la entrada del lunes 18 de marzo de 1996 y el último, bajo la del sábado 19 de abril de 1997. Por lo dicho en el texto (la primera carta es de agosto de 1995), podría haber habido más envíos y podría ocurrir también que los envíos no se hubieran realizado en los días en los que se consignan. Por ello, resulta importante la referencia a estos nueve sobres “marcan el tiempo”. Son indicadores temporales de un proceso amoroso y un proceso de escritura.

Forzando un poco las cosas, podría afirmarse que tanto el espacio como el tiempo de Ximena están vinculados con el nueve. Al contrario, solo el tiempo (pero se trata de un tiempo cósmico, en el que los planetas se juntan para coincidir con el milagro) está vinculado con Beatriz.

De todas formas, estas analogías, aunque plausibles, no son tan relevantes como la que puede verificarse en la estructura misma de los dos libros. La *Vita nuova*, como se ha dicho, reúne en el mismo proceso, vida, creación y crítica. En palabras de Mario Pazzaglia, se trata

[...] de una historia poética y espiritual. La antología [se refiere a la selección de poemas hecha por Dante del conjunto de su actividad poética entre 1283 y 1293 –a lo más, 1295–] evoluciona así en un libro orgánico, en el relato y la meditación de una experiencia ejemplar: el amor desinteresado por Beatriz, cuya loa, creatura venida *de cielo/ en tierra a mostrar el milagro*, conduce a una radical ‘renovatio’ de la vida espiritual del poeta, de donde nacen las *nove rime* –el *dolce stil novo* [el dulce estilo nuevo] dantesco– y la tensión hacia una poesía más alta (cap. XLII [último]) que es, al mismo tiempo, un más profundo *intelecto de amor*.

(Pazzaglia 1996: 1086)

¿No es otra cosa este “autorretrato del artista adolescente en el Perú” que es como denomina Álvaro Azevedo a *Camino de Ximena* (Azevedo 2008: 17)? Veamos: Dante (Santiago) se enamora de Beatriz (Ximena) y ese amor, vivido en íntimas contradicciones y angustias, es lo que le permite descubrir su vocación de escritor, puesto que a raíz de él Dante (Santiago) escribe distintos poemas líricos (cartas, poemas, narraciones fácticas, narraciones fantásticas, sueños, un “cuento”, etc.) que lo consolidan como escritor y le permiten crear su “persona” (es decir, su identidad autoral). Dante se define como escritor asumiendo y enfrentándose a la tradición feudal anterior y a la poesía contemporánea de su “primo amico” Cavalcanti. Como señala el mismo Azevedo, Santiago “quiere crearse una identidad, quiere presentarse ‘como un objeto encantador’” (Azevedo 2008: 17).

Ambos libros son libros en los cuales los autores seleccionan de un material previo y construyen su identidad en la búsqueda de la amada. En efecto, la *Vita nuova* empieza así:

En aquella parte del libro de la memoria antes de la cual poca cosa podría leerse, se encuentra un rótulo [una *rubrica*, un título en rojo] que dice: *Incipit vita nova*. Rótulo bajo el que encuentro escritas las palabras que es mi propósito manifestar en este librito [Dante dice: *libello*], y si no todas, por lo menos su significado [Dante dice: *sentenzia*, por lo cual quizás la traducción más precisa sea 'sentido']. (VN: 73)

Conviene distinguir aquí entre el libro de la vida (lo que cada hombre escribe con sus actos), el libro de la memoria y el librito, el *libello*, que es la *Vita nuova*. Hay, como se puede apreciar, un conjunto de reducciones: la memoria es una reducción de la vida y el *libello*, una reducción de la memoria, pues ni siquiera es una transcripción propiamente dicha, ya que del libro de la memoria no se consignan todas las palabras, sino solamente el sentido. Como dice Raffaele Pinto, "queda claro el fundamental carácter hermenéutico del texto [...] que desde un principio se presenta como interpretación de poemas previamente seleccionados" (VN: 77, n.9).

El mismo carácter compilador y seleccionador está presente en *Camino de Ximena*. Precisamente en el prólogo, Santiago del Prado da cuenta de que la instancia autoral es la de un antologador:

El libro que tienes en tus manos está compuesto de las cartas que le escribí a Ximena y una selección de los apuntes que llevé en mi diario. [Mis cursivas.]

CX, 14

Y si bien del Prado precisa en el mismo lugar que su texto "no es una novela", el valor del "extraño camino" que recorrió "buscando *saber* [y aquí el valor del conocimiento es otro guiño dantesco] del amor" es, curiosamente, bastante parecido al proceso de selección señalado por Dante en el primer capítulo de la *Vita nuova*: vida-memoria-libro. El *libello* de del Prado está compuesto de elementos más heterogéneos que el de

Dante, pero, al fin y al cabo, resulta de la imposición de una estructura narrativa a un material textual previo.

Tanto la *Vida nueva* como *Camino de Ximena* son, también, libros de adolescencia (o de infancia) y de aprendizaje. En el caso de Dante, la adolescencia abarcaba hasta los 25 años, edad de la muerte de Beatriz (*Convivio* 4, XXIV). La adolescencia es el tiempo privilegiado de la relación con Beatriz. En el caso de Santiago, la adolescencia se retrae a la infancia y a la óptica infantil, que, según Ricardo González Vigil, en el Prado es una elección deliberada “contra la perspectiva de las personas mayores, envilecedora, deshumanizadora” (González Vigil 2003: C8). Por ello, la alusión al *Retrato del artista adolescente* de Joyce no es totalmente arbitraria.

Con todo, estas analogías, por lo menos en el caso de Dante, pueden resultar un poco gruesas. Sostiene Pazzaglia:

Se ha hablado [...] de la *Vita nuova* como *Bildungsroman* (Bàrberi Squarotti), como de un retrato del artista adolescente; sin embargo, debe subrayarse el carácter medieval de esta novela, donde la *quête* está deliberadamente orientada en el sentido de un conocer que es un reconocer, de un retorno a arquetipos coincidentes con la estructura objetiva del mundo, presentados, desde el principio, como implícitos en una experiencia que se justifica y que adquiere significado y autenticidad solo en tanto, superando las razones individuales, se realiza en una dimensión universal y ejemplar.

(Pazzaglia 1996: 1089)

Ciertamente, pero habría que aclarar que, en tanto estructura narrativa, lo arquetípico en la *Vita nuova* es lineal y recoge el modelo de la conversión cristiana: Dante queda impactado por la virtud y la potencia del amor de Beatriz. Y a partir de allí, como bien ha observado Carlos Gatti (Gatti 2008: 19-22) se produce una dinámica de experiencias y expresiones que, en sus simetrías y sus asimetrías busca dar cuenta de un proceso amoroso. Y también del encuentro de un nuevo lenguaje, acorde con la novedad de la experiencia amorosa. Inicialmente, las respuestas siguen la lógica de la poesía de estilo trovadoresco provenzal (*el trovar*

clus, la poesía hermética, por ejemplo) o de la poesía de su “primo amico” Guido Cavalcanti (en tanto conflicto entre el amor y la razón, y también en tanto actitud amorosa pasiva). Dante se escuda en el silencio o en otras mujeres para no reconocer su amor. Hasta que Beatriz le quita el saludo por su comportamiento “vicioso”. Luego de la conmoción que ello le produce, se percata de que su misión en la vida es cantar las loas de su amada, más que centrarse en sus miserias propias. Y en este momento aparece el nuevo estilo, el *dolce stil novo*. Sin embargo, Beatriz muere y Dante, luego de una breve relación con la “*donna gentile*”, representante de la piedad (y no del amor), se orienta nuevamente a Beatriz y aspira, aunque no cuenta con los medios técnicos para ello, a alcanzarla en otra dimensión cuando los posea. La obra termina con esta tensión, que se resolverá finalmente en la *Divina Comedia*.

¿Cuál es, en cambio, la estructura narrativa de *Camino de Ximena*? Mi impresión es que se trata de una estructura más “circular” que la de la *Vita nuova*, en tanto su dinámica, propiamente, es una de intensificaciones y recurrencias, más que de acciones efectivas. En realidad, la “acción” marco de *Camino de Ximena* consiste en la permanente frustración de la expectativa de la respuesta *escrita* de Ximena a las cartas de Santiago. Santiago escribe cartas que no son respondidas (precisemos: Ximena responde una sola vez, y de un modo más bien críptico, pues se pregunta si lo que le ha enviado se puede llamar una carta: el *trobar clus* es de ella, más que de Santiago [CX, 71-72]). Cuando Santiago se encuentra, al final, con Ximena, y conversan cara a cara, la ilusión se rompe por completo (CX, entrada del diario del martes 27 de mayo de 1997 [8:47 p.m.], pp. 268-270). Complementariamente, Santiago rehúye la presencia fáctica de Ximena: a lo largo del texto, Santiago ha estado evitando el encuentro con Ximena, a pesar de las exhortaciones de Renzo, el “agente secreto R”: de Ximena solo sabemos que lleva el pelo corto, pues Santiago solo la ha visto fugazmente y cuando han coincidido en un mismo espacio (en la cafetería de Letras, o en el auditorio de Humanidades), él ha estado de espaldas a Ximena o la ha visto al sesgo solamente. Al final, dos “acciones” negativas (la no respuesta de Ximena, la no visión de Ximena o el no encuentro con Ximena) determinan la importancia de una acción que

sí se cumple: la escritura. *Camino de Ximena* representa, en este sentido, el triunfo absoluto del relato sobre la historia.

En este libro, la linealidad de la acción es puesta en cuestión casi permanentemente. En varios casos, salvo la consignación cronológica (y aun esta no es segura: por ejemplo, del 18 de marzo de 1996 se pasa al 26 de noviembre de 1995, situación que se aclara en nota a la carta del 13 de junio de 1996, CX, 32), los hechos podrían haber ocurrido en cualquier orden. Esta condición y la heterogeneidad básica de los textos refuerzan la condición fragmentaria del conjunto y lo distinguen, por ejemplo, de la trabazón "gótica" de la *Vita nuova*. En esta obra, ciertamente la lírica interrumpe el relato, que la causa, y del que, a su vez, es interpretación e intensificación (casi como las arias en una ópera). Sin embargo, la armazón narrativa avanza ordenadamente de narración a lírica a comentario crítico, y de confusión inicial a revelación, a crisis y a expectativa final. En la *Vita nuova* resultaría completamente inapropiado cambiar de orden partes de la secuencia narrativa. Y un editor que así lo hiciera resentiría fuertemente el sentido de la obra.

El fragmentarismo, la circularidad y la recurrencia, en cambio, casi obligan a una lectura "lírica" de *Camino de Ximena*. El sentido surge, así, de la reunión (hasta cierto punto arbitraria, pero no tanto) de los fragmentos que debe imponerle el lector al texto. Y de esta reunión surge la connotación artística, la metáfora. Piénsese, por ejemplo, en el tema de la "loa" de la amada. Si juntamos a todos los destinatarios de las nueve cartas enviadas por Santiago, nos encontraremos con las siguientes expresiones (omito el nombre "Ximena Castillo Costantini"):

- 1 Signorina (CX, 32)
- 2 Signorina prima donna (CX, 71)
- 3 Signorina soprano strepitosa (CX, 125)
- 4 Signorina rotolata dalle scalle marmoline (CX, 156)
- 5 Signorina severissima con i trovatori (CX, 170)
- 6 Professoressa dell'Accademia di Treneri (CX, 183)
- 7 La ragazza dal bikini d'oro (CX, 219)
- 8 Zarina di tutte le rose (CX, 226)
- 9 farfalla pensosa (CX, 245)

¿No se trata, en efecto, de una especie de las “laudes di Madonna Ximena”, modeladas sobre las letanías de la Virgen María? El prestigio evidente del italiano en del Prado (y aquí la relación italiano-español podría analogarse a la relación latín-italiano en la *Vita nuova*) refuerza el carácter de *donna angelicata*, de mujer ángel (aunque este punto podría ser discutible), que Santiago quiere atribuirle a Ximena.

El fenómeno presenta otras variantes: Santiago está ilusionado con aprender hawaiano y presenta una lista de palabras aparentemente casual:

¿Qué le parece si estudiamos juntos hawaiano?

‘Frijoles’ se dice papapa; ‘podrido’ se dice popopo; ‘cabaña chica’, pupupu.

[...]

Y ‘canción’ se dice casi como su bello nombre, Srta. Ximena: himeni.

CX, 43

Ocurre algo semejante con el siguiente texto:

Hoy estuve revisando los epítetos homéricos femeninos en la *Iliada*, comparando la versión en prosa de Luis Segalá y Estalella (que seguro usted conoce), y la inconclusa de Alfonso Reyes, en verso. Esta es la lista que hice (la versión de Reyes está entre paréntesis):

[...]

Briseida, la de hermosas mejillas (la de la faz gustosa).

Hera, la diosa de los núbicos brazos (la Brazos Cándidos).

Tetis, la de argenteados pies (Tetis la Pies de Plata)

[...]

Ximena, la de las cartitas invisibles.

CX, 57

Ciertamente, no es inverosímil que un personaje como Santiago, interesado en leer y escribir, y absolutamente empapado de literatura,

comparta con su amada reflexiones de carácter lingüístico o literario. Pero perderíamos por completo el efecto artístico si solo consignamos el dato como parte de las características “reales” del discurso de Santiago. Sí, lo son, o pueden serlo, pero no adquieren valor literario hasta que las consideremos como metáfora y reinterpretemos el texto bajo esta luz. Y esta característica puede extenderse a otras partes o a la totalidad del texto. La madre y el padre de Santiago, su hermana Gabriela, su hermano Hernando y sus sobrinos Nicolás, Manuel y Tomás son, ciertamente, personas reales; pero su valor en el texto debe radicar en su condición de personajes. Así, por ejemplo, Lorenzo Helguero sostiene lo siguiente:

Constantemente, además, [Santiago] se compara en el texto con los miembros de su familia en cuanto a las relaciones de pareja: su hermano mayor que no recuerda la sensación de estar soltero, su hermana que se va a Europa con su enamorado, él (Santiago) que solo escribe cartas a una mujer de la cual no recibe respuestas.

(Helguero 2004 [4])

En relación a su familia, se destaca también la condición “productiva” de todos los miembros. Y se contrasta esa condición con la de Santiago. ¿No son estas observaciones elementos para la construcción de personajes?: ¿los “productivos” y “emparejados” frente al “improductivo” y “solitario”? ¿Y no es este un dato que refuerza la condición “marginal”, de “marciano”, de “extraño a la sociedad de consumo” de Santiago?

En este sentido, y en relación con la *Vida nueva*, que trata de Dante, de Beatriz (defendida desde Boccaccio como verdaderamente existente y no como fruto de la imaginación de Dante), que vivió en Florencia y fue vista directamente por Dante, podría considerarse que *Camino de Ximena* es una “autobiografía trascendental”, como dice Raffaele Pinto que debe considerarse la *Vita nuova* (VN: 36), en el sentido de un texto que es fiel a una experiencia vital fuerte y no tanto a datos puntuales y objetivos de la realidad, aunque esta correspondencia pueda existir. Un texto que es, finalmente, en palabras de Pinto, la construcción verbal de una invención poética. Y es que, para leer adecuadamente *Camino de Ximena* habría

que preguntarse por su finalidad. Si su finalidad es informativa, el valor del texto debería juzgarse en función a su fidelidad a los hechos narrados. Y, así, podría leerse como un *roman à clé* (como efectivamente se ha hecho con la identidad de Ximena, por ejemplo; o como se hace con algunas de las novelas de Jaime Bayly). Espero haber probado que, sin desconocer los elementos autobiográficos presentes en un texto complejo y polimórfico, *Camino de Ximena* gana en densidad si se lee como obra de arte, connotativa o metafóricamente.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante. *Vida nueva*. Madrid: Cátedra 2003. Edición bilingüe de Raffaele Pinto. Traducción de Luis Martínez de Merlo. [En el texto: VN]

———. *Commedia. Volume primo, Inferno*. Milano: Mondadori 2003. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi.

———. “El convite [Convivio]” *Obras completas* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1973. Versión castellana de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Traductor de “El convite”: José Luis Gutiérrez García.

Azevedo Zárate, Álvaro Domingo. *El camino de Santiago: una indagación en torno a la naturaleza del libro “Camino de Ximena”*. Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Letras y Ciencias Humanas 2008.

Gatti Murriel, Carlos. “Algunas reflexiones sobre el lenguaje” en Gatti Murriel, Carlos y Jorge Wiese Rebagliati *El lenguaje. Dos aproximaciones*. Lima: Universidad del Pacífico 2008: 11-26.

González Vigil, Ricardo. “El sueño del primer amor”, *El Comercio* (Lima, Perú) 26 de junio de 2003: C8.

Helguero, Lorenzo. “Camino de Ximena: testimonio de un marciano enamorado”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 12, 2004

<<http://lehmann.edu/ciberletras/v12/helguero.html>>

Oquendo, Abelardo. "Camino de Ximena", *La República* (Lima, Perú) 24 de junio de 2003: 20.

Pazzaglia, Mario. "Vita Nuova", *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1996.

Prado, Santiago del. *Camino de Ximena*. Bogotá, Barcelona, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, Lima, México, Panamá, Quito, San José, San Salvador, Santiago, Santo Domingo: Norma 2002. [En el texto: CX]

Villar, Alfredo. "El extraño camino del niño espacial", *hueso húmero* 42, junio 2003: 253-257.



POEMAS / Andrea Cabel

LOS HÉROES Y LOS DISFRACES

yo no sé de pájaros, no conozco la historia del fuego. Pero creo que mi
soledad debería tener alas

A. Pizarnik

el aliento no es un río ni un oscuro pecho, es el lugar donde nos reconocen los
espejos, el vértice de la casualidad y el hastío.

solo el tiempo es real y existe. solo el abandono crece y nos sigue hacia
la conocida cerradura de una rosa violenta, hacia la despedida de un
rostro muerto

de hambre, oliendo para no sentirse solo.

ya no extraño la amargura ni el ruido de las palmeras.

no pienso más en los pisos que rodean el techo de estrellas y los mapas de
invernadero.

no siento más la caída,

soy un puente que estudia tus ojos, la garúa que flota a través de las
ventanas,

un reino de manzanas, fugitivo y encendido.

NÚMEROS ROJOS

las agujas han encontrado lugares sencillos en mi cuerpo; mis venas facilitan todo tipo de bienvenida, verdes y cóncavas, se abren y sacuden todos mis lugares poblados, anónimos, perdidos, cansados.

vertiginosas cadenas de silencio e impotencia, mis puños enfrascados en una camilla mirando al techo, sintiendo este profundo miedo a tu vestido azul, a tu vestido de nombre muerto. el amor se escurre de mi frente y yo lo seco. lo huelo. aprendo su olor y memorizo su constancia.

luego frente al espejo, el amor desaparece, pupilas, laberintos, un entramado que llama al mundo, a las tumbas de raíces y luceros. tantos quejidos y esperanza cuando un corazón en los labios late y brilla entre arterias, máscaras blanquísimas, y un arsenal de manos engarzan los versos de estos huesos multiplicados, infinitos, que chocan con los umbrales descalzos y oscuros.

VEINTIOCHO DE ABRIL

El amor está en cualquier parte, pero en ninguna está de otro modo
Martín Adán

no soporto las señales, el desamparo de las buganvillas cuando crece la madrugada. los días esquivos me hacen transeúnte, prematura umbría y universo. es rizado el sur del sueño, la levedad de esta sombra protectora. las palabras se caen de los papeles, y nosotras, cubiertas de lugares, de montes y playas, retando al sosiego, conducimos los caballos de fuego en el jardín;

limpia muñeca vestida de azul, admite la laguna de un corazón desplegado,
acepta los grados a la madrugada buscando incesante tu nombre más secreto:
un deseo que no cicatriza.

infinita flor de sal, el desfiladero, la melancolía, esa íntima respuesta
sublevada. Lima se ha revelado de frío, cruza las señales, cruza las causas,
los coches, las estrellas de una isla, amarte es lo único que tengo, amarte
en tu propio reino, en un témpano que emigra a la nieve serena, al volumen
y resplandor de un abismo que flota, navega, que no se sujeta, y que libre,
sigue la lluvia que florece, parpadea, que encierra sin tiempo la distancia,
la balada de un abrazo.

A. DICE:

ningún naufragio regala mariposas,
en otros años, las rosas escogían su último exilio
como las caracolas mojadas en la altura,
como tú que desesperas un infinito aroma de volcán
mientras las nubes en la tempestad resucitan finales:

el destino solo es un tejido en las ondas del aire, de las llamás secas y sin alas.
la noche airea su espacio, el invernadero se despide.

*cuánta rabia esparcida, cuánta terquedad en estos dedos,
en esta luna valiente de niños bailando frente a un lago.*

las nueces de perfil hierven en mi corazón una sombra de palomas y súplicas.
se destroza el canto de las sirenas,
de las estrías de sus manos cuando agachan los ojos tristes.

todos se van y queda el verano, un forzado pino sin columna ni hastío.

MATAR UN PERRO / Samanta Schweblin

El Topo dice: nombre y yo contesto. Lo esperé en el lugar indicado y me pasó a buscar en el Peugeot que ahora conduzco. Acabamos de conocernos. No me mira, dicen que nunca mira a nadie a los ojos. Edad, dice, cuarenta y dos, digo, y cuando dice que soy viejo pienso que él seguro tiene más. Lleva unos pequeños anteojos negros y debe ser por eso que le dicen el Topo. Me ordena hasta la plaza más cercana, se acomoda en el asiento y se relaja. La prueba es fácil pero es muy importante superarla y por eso estoy nervioso. Si no hago las cosas bien no entro, y si no entro no hay plata. No hay otra razón para entrar. Matar un perro a palazos en el puerto de Buenos Aires es la prueba para saber si uno es capaz de hacer algo peor. Ellos dicen: algo peor, y miran hacia otro lado, como si nosotros, la gente que todavía no entró, no supiéramos que peor es matar a una persona, golpear a una persona hasta matarla.

Cuando la avenida se divide en dos calles opto por la menos transitada. Una línea de semáforos rojos cambia a verde, uno tras otro, y permite avanzar rápido hasta que entre los edificios surge un espacio oscuro y verde. Pienso que quizá en esa plaza no haya perros y el Topo ordena detenerse. Usted no trae palo, dice. No, digo. Pero no va a matar un perro a palazos si no tiene con qué. Lo miro pero no contesto, sé que va a decir algo, porque ahora lo conozco, es fácil conocerlo. Pero disfruta del silencio, disfruta pensar que cada palabra que diga son puntos en mi contra. Entonces traga saliva y parece pensar: no va a matar a nadie. Y al fin dice: hoy tiene una pala en el baúl, puede usarla. Y seguro que, bajo los anteojos, los ojos le brillan de placer.

Alrededor de la fuente central duermen varios perros. La pala firme entre mis manos, la oportunidad puede darse en cualquier momento,

me voy acercando. Algunos comienzan a despertar. Bostezan, se incorporan, se miran entre sí, me miran, gruñen, y a medida que me voy acercando se hacen a un lado. Matar a alguien en especial, alguien ya elegido, es fácil. Pero tener que elegir quién deberá morir requiere tiempo y experiencia. El perro más viejo o el más joven o el de aspecto más agresivo. Debo elegir. Es seguro que el Topo mira desde el auto y sonrío. Debe pensar que nadie que no sea como ellos es capaz de matar.

Me rodean y me huelen, algunos se alejan para no ser molestados y vuelven a dormirse, se olvidan de mí. Para el Topo, tras los vidrios oscuros del auto, y los oscuros vidrios de sus anteojos, debo ser pequeño y ridículo, aferrado a la pala y rodeado de perros que ahora vuelven a dormir. Uno blanco, manchado, le gruñe a otro negro y cuando el negro le da un tarascón un tercer perro se acerca, ladra y muestra los dientes. Entonces el primero muerde al negro y el negro, los dientes afilados, lo toma por el cuello y lo sacude. Levanto la pala y el golpe cae sobre las costillas del manchado que, aullando, cae. Está quieto, va a ser fácil transportarlo, pero cuando lo tomo por las patas reacciona y me muerde el brazo, que enseguida comienza a sangrar. Levanto otra vez la pala y le doy un golpe en la cabeza. El perro vuelve a caer y me mira desde el piso, con la respiración agitada pero quieto.

Lentamente al principio y después con más confianza junto las patas del perro, lo cargo y lo llevo hacia el auto. Entre los árboles se mueve una sombra, el borracho que se asoma dice que eso no se hace, que después los perros saben quién fue y se lo cobran. Ellos saben, dice, saben, ¿entiende?, se sienta en un banco y me mira nervioso. Cuando voy llegando al auto veo al Topo sentado, esperándome en la misma posición en la que estaba antes, y sin embargo noto abierto el baúl del Peugeot. El perro cae como un peso muerto y me mira cuando cierro el baúl. En el auto el Topo dice: si lo dejabas en el piso se levantaba y se iba. Sí, digo. No, dice, antes de irte tenías que abrir el baúl. Sí, digo. No, tenías que hacerlo y no lo hiciste, dice. Sí, digo, y me arrepiento enseguida, pero el Topo no dice nada y me mira las manos. Miro las manos, miro el volante y veo que todo está manchado, hay sangre en mi pantalón y sobre la alfombra del auto. Tendrías que haber usado guantes, dice. La herida duele. Venís a matar un perro y no traés guantes, dice. Sí, digo. No, dice.

Ya sé, digo y me callo. Prefiero no decir nada del dolor. Enciendo el motor y el coche sale suavemente.

Trato de concentrarme, descubrir cuál de todas las calles que van apareciendo podría llevarme al puerto sin que el Topo tenga que decir nada. No puedo darme el lujo de otra equivocación. Quizá estaría bien detenerse en una farmacia y comprar un par de guantes, pero los guantes de farmacia no sirven y las ferreterías a esta hora están cerradas. Una bolsa de nylon tampoco sirve. Puedo quitarme la campera, enrollarla en la mano y usarla de guante. Sí, voy a trabajar así. Pienso en lo que dije: trabajar, me gusta saber que puedo hablar como ellos. Tomo la calle Caseros, creo que baja hasta el puerto. El Topo no me mira, no me habla, no se mueve, mantiene la mirada hacia adelante y la respiración suave. Creo que le dicen el Topo porque debajo de los anteojos tiene ojos pequeños.

Después de varias cuadras Caseros cruza Chacabuco. Después Brasil, que sale al puerto. Volanteo y entro con el coche inclinándose hacia un lado. En el baúl, el cuerpo golpea contra algo y después se escuchan ruidos, como si el perro todavía tratara de levantarse. El Topo, creo que sorprendido por la fuerza del animal, sonrío y señala a la derecha. Entro por Brasil frenando, las ruedas hacen ruido y con el coche de costado otra vez hay ruido en el baúl, el perro tratando de arreglárselas entre la pala y las otras cosas que hay atrás. El Topo dice: frená. Freno. Dice: acelerá. Sonríe. Acelero. Más, dice, acelerá más. Después dice frená y freno. Ahora que el perro se golpeó varias veces, el Topo se relaja y dice: seguí, y no dice nada más. Sigo. La calle por la que conduzco ya no tiene semáforos ni líneas blancas, y las construcciones son cada vez más viejas. En cualquier momento llegamos al puerto.

El Topo señala a la derecha. Dice que avance tres cuadras más y doble a la izquierda, hacia el río. Obedezco. Enseguida llegamos al puerto y detengo el auto en una playa de estacionamiento ocupada por grandes grupos de containers. Miro al Topo pero no me mira. Sin perder tiempo, bajo del auto y abro el baúl. No preparé mi abrigo alrededor del brazo pero ya no necesito guantes, ya está todo hecho, hay que terminar pronto para irse. En el puerto vacío sólo se ven, a lo lejos, luces débiles y

amarillas que iluminan un poco unos pocos barcos. Quizá el perro ya esté muerto, pienso que sería lo mejor, que la primera vez le tendría que haber pegado más fuerte y seguro ahora estaría muerto. Menos trabajo, menos tiempo con el Topo. Yo lo hubiera matado directamente, pero el Topo hace las cosas así. Son caprichos, traerlo medio muerto hasta el puerto no hace más valiente a nadie. Matarlo delante de todos esos otros perros era más difícil.

Cuando lo toco, cuando junto las patas para bajarlo del auto, abre los ojos y me mira. Lo suelto y cae contra el piso del baúl. Con la pata delantera raspa la alfombra manchada de sangre, trata de levantarse y la parte trasera del cuerpo le tiembla. Todavía respira y respira agitado. El Topo debe estar contando el tiempo. Vuelvo a levantarlo y algo le debe doler porque aúlla aunque ya no se mueve. Lo apoyo en el piso y lo arrastro para alejarlo del auto. Cuando vuelvo al baúl a buscar la pala el Topo se baja. Ahora está junto al perro, mirándolo. Me acerco con la pala, veo la espalda del Topo y detrás, en el piso, el perro. Si nadie se entera de que maté un perro nadie se entera de nada. El Topo no gira para decirme ahora. Levanto la pala. Ahora, pienso. Pero no la bajo. Ahora, dice el Topo. No la bajo ni sobre la espalda del Topo ni sobre el perro. Ahora, dice, y entonces la pala baja cortando el aire y golpea en la cabeza del perro que, en el suelo, grita, y después todo queda en silencio.

Enciendo el motor. Ahora el Topo va a decirme para quién voy a trabajar, cuál va a ser mi nombre, y por cuánta plata, que es lo que importa. Tomá Huergo y después doblá en Carlos Calvo, dice.

Hace rato que conduzco. El Topo dice: en la próxima frená sobre el lado derecho. Obedezco y por primera vez el Topo me mira. Bájese, dice. Me bajo y él se pasa al asiento del conductor. Me asomo por la ventanilla y le pregunto qué va a pasar ahora. Nada, dice: usted dudó. Enciende el motor y el Peugeot se aleja en silencio. Cuando miro a mi alrededor me doy cuenta de que me dejó en la plaza. En la misma plaza. Desde el centro, cerca de la fuente, un grupo de perros se incorpora, poco a poco, y me mira.

RUEDA EL POEMA: EL TESTIMONIO
SINGULAR DE UN DIRECTOR DE CINE
LEYENDO A CÉSAR VALLEJO /

Enrique Bruce

Toma uno: un hombre de saco y corbata habla con otro metido dentro de un solarium. El primero se afloja el cuello para contrarrestar los efectos del calor de los vapores del baño turco, y le expone al segundo las dificultades económicas de la empresa que él mismo administra, y de la cual el hombre del solarium es dueño. Enjugándose la frente con un pañuelo, el administrador confiesa su preocupación por los empleados que pueden perder su trabajo, y sin embargo, dice apesadumbrado, dado el estado en que está la empresa, no puede imaginarse cómo asegurarles el puesto a algunos de sus subordinados.

El hombre del solarium le responde con los pies. Casi de modo literal. No vemos nunca al dueño, salvo sus pies que asoman por sobre el extremo de la cápsula de rayos ultravioleta; ésta, y el hombre que se broncea dentro, forman en conjunto una máquina de la cual salen las palabras que descalifican las quejas de su administrador como fútiles. Todo acaba, dice la máquina, como las máquinas a vapor, como las pirámides de Egipto. La empresa, habremos de suponer sabiamente, también deberá tener un fin. ¿Por qué atarse a un presente patético, a algo que conlleva sufrimiento? Debemos seguir adelante, exhorta la máquina de rayos ultravioleta. El cuestionable calibre filosófico del discurso del dueño, y lo inoportuno del mismo (como contra-argumento a la petición de ayuda para que muchas personas no pierdan su trabajo), nos confunde a los espectadores (y nos hace sonreír) y aturde sobremanera al sudoroso administrador.

La imagen se disuelve y se muestran los créditos sobre un fondo negro:

“Älskade vare de som setter sig”¹

César Vallejo
1892-1938

IN MEMORIAM

ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION

PRESENTERAR

SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN²

Toma dos: un hombre se embetuna los zapatos para ir al trabajo. Está en la cocina de su casa. Su esposa, medio desnuda, le sugiere que se tome el día libre, pues ella se lo ha tomado. Él le replica orgullosa y severamente (sin descuidar el cepillado diligente de los zapatos) que hace años que no ha faltado un solo día a la oficina, y que ese día no tenía por qué ser la excepción.

FUNDIDO EN NEGRO

(No del todo sorpresiva) toma tres: el hombre de los zapatos perfectamente embetunados está abrazado a los pies del administrador, suplicando con voz quebrada por su puesto. El hombre suplicante es arrastrado a trancos por uno de los pasillos de la empresa por el propio administrador que azorado, trata de zafarse de él. El administrador, en su embarazo, mira de cuando en cuando a la cámara.

¹ “Amadas las personas que se sientan”. Verso extrapolado de “Traspié entre dos estrellas”, de *Poemas humanos* de César Vallejo.

² *Canciones del segundo piso*, título de la película que dirigió y escribió Roy Andersson, que se comenta aquí. Fue estrenada en el 2000.

Andersson relega muy buena parte de la expresividad de sus escenas a la fisonomía y el lenguaje corporal de sus actores (algunos de ellos no son actores profesionales). Muchos de los personajes principales de las varias viñetas de *Canciones* son hombres de avanzada mediana edad, muchos de ellos en no muy buena forma. Sus mujeres, *idem*. (Hay muchas escenas de dormitorio, en donde parejas heterosexuales, y una homosexual, interactúan). Las personas parecen habitar la mayor parte del tiempo en recintos cerrados: dormitorios, oficinas, consultorios. Sus movimientos acompañan el ritmo pausado de la trama, de las muchas tramas que entrelazan a los diversos personajes. La confusión, la frustración en que parecen estar hundidos todos, es tratada con humor (como en la escena del baño turco y la del pasillo con el hombre suplicante). Hay personas que son despedidas; una o dos son heridas gratuitamente; otro decide quemar su negocio para cobrar el seguro, y sufre además la indiferencia de un hijo y la locura de otro. Otras se pierden en los vericuetos de la burocracia y la escasez en el servicio médico sueco. Según declaraciones del propio Andersson, el clima obedece a la recesión que campeaba en el momento de la producción. Sin embargo, “la recesión” cala en ámbitos vivenciales más complejos, según lo que podemos deducir de la mirada de los personajes a la cámara, por momentos, o de los diálogos de dudoso (o cómico) sentido.

“Amado el hombre que se sienta”, es la paráfrasis de un verso extrapolado de un “Traspié entre dos estrellas” y aparece en boca de uno o dos personajes en más de una escena de *Canciones*. Este hombre, que es varios y en el fondo el mismo *everyman*, se sienta(n), literalmente, en varias viñetas de la película. Lo encontramos en un sillón de escritorio que sobrevivió a la quema premeditada de una oficina (El hombre del negocio, el pirómano improvisado). En otra viñeta es uno que se apoya en el borde de su cama, con el nudo de la corbata aflojado, sudoroso, dándole la espalda a su mujer, mientras le cuenta que ha sido despedido del trabajo (El hombre de los zapatos perfectamente lustrados). Es también el hombre que le dice a su pareja, otra vez al borde de la cama (otra cama), y con la camisa desarreglada, que ha tenido que despedir a más gente en la oficina (El administrador).

Los hombres se sientan con el abatimiento de sus problemas personales. Le cuentan sus cuitas a personas que parecen estar en otra sintonía. Las personas que los escuchan miran casi siempre para otro lado; las miradas de los interlocutores se encuentran muy rara vez. Atribuir esa actitud a la indiferencia del personaje que escucha es una explicación plausible y racional; sin embargo, esta explicación se nos hace esquiva porque la cámara misma parece eludir cualquier expresión de sentimiento individual. No existen primeros planos. No colma la pantalla un rostro expresando tristeza, alegría o cualquier expresión de empatía. La gente dice o gesticula con la totalidad del cuerpo (Los planos medios que abarcan la totalidad de los cuerpos son estáticos y son los que imperan). Si los gestos corporales delatan ansiedad o angustia, lo hacen por sus propias frustraciones, no por las de su interlocutor. No hay una sola escena donde haya alguien que exprese empatía. La totalidad absoluta de indiferentes (talvez con la excepción de un intercambio entre un vago de la calle y un transeúnte), frustra nuestras expectativas de un comportamiento promedio. Se nos representa un mundo donde somos libres de expresar, pero donde no debemos esperar que se nos escuche.

La cámara es siempre fija, sólo en una ocasión habrá un leve paneo. Tenemos frente a ella a un grupo de personas en un lugar determinado, en una situación muchas veces cotidiana (cuando no ligeramente enrarecida). Las personas actúan y reaccionan para dar un sentido a la escena, o para quebrar ligeramente ese sentido (Ese sentido, por lo demás, es el nuestro, el de los espectadores, que queremos investir los diálogos de un realismo psicológico obstinado). Los personajes, en muchas ocasiones, parecen emplazados en bocetos donde prima el ejercicio de la perspectiva. El corredor de un edificio de oficinas; una mesa larga de la junta de directorio; los vagones de un tren; los mostradores del *lobby* de un aeropuerto; una calle; todos estos elementos están instalados a un lado del encuadre (por alguna razón, por lo general al lado izquierdo). Ellos contribuyen con sus líneas de fuga a los interiores o exteriores del boceto (Andersson hizo erigir un decorado falso para alargar la perspectiva de una calle, por ejemplo). Las figuras humanas, en sus movimientos (naturales) lentos y estáticos, resaltan la linealidad de los elementos del encuadre, del boceto fílmico.

Somos libres de imaginar a Filippo Brunelleschi, padre de la perspectiva de principios del XV, colocando una figura humana atravesada por una línea de fuga. Esa figura, sin historia, es un pretexto para determinar la relación entre la dimensión de la misma y los elementos volumétricos que la rodean. Lo que cuenta es nuestra mirada, nuestra calibración para la correcta dimensión de los objetos según la distancia entre éstos y el espectador virtual. Frente al dictamen de lo humano inhumano, las historias de nadie sirven para nada. No hay sufrimiento que aporte en algo al boceto meticuloso.

En las tomas de Andersson tenemos, por supuesto, adyacentes a la implacabilidad de los pasillos o al ambiente lacónico de un bar, por ejemplo, fenestraciones (puertas o ventanas) que invitan a otros espacios. Esos espacios, en lugar de ofrecer un respiradero para el ambiente claustrofóbico de los recintos, no hacen más que mostrar a una humanidad desquiciada. Detrás del ventanal de un bar, o una oficina, nos encontramos con un atascadero de coches que se hace ver en varias secuencias de la película. No sabemos qué ocasiona el atolladero, ni sabemos (nadie sabe) cuándo terminará. A nadie parece importar el motivo del mismo. La gente que comenta sobre esta disrupción lo hace con la indolencia de quien habla de la lluvia o la persistencia de la niebla. Un grupo de personas, en un momento dado, sigue la dirección de los carros, que por el atasco, van a vuelta de rueda. Estas personas caminan en fila, en medio de la pista, y lo hacen fustigándose la espalda, y de tanto en tanto hacen una genuflexión, de modo sincronizado, a la manera de unos penitentes medievales. La reacción impávida de las personas que presencian la singular procesión (y el atasco) me hace recordar a la humanidad alienada de los cuentos de Franz Kafka. Los hechos extraños que viven los personajes en sus textos no rarifican la atmósfera de por sí; es la naturalidad con que estos hechos son aceptados por las personas que los viven o atestiguan lo que provoca un sentimiento turbador en el lector.

La comedia tiene varias estrategias para manifestarse como tal: una de ellas consiste en colocar a un ser racional-pragmático, ávido de inducciones consistentes, en el ámbito movedizo de lo poético; la comedia se nutre de contrastes como éstos. La poesía se agota frente a

la obstinación pragmática de ese ser racional hastiado de simbologías desplazadas. Cuando acaba la poesía, cuando acaba la pulsación lírica, trágica o épica, que invitaría a levantar el vuelo (el mío, el de todos), y queda tan sólo el hombre sin la posibilidad del vuelo (y sin la posibilidad siquiera de la caída), brota la comedia. El humor en *Canciones* no es un mero recurso para aligerar lo “oscuro” de la película (es la apología menos bienvenida que se le puede hacer a una cinta). Ese humor brota espontáneamente de una tierra eriaza. La poesía, en las viñetas del sueco, no ha podido levantar el vuelo de nadie; es ella misma la que ha remontado el vuelo y ha dejado a las personas con su carga del día a día, sus camisas, sus cuentas, sus zapatos y maletas, sus parejas e hijos impasibles en el boceto descarnado del encuadre.

¿QUÉ LEYÓ ANDERSSON EN VALLEJO?

¡Amado sea el que tiene chinches,
el que lleva un zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coje el dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el pobre acaudalado, el pobre pobre!

(Extracto de “Traspié entre dos estrellas”, de César Vallejo).

No es la única vez que el director sueco se inspira para una de sus producciones (o dice hacerlo) en un texto poético. Lo hará nuevamente en *Du Levande (Ustedes, los vivos)*, del 2007, pensando en *Las elegías*

romanas de Goethe. La declaración de inspiración de un poema, al menos en los créditos, es sumamente rara en el cine. Sobran los casos de películas que han tenido en mente novelas, buenas o malas. Casi todas las producciones, en el fondo, salvo la de los casos experimentales más radicales, parten de un texto. Un guión, llevado al medio de lo visual, también debe reinterpretarse. El director sigue traduciendo del medio escrito del guión o el libro (o un poema), al medio visual-dinámico y el acústico.

Sabemos qué buscaba César Vallejo en lo más representativo de su poesía: la reductibilidad y el cuestionamiento de las posibilidades del lenguaje. En un estudio entre exegético y paleográfico de sumo interés, Juan Fló nos muestra con prolijidad cómo Vallejo, en unos autógrafos de los que vendrían a reunirse póstumamente en la colección *Poemas humanos*, coloca al margen derecho de la página escrita una lista de palabras inconexas, las cuales serán incorporadas a los versos escritos a la izquierda. De esta manera, la redacción de los versos no se da por la conexión, aparente, de uno con otro, sino que se da sólo por la incorporación de las palabras pre-escritas del margen, cuya redacción, repito, fue arbitraria.³ Ningún poeta, hasta donde yo sé, ha tenido tal fe en el elemento mínimo significativo: el lexema. Dicha fe podría devenir en superstición (y en el caso curioso de alguno de los autógrafos, más páficamente, en una muestra de compulsión histérica), si no fuera por todo el cuerpo de poemas precedentes y sucesivos del bardo que señalan una programática desarticulación del lenguaje. Vallejo acomete, con meticulosidad, y con culpa proverbial, el “acto” del lenguaje. Se apodera así de las armas del enemigo para destruirlo.⁴

³ Valejo, César. *Autógrafos olvidados*. Lima: Pontificia Universidad Católica / Támesis, 2003. Edición de Juan Fló y Stephen Hart.

⁴ No puedo evitar aquí recordar el sugestivo artículo de Mario Montalbetti, y el que es respuesta al mismo, de Susana Reisz (ambos en *Hueso Húmero* 53), sobre la relevancia (o no) del verso por encima de la totalidad del poema. Montalbetti usa la figura de unos perros pastores (el poema total) que dice mantiene a raya a las ovejas (los versos sueltos). Unos y otros, digo yo, son necesarios (imaldición!) para el proceso de lectura / escritura del texto. Desde Mallarmé, se ha hecho uso de esos perros para luego apalearlos cuando buenamente se podía.

¿Qué leyó Andersson en Vallejo? El presente texto busca resolver esta respuesta (Y al margen de las declaraciones explícitas de Andersson). Lo que leyó el sueco, creo yo, es lo que acometió en el proceso de producción de la película. Muchas buenas películas (y muchas buenas producciones artísticas en general) son expresiones de un espléndido fracaso. Es el estigma de la modernidad. El poeta puede contar con el lexema (o con el verso, más formalmente) como modo de minimizar, y explicar/expressar a la vez la estética de dicha minimización, explicación que sólo puede darse en la comunicación entre un verso y otro (que existe), y hasta en un poema con otro. Se recurre a los lexemas y a los chirridos semánticos cuando uno y otro se estrellan en versos de inspiración dadaísta o surrealista, para explicar lo provisional (por oposición) del lenguaje perfectamente articulado (No nos absolvemos de la maldición del espejo lacaniano con los fragmentos del espejo; los fragmentos sólo avisan del caos que subyace a toda rebeldía vital y lingüística)

AMADO EL DIRECTOR QUE SE SIENTA

¿A qué elementos mínimos puede recurrir un cineasta? El medio del cine, en tanto *kinesis*, refuta la existencia del elemento mínimo por naturaleza. La reductibilidad al elemento mínimo es necesariamente conceptual, no forma parte de la naturaleza física del producto fílmico en sí. Si consideramos una toma estática, por ejemplo, pasaremos al ámbito de la fotografía, y dejaremos el del cine (Y los hermanos Lumière no hubieran pintado para nada). El poema cuenta, como dije, con la palabra como elemento irreductible (poetas concretistas aparte), así como la novela cuenta con la unidad de acción. El cine no puede reducirse a nada, salvo que se piense en él en términos conceptuales (la toma, el guión, la escena, etc.). Los que administran la estética del arte de la fotografía en movimiento tienen que ingeniárselas con una reflexión metatextual (una reflexión *sobre* y no *desde* el cine para hacer una mimesis del elemento mínimo).

De entre los minimizadores están los que quieren eliminar la narrativa del cine para llegar a “la verdadera esencia” del mismo. Con ello podemos contar con el tedio celebrado de algunas piezas filmicas de Andy Warhol, o intentos de mucho mejor suerte, como el paseo lírico de *Decasia*, de Bill Morrison, que consiste en el enlazamiento de rollos de cintas en descomposición, todas sacadas de diversos archivos, cuyas manchas en sepia y quemaduras acompañan la sinfonía que sirve de banda sonora.

Andersson, cuando se sienta y piensa frente al *set*, trasunta también su obsesión por el elemento mínimo (No podrá llegar a él, pero recordemos los espléndidos fracasos). Su minimización consiste en la distensión del hilo narrativo para dar relevancia a la individualidad expresiva de cada viñeta. El director se limita a dos unidades de acción principales y paralelas: una, la del hombre que procura salvar la empresa que administra y la segunda, de mayor espacio en la película, la del lamento de un hombre por dos infortunios: el de la quema premeditada de su negocio y el de tener un hijo enajenado recluido en un sanatorio. Sin embargo, esas unidades de acción se resuelven muy pausadamente en la película con el fin de resaltar por sobre ellas el trasfondo, la atmósfera tragicómica de la cinta.

LITURGIAS

El hombre sí te sufre: ¡el dios es él!

De “Los dados eternos” de César Vallejo.

La anáfora repetida en el poema de Vallejo, “Amado el que...” alude necesariamente a un contexto bíblico reconocido por todas las denominaciones cristianas (Sigamos al director que lee: si ha leído varios poemas de la colección de *Poemas humanos* habrá percibido el tono profano y litúrgico a la vez del libro). La construcción del salmo busca dirigirse a una entidad trascendental desde tiempos inmemoriales. En el caso de la tradición judeo-cristiana en particular, con la apelación

reiterativa y escrita (ojo) a un dios que se supone nos atiende, el salmo corre riesgos de descontextualización. El devenir de las prácticas tradicionales litúrgicas y doctrinarias en Occidente se han recogido en textos escritos a través de los siglos. Ello ha sido siempre una aventura riesgosa por la naturaleza azarosa del proceso en sí de la escritura. El concepto se separa de la letra viva que es el ritual; la herencia escrita va mutando de acuerdo a la naturaleza de los herederos sucesivos (El dios hebreo, nuestro dios primordial, es a la larga un texto escrito que se va haciendo constantemente). Las palabras que reproducen el enunciado oratorio, la letanía o el canto, se han quedado así en el papel, lejos del rito. (Ese enajenamiento ha sido, por lo demás, obra del tiempo, dimensión de la cual, en teoría, debía estar libre el concepto de un dios)

Los versos litúrgicos de Vallejo se interpolan, como dije, en algunas escenas. Hay un verso escenificado en una estación ferroviaria, "amado el hombre que se coge los dedos con una puerta". En dicha toma vemos a un hombre que se queja quedamente, pues tiene los dedos prensados por la puerta de un tren. La poca gente del andén rodea al hombre dolorido (Estos, otra vez, están atravesados virtualmente por la línea de fuga de los vagones del tren que señalan un punto en el horizonte en una estación semi-vacía). Nadie hace nada por ayudarlo, sólo se preguntan unos a otros cómo el pobre diablo habría llegado a tal situación. El cochero del tren se asoma pausadamente por la ventanilla de la puerta que tiene pillado al hombre. Mira hacia abajo, en dirección del infeliz que no cesa de quejarse, y tomando su tiempo, abre la puerta.

Las escenas de dolor, como señalé antes, se trivializan por el tratamiento de la cámara y la reacción impasible de las personas (En una, en la primera parte de la película, un inmigrante es apaleado frente a las figuras casi estáticas de unos transeúntes a un lado de la calle). La trivialidad del nudo dramático (que en la película no habrá de tener una resolución contundente) y la comunicación emocional trunca de los personajes, acentúa la contingencia del acontecer doloroso, y por consiguiente, su nula condensación emocional. El salmo, leído de esa manera (¿leído así por Andersson?), se resuelve trivial, pues no puede salir del contexto en que se encuentra.

QUE ENTRE LA MÚSICA

desgraciado mono,
jovencito de Darwin...

De “El alma que sufrió de ser su cuerpo”, de César Vallejo.

En un vagón de un tren subterráneo vemos al hombre que quemó su negocio vestido con una gabardina y con la cara tiznada por las cenizas. Está rodeado de gente ensimismada, que no hablan ni lo miran a él ni se miran entre ellos. Escuchamos una melodía. El tren sigue avanzando: nadie sale ni nadie entra. Nadie se mueve. De pronto, las bocas hacen una O y se escucha un coro que sigue la melodía. Las personas del coche cantan; sólo la O de sus rostros delata la proveniencia del canto sin letra. No hacen el más mínimo gesto. La música, que por lo regular permite llevar la carga dramática a niveles extra-guionísticos, no eleva nada aquí. No hay carga que llevar. El coro improvisado del tren sólo nos muestra a criaturas bípedas, vestidas, ensimismadas en su rutina, con la boca súbitamente abierta después de un silencio obstinado. Del mono de Darwin brota una música que no lo ha de ensalzar. El canto, como el salmo, no puede huir de los recintos a los que se le ha confinado. No hay liberación.⁵

La poesía no dejó nada. Si la película de Anderson tiene un mérito (si leyó bien el texto vallejiano), éste se sustenta no porque haya poesía en ella, sino porque la *hubo*. Podemos hacer un inventario los restos de la devastación: la fotografía; la edición; la dirección actoral que monitorea los movimientos pausados de los personajes, y por consiguiente les permiten a éstos escapar apenas del simulacro de naturaleza muerta de los encuadres. Las figuras humanas y los objetos cumplen con la

⁵ Las canciones de la película son originales. Andersson por un momento consideró la posibilidad de incluir piezas ya conocidas, pero desistió. No es casual que optara por piezas sin historia, sin sustrato. La impresión de “desnudez” de sus encuadres se acrecienta por esta opción.

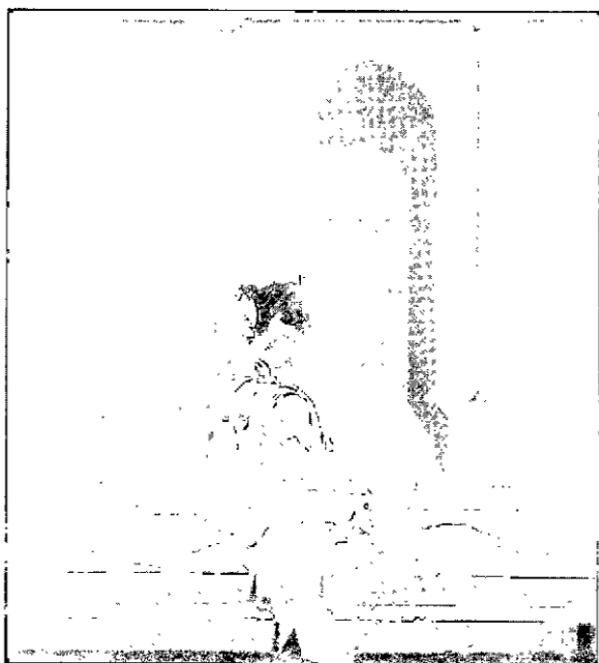
volumetría que exigen los dictámenes perspectivísticos. Las puertas y ventanas abiertas a posibles ámbitos libertarios que no resuelven su potencialidad, como no lo hacen ni el canto ni el salmo, reducen al mínimo las expectativas emocionales liberadoras. Nos resta el humor, eso sí, ese último residuo de lo poético. La devastación es, pues, prolija.

APUNTES DE UN CUADRO A MANERA DE APÉNDICE

Una muchacha vestida con un peplo romano llegó a tiempo para la invención de Brunelleschi. La vemos en el cuadro de uno de los más notables herederos de la perspectiva del XV, Sandro Boticelli. El cuadro es *La derelitta* (*La Abandonada* o *Vejada*). La joven está sentada en el extremo de un zócalo de piedra, casi al centro del cuadro. La vemos frente a una fachada sin ornamentaciones que cubre todo el lienzo. No vemos paisaje alguno; no se asoma ninguna ventana o puerta abierta (Sólo hay un portón cerrado al centro de la fachada, de lo que imaginamos es una fortaleza medieval). La chica está sola. Parte de sus ropas están en el suelo. La vemos de costado, con la cara escondida entre las manos y la espalda arqueada: la escena es claramente la de un llanto. Sabemos que es una joven esclava que ha sido violada. No sabemos más. El cuadro no está acabado. El zócalo y los peldaños frente a la muchacha son poco más que volúmenes delineados en sus contornos (Podemos ver aún el trazo de un peldaño por debajo de una de las prendas del suelo). No hay más elementos en ese exterior que la fachada sin adornos, la figura de la esclava, y su ropa en el piso. Así le fue destinado al cuadro llegar a nosotros. En esa escena de líneas frías, la muchacha cumple volumétricamente con lo que nuestro punto de mira le exige. Su historia, explicitada en el título que ha llegado al presente, puede poco para liberarla.

Si la muchacha es una pieza de carne y sufrimiento, poco importa para el observador virtual de la línea de mira. Para aquel, no hay mayor intensidad que la ¿poesía? del trazo y la proporción. Todo cambia, sin embargo, si nos desplazamos ligeramente de la línea de mira y vemos plenamente a un ser humano sufriente, despojado en la historia de un

cuadro inacabado, de un nombre. Basta un cambio en nuestra posición, apenas un giro dentro de un espacio que no es el físico, sino el anímico, para ver en ella más que un volumen. No encuentro atalaya aquí para la risa o la indiferencia (El panorama es vertiginoso). ¿Puede la empatía por momentos comulgar con una impresión estética? No lo sé. Los siglos que le sigan a la muchacha del cuadro verán las encarnaciones de la misma pregunta en las múltiples expresiones artísticas y literarias de Occidente. Esos siglos tocarán la película de un sueco, el conjunto de los textos de un peruano. Podremos presenciar en ellos la huella de la poesía, de su sombra, o de lo contrario, la naturaleza viva de la misma. Hay o hubo en ellos el vuelo liberador.



*Aquí, entre el pintor y el observador esteta,
la joven esclava está sola. El vuelo no existe.*

HUÁMBAR: POETASTRO ACACAU TINAJA (o de cómo el carnaval venció al indigenismo) / Alfredo Villar

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio.

Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.

José Carlos Mariátegui

Entiendo y he asimilado la cultura occidental hasta un grado relativamente alto: admiro a Bach y Prokofiev, a Shakespeare, Sófocles y Rimbaud, a Camus y Eliot, pero más plenamente gozo con las canciones tradicionales de mi pueblo; puedo cantar, con la pureza de un indio chanka, un harawi de cosecha. ¿Qué soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un indígena del Perú; indígena, no indio.

José María Arguedas

En 1933 el indigenismo ya había sido subvertido y superado. Un desconocido hacendado apurimeño, *self-made man* indohispano, hijo natural de un coronel criollo y una sirvienta andina, aventurero y letrado, nativo y ladino, bilingüe y cosmopolita a la vez, llamado Juan José Flores publica una pequeña y extraña obra maestra llamada *Huámbar: Poetastro Acacau Tinaja*. La novelita, que no tiene más de 80 páginas, saldría a la luz en plena efervescencia y alza del "indigenismo" más ortodoxo (cuya versión ideológica post-Mariátegui sería preconizada por Valcárcel y Uriel García); pero a diferencia de las novelas y relatos indigenistas que se habían publicado durante el emergente "indianismo" de la "Patria Nueva" de Leguía (*Cuentos andinos* es de 1920 y *La venganza del cóndor* de 1924), *Huámbar* traía una propuesta que no esencializaba ni exotizaba el mundo andino e indígena, sino que lo hacía estallar, en toda su compleja heterogeneidad, mediante un relato que era un carnaval de palabras y acciones, de aventuras y fugas, de risas y burlas irreverentes y destronadoras frente a todos los poderes feudales y moda(le)s literaria(o)s que reinaban en aquel entonces.

El primer gran logro de *Huámbur* está en su lenguaje, en su polifonía, en su prosa y poesía carnavalesca, diglósica, bilingüe, bicéfala, bifida, serpentínica, indomestiza y quechuañola que contrasta con el correcto castellano hispanizante de López Albuja o el afrancesado de Ventura García Calderón y que supera los intentos híbridos de Ciro Alegría y aquellos del primer José María Arguedas (*La serpiente de oro* y *Agua* de ambos escritores se publicarían recién en 1935). ¿Pero a qué se debe este logro lingüístico, este estilo *sui-generis*, esta literatura utópica en la cual por fin escuchamos las voces subalternas indias y mestizas? Es precisamente por este lenguaje liberado de colonialismo y clasismo que *Huámbur* supera a todas las novelas indigenistas y los indigenismos de aquel entonces, a la vez que preanuncia obras maestras y verdaderamente híbridas y polifónicas (aunque no necesariamente populares) como *El pez de oro* (1957) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971)

Es 1933 y mientras en París, la élite aristocrática peruana y un grupo de escritores latinoamericanos y europeos proponen a los hermanos García Calderón al Nobel de literatura; en Lima, Perú, Juan José Flores, hombre de acción y autodidacta, hacendado de profesión y literato por vocación, publica *Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja* en un tiraje limitado que se encargaría de regalar a sus amigos más cercanos y que distribuiría de mano en mano sobre todo en aquella zona altamente bilingüe, chanka e indoespañola, que abarca los departamentos de Ayacucho y Apurímac. Mientras la gloria literaria universal y la nación literaria peruana consagraban a los hermanos afrancesados, el escándalo y discreto éxito local, pero un absoluto desconocimiento nacional, marcarían durante 50 años el destino de la obra maestra del casi anónimo J.J. Flores.

Todo esto comienza a cambiar cuando en 1980 comienza a circular en Huamanga y Andahuaylas una edición pirata de *Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja*; la novela encuentra un nuevo público que se sorprende aún más que aquel de su época, ya que de alguna manera leer *Huámbur* después del "indigenismo al revés" de Arguedas, de la Reforma Agraria y de Sendero Luminoso es mucho más provocador que leerlo en la todavía oligárquica década de los 30. El legendario e histórico grupo de

teatro Pukllay de Andahuaylas realizaría una primera adaptación en base a este texto pirata y algunos estudiantes de literatura huamanguinos (que después se convertirían en bajtinianos) empiezan a leer *Huámbar* con el deslumbramiento y la sorpresa de quien se halla ante la que quizás sea la pieza literaria más provocadora, subversiva y cuestionadora del canon literario peruano.

Mi encuentro con *Huámbar* se da a fines de los años 90, leyendo precisamente esa edición pirata huamanguina. En aquel entonces terminaba mis estudios de literatura en la Pontificia Universidad Católica y el canon nacional que se leía y discutía en el claustro no lograba cuestionar el centralismo y colonialismo literarios que ya Mariátegui criticaba desde las lejanas épocas de la república aristocrática. Un espíritu clasista e hispanista, cierto clasismo muy limeño-clase-mediero y el conservadurismo primaban —aunque siempre habían sus excepciones— en aquel entonces en los estudios literarios y en la actitud de muchos estudiantes del Fundo Pando, y hallar una lectura tan radicalmente distinta a ese canon como *Huámbar: Poetastro Acacau Tinaja* fue para mi un descubrimiento y un deslumbramiento similar al que debieron sentir aquellos estudiantes huamanguinos y andahuaylinos de los 80.

En aquel entonces mi bibliofagia se había casi agotado leyendo el canon oficial de la literatura peruana y la inquietud me llevaba a buscar libros desconocidos que iban desde oscuras plaquetas de poesía, a ediciones originales de algunos libros vanguardistas y rarezas de la literatura provinciana, indígena y popular. Es decir, libros que *No* necesariamente iba a encontrar en la biblioteca de mi *alma máter* (aunque debo reconocer que después encontré una excelente colección de literatura peruana y regional de inicios del siglo XX, incluyendo la maravillosa edición original de *Huámbar*, en el instituto Riva Agüero) y que comenzaba a buscar y rebuscar en los mercados de segunda de Grau (de ahí Amazonas) y en aquellas pequeñas librerías de Camaná, Killka y en los libreros callejeros cercanos a la plaza Dos de Mayo. Recuerdo con alegría algunas ediciones príncipe de algunos “clásicos” y también desconocidos libros peruanos de vanguardia y provincia, pero quizás lo que más me llamó la atención fue, mientras rebuscaba una ruma de libros de segunda cerca a la avenida Colmena, encontrar un pequeño libro llamado *Huámbar*:

Poetastro Acacau Tinaja que en la contraportada tenía una pequeña leyenda de José María Arguedas que anunciaba “Huámbur es la primera novela andina del Perú” (nunca he descubierto de dónde sacaron los editores piratas esta cita de Arguedas que he buscado infatigablemente en sus obras completas y en artículos dispersos en revistas; inclusive le he preguntado acerca de esa referencia a un arguediano más completista y serio que yo como Martín Lienhard, quien también me declaró su perplejidad frente a esa supuesta mención de *Huámbur* por Arguedas).

Lo primero que me sorprendió en *Huámbur* era que el mundo andino e indígena representado no era “trágico” sino humorístico, y que su lenguaje reflejaba ese humor haciendo extraños e irreverentes juegos lingüísticos entre el quechua y el español que me hicieron alucinar que me encontraba ante una novela cuyo origen marginal no hacía más que confirmar y realzar su revolucionaria originalidad. Una pieza de literatura popular que era tan radical, gozosa, fresca y delirante en sus juegos orales y escritos que iba más allá de tanta soporífera novela vanguardista y/o indigenista ortodoxa. A pesar de mi absoluto desconocimiento del quechua en aquel entonces, pude disfrutar la novela con un placer que no podía encontrar en la fascinante pero solemne *Pez de oro* y en la fabulosa pero desgarradora *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Pero lo que más me sorprendía era que prácticamente ninguno de mis maestros académicos limeños conocía esa novela, que ni el radical Cornejo Polar ni el completista Gonzáles Vigil –aunque ahora es uno de sus entusiastas admiradores– imaginaban que existiera, que ninguna historia ni enciclopedia ni estudio de la literatura peruana la mencionara, que ni la exhaustiva tesis sobre la literatura indigenista y de provincias de Tomás Escajadillo la nombrara. Fue entonces que decidí compartir mi “descubrimiento” con alguien que sabía que se iba a intrigar por aquella cita de Arguedas y por este raro ejemplar de literatura provinciana: Abelardo Oquendo.

Abelardo se mostró tan sorprendido como yo por este artefacto literario y ambos deducimos que quizás se trataba de una pieza de literatura popular similar a aquellos folletos de “literatura de cordel” brasileños. Aunque en aquel entonces yo no tenía ni las armas teóricas ni

lingüísticas para enfrentarme a su lúdica complejidad, igualmente gocé y disfruté con las aventuras de este pícaro poetaastro bilingüe, fanfarrón y dipsómano que jodía al cura de la localidad robándole la novia y fugaba por territorio chanka burlándose de las autoridades y celebrando la belleza, humorismo y vitalidad de la cultura india y mestiza. *Huámbar* me mostraba con mayor verismo que los indigenismos de entonces no sólo el mundo indígena sino, algo mas complicado aún, la verdadera habla indomestiza, diglósica, carnavalesca de los subalternos andinos.

Pero ¿quién era este Juan José Flores? ¿Cómo era posible que desde una alejada hacienda andahuaylina se escribiera un texto tan innovador, tan superior y diferente a los que se hacían desde los indigenismos regionales y capitalinos? ¿A qué se debía que su obra se hallara fuera de todas las historias nacionales y que permaneciera en un casi absoluto olvido? Parte de estas respuestas empezaron a develarse cuando viajé a Huamanga a mediados de esta década y encontrara una nueva edición de *Huámbar: Poetaastro Acacau Tinaja* hecha por los profesores Elmer Aliaga y Gedeón Palomino. Lo interesante de esta edición era que “traducía” el sentido de las “traducciones” literales quechua-español que hacía el autor y que además traía un medianamente extenso, aunque algo caótico, estudio sobre éste y su novela. A esta investigación hay que agregar la interesante y premiada tesis (uno de los jurados fue el propio González Vigil) del también ayacuchano Víctor Flores (*El discurso carnavalesco en Huámbar Poetaastro Acacau Tinaja*. ANR. Lima, 2008) con lo cual el “enigma” de *Huámbar* y de J.J. Flores recién comienza a esclarecerse.

Juan José Flores es hijo “natural” del coronel Carlos Flores y de una sirvienta suya, este coronel a su vez es hijo de un general venezolano que fue derrocado de la presidencia de Ecuador, por lo cual los miembros de la familia se exiliaron a distintos países. Carlos Flores escoge el Perú y se casa con una dama de la élite iqueña con la cual se instala en Andahuaylas. Sobre lo que no hay consenso es sobre el lugar de nacimiento de J.J. Flores aunque Aliaga y Palomino sostienen que nace en la provincia ayacuchana de Parinacochas entre los años de 1877 y 1880. Al ser hijo ilegítimo, J.J. Flores sufre un conflicto similar al de Arguedas, es decir, es alguien que se encuentra entre el mundo de los dominados y

de los subordinados. Su padre le da el apellido pero lo trata con desconsideración y no le brinda ninguna educación formal. Es al parecer un amigo del coronel (Aliaga y Palomino lo llaman Julio Tirado) quien hace de preceptor y le enseña a leer y escribir. La imaginación, inteligencia y curiosidad del niño al parecer eran extraordinarias por lo cual su autoeducación e independencia le permitió alejarse de su familia y lanzarse a la aventura, viajar a Lima, regresar a Andahuaylas y convertirse en pocos años en uno de los hacendados más poderosos de Ocobamba.

Hay dos estupendos relatos regionales que retratan a J.J. Flores y que confirman algunos de estos datos. Uno es el cuento "Don José" del escritor apurímeño Vidal Ochoa, quien retrata la frialdad de Flores pero a la vez su eficiencia como capitalista rural. (*"Don José era un personaje controvertido e interesante, que llegó amansar ingentes riquezas a costa de una explotación sistemática y cruel a la gente de su hacienda y comunidades circunvecinas... tuvo como virtud su hospitalidad, inteligencia y tesón para el trabajo; hijo no reconocido, había crecido en el fundo de Mitobamba de propiedad de su padre, como un criado más; un niño arisco, montaraz, experimentó el hambre, la pobreza y el abandono, no conoció escuela alguna; de no ser por el interés que tomó un empleado de la hacienda se hubiera quedado analfabeto, pero su inteligencia, sus ambiciones lo hicieron soñar en grande"*.) J. J. Flores, a diferencia de otros gamonales que vivían en la semifeudalidad, era un hacendado modernista. Su hacienda era un ejemplo de desarrollo y "progresismo" mercantilista, edificando casas, construyendo trapiches, fabricando aguardiente y pequeñas manufacturas, electrificando su poblado antes que la capital de la provincia, aunque también ejerciendo una explotación casi tayloriana sobre sus empleados.

A pesar que Vidal Ochoa resalta la cultura casi sibarita del hacendado y su gusto por el arte, la fiesta y la música populares no cesa en retratar su carácter de trabajador y capitalista inflexible. Una visión más matizada nos la da el propio sobrino de J.J. Flores, el excelente, y minusvalorado, escritor y poeta apurímeño Jorge Flores. El relato "Palmada" (dedicado al médico comunista Hugo Pesce) retrata a un hacendado severo y autosuficiente en sus presupuestos modernistas y capitalistas, pero también lleno de sensibilidad y que se atreve a discutir

amablemente con su sobrino idealista acerca del socialismo para finalmente entregarle a éste un relato que estaba escribiendo. Aunque en un momento del cuento le recuerda a su sobrino su pasado de subordinación respecto a su hermano (*"Una tristeza profunda se apoderó de mi alma. Tu papá era hijo legítimo y mi padre lo adoraba; en cambio a mí me trataba con cierto desdén. En la noche, a la hora de comida, ellos sentados en los lados del hacendado eran soberbiamente atendidos, mientras yo fui a parar a la mesa de empleados"*) también le confirma su carácter de poder y de autoridad local casi absolut(ist)a (*"En la hacienda y en los pueblos vecinos tengo una influencia completa; soy Juez y Corte cuando se demanda justicia; Diputado y Parlamento cuando se trata de dar disposiciones u órdenes, soy Ministro de Estado y Presidente y Gobierno... Y a veces, —río burlonamente—, soy hasta prelado y Dios... Y no te miento, mi voluntad se hace"*).

Como Arguedas podemos decir que J.J. Flores vivía entre dos mundos, es decir, era alguien que había vivido la subalternidad y que a la vez la había superado convirtiéndose en agente y poder. Pero a diferencia de Arguedas, Flores escogió *volver* a la periferia no como antropólogo sino como capitalista, pero principalmente (para los lectores de literatura) como escritor de un mundo que el primer Arguedas, signado por el fantasma de la "nación cercada" y por su posición política y de denuncia prefirió no retratar: un mundo de indios y mestizos que viven en los intersticios y más allá de las contradicciones de clase, en el mundo "sin arriba ni abajo" del carnaval, del humor, del placer, de la libérrima, híbrida y utópica cultura popular andina.

Quizás una de las cosas que más ha envejecido de los indigenismos es precisamente ese "binarismo" que retrataba a dos naciones inevitablemente enfrentadas y cercadas y aunque sería una ceguera negar las espantosas injusticias y las contradicciones de clase que existieron y que aún subsisten, también fue una ceguera indigenista retratar a los subalternos, como individuos solamente sumisos, sin agencia, sin poder, sin habla, sin alegrías, siempre sombríos y mustios bajo la sombra gamonal: *"¿De dónde han sacado los corifeos del indianismo costeño ese tipo grotesco y falso del indio gemebundo y humilde, servil y melancólico, que se arrastra, lleno de taras morales y de incapacidades físicas, bajo el látigo oprobioso*

del gamonal?” Escribió como respuesta a López Albújar el cacique cuzqueño José Ángel Escalante en un polémico artículo llamado “Nosotros los indios”, donde también sostiene: “[El indio] tiene un humorismo exquisito y depurado. Posee la visión caricaturesca de las cosas, los hechos y los hombres... ¿Dónde están, pues, los signos de su degeneración?”.

Escalante, como Flores, era un gamonal, un hacendado “decente” y modernista, ambos fueron beneficiados por las políticas “indianistas” de Leguía que lograron convertirlos en autoridades locales. Ambos estratégicamente se ubicaban en “la posición de los indios” cuando les convenía y en el de autoridad criolla cuando les era favorable. Pero esta ambigüedad cultural y de clase, estas contradicciones de los caciques regionales, no nos debe ocultar el hecho de que Juan José Flores pudo escribir *también* como un indio, quizás porque en el lenguaje y en la cultura se pueden proponer utopías que en la realidad económica y política son aún irrealizables.

Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja es un verdadero retablo de las hablas y culturas subalternas y hegemónicas del sur andino, específicamente de la zona chanka ayacuchana y apurimeña. La historia comienza con el diálogo entre el narrador oral Huámbur y el tinterillo Tuertone que se encargará de transcribir la historia (y hacer las literales y absurdas traducciones del quechua/oral al español/escrito) que le narrará el otrora poetastro mientras liban ingentes cantidades de licor. En la ilustración original del dibujante ayacuchano Enciso y que es la carátula del libro, los vemos a ambos vestidos con saco y chaleco, como perfectos criollos, aunque los rostros denuncian sus rasgos indomesticados y las narices protuberantes, irritadas y casi fálicas de ambos nos sugieren el carácter grotesco, sexualizado y dipsómano de ambos personajes.

Huámbur comienza a narrar su historia retrospectivamente en el año de 1898, para ser más exactos el 2 de febrero, en plena fiesta carnavalesca de la Virgen de la Candelaria. Es interesante el momento histórico y el lugar geográfico en que se ubican los acontecimientos, ya que estamos en un universo más colonial que burgués o republicano. Aunque supuestamente este es el momento histórico del inicio de la

república aristocrática, en la apartada región andahuaylina de Ocobamba el poder local y las tierras están totalmente en manos de las autoridades eclesiásticas y las precarias instituciones “republicanas” como los poderes judiciales y la gendarmería absolutamente subordinados a aquel poder.

Los que han estudiado la novela sostienen que el personaje principal Sardaniel Huámbar Lórdigo no es más que la máscara literaria de un personaje real llamado Daniel Áybar Rodríguez. Áybar era un poderoso hacendado de Ocobamba, quien había sido muy amigo de J.J. Flores hasta que por litigios de tierras se convirtieron en acérrimos enemigos. De alguna manera Flores homenajea pero también destrona ritualmente a su ex amigo mostrándolo como un personaje pícaro pero también ridículo, con ínfulas de poeta y seductor, cobarde y taimado, pero también lleno de un humorismo delirante, exquisito y muchas veces al borde del absurdo. El otro personaje que es satirizado, destrozado y carnalizado es Manolo Asnovil Yayala. Yayala es el personaje antagonista a Huámbar, es su enemigo, su perseguidor y causa de todas sus desventuras, y todo porque Huámbar le roba a su “novia”, la india Adelaida.

Las críticas al poder eclesiástico no eran raras en las novelas indigenistas, dos novelas clásicas del siglo XIX como *El padre Horán* y *Aves sin nido* nos presentan a miembros de la Iglesia que abusan de su poder y que buscan la sumisión sexual de sus feligresas, pero a diferencia de la solemnidad de “denuncia” de estas novelas, *Huámbar: Poetastro Acacau Tinaja* prefiere la crítica mucho más corrosiva e irreverente del humor. Yayala es la máscara literaria del sacerdote Manuel Ayala, quien era el enemigo principal y común tanto para J.J. Flores como para Daniel Áybar. Ayala es la sobrevivencia de un poder colonial y eclesiástico que se enfrentaba al poder de terratenientes “modernizadores” como Flores aun bien entrado el siglo XX. No es raro que en 1936, después de la muerte del autor, Manuel Ayala se haya encargado de perseguir, comprar y quemar todos los ejemplares que encontraba de *Huámbar: Poetastro Acacau Tinaja*. La sátira antieclesiástica de la novela era más que irritante, por efectiva y demoledora, para este poder local.

Pero más allá de la sátira y el destronamiento de los poderes locales, otro de los grandes logros de *Huámbur* está en su retrato de los universos “irracionales, “mágicos” y “míticos” (o como se quiera llamarlos) del mundo andino. Sobre todo porque estos elementos aparecen de manera cotidiana, como si no hubiera ruptura entre la representación de este “mundo secreto y enigmático” y el materialismo de la vida diaria. En ese aspecto *Huámbur* también rompe con los binarismos y dualismos del indigenismo, aquí no hay esos “profundos” ríos, ni cerros, ni piedras, ni animales que hablan un lenguaje secreto y misterioso que sólo puede ser “descifrado” por los “verdaderamente” indígenas, porque sencillamente éstos y otros elementos “mágicos” no están un mundo aparte o enfrentado a lo cotidiano y lo racional. Huámbur en un momento de la novela es “miraneado” por el wamani de un cerro que lo enferma y le “arrebata” sus genitales y es curado de manera tradicional y con medicina natural, pero también en otro momento es capaz de curar a Adelaida con medicinas modernas y “*sin recurrir a médicos ni hacer ninguna alharaca, apliqué el unguento de Holloway, los cataplasmas del doctor Larglebert, el compuesto vegetal de Ludia E. Pinkham e Inyecciones de Pititruina, y la curé en dos papazos, a mi gusto y a gusto de ella*”. Como diría Walter Benjamin: “*Razón y astucia han introducido en el mito sus artimañas*”.

En *Huámbur* las dualidades de mítico y racional, tradicional y moderno, indígena y occidental, quechua y castellano se subvierten y se hibridizan como no ocurre en ninguna novela indigenista. *Huámbur* carnavaliza estos binarismos y propone continuos ritos de paso, conflicto y convivencia entre ambos mundos. Lo mismo sucede con los personajes que pasan del universo subalterno al universo del poder en dialogías y negociaciones que nada tienen que ver con esos mundos enfrentados y naciones cercadas de los indigenismos tradicionales. Pero más allá de todo esto, quizás el logro más sorprendente de *Huámbur* sea el lenguaje, el placer y el goce de sus textos, que trascienden su enrevesada y desafiante (para el lector monolingüe) diglosia. *Huámbur* es un texto que no sólo carnavaliza sino que también canibaliza distintos discursos y “estilos” literarios: tenemos poemas “ultracultos” (o “culteranistas”) que parodian el modernismo, muy en boga aquel entonces, a lo Herrera y Reissing con metáforas tan delirantes como las del poeta uruguayo

(Tu pristina belleza medioeval, / nacida en el equinoccio del atavismo, / me lleva, seráfico al raidismo / de la megalomanía poética ancestral), que se burlan de cierta poesía vanguardista con metáforas que pueden mezclar arcaísmos con palabras “modernas” (*Escucha ioh! fementida Rosario/mi electrodinámico clamor*) o que juegan con rimas interiores absurdas (*‘Albina, divina, / de prosa, hermosa / castilla, villa/ de ojos, hinojos’*) y algunas cuyo juego provoca un resultado casi dadaísta (*“¿de mi último encargo te acuerdas? / cuidado chica, con olvidarte / mi guitarra no tiene cuerdas, / hay habitantes en el planeta Marte”*).

Como lo ha señalado Bajtin a propósito de Rabelais, muchos de estos juegos lingüísticos, como el “despropósito” y el “fárrago” que experimentaban con las rimas para lograr formas absurdas y alógicas, están presentes en las literaturas y las culturas populares desde tiempos inmemoriales. Flores, como Rabelais, comparte este gusto por lo subalterno, por lo grotesco y el humor popular y su estrategia literaria libérrima, lúdica e irreverente los hermana a pesar de las distancias geográficas y temporales. Como sucede con Gargantúa, el mismo nombre de Huámbur (que alude al vaso de cuerno con el cual se toma licor) alude a la “sed” insaciable de alcohol y placeres orales de ambos personajes. Lo mismo sucede con el “Acacau Tinaja” (literalmente: “que caliente la tinaja”), que es una forma quechua de brindar y hacer salud. Como el Rabelais renacentista, Flores toma las formas orales y populares de su época “escribiéndolas” y transformándolas en “literatura”, en algo que me atrevo a llamar “liteoralidad”. Los huaynos que están presentes constantemente en la novela y que son enunciados tanto por Huámbur como por hablantes subalternos y populares, se unen a otras formas básicamente orales como los “Watuchis” o adivinanzas andinas, los “Tratanakuy” o insultos rituales. A esto hay que agregar las deliciosas cartas en verso y prosa que le envía a Huámbur la indígena Aledaida, además de diversas expresiones onomatopéyicas, refranes y jergas andinas que el novelista entremezcla con lenguajes aparentemente cultos y refinados como cuando hace burlescas divagaciones etimológicas, oraciones, testamentos, etc. De esta manera, considero que si hay una riqueza en *Huámbur* está en esta polifonía que anuncia más de un lugar de enunciación, más de un hablante, que nos muestra un universo plural donde

conviven distintas lenguas y hablas, todas enhebradas por la utopía carnavalesca del humor.

Huámbur sigue siendo todavía una “obra maestra” desconocida, pero este lugar periférico hace que su sola existencia cuestione nuestro feble y centralista canon literario. Siempre he pensado que novelas como *Huámbur* o *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con su desparpajo, polifonía y carnalidad son más originales y nativas, a la vez que experimentales y modernas, que novelas aparentemente polifónicas como *Conversación en la catedral* o *La vida exagerada de Martín Romaña*. Cuán avejentada nos suena, me suena, ahora la jerga de aquel Vargas Llosa o los exabruptos “conversacionales” de Bryce; en cambio cuán provocadora se escucha aún el habla y las “lenguas en trance” de *Huámbur*, *Canto de sirena*, *Las tres mitades de Ino Moxo* o *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y es que estas lenguas nos hablan de una nación más moderna y plural que aquella que los indigenismos y los realismos urbanos nos han querido hacer “escuchar”. Habría que cuestionar al canon y a una crítica sin imaginación, sin curiosidad y sin oído musical que las ha condenado a la extravagancia y la marginalidad. La posibilidad de una literatura que no desdeñe las diversas hablas populares y regionales, que nos hable y nos encante con las múltiples melodías del Perú está viva en ellas, y prueba de esa vitalidad está en el secreto boom de escritores y narradores provincianos (como los excelentes Fernando Cueto y Sócrates Zuzunaga) invisibilizados por los medios de comunicación. Todo esto me hace sentir que las luchas del lenguaje tarde o temprano se volverán políticas, y que el triunfo de los subalternos, los nativos, los parias y los sin esperanza ya estaba desde hace mucho tiempo cantado y escrito, y que sólo nos hace falta el aura y el ineludible momento de su realización.



LA JARANA (de Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja) / Juan José Flores

Habían muchas simpáticas muchachas y la alegría llegó a su punto. Yayala estaba muy festivo y se destacó como tenorio y bailarín. A pesar de su cuerpo “mi depósito-depósito” (taqiy-taqiy), arremangándose la sotana vieja de “regresado color” (kutiq kultur), dio un salto, hizo una pirueta y, sacándose del bolsillo un pañuelo morado, imitación seda, perfumado con agua de florida, New York, preparada solamente por Murray Lanman y Kemp, lo puso al cuello de una chica de “dulce carita” (miski uyacha) y bailó con ella, en un recio zapateo parroquial, “menos él-menos él hasta que sea” (pisipay-pisipay kanankaman), el conocido huaynito “sal mi salcita niña” (kachi kachichay niña), que ejecutó admirablemente la banda compuesta de un “fríoespera” (chirisuya), un arpa y mi kawka que lo tocaba alternando con corneta de cuerno.

Yayala estuvo conmigo sumamente cariñoso, al darse cuenta que yo tenía allí una “hijaneate hija” (churiyapakuy churiy), que frisaba los 15 agostos y era muy bonita, aunque es malo que yo lo diga.

–Amigo Huámbur Lordigo, me complace saber que tienes aquí una hija tan linda, que da la hora, la señorita Ramona, que mucho “se te despierta” (richkacusunki).

–Sí, señor, aunque recién está “su recuerdo llenando” (yayaynin huntarichkan), porque “en vano crecer ha crecido” (yanqa wiñaytan wiñarqun), está a su entera disposición.

–Tantísimas gracias, mi Sardaniel, ¿cómo corresponderte a tanta fineza? Pongo a tu disposición todos mis servicios parroquiales.

–Gracias mil, domine Yayala. Yo también le ofrezco mi música gratis, para su cumpleaños o cualquiera fiesta que familiarmente celebre.

–Sardanielito, me abruman tus generosidades. Mientras mi permanencia en esta Doctrina, tú serás el párroco, tú serás el mismísimo Manolo Asnovil Yayala.

–Mi doctor Yayala, mientras yo viva en este mundo, Ud. será el músico mayor, Ud. será Sardaniel Huámbur Lordigo, en persona.

LA BORRACHERA EN SU PUNTO.

Ya era “muchu nohecita” (sinchi tutacha) cuando me sentí chispo, con ganas de enamorar, de pelear, de hacer algo extraordinario, “montaneándo” (ichikachastin) y brindando copitas a diestra y siniestra.

Todos gritaron a una voz.

–Qué hable Huámbur, que hable, le queremos oír un discurso en verso.

Tuve que acceder y hablar:

Señores, señoras y señoritas,
escúchenme un par de horitas;
ésta es una fiesta de gala,
señor doctor yayala,
por ser su personalidad
motivo de actualidad,
dejando que el matrimonio,
se vaya a un demonio;
aquí estamos en compañía,
en este singular día,
del señor gobernador,
mandatario superior;
del señor Juez de Paz

entre los Jueces el as;
del honorable señor alcalde,
que sirve al pueblo de balde;
del selecto vecindario,
incluyendo a Don Hilario,
el sacristán preferido
de nuestro Párroco querido,
y al cantor Pedro Pilares,
que pertenece a sus familiares;
de las matronas respetables,
tan asequibles, tan amables,
y de las preciosas chicas,
en belleza y gracia, ricas,
que amenizan la fiesta,
provocando una siesta
a cada cual con su pareja;
yo me voy con la lunareja
misia Conchita Pomar;
el señor cura puede tomar
a Chabuquita Pagador,
el señor gobernador
a Marujita Alcatraz,
el señor Juez de Paz,
que sufre de catarro gripal,
con el Alcalde Municipal
pueden acomodarse
con las hermanas Arce,
y los vecinos principales,
en su mayor parte concejales,

Jueces próximos, cesantes,
enamorados despampanantes,
Jueces accsesitarios
y como tales, autoritarios,
pueden también tomar parejas
entre las jóvenes y las viejas
excluyendo a las beatas,
“que de noche son gatas”
según la opinión general
aunque esté en decirlo mal;
mas, como sobran muchachas,
de muy simpáticas fachas,
cedamos al señor cura,
semental de sangre pura,
para que, con perseverancia tal,
las enseñe la sana moral,
y cuando alguien solicite,
haciéndole un convite,
a una de ellas para esposa,
hallará entrenada y hermosa;
por eso tengo resuelto, señores,
iniciar en el día mis amores
con una chica que integra
al grupo que Yayala alegra,
que la tenemos a la vista
excitando una conquista
con su esbeltez y fama
Aledaida Pitorrez se llama.

–Alto ahí, miércoles, no va para tanto mi tolerancia –me gritó el cura.

–Pero señor doctor Asnovil,

si mi discurso es el móvil

de su enojo, pongo punto final

y me marchó a mi sitio.

Solo que hoy no es miércoles sino martes

“No te cases ni de tu casa te apartes”.

–Silencio te he dicho, carácter, silencio, carátula, silencio, caracas, silencio, caracol, te callas o te reviento.

Me dió un susto mayúsculo la actitud de Yayala, y me fui calladito a un rincón, a hacer música con diente.

El Alcalde Municipal y el Juez de Paz, perfectamente ebrios, discutían acaloradamente sobre sus chanchullos, y cuando yo quise terciar en el asunto, me rechazaron y me dijeron:

–Qué sabes tú, “tras crece moco nariz” (qipa, wiñaq ñuti sinqa), “mote masticar del hombre a lo que se hablana mezclándote” (muti kachuyllam ninkichu qaripa rimakusqanman chapukamuspayki), “diez padrino aunque seas” (chunka paqrinu kaskaykipas), “no aquí vas a hombrearme” (aman kaypiqa qarikachawankichu).

Yayala estaba bien embriagado, haciendo derroche de su generosidad con las muchachas, a cada momento “el aguardiente mandándose” (traguta kachakuspa), metiendo bulla y armando líos.

Tomó por pareja a Paquita “precipicio” (Qaqa) y bailó un tondero campestre con mil remilgos, “como pisa-pisarme todavía” (saruykuqni hinaraq), “manchado con su ojo nomás todavía miraneándome” (allqa ñawillanwanraq qawaykuwaspa).

LAS BOFETADAS

De repente me tomó del chaqué fletado, me sacudió y me dijo:

—Amigo Huámbar, tú te vas en este momento de aquí, tu presencia me hostiga.

Con este clérigo “acaso pecado para encontrar estoy” (hucha taripaqchu kachkani) me dije y le contesté:

—Estará bien señor —y la llamé a mi hija Ramona para retirarnos.

Le bastó eso para que me sonara una bofetada de madre y señora mía en la nariz, que me puso “mi colorado mascarón” (pukay qanqata). Por eso tengo la nariz “ladeada” (wiksu) y las ventanas desiguales.

—Te he dado tu merecido, porque además de tu hiriente discurso, “encima de mí me habías hablado” (hawaypu rimakuwasqanki), ¿te llevas a tu hija no? Bribón.

Y me arrimó la segunda bofetada.

Hubo un laberinto, y todos los concurrentes, especialmente las mujeres, inclusive mi hija Ramona, “al cura se ha paraneado” (yayaman sayapakurqaku), dejándome solo.

—Pero, ¿en qué le he faltado, dignísimo sacerdote, para que me pegue? Me iré solo, la dejaré a mi hija —le contesté en frases lacrimosas.

—So babieca, ¿todavía me rumias? (kutipakuwankiraqchu), toma esto más.

Y me sonó la tercera y cuarta bofetada, que me sacó un diente, dejándome “hielo diente” (qasa kiruta) y me tapó un ojo, más, yo “sordo no fui” (upachu karqani), antes que me repitiera la quinta, dejando burlado a Yayala, con los puños preparados, tomé las de Villadiego a carrera abierta, “mi sombrero agarrándome” (ruquyta hapirikuspa).

Ya en mi casa me hice soplar con aguardiente para que “mis heridas se envejecan” (kirykuna machuyaykunanpaq).

Como partí sudoriento de la jarana, en el camino me había dado “aborto aire” (sullu wayra), produciéndome ronchas en todo el cuerpo y me curaron haciendo frotaciones “con negra mujer hierba” (yana warmi qurawan).



TRES MANERAS DE MORIR / Ronald Gordon

Lo que voy a contar ocurrió entre 1917 y 1918 en un ingenio azucarero, 150 kilómetros al sur de Lima. El nombre del ingenio era Santa Bárbara, en la costa sur del puerto de Cerro Azul.

Se estaba instalando un nuevo molino y bombas de vacío. El lugar era un bosque de vigas de hierro, andamios y tornos; pequeños vagones plataforma cargados con láminas de hierro corrugado, ladrillos, cemento, perfiles de hierro, y otros, todo halado por una locomotora a vapor.

Los trabajadores eran gente de la costa, indígenas del Ande, negros del pueblito aldeaño de San Luis descendientes de esclavos negros traídos en barco desde el Congo durante la Colonia, y japoneses contratados en Japón y enviados en la línea de vapores Toyo Kisen Kaisha. Algunos eran tipos tatuados que hablaban una suerte de *patois* japonés y venían de las islas pesqueras del sur del Japón.

Para aquellos tiempos las condiciones de vida eran buenas, la comida barata, aún no se había inventado la prohibición del alcohol, y los salarios eran adecuados. Los empleados de alto nivel eran británicos. Había gran urgencia de que el ingenio se pusiera a producir azúcar.

El ingeniero jefe era un inglés de corta estatura, pelo rojizo, unos ojos celeste claro que bizqueaban, y un fumador empedernido (que armaba sus propios cigarrillos) con un agresivo andar encorvado. Tenía dos expresiones faciales: una a la que uno nunca se acostumbraba y la otra una atractiva sonrisa. Era un estupendo trabajador, pero no funcionaba bien hasta que tenía media botella de whisky dentro. Lo describo en cierto detalle porque él fue quien inició los acontecimientos que ahora estoy recordando.

Una noche en sus rondas fue a comprobar la presión del caldero que daba energía a los talleres y encontró dormido al japonés encargado de echar carbón, y la presión demasiado baja. El jefe explotó: "¿Qué cosa you doing aquí? ¿Por qué you bitching up mi máquina?" ¡Paf! Le dio una cachetada al japonés. Gran error porque el ponja era un inmigrante bajo el mando de un supervisor japonés oficial, que usaba sombrero de copa en las fiestas y recibía mensajes en pergamino del Mikado para ser leídos a sus súbditos de extramares.

A la mañana siguiente tres acicalados hombrécitos llegaron a la Casa de Administración exigiendo el despido del ingeniero. Cumplir ese pedido estaba fuera de cuestión pues hubiera establecido un mal precedente y, también, porque todavía faltaban unos meses para que acabara su contrato. Finalmente se acordó que el contrato no sería renovado. Llegado el momento de su partida se le dio una cena de despedida. Se embarcó hacia Inglaterra. Poco después, murió.

¡Primera muerte!

Su reemplazo llegó al pequeño puerto de Cerro Azul, donde los pasajeros eran llevados a remo desde el vapor hasta la rompiente y luego cargados en hombros de negros fornidos hasta la playa. El nuevo jefe fue cargado en una silla por dos negros, pues pesaba cerca de 120 kilos. Medía 1.85, era rubio, bien afeitado, y de ojos grises. Muy fuerte y ágil. Era un hombre muy generoso y su billetera estaba siempre abierta a los necesitados y desafortunados. Sus amigos lo llamaban "Piggie". Su nombre, John Percival Heywood.

El nuevo ingenio ya funcionaba. Entonces nos llegó la gripe española. Poco después había 500 personas postradas. El ingenio tuvo que dejar de funcionar y solo podía realizarse las tareas indispensables con un mínimo de personal. Muchos murieron. En las oficinas había 17 empleados. En el pico de la epidemia solo el vigilante y yo estábamos de pie. Los viajeros que bajaban a caballo de la sierra contaban que pueblos enteros habían sido diezmos por esta enfermedad, contra la cual los indios no tenían la menor resistencia. Más tarde se estimó que en el mundo habían muerto unos 25 millones de almas.

Una mañana caminé hacia los establos, monté en mi caballo de paso, y como volví tarde, tomé un baño y me fui a dormir. A la mañana siguiente pregunté por el ingeniero jefe y me contaron que le había dado la gripe. Lo encontré en cama, muy enfermo. La enfermera escocesa, contratada por la compañía, llegó con un vaso en la mano. Le pregunté qué le estaba dando, limonada me respondió, y más tarde le daremos un poco de leche. Estallé: “¡Por Dios!”, le dije, “no sabe que la única cura para la gripe española es whisky, y no un maldito jugo de limón”. Corrí a mi casa, y regresé corriendo con una botella de whisky en la mano. Le di a Piggie una buena copita, pero uno o dos días más tarde pagó el precio de la intolerante “prohibición”; tenía 35 años.

¡Segunda muerte!

Así que forramos con plomo el ataúd de Piggie en caso de que su familia quisiera que se le enviara de vuelta a Inglaterra. Pesaba más de 200 kilos. Mientras tanto, como era protestante tuvimos que enterrarlo en suelo no consagrados contiguo al cementerio del pueblo de San Vicente. Era cerca del crepúsculo. Cuando partíamos otro ataúd entraba por el portal principal cargado ceremoniosamente, y luego de un breve ritual fue deslizado a un nicho –un nicho consagrado– en el segundo “piso”.

En la época sobre la cual estoy escribiendo (1918) no había propiamente una carretera costera, solo trochas para ganado entre Lima y los pueblos. La gente andaba armada y el caballo de paso era el medio de transporte práctico y seguro. No existían hoteles, pero había lugares en los que uno podía estirarse y conseguir una taza de café y un pan con carne por la mañana, antes de seguir camino a caballo.

Debido a estas condiciones primitivas había un montón de salteadores de caminos. Todos andaban armados. En Casa Blanca, el cuartel general agrícola de la zona, que abastecía de caña de azúcar al ingenio de Santa Bárbara, el día de paga era el sábado, desde las 6 de la tarde hasta a veces las 10 de la noche. Todos los salarios eran pagados en efectivo, en monedas de oro y plata, a los cortadores de caña, los labradores, los muleros, los lampeadores y otros.

Una mañana de sábado llegó galopando un mensajero con un mensaje del prefecto que me advertía que estuviera en guardia puesto

que había rumores de que seríamos atacados a la hora de paga por parte de una banda que hacía poco había asaltado un tren que cargaba barras de plata desde Cerro de Pasco, y había escapado hacia el sur, robando por donde pasaba. Teníamos un rifle Máuser y algunos revólveres, así que se apostó guardias en puntos estratégicos, y nos preparamos para darles un caluroso recibimiento. Nada sucedió.

Uno o dos días más tarde se informó que un hombrecito, de apariencia medio india, había llegado a caballo al atardecer a una aldea no muy lejana de Casa Blanca, y con la habitual hospitalidad provinciana fue invitado a unirse a un banquete matrimonial. La diversión se volvió vertiginosa, y tanto anfitrión como huéspedes se pusieron muy alegres con chicha y pisco. Nuestro hombrecito intentó aprovechar la situación para seducir a la hermana del novio, calculó mal, fue atrapado, pero logró abrirse paso a balazos, hiriendo al padre de la novia. Montó en su caballo y desapareció por entre los cañaverales.

Más tarde, para hacer un reconocimiento del terreno (llamado hoy "pasteando el lugar") llegó a cruzar en burro el patio de Casa Blanca, disfrazado de mujer, pasando por la ventanilla pagos. Por alguna razón fue reconocido y empezó la cacería. Unos días más tarde fue arrinconado cerca del pueblo de Mala, hubo intercambio de disparos y fue herido en la rótula. Lo trajeron de vuelta al calabozo de San Vicente.

Allí no tenía ningún amigo y su herida casi no fue tratada, y un tiempo después murió y fue enterrado una noche en suelo consagrado, en un nicho del segundo "piso" del cementerio. Ese era el ataúd que había aparecido en el portal justo cuando enterrábamos a Piggie Heywood.

Meses más tarde llegaron rumores oficiales en el sentido de que nuestro hombrecito había sido visto en el norte, cerca de Chiclayo, y luego de un procedimiento legal se decretó que fueran abiertos su nicho y ataúd en San Vicente. Lo cual sucedió en presencia del juez y otros dignatarios. De un golpe de pico, un peón abrió el frente del nicho, y el ataúd fue abierto. Estaba lleno de piedras.

¡Tercera muerte!

(Traducción de Jessica McLauchlan)

MARIÁTEGUI Y EL FACTOR GEOGRÁFICO / Augusto Ruiz Zevallos

José Carlos Mariátegui ha sido presentado como un autor que observó la importancia de lo subjetivo en el desenvolvimiento de la sociedad. Contra un marxismo vulgar que enfatizó el aspecto económico, Mariátegui optó por una visión que destaca la espiritualidad en los actos humanos. Ligado a esto se precisa el carácter superestructural de su temática: la mayor parte de su libro *7 ensayos* está destinada al análisis de las instituciones y procesos jurídicos, religiosos y culturales; además, el grueso de su obra reunida en diversos volúmenes gira en torno a esos factores. Todo esto es interesante. Pero hay un aspecto desatendido que va más allá del esquema binario estructura/superestructura, factores económicos/factores subjetivos. Me estoy refiriendo al hecho geográfico, del cual Mariátegui tomó debida cuenta. Este aspecto remite a una visión que sobre el Amauta he venido defendiendo en otras intervenciones, a saber, un intelectual que profesa una fe —la utopía socialista— sin ponerse al servicio de alguna teoría sobre lo social, lo que podemos encontrar también en su ponderación del factor geográfico al analizar algunos fenómenos como el crecimiento industrial, las regiones o el desarrollo del Perú. Mariátegui expresa esta perspectiva en el primer ensayo, “Esquema de la evolución económica”, y en el sexto ensayo, “Regionalismo y centralismo”, de su más celebrado libro. Aquí tenemos a un Mariátegui que escapa del marxismo para incorporar perspectivas de análisis que normalmente formaban parte del conjunto teórico de la derecha militante.

La idea general que persuade a Mariátegui sugiere que algunos hechos de trascendencia, como el progreso capitalista del país o los movimientos regionales, sólo se pueden entender si se toma en cuenta el factor geográfico. Esta tesis se comprueba, sostiene Mariátegui, en el

hecho de que el regionalismo es un fenómeno principalmente del sur del Perú, es decir, de los departamentos de Cuzco, Arequipa, Puno y Apurímac, que constitúan la más definida y orgánica región en el Perú. "Los Andes son sus bastidores".

El sur es fundamentalmente serrano. En el sur la costa se estrecha. Es una exigua y angosta faja de tierra, en la cual el Perú costeño y mestizo no ha podido asentarse fuertemente. Los Andes avanzan hacia el mar convirtiendo a la costa en una estrecha cornisa. Por consiguiente las ciudades no se han desarrollado en la costa sino en la sierra. En la costa del sur no hay sino puertos y caletas.

Donde la costa se ensancha, comprueba Mariátegui, no se desarrolla un movimiento político similar. Mientras los Andes congregan al sur andino, haciendo posible el regionalismo, la geografía une las ciudades del norte con Lima, potenciando su integración. En suma, un fenómeno político, el regionalismo, es dependiente del hecho geográfico.

Una perspectiva similar la expone cuando somete a crítica las predicciones que por entonces presentaban Lima como una urbe cercana a convertirse en una megalópolis industrial similar a Buenos Aires. ¿Qué hace posible que la capital de un país sea al mismo tiempo una gran urbe de importancia internacional? "El hecho político no basta", vuelve a señalar el Amauta. "Los factores esenciales de la urbe son tres: el factor natural o geográfico, el factor económico y el factor político". Lima carece de un sólido factor geográfico que vaya de la mano del económico. "Lima no es, geográficamente, el centro de la economía peruana. No es sobre todo, la desembocadura de sus corrientes comerciales". Lejos de ello, Lima es una desembocadura más. Diferentes puertos del norte y del sur son las muchas puertas por donde salen los productos peruanos. Aunque el Callao se mantendrá en el primer puesto de las estadísticas de aduana, no se beneficiará del crecimiento de las diversas exportaciones. Un caso visible era Talara, que por el volumen de sus exportaciones e importaciones se había convertido en la década del 20 en el segundo puerto de la República. "Los beneficios directos de la industria del petróleo escapan completamente a la capital.". Y lo mismo sucederá, asegura Mariátegui,

con otras industrias que se desarrollen en la sierra y en la costa. Lima no canalizará esos recursos. “No se podrá hacer de Lima el centro de la red de caminos y ferrocarriles. El territorio, la naturaleza, oponen su veto”. En otras palabras, las posibilidades de desarrollarse industrialmente se van alejando de la ciudad capital, porque ésta no goza de las ventajas de otras capitales que son el centro del sistema de circulación. En esos casos, “la capital es la usina porque es, además, el mercado. Una red centralista de caminos y de ferrocarriles es tan indispensable a la concentración industrial como la concentración comercial. Y ya hemos visto en los anteriores artículos hasta qué punto la geografía física del Perú resulta anticentralista”.

No sólo Lima ve limitadas estas posibilidades. En general, al Perú le está vedado soñar en convertirse, en breve plazo, en un país manufacturero, entre otras razones “a causa de las deficiencias de su posición geográfica”. A pesar de los esfuerzos que se hicieron desde la Independencia, el Perú quedó rezagado con respecto a países situados en el Atlántico, como Brasil y Argentina, que se vieron favorecidos por la exportación de sus productos y porque recibían capitales, “máquinas y mil productos” además de inmigrantes europeos que llegaron en gran cantidad:

Por su geografía, unos estaban destinados a marchar más de prisa que otros. La independencia los había mancomunado en una empresa común para separarlos más tarde en empresas individuales. El Perú se encontraba a una enorme distancia de Europa. Los barcos europeos, para arribar a sus puertos, debían aventurarse en un viaje larguísimo: Por su posición geográfica, el Perú resultaba más vecino y más cercano al Oriente. Y el comercio entre el Perú y Asia comenzó, como era lógico, a tornarse considerable [...] Pero el tráfico con Asia no podía concurrir eficazmente a la formación de la nueva economía peruana.

Aquí nuevamente explica la historia del Perú en términos geográficos. La lejanía geográfica, que hacía más costoso el comercio con las metrópolis capitalistas, era un factor a tomar en cuenta para explicar el atraso de la economía peruana.

Llegado a este punto conviene preguntarse por la fuente de inspiración para esta manera de entender las relaciones entre historia y geografía. Ciertamente, no fueron las lecturas de Marx y los marxistas, que fueron siempre ajenos al tema; ni de autores como Sorel o Gobetti, de quienes tomó estas ideas. En la tradición intelectual peruana era posible encontrar cierta importancia de lo geográfico en Mariano Felipe Paz Soldán, quien intuyó la existencia de regiones naturales en el Perú, o Francisco García Calderón y años después Pedro Dávalos y Lisson, quienes destacaron su relevancia. García Calderón señaló que Argentina y Brasil se habían beneficiado de su proximidad a Europa y que la distancia y la anarquía “son las dos causas para que el capital europeo fuese relativamente débil en nuestro país... El alejamiento daba al éxodo de capitales más riesgos que ventajas”. Sin duda, ésta es una referencia importante para entender la perspectiva de Mariátegui, aunque hubo otras más cercanas.

Un autor que anticipó el razonamiento del Amauta fue su amigo César Falcón. Él había escrito por lo menos dos artículos donde plantea estas ideas. El primero, “El desarrollo industrial del Perú”, apareció en *El Comercio* de Lima en 1925 y difícilmente pudo haber sido ignorado por el Amauta, aunque éste no lo cita. Allí sostiene que la primera causa de la languidez de la industria algodonera “y de todas las industrias” en el Perú era su situación geográfica.

Colocado en el Pacífico, sin comunicaciones rápidas con los centros manufactureros de Europa, no ha podido recibir, por una parte, los grandes contingentes migratorios que han acudido a otras tierras más cercanas, y por otra parte tiene que sufrir la competencia de la producción mejor situada. Estados Unidos y Egipto son, en lo que respecta al algodón, sus dos grandes e invencibles rivales.

Como se puede apreciar, ésta es una idea parecida a la que Mariátegui desarrolla en el primero de sus ensayos.

El segundo artículo, “La capitale dello Spirito”, publicado en una revista italiana, sí aparece citado por Mariátegui en el sexto de sus 7 ensayos. Allí Falcón compara a Lima con Buenos Aires, que es el puerto

y el mercado de la agricultura y ganadería argentinas. En Argentina, sostiene Falcón, todas las grandes vías del comercio desembocan en la capital, beneficiándola con la gran circulación económica y fortaleciendo la industria. En el Perú, las muchas desembocaduras para el comercio ultramarino dificultan el engrandecimiento industrial de la capital: “La extensión de la costa restringe la posibilidad de Lima”. Por ello, argumenta Falcón, no será fácil que la capital del Perú se convierta en una gran potencia económica. Al contrario, era más seguro que “su preponderancia económica actual disminuirá a medida que se intensificará la economía del país”. Favorecida por el clima dulce, separada del tráfico industrial, Lima era más bien un amable refugio del espíritu.

Probablemente el autor que influyó de manera importante en ambos —con seguridad en Mariátegui— fue Lucien Romier, destacado escritor de principios del siglo XX, miembro activo de la Acción Francesa, cuyo libro *Explication de notre temps* fue un éxito de librería. Allí se encuentra la idea que Falcón y Mariátegui aplican al caso de Buenos Aires. Una ciudad que llega a ser importante desde el punto de vista económico, dice Romier, “supone conexiones y corrientes de valor internacional”. La fortuna de una gran ciudad depende de una red de actividades más vastas. “Su destino desborda, pues, los cuadros administrativos y a veces las fronteras; sigue los movimientos generales de la circulación”. París era para Romier una zona de pasaje forzoso para los viajeros que salen de Flandes hacia los valles de la Sambre y de L’Oise; de Lorena hacia el valle de la Marne; de Alsacia hacia los valles del Sena; del océano hacia el valle de Loir. Sólo dos ciudades, Lyon y Marsella, situadas al pie del Mediterráneo, podían rivalizar con París. Las tesis de Romier sobre la circulación en torno a un centro geográfico, que en el caso del Perú el Amauta ve inexistente, ayudó a reforzar la desconfianza frente al descentralismo que Mariátegui identificó con el gamonalismo. A través de Romier, se convenció de la necesidad de potenciar un solo centro urbano industrial en lugar de varios, como proponía Víctor Andrés Belaunde.

En otra parte de su libro, Romier se refiere a las potencialidades marítimas y fluviales que tiene, en desmedro de Francia, la zona septentrional de Europa, conectada con Norteamérica por el Atlántico y

con el Oriente a través de ríos que desembocan en el Adriático. Ciertamente no es el único aspecto que el autor analiza, pero todo esto nos está hablando del importante desarrollo que la geografía, como disciplina científica, adquirió en Francia desde finales del siglo XIX. Romier expresaba el avance de la escuela francesa que, en respuesta a la escuela alemana de Frederic Ratzel, era al mismo tiempo determinista y posibilista y en este sentido se entroncaba con las precursoras reflexiones que Adam Smith había realizado en 1776 en el capítulo III de su libro sobre la prosperidad de las naciones.

En efecto, si bien Adam Smith consideraba al mercado como factor decisivo, era consciente de que éste no existe fuera de los accidentes geográficos. Qué pasaría, se preguntaba, si, por ejemplo, no hubiera transporte acuático entre Londres y Edimburgo y se tuviera que llevar doscientas toneladas de mercancía por tierra. Habría que cargar con la manutención de cien hombres durante tres semanas y la amortización de cuatrocientos caballos y de cincuenta carretas, y no ocho hombres y la amortización del navío que demanda el transporte por agua. “Si entre ambas plazas no hubiera más comunicación que la terrestre”, concluye Smith, “prosperaría menos el tráfico que hoy enriquece recíprocamente sus industrias”. Siendo a mayor distancia mayores los costos, es con el transporte terrestre que se incrementan más. Por ello, como puntualiza Smith, las zonas interiores de un país carentes de acceso acuático sufren el encarecimiento de los productos que compran o que venden, debido a que la lejanía de los mercados demandaba mayor inversión que la que se demandaría si el transporte fuera a través del mar o de los ríos. En consecuencia, el adelanto de estas zonas “es muy posterior al progreso general del país”. Por esta misma razón, las zonas no costeras de África y todas aquellas que se extienden hacia el norte del Mar Negro, donde no hay ni ríos caudalosos ni mares interiores, así como la Tartaria y la Siberia, donde el mar glacial está cerrado a la navegación, “parece que estuvieron en todas las edades del mundo sumidas en la misma barbarie y ausencia de civilización en que hoy las encontramos”. Alejadas de los grandes mercados, estas naciones tienen que conformarse con negocios de poca escala.

A pesar de que Mariátegui (como Falcón y García Calderón) no se sentía influenciado por Adam Smith, no se puede negar que hay cierto aire de familia en las reflexiones que hemos presentado. Un aire de familia más que un vínculo directo ya que en los comienzos del siglo XX muy pocos leían a Adam Smith, aunque sus ideas sobre lo geográfico se habían hecho sentido común con los debates que conducen a la construcción del Canal de Suez y del Canal de Panamá. La idea que subyace a ambos está referida al papel que juegan los altos costos del transporte en el atraso económico de países o regiones geográficamente desfavorecidas y nos muestra que tras el relativo éxito de algunos países, como Estados Unidos o, en menor escala, Argentina y Brasil, no sólo han estado la política y el esfuerzo de su gente, sino también los regalos de la naturaleza: sus ríos navegables, sus costas cercanas al centro capitalista, en una palabra, su geografía. El fondo de esta idea hoy mantiene plena actualidad porque nos invita a pensar que las desventajas geográficas de países como el nuestro –y las de algunas regiones del interior– demandan inversiones adicionales que los países o regiones premiados por la geografía no tuvieron que realizar. Lo que a su vez nos remite a conceptos como equidad y compensación. Una situación que no se toma en cuenta en las políticas uniformizantes de los organismos internacionales de desarrollo.



CARTAS DE AMOR DE JORGE GUILLERMO LEGUÍA A EMILIA ROMERO (1933) / Lucila Castro de Trelles

Por herencia familiar, ha caído en mis manos la correspondencia amorosa entre Jorge Guillermo Leguía y Emilia Romero hasta ahora desconocida en el ambiente académico y que Jorge Basadre, gran amigo de ellos, deseaba publicar. Son dos tomos, bellamente empastados, de cartas manuscritas que reflejan el intenso romance que inició la pareja a raíz de la prisión de Jorge Guillermo Leguía entre marzo y mayo de 1933. Este artículo es un anticipo o preámbulo de la publicación de toda la correspondencia amorosa entre Jorge Guillermo Leguía y Emilia Romero que presentaremos próximamente.

Son los años tumultuosos, de una cuasi guerra civil, que se producen a la caída del presidente Augusto B. Leguía. Son también los años más negros de la recesión de la década del 30 que tanto contribuyó a la inestabilidad del mundo y por ende del Perú. Gobierna en esa época el comandante Luis Sánchez Cerro, que si bien había ganado las elecciones en 1933, no había logrado establecer la calma política. Las rebeliones se sucedían unas a otras, entre ellas el levantamiento del comandante Gustavo Jiménez, apodado el Zorro, que se había iniciado en Cajamarca, en febrero de 1933 apoyada por el partido aprista. Jorge Guillermo Leguía fue acusado injustamente de apoyar dicha sublevación y encarcelado durante dos meses. A raíz de estos acontecimientos que ocasionaron la privación de su libertad y el impedimento inicial para verse, los enamorados, que habían iniciado su idilio unos meses antes, se escribirán las cartas más apasionadas, románticas y bellas. Este romance entre Jorge Guillermo Leguía y Emilia Romero debió culminar en el altar. En las cartas se juraron amor eterno y empezaron a hacer los preparativos para la boda. Nada podría quebrantar sus sentimientos, ni separarlos,

“salvo la muerte”, algo impensable y lejano. Sin embargo dichos sueños fueron violentamente truncados, porque la muerte cegó tempranamente la vida de Jorge Guillermo. Murió en enero de 1934, a los 35 años de edad, 7 meses después de haber salido de la prisión. Al parecer su deceso fue producto de una tuberculosis que debió irse gestando desde aquellos meses en prisión que desgastaron su ya frágil constitución física. Esta tragedia personal tan dolorosa y traumática marcó profundamente el carácter de Emilia Romero. La pérdida de su novio en vísperas de casarse la postró en un profundo desconsuelo durante mucho tiempo¹.

Aparte de contener una bella y trágica historia de amor, el epistolario tiene mucho valor porque se trata de la vida de dos personajes importantes dentro del quehacer intelectual y académico de la época. Jorge Guillermo Leguía fue un prominente historiador de la Generación del Centenario, junto con Raúl Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez y Jorge Basadre, entre otros. Entre sus obras más importantes sobresale su *Historia de América. Historia y biografía* (1936) *Estudios históricos* (1939); *Hombre e ideas en el Perú* (1941) y sobre todo, *Vidaurre*, considerado como uno de los primeros estudios históricos-psicológicos. Por su parte, Emilia Romero fue una gran investigadora que se inició con las traducciones de las obras de Louis Baudin y de Flora Tristán. Desde México realizó varias publicaciones, destacando *Corpancho, un amigo de México* (México, 1949) y *Fray Melchor Talamantes, precursor y protomártir* (México 1961).

Jorge Guillermo Leguía y Emilia Romero tuvieron varios vínculos en común que debieron acentuar la inmediata atracción física que sintieron. Compartieron el mismo entorno social, familiar y político, así como las mismas aficiones por la música, fascinación por la lectura, y la investigación histórica según hemos podido vislumbrar en la correspondencia. En los encuentros casi diarios que tenían generalmente en casa de Emilia, intercambiaban libros, discos de música clásica, pequeños obsequios y sobre todo compartían una gran pasión por la cultura.

¹ Seis años después se casaría con el poeta hondureño Rafael Heliodoro Valle, con quien radicaría en México.

La relación epistolar que mantuvieron durante esos dos meses, consta de 170 cartas de Jorge Guillermo Leguía a Emilia Romero y 45 cartas de ella a él. Las cartas de Jorge Guillermo desde la prisión presentan tres estados de ánimo muy marcados: las primeras cartas están teñidas de una profunda desesperación por la privación de su libertad justo en momentos del inicio del romance. Luego vienen las cartas en que se alegra porque le permiten las visitas de Emilia a la cárcel. A partir de esta nueva situación, sus cartas recrean sus visitas y reviven con plenitud los detalles de los encuentros amorosos. Son cartas de un amor pletórico y sobre todo de agradecimiento a ella por su dedicación, entrega y por haberlo aceptado. Se conmueve profundamente con cada visita de ella. Y por último, las cartas vuelven a ser desesperadas y melancólicas cuando se vuelven a prohibir las visitas al penal a raíz del asesinato del presidente Sánchez Cerro a la salida del Hipódromo en Santa Beatriz.

A lo largo de todo este epistolario, Jorge Guillermo muestra una faceta totalmente desconocida para sus lectores, amigos y contemporáneos. Luis Alberto Sánchez cuando llega del destierro al Perú dice que lo encontró: "...como antes, más sobrio sí, pero igualmente sonriente y generoso, y ahora, ahora enamorado. Nuestro "Topsius", según le llamábamos cariñosamente recordando al erudito de La reliquia de Querioz, había hallado el camino del amor"².

El amor de Jorge Guillermo es un amor apasionado, desbordado y eufórico. Percibe que ha encontrado por fin a la compañera de su vida, que por primera vez se ha enamorado realmente y lo proclama a los cuatro vientos. El hombre serio, académico, reservado, ponderado, deja lugar a la expresión desinhibida de sus sentimientos, de su cariño y de su ternura. Este amor le ha devuelto la fe en el porvenir, le ha devuelto la ilusión y ganas de vivir después de haber pasado todo tipo de penurias. Las cartas van a ser el mejor medio para disimular su timidez y expresarle a Emilia toda la inmensidad de sus sentimientos. Sin dejar su lenguaje

² Sánchez, Luis Alberto: "Postfacio a modo de prefacio" (1936) En: *Historia y biografía de Jorge Guillermo Leguía*; p: 13-20. Ed. por la Asociación Cultural Integración. Lima. 1989: 18.

académico y culto, Jorge Guillermo le describe la profundidad de su amor con metáforas que hacen alusión a seres mitológicos, históricos, elementos de la naturaleza y demás figuras poéticas.

Presentamos dos cartas completas y dos extractos de la correspondencia que reflejan algunas facetas del amor en Jorge Guillermo Leguía.

RECREACIÓN DEL DÍA EN QUE EMILIA ACEPTÓ A JORGE GUILLERMO

Carta No. 37

27 de marzo de 1933. No. 2

Cholita mía:

Esta mañana te escribí, al amanecer. La carta te la remití con el portero que vive en mi casa y que me trae el desayuno. Supongo que la hayas recibido de 9 y 1/4 a 9 y media. En ella te expresaba mis impresiones de tu imborrable primera visita.

De un momento a otro espero mi libertad. Cada minuto me parece una hora y cada hora me hace la sensación de un siglo, tal es mi miseria infinita de ver mi corazoncito adorado ya mi Emilia de mi alma!

Me consuelo cuando recapitulo los momentos cumbres de nuestro Amor. De más está que te diga que el que recuerdo con más euforia es el de la noche del 2 al 3 de febrero en que te volqué mi alma íntegramente: Yo no podía ya contener mi discreción. Sentía que te amaba, que te adoraba como jamás había amado y adorado. Tu presencia divina hizo lo demás. Al ver tus manitas tan perfectas que ningún escultor podría reproducirlas, experimenté impulso invencible de besarlas y las besé. Al hacerlo no sabía lo que me pasaba. Creí que había profanado la pureza de mi pasión platónica y el corazón me palpitaba con

angustia de máquina de un barco que naufraga y que dá a sus válvulas la intensidad y la rapidez máximas supremas. Nunca volveré a tener emoción semejante. (Me equivoco: se apoderará de mí una mayor cuando sepa que Dios ha sancionado que seas la Sra. Emilia de Leguía Yturregui ...)

Algo respecto de esa ansiedad íntima, te besé, no me rechazaste (¡bendita, bendita seas!) y tuve la audacia sublime de preguntarte: "¿Me quieres?" Cada milésima de segundo me simuló un milenio... Pero tú me aceptaste con piedad insuperable, y respondiste "Sí" (!!!!, !!!!) (¡No tengo cómo, como probarte qué nobleza me revelaste en ese instante inolvidable, que marca la Era de mi Nueva vida!)

Tu "sí", dicho con esa voz angelical, tuya, capaz de volver santo a un criminal, me colmó de esa infinita felicidad que sólo deben de conocer los bienaventurados, los escogidos del Señor, y como quien cuenta con la alianza de Dios, tuve el atrevimiento de volver a interrogarte: ¿Me esperas?.. y tú, más radiante aún de belleza me contestaste: "¡Hasta el Último Día de Mi Vida!"

Ay, Alma Mía, recompensa de mis Males ¡no sabes cómo me salvaste cuando tal me dijiste! Tu Cholito era un náufrago, un paria, una víctima del destino... Desde una hora milagrosa, trocarse en todo lo contrario: en el Hombre más feliz del Planeta ... Felicidad. Y torné a una nueva interrogación: ¿Qué quieres tú que yo haga?" y tu, símbolo de nobleza, absolviste mi agonía con estas palabras de misericordia, esencialmente cristiana: "Lo que tú quieras. Yo te obedezco. Manda tú lo que quieras. ¡Soy tuya, espiritualmente tuya!!!"

A raíz de ese instante, que parece un sueño celestial, soy feliz, totalmente feliz, espiritualmente feliz. A raíz de ese instante, ¡no hay dolor que me deprima ni perspectiva que me abata, ni preocupación que me embargue!

A partir de ese instante todo me parece desdeñable cuando lo comparo con el nirvana de saber que soy dueño de la chica más arrobadora que ha existido jamás... Qué me importan la prisión, las

incomodidades a ellas inherentes, la separación de los míos, las incertidumbres de mi situación, ante la ventura de tener plena conciencia de que hay quien hace suyos mis males. Eres pues mi salvadora, mi lotería, mi bien, mi ¡Ángel! Inmolarte mi vida sería poco, sería una miseria. Consagrártela con unción de apóstol sería algo. Estate segura de que se entrega a ti quien ha de serte fiel hasta el último suspiro y honrarte en la medida de sus pobres fuerzas, tu inseparable

Cholito

METÁFORAS CON VENUS DE MILO Y VICTORIA DE SAMOTRACIAS

¿Crees tú que por estar mutiladas dejan de ser hermosas la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia? ¡Claro que no!... Nuestra charla, nuestra *interview*, nuestra *tete a tete* ¿perdió belleza por haber sufrido dos interrupciones?

(Carta No. 54, 5 de abril de 1933- No. 3)

METÁFORA DE EMILIA COMO UNA DROGA

¡Nunca te he visto más linda, más preciosa que hoy! Me alocaste tanto con tus encantos, que a pesar de la gravedad de los temas de que me tratabas, me sentía un frívolo ante un precioso juguete... ¡Dispénsame, Alma Mía! ¿Quién es culpable de sus acciones cuando se halla bajo el efecto de una droga? ¡Nadie! Pues yo considero que no he delinquido. Tú eres mi haschich espiritual... Cuentan Baudelaire y Quincey que quien disfruta de su influencia ve todo idealizado. ¿Cómo podías pretender que yo me diese cuenta de la materialidad de las cosas, si me encontraba en plena divinización de una realidad de la cual Tú, Corazón mío, eres el centro?

(Carta No. 57, 6 de abril de 193- No. 3)

AMOR EUFÓRICO

Carta No. 166

¡3 de mayo!³

Adorada Emilia:

Yo te he hablado de mis euforias. Cuando estoy eufórico, siento el pecho amplio como una cuenca oceánica; mi corazón, como un Himalaya que, desdeñando los precipicios de lo mezquino, se eleva más y más en busca de altitudes inhalladas; mi sangre, con caudal amazónico; todo mi organismo, gozoso de funcionar con matemática regularidad.

Lo que ocurre con mi cuerpo ocurre con mi Alma... desde que me dijiste que me Amabas. ¡Calcula, Corazón Mío, la Euforia Espiritual que experimentaré todo el día de Hoy, recordando que es tu cumpleaños!...

Nunca ambicioné la gloria del Poeta. Hoy sí la codicio. ¡Qué poema compondría en homenaje a Ti mi inspiración de Prometida! Jamás pretendí el Genio de Beethoven. Hoy sí lo envidio. ¡Qué sublime sinfonía crearía mi sensibilidad de Novio! Ya que el plectro y la armonía me están vedados por Dios, una sola cosa puedo poner a tus Pies, Ventura Mía, Emilia Idolatrada: Mi Conciencia, que tocada por Ti, como por una Hada Milagrosa, tiene moralmente la blanca impoluta y el perfume exquisito de un lirio.

Preso, sin trabajo, sin perspectivas próximas, sin apoyos salvadores, eso es lo único que actualmente está en aptitud de ofrendarte quien te quiere con pasión infinita, con fervor religioso; quien perecería si su inmolación fuera capaz de hacerte eternamente Feliz...

Sabes que, del 3 de febrero a la fecha, sabes que cien días ha, soy religioso; sabes que todas las noches, antes de dormir, rezo por ti, porque Dios facilite mi matrimonio contigo, por que ese matrimonio sea el fiel

³ A partir de ahora las cartas están escritas con lápiz azul.

cumplimiento del sacramento de Nuestro Amor. Anoche no elevé tres oraciones. Anoche perdí la cuenta. Cuando osé hacer la estadística de mis plegarias, me consideré un torpe. Habíame sentido un tal éxtasis, que concebí lo que debe ser... El Cielo.

Desvelado dos noches consecutivas, he vivido anteayer y ayer como un sonámbulo. Vuelto, con el sueño que acabo de disfrutar, a la razón y a la salud, solamente ahora soy capaz de deducir que era muy natural que me fuera anoche absolutamente imposible hacer matemáticas con lo que privilegiadamente escapa a los números, con el Amor Infinito que te profesa tu rendido, tu delirante

Cholito

PD. Tuve, durante toda esta semana, la obsesión de hacerte un regalo. Tú me expresaste ayer que considerarías Tu natalicio el día en que yo saliere. Pues bien Todas las expectativas económicas en que confiaba han fracasado. Cuando me pongan en libertad, volaré a decirte: "¡Alma Mía: Soy Tuyo! Haz de *mí* lo que quieras..."

Tu

Ollita



CARTAS DE A JULIO ORTEGA / JORGE E. EIELSON

Gardalis (Cerdeña) 17.09.96

Sr. Julio Ortega
Brown University
Providence, U.S.A.

Querido Julio,

¿Qué puedo decirte? La lectura de tu fax me ha dejado sin palabras. Todavía no estoy seguro si no se trata de un error de persona. Sin embargo todo me indica que no hay tal cosa y, por lo tanto, me regocija aceptar lo que considero, sobre todas las cosas, una bellísima demostración de cariño. Por otra parte, la invitación a Londres tiene para mí un significado humano, privado, excepcional: es la única gran ciudad europea, occidental, que no conozco, y en la que perdí, hace sólo dos años, a mi mejor amiga italiana. Mi viaje allí tendrá, pues, un significado múltiple que, desde ahora, me motiva profundamente.

Naturalmente, esto es lo primero que me viene al espíritu y que, para mí, es fundamental. En cuanto al aspecto concreto, operativo, de la manifestación, y las eventuales sugerencias que me solicitas, te las enviaré desde Milán, a donde estoy viajando –a donde viajaré– dentro de unos días. Se me ocurren un par de críticos de arte, de reconocido prestigio y talento –uno francés y otro italiano– que conocen bien mi trabajo, que podrían ser candidatos. Los llamaré por teléfono para plantearles el asunto. Mientras tanto, sería bueno que tomara contacto con Rowe para enviarle catálogos y comience a orientarse en vista del espacio expositivo. Si te es posible, envíame su dirección aquí o, después del 25, a mi fax de Milán (2-72002942).

Todavía no he hablado con Martha¹, pero lo haré más tarde, cuando vaya al pueblo a mandarte esta carta. Entre otras cosas, ella me dijo también que había presentado un libro de poemas tuyos. Ojalá pudieras enviármelo, pues hace mucho tiempo que no leo tu poesía.

Querido Julio, nada más elocuente, para terminar con estas líneas, que un abrazo, un gran abrazo.

Jorge

Milán, 7 de Noviembre de 1996.

Querido Julio,

Hacer vivir en un poema lo que el autor ha vivido como un poema, es privilegio de pocos, verdaderos poetas. Convertir los aparentemente confusos ruidos y rumores de la existencia en una armoniosa orquestación de recuerdos, emociones, pequeños hechos cotidianos, viajes, paisajes, ciudades, sentimientos, es obra de una inteligencia poética nada común. Y si todo ello se nos ofrece en un lenguaje a la vez intenso y sencillo, casi como una crónica interior, quiere decir que estamos escuchando una voz entrañable: la voz de alguien que, sin la mínima retórica ni grandilocuencia, ha sabido recoger para nosotros, gota a gota, la miel misma de la existencia. Gracias, querido Julio, por esos poemas que, misteriosamente, por lo menos para mí –arrastran el sabor, y hasta el spleen, de nuestra odiada Lima. Sabiendo que no vives allí desde hace casi una vida, ya sólo esto ha sido para mí una emoción suplementaria. Como sabiamente lo dices, siempre hay más belleza de lo que se puede nombrar.

En las dos últimas semanas he tenido una actividad frenética pues –como verás en el comunicado de prensa que te envío– mi trabajo fue elegido este año para premiar “El más bello automóvil del mundo”, o sea los últimos modelos de Ferrari, Mercedes, Jaguar, Masseratti, etc.

¹ Martha Canfield, quien participó con William Rowe y Julio Ortega en la organización del Coloquio Internacional Anudamientos de Jorge Eduardo Eielson, sobre la obra de este poeta y artista plástico peruano, realizado en la Universidad de Londres en octubre de 1997.

Que Pininfarina, el gran designer de Ferrari sea premiado con una escultura mía, me parece una locura, pero estos son los misterios del arte, y bienvenidos sean. Como comprenderás, no deja de emocionarme que un humilde nudo de tela inca-leonardesco se haya convertido en un codiciado Oscar de parte de los mayores designers automovilísticos del planeta. Hasta ahora casi no lo creo. La ceremonia tuvo lugar hace dos días, con exposición de los bellísimos coches y participación del "tout Milán", comprendidos Giorgio Armani, Ferré y varias top model, entre otras amenidades. Un momento de frivolidad que, de repetirse, me aburriría solemnemente, pero que, de vez en cuando, resultan casi indispensables en el delirante mundo del arte actual.

Lo anterior no me ha distraído en absoluto de mis otros compromisos, con especial atención al programa londinense que, como te dije, tiene para mí un enorme significado. He recibido, mientras tanto, una amable carta de W. Rowe, quien me dice que hay ya un par de personas encargadas de conseguir los espacios adecuados para la exposición y performance. Casi al mismo tiempo me llegó también tu carta y por ella me doy cuenta, una vez más, que estamos realmente en sintonía. En efecto —aparte algunas ponencias formales sobre poesía "escrita", en verso o prosa, y alguna sobre artes visuales, creo que lo interesante sería poner el acento sobre el rebasamiento de esos lenguajes, quizás en una mesa redonda en donde podrían converger todos los participantes al evento, comprendido el autor. Claro, para que no se trate de una conversación vagamente pluridisciplinar y abstracta, debería estar precedida por la concreta percepción de las obras en cuestión (poemas, pinturas, instalación, performance) que animarían la discusión. Sería, que yo sepa, algo realmente nuevo en el mundo del arte actual.

Tienes razón, museos importantes como la Tate Gallery requieren plazos muy largos y, además, no sé hasta qué punto les pueda interesar mi trabajo, si bien figure en otros grandes museos y colecciones, como quizás sabes. Pero en Londres hay también galerías privadas, como la Whitechappel, que expone con frecuencia artistas extranjeros, manteniendo siempre un excelente nivel. Lo que me dices del nuevo museo del King's College parece muy interesante también, pero estoy de acuerdo en que hay que esperar lo que propone Rowe para ir adelante en esta

cuestión. Respecto a los críticos he pensado en dos de literatura y dos de artes visuales, que conocen muy bien mi trabajo. Ellos son: Claude Couffon (Iter, rue B. de Perreuse. 94-Nogent-sur-Marne. France) y Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims. Champagne-Ardenne. U.E.R. Lettres et Sciences Humaines. 57, rue Pierre Taittinger. 51096 Reims Cedex. France) para la literatura; y Pierre Restany (31, rue Campagne Première. 75014 Paris) y Alberto Boatto (Via Gosio, 77. Roma, Italia) para las artes visuales. Couffon y Boatto me han dado ya su aprobación, estoy escribiendo a M.M. Gladieu y Restany, empedernido viajero, está en el Japón, pero estoy seguro que aceptará la invitación. Quizás sería bien invitarlos ya, más formalmente, sobre todo en el caso de Restany, que está siempre super-solicitado por todas partes.

Querido Julio, no te seré nunca lo bastante grato por tan hermoso proyecto y, desde ahora, gozo mucho del mismo, sobre todo porque tenemos tiempo para madurarlo bien y hacer algo que valga la pena. Aunque este detalle, contigo, está ya descontado.

Recibe un fuerte abrazo,

Jorge

P.S.- De la lista provisional que te envíó quizás deberíamos suspender, por ahora, el nombre de M.M. Gladieu.

Milán, Noviembre de 1996.

Querido Julio,

El premio al automóvil más bello del mundo ha sido, este año, nada menos que un nudo mío (en las anteriores ediciones lo habían encargado a algunos excelentes artistas internacionales, todos más importantes que yo). Por lo que me concierne, me parece una locura que los más grandes designers del planeta se lleven a casa, como trofeo

por sus extraordinarias carrocerías, un pequeño “oscar” de trapo. Pero esa es la magia, y la demencia, del arte, y habría que verlos ufanos y contentos, a Giggiaro o Bertone, con su nudo en la mano, complimentándose conmigo, como si hubieran recibido el David de Miguel Angel en versión Copa del Mundo. Y tanto les ha gustado que ya me han encargado la proyectación de un automóvil “imposible” o “inútil” para el próximo año. Se rieron mucho cuando les dije que lo intentaría, pero que iba a ser muy difícil, ya que el mundo estaba ya lleno de los mismos. Aquí te incluyo el catálogo de la manifestación (ver última página) que realmente me ha divertido mucho. Unas gotas de frivolidad y alegría en estos tiempos traumáticos, creo que sean indispensables, de vez en cuando.

Por encargo de William Rowe, me escribió de Londres el joven peruano Luis Rebaza, quien está colaborando con él para la realización del proyecto. En espera de tus noticias, te envió un fuerte abrazo,

Jorge

P.D. ¿Recibiste mi último fax?

Milán, 16/6/97

Querido Julio.

Acabo de leer, rápidamente, pero lo volveré a leer, tu alucinado, metafísico tendadero², cuyos protagonistas principales son las cuerdas, los nudos y las pinzas, más las tres voces humanas que intervienen a la manera de los coros griegos. ¡Qué proeza convertir un tema mínimo, cotidiano y rutinario, en una abstracta sarabanda de formulaciones al límite de lo absoluto, inteligentemente sostenida entre la sonrisa y la mueca casi siempre esperpéntica! Quién sabe qué delicioso espectáculo

² La pieza aludida se publica en este número.

se podría montar con ese texto. Ojalá que se realice próximamente, y en lo que me respecta, me gustaría mucho asistir al mismo, ya que, como comprenderás, me siento muy cercano al tema. Gracias, en todo caso, por esa suerte de inteligente y noble y afectuoso recuerdo.

William Rowe me envió unas cartas con las tres conferencias preparatorias que hicieron en la Universidad, con intervenciones de él mismo, de Luis Rebaza y Claudio Caneparo, que me parecieron excelentes. Se estableció además un interesante debate con los asistentes, que seguramente enriqueció la reunión. En las tres relaciones hay varios momentos de indudable penetración y cosecha en mi pobre jardín personal, pero sobre todo me sorprendió la lucidísima, casi científica lectura que hizo Caneparo de mi quehacer. En fin, un estimulante aperitivo primaveral para los platos fuertes que nos esperan en Otoño. Rowe, mientras tanto, me dijo que está preparando el programa, para repartir los temas, en la medida de lo posible. Seguramente te lo comunica en estos días.

Acabo de regresar de ese (bellísimo) manicomio que es la Bienal de Venecia, y dentro de una semana salgo para Cerdeña, por el verano. Aquí abajo te recuerdo mi dirección. Recibe mi abrazo de siempre,

Jorge

J.E.E. c/o Deplano
Via Gennargentu, 5. Barisardo (NU) Italia.
Fax-782.29528 (más el código del país).

Gardalis (Cerdeña) Agosto de 1997.

Querido Julio,

Desde hace buen tiempo no tengo noticias tuyas. Creo haberte enviado mi dirección y fax de aquí antes de salir de Milán, pues de esa

ciudad me hacen seguir el correo, pero con mucha dificultad y atraso (el portero también sale de vacaciones). Sería un imperdonable error si no te he enviado esta dirección. Por otra parte, no sé si recibirás estas líneas pues me imagino que también la Universidad estará cerrada. O quizás no. Para saberlo pronto, te envío ésta por fax.

Te diré que la reunión de Londres –cuya idea no podré agradecerles lo bastante a ti y a Martha– se está desarrollando muy bien desde el punto de vista organizativo. Recientemente el King´s Collage ha aceptado la realización de un CD-Rom que contenga gran parte de mi trabajo visual y literario. La edición será puesta a disposición del público y de los estudiosos (es decir, en venta) y estará lista para la fecha del Congreso. William Rowe también me ha enviado ya una idea del programa, y está traduciendo algunos poemas que le sugerí. Por lo que sé, hasta ahora, los temas han sido repartidos así : el 23 en la tarde, presentación, proyección de diapositivas y lectura de poemas.

el 24 en la mañana, arte visuales, con relaciones de Pierre Restany (visión de conjunto); Lorraine Verter (sobre el aporte de la intuición artística en el ámbito de la nueva teoría (matemática) de los nudos); Aldo Tagliaferri (entre verbalizada e imagen visual); Claudio Canaparo(¿?).

el 24 en la tarde, literatura, con ponencias de: Claude Couffon (¿?); Martha Canfield (novelas), Julio Ortega (¿?); G. Chiappini (¿?); Rowe (poética de los bordes); Claude Fell (¿?).

Como ves, el programa se presenta nutrido, aun en el caso de alguna ausencia (Fell, por ejemplo, que a la fecha no ha confirmado su presencia) Por otra parte, este programa es aproximativo y se basa en los datos que me ha pasado Rowe, hasta ahora. Falta, por ejemplo, el tema de tu ponencia, y el orden de los participantes es provisional. Lo que sí está claro es la indispensable “división” entre los temas de la mañana y los de la tarde, para poder ordenar los diferentes aspectos de un trabajo tan particular.

Querido Julio ¿qué puedo decirte? Continúo pensando que tú, Martha y los demás participantes se han equivocado de persona. Una

cosa me reconforta, que, aparte mis modestos méritos, puede dar lustre a la reunión: ella tiene lugar en un momento particularmente fecundo para la reflexión filosófica actual, entusiasmada por los últimos desarrollos de la teoría (topología) de los nudos, y sus infinitas implicaciones en campo cosmológico, física de las partículas, biología molecular, y demás, hasta la extrema punta de la creación artística, en el que, bastante misteriosamente (la intuición pura y simple) resulto activo desde principios de los años 60. Es esto lo que ha atraído la atención de René Thom y otros estudiosos, entre los cuales Lorraine Verter es una de sus más brillantes exponentes, específicamente en la teoría del arte. Ella prepara un amplio texto sobre este asunto (del cual extrapolará la conferencia) que, a juzgar por su magistral estudio sobre Marcel Duchamp, que leí el año pasado, será seguramente de gran interés. Esta coyuntura, unida al reconocido talento de los participantes, dará vida, seguramente, a una estimulante confrontación. Que mi trabajo sea, no digo un pretexto, sino una ocasión para este encuentro, es para mí motivo de profunda gratitud.

Aquí abajo van mis datos en la isla, en el caso que no los tengas, hasta mitad de Setiembre. Esperando que ésta llegue a tus manos, te deseo lo mejor por lo que queda del verano y te envío un fuerte abrazo,

Jorge

P.S. -Pensándolo bien, te envío ésta por correo a tu box, por si acaso esté cerrada la universidad.

Milán, Noviembre de 1997

Querido Julio,

Pasaste como un meteoro por Londres, pero dejando una estela de inteligencia y calor humano que yo, siempre incrédulo que ustedes se estuvieran ocupando de mí, no atiné a agradecerte debidamente. De pronto me dí cuenta que tú y tu encantadora niña habían desapare-

cido, que habías cortado la cuerda, mientras yo me quedé sin poder atar cabos sobre tu repentina ausencia... No pude ni decirte cuánto me gustó tu presentación, cuyas hojas, libres de tus severas pinzas, espero me lleguen por aquí apenas posible. Puesto que soy más lector que auditor, podré leerlas entonces en silencio y gozar plenamente de esos hilos invisibles (los sentimientos, las ideas, la amistad) con los que estamos haciendo rombos desde hace años. Es lo que me sucede con tu alucinado tendadero –prueba estupenda de lo que podría llamarse poesía conceptual–, que me gustaría mucho ver puesta en escena, ya que me unen a ella esos invisibles lazos apenas citados. En cuanto a los demás amigos, imposible también comunicarte mi emoción y mi gratitud para con ellos. Si bien el inventor del encuentro has sido tú, hay que añadir también que elegiste a la perfección las personas y la sede del mismo. La escasez de *público* (debido a la paralela manifestación siqueirina, como sabrás) si bien puede ser que reste algún estímulo a los ponentes, para mí fue una razón más para sentirme entre viejos y nuevos amigos que me rodearon con su talento y su afecto. Además, como tú sabes, en estas reuniones lo que cuenta es la calidad de los invitados a la mesa, y el lugar en que se realizan. En este sentido, ojalá se pueda editar el libro previsto, que dejaría constancia del trabajo realizado.

En lo que me respecta, sin querer justificar mi opaca performance (en otras ocasiones he sido un poco más brillante, no mucho en verdad) te diré que esas tardes –después del viaje y algunas andanzas ávidas por la ciudad– tenía un fuerte dolor de espalda y además, durante la presentación de los slides y la lectura de poemas, sucedió algo tragicómico (en realidad más cómico que trágico) que algún día te contaré, para hacerte reír. Cosas que suceden, como se dice, y que espero no te hayan decepcionado demasiado.

Querido Julio, junto con mi creciente admiración y gratitud recibe un fuerte abrazo.

Jorge

milán, junio de 2000

querido Julio:

me encuentras vivo por milagro pues en el avión de regreso de madrid comí algo malo y me pesqué una terrible intoxicación de la que apenas estoy saliendo (perdí 7 kilos en una semana sólo para que te des cuenta de lo que fue).

venenos aparte madrid me entusiasmó y lo pasé muy bien allí con personas encantadoras y seriamente interesadas en mi trabajo

la instalación sigue adelante aunque ahora hemos decidido hacerla antes en Lima y después probablemente en el reina sofía ya veremos

en cuanto a ediciones me comprometí con la editorial pre-textos que me acogieron generosamente y harán el libro a mi gusto cosa rara –creo.

por otra parte jaimé campodónico me llamó para ofrecermé una edición de manera que todo mi trabajo poético más reciente apareceré a fin de año en oncomitancia [sic] con la instalación que haré en lima

te agradezco mucho lo de huerga que por lo que me dices debe ser un excelente sello (en realidad yo no sé nada de esas cosas puesto que vivo aquí y me dedico a las artes visuales) y si tú crees a ellos podría darles mi serie “in progress” de nudos que conoces traducidos por william pero ahora incrementados y que es lo único que seguiré escribiendo –si te parece una idea aceptable.

te rogaría hacérmelo saber por esta misma vía apenas te sea posible pues viajo a Cerdeña el 25 de este mes y en la isla las comunicaciones (vivo en el campo) son más complicadas (para los “nudos” yo vería una edición pequeña y cuadrada –12 x 12 por ejemplo– pero con papel grueso casi cartulina y caracteres minúsculos y de varios cuerpos –de manera que el libro– sin dejar de ser tal –se vuelva un objeto y un vademecum)

Jorge E. Eielson

lo ideal sería que apareciera una versión bilingüe ya que una buena parte de los textos están ya traducidos por William como sabes

ello haría el pequeño volumen más grueso y objetual ¿qué te parece?

querido Julio como se dice en Italia estoy haciendo las cuentas sin el dueño de casa pero es sólo para que te des cuenta del asunto –que podría ser divertido– ya que el librito continuará creciendo y multiplicándose y hasta desparramándose fuera de la página blanca como es mi costumbre y anudándose nuevamente y reanudándose etc. etc.

espero con curiosidad tu libro sobre moro que ojalá me llegue antes de salir de aquí

en otra ocasión te contaré algo sobre la instalación ahora no quiero cansarte más con mis cosas que ya me parecen demasiadas

recibe un abrazo afectuoso,

Jorge

– Ojalá tenga noticias tuyas aquí, pero si ello no fuera posible he aquí mis datos en la isla:

milán mayo 2000.

querido julio

nunca me imaginé que un texto mío podría encontrarse entre los 100 más grandes poemas de toda la lengua española³

³ Se refiere a *los Cien grandes poemas de España y América Latina*, editados por Julio Ortega; México, Siglo XXI Editores, 2000.

atribuirlo a nuestra común nacionalidad o a la amistad sería ofender tu profesionalidad y reconocido rigor crítico

creer tranquilamente que merezco ese lugar sería de una vanidad sin límites

pero repasando los demás poemas me doy cuenta del alto perfil de tu criterio cercano a la perfección y no me queda sino pensar que puesto que nada es perfecto en este mundo tampoco lo es tu libro debido a mi presencia

consideraciones aparte gracias querido Julio por tan noble consideración considerando cuán imperfectos somos todos.

y a propósito de perfecciones sigo adelante con San Juan⁴ como puedo pues el santico de fontiveros se las trae con su indestructible candor

me está haciendo sudar siete camisas por siete y eso que de camisas algo sé (me refiero a los ensamblajes de los primeros 60) pero yo le sigo los pasos dentro de una semana voy otra vez a Madrid y de allí a Toledo y Segovia para regañarlo todo esto si mis huesos aguantan pues ya me duelen bastante

perfecciones aparte ¿sabes algo de algún buen editor (posiblemente español pues hasta ahora no me editaron allá) al que pudiera interesarle un libro de poemas inéditos (unas 150/200 páginas) que son la última y definitiva pirueta de mi larga payasada?

gracias de nuevo y un abrazo fuerte,

Jorge

Tel/Fax 2-8055041

⁴ Proyecto de instalación en torno a San Juan de la Cruz.

Milán, 20 de Diciembre de 2001

Querido Julio,

Debido a los retardos postales de esta época del año, sólo ayer he recibido tu carta. ¡Pero se trata de un regalo de Navidad! Claro que me interesa la idea de una edición en ese país! Sobre todo de las maltratadas novelas de marras⁵. Que ahora lo son menos, en verdad, tan es cierto que apareció una suerte de libro pirata en Lima, del que nunca vi un solo ejemplar, y ahora está en las manos de un editor mexicano que quizás conoces, Aldus, de Gabriel Bernal Granados, una persona exquisita. La novela en cuestión es "El cuerpo..." Pues bien, no creo que hay ningún inconveniente con ella, pues los derechos de Mortiz creo se han extinguido desde hace tiempo, y en cuanto a "Primera muerte...", tienes razón, los amigos de allí no deberían ser un problema. Y, para terminar ahora con este asunto, no me dices si los textos serían editados en español o inglés. Este es un punto que me interesa. (Estoy esperando el contrato de Aldus, pero creo que con ellos no habrá ningún inconveniente.) Dile, pues, a tu amigo editor que se ponga en contacto conmigo apenas lo desee.

Perdona mi respuesta atropellada, pero no quiero perder más tiempo, ya con las fiestas encima. De todos modos, por razones de salud mía (estoy resfriado) y sobre todo de Michele, que felizmente va mejor con su mal, tan largo e incierto, por esta razón pasaremos este fin de año aquí, a lo más con un par de amigos. No quiero de ninguna manera terminar esta carta sin agradecerte tu aprecio por mi reciente libro (aunque es anterior al español, como habrás notado) y espero que hayas notado también que el poema "Sobre la luz" contiene igualmente una dedicatoria a ti (eres el único Julio amigo que conozco)

Recibe un fuerte abrazo y mis mejores deseos de buen fin de año y magnífico 2002 para ti y tu familia,

Jorge

⁵ Proyecto de edición de *El cuerpo de Giulia* y *Primera muerte de María* con el Fondo de Cultura Económica de México.

Milán, Febrero de 2004

Querido Julio,

Gracias por tu afectuosa y atenta carta. Me alegro que hayas recibido el catálogo y que te haya gustado.

Mi salud ha mejorado algo, en efecto, después de mi internado en la clínica, donde me desangraron (el bolsillo) pero me hicieron bien. Tengo la próstata en malas condiciones, y el cálculo pasó en segundo plano. Veremos. Lo que sí es que me siento muy débil, debido al tratamiento que sigo en casa. Pero no me quejo. He visto en estos años cosas mucho peores.

En cuanto al trabajo —ésta es la parte llena de la carta— desborda. No tengo obras (sólo proyectos instalaciones para algunos lugares) y las galerías, coleccionistas y museos me apremian. Como, no sé si has notado, en el catálogo (hay dos tipos de ellos, te mandaré otro apenas lo tenga) todo mi trabajo está vendido, salvo un jeans que quise guardar. Y muchas otras piezas, de gran formato, me las robaron (así como lees, me las robaron) los galeristas. Ahora, yo digo aquí, a quien se lo merece, que si los italianos me pusieron en “lista de espera” porque no nací aquí, ahora son ellos que tienen que esperar, a la fuerza, no por espíritu de revancha, que no tengo (al contrario, me siento un privilegiado de haber nacido artista, en mi querido Perú, y haberme venido a cultivar mis obras en esta tierra (me refiero al Mediterráneo, que adoro). Ahora, el heredero de Burri y Fontana (en donde Burri sería el padre y Fontana, la madre (¿?) como dicen los expertos, no puede trabajar, eso es todo. Poco a poco, espero poder hacerlo, y seré yo el primero en regocijarme.

Respecto a tu propuesta para Barcelona⁶, me parece una bella idea, pues es una ciudad que me atrae mucho, y está relativamente cerca. Tenme al corriente, por favor. Me dijeron que publicaste algo sobre mi

⁶ El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona planeaba un evento con J.E.E.

último libro –el de “Ave del Paraíso”– pero yo no he visto nada. Tal vez se trata de un error. También me hablaron de “Vizor”. Tampoco vi nada.

Querido Julio, recibe un abrazo fuerte, por débil que esté,

P.S. – Si recibes este fax, házmelo saber, por favor.

Jorge

Milán, 20 de Marzo de 2005

Querido Julio,

Gracias por tu afectuosísima carta y por todas las buenas cosas que me propones, aunque, de ninguna manera, quisiera pensar en tu ya recargada actividad.

Estoy mejor de la terrible cistitis, pero muy debilitado por ella y por todo lo demás. Mientras tanto, imagínate que he tenido que “pilotear” mi exposición de Lima, inaugurada hace unos días, con afluencia record de gente y comentarios que me honran. Subrayo que la colaboración de los curadores del ICPNA ha sido generosa y profesional al máximo. Este es, por lo menos en mi caso, el lado positivo de la vejez, y ya es bastante. Por otra parte, he renunciado a la Bienal de Venecia, a favor de un joven artista peruano que, como yo, reside en Europa desde adolescente y que está haciendo un trabajo muy bueno. Además tiene apoyos que le permiten realizar proyectos importantes, no como en mi caso que me anticipé (demasiado) con ciertas ideas (sobre todo lo que respecta a la tecnología) por lo cual varios proyectos no se realizaron, o se realizaron parcialmente. Espero que acepten mi sugerencia. El artista en cuestión se llama Jota Castro, y no lo conozco personalmente. Sólo he visto su trabajo en alguna exposición y hablado por teléfono con él. Yo estoy muy contento así, pues me parece que ya participé varias veces en esa Bienal, y es tiempo de dejar el paso a los más jóvenes.

Perdona la distracción anterior, y voy al punto que nos compete. Me llamó Javier Ruiz con gran amabilidad y entusiasmo, y enseguida me envió las ediciones que está haciendo por cuenta del Instituto cervantino, muy bellas por cierto. Y naturalmente, hablamos muy mal de ti.

Bromas aparte, te agradezco mucho ese puente que has tendido entre los dos y que, estoy seguro, dará sus frutos. Espero verlo cuanto antes, apenas me sea posible ir a Roma.

Ahora, bien, lo que sucede es que él edita sólo textos inéditos, y ese no es el caso de "Habitación en Roma". Por otra parte, como me dices en tu carta, probablemente tiene contacto con algún editor romano interesado en la literatura latinoamericana. (Marco Tropea, por ejemplo, es uno de ellos, relativamente joven, que ya ha publicado a varios escritores nuestros, aunque no sé si edita poesía). Lo cual, no sólo no impide, sino que sería un honor para mí, hacer algo con Javier Ruiz, con algún texto inédito. En cuanto a los poemas de que te hablé, estoy tratando de comunicarme con Manuel Borrás, de "Pre-Textos", pues me pareció correcto hacerlo, ya que se trata de la segunda, y última parte, de "Sin título", por él editada, además de un poema largo dedicado a Michele.

Tu idea de proponer las dos novelas al Fondo de Cultura para presentarlas en Guadalajara me parece magnífica. Se trata de dos textos no ciertamente "cómodos" para los habituales lectores de novelas, pero no sé por qué me parece que, esta vez, partiendo de ti, las cosas irán mejor. Mi más sincera gratitud por tu bella (y valiente) iniciativa.

Claro que si a ese libro se pudiera agregar una buena edición de poesía (o hasta dos), tal vez algo se podría lograr. Aquí te incluyo algunos de los citados poemas (estrictamente tomados al azar) para las revistas de que me hablas. (Tendrían que ser alineados al centro, como en la serie anterior, cosa que me es difícil hacer con mi vieja máquina) Y a propósito de revistas. Una periodista muy dinámica y talentosa, Claudia Posadas, ha publicado recientemente en México (en un diario y algunas revistas) una larga entrevista que me hizo, acompañada por ensayos sobre mi trabajo por parte de jóvenes escritores. Ella es muy entusiasta y cariñosa, y hasta solicita algunos de los mayores premios de México y España para mi trabajo. No sé si sabes algo de ella, quien en cambio te admira mucho y te cita en su entrevista. No creo que le hagan mi caso. Mi posición es tan particular que, sobre todo en el ámbito literario, muy pocas personas me toman en serio. O muchas, pero todos jóvenes (cosa que me regocija profundamente) que no tienen poder alguno.

Si no fuera por la completa confianza que tengo en ti, créeme que no te comentaría asuntos que, en realidad, no son los más importantes para mí. Perdona esta carta y recibe mi renovado y fuerte abrazo.

Jorge

Gardalis (Cerdeña) Julio de 2005

Querido Julio,

Sólo ahora logro ponerte estas líneas (que no sé si recibirás todavía) para seguir conversando sobre nuestros proyectos. Creo que te advertí de mi viaje aquí, pero no sé si me has llamado o enviado un fax a Milán, después de mi salida. Si lo has hecho, lo siento mucho. Aquí abajo te pongo el número de fax de un amigo, en el pueblo, puesto que yo vivo en el campo (a 2 kms) y sólo tengo un celular.

El verano aquí, hasta ahora por lo menos, está magnífico, con algunas breves olas de calor, pero en general agradablemente ventilado. El campo está verdísimo y repleto de flores y frutos, como no se veía desde hace años, gracias a las abundantes lluvias de esta primavera. Además estuvo aquí una hermana mía norteamericana (en realidad es una hermanastra, pero yo detesto definirla así) que vive entre Oakland y Berkeley (donde estudió) y vino a pasar un mes conmigo. Como yo, ella también escribe, pinta y toca el piano muy bien, mucho mejor que yo. Esto podría probar que hay algo de genético en estas aptitudes. Pero lo importante es que estamos muy bien juntos y nos entendemos de maravilla.

Querido Julio, dame noticias tuyas apenas te sea posible, por favor. Me imagino que estás saliendo de vacaciones tú también. Si recibes estas líneas, házmelo saber apenas te sea posible. Recibe un fuerte abrazo,

Jorge

A CADA QUIEN, SU SONAJERO / Mónica Belevan

Victor J. Krebs, *La recuperación del sentido. Ensayos sobre Wittgenstein, la filosofía y lo trascendente*
Caracas: Editorial Equinoccio, 2008.

I. **C**on Wittgenstein ha sucedido algo parecido a lo que pasó con el *Tyrannosaurus rex*. Hasta hace relativamente poco, se asumió que el celeberrimo reptil se habría desplazado en una improbable posición casi erecta que tuvo mucho más que ver con la inercia propalada por las primeras reconstrucciones fósiles que con el respaldo del sentido común. Hacia la década de los setenta –más o menos por los mismos años en que Stanley Cavell publicara *Must We Mean What We Say?*– se determinó que si el tiranosaurio se hubiese ajustado al modelo propuesto del “trípode viviente”, sus articulaciones habrían cedido bajo el peso –ponderado, para un dinosaurio– de sus siete u ocho toneladas. Y aunque la discusión sobre si se trataba de un depredador activo o un carroñero oportunista sigue tan vigente como siempre, las representaciones actuales de la criatura nos la muestran uniformemente con el cuerpo casi en paralelo al suelo y con la cola en el aire, haciéndole de contrapeso a la cabeza.

Consideremos ahora que este desarrollo tardó cosa de un siglo en darse y que dependió, en gran medida, de un ejercicio relativamente obvio de la observación¹. Esto podría ayudarnos a poner en perspectiva

¹ A propósito de reconstrucciones dudosas y observaciones más o menos demoradas, hay que mencionar el caso de la estafa del *Hydrarchos*, pseudo ancestro fósil de las “serpientes marinas”. En lo que iría a convertirse en el *cautionary tale* más sonado en la historia de la (paleo) paleontología, un tal Albert C. Koch montó –cierto que hacia 1845– un dinosaurio de 35 metros de largo con un *backstory* no muy convincente a partir de los

cómo la interpretación de la obra del filósofo al que tantos reconocen –por tan diversas y disímiles razones– como al más importante del siglo XX recién comienza a tomar un cauce y distanciamiento consecuentes con respecto a sus versiones primerizas, según las cuales Wittgenstein coincide más con todo tipo de *ismos* que con los contenidos y las formas –poderosamente consistentes– de sus propios apuntes y libros. Y así como entre las varias tergiversaciones fósiles nos damos con deformaciones tan logradas pero resabidas como la de “Kripkenstein”, hay otras, como la de Rorty, que siendo más sutiles han calado sin mayor dificultad no solo en el imaginario colectivo, sino además en el profesional².

Esta imagen recién comenzó a modificarse, como indicáramos, con las reflexiones –à rebours de casi todo lo sentado hasta entonces por el grueso de los *Wittgenstein studies*, a los que Krebs refiérese, atinadamente, como interpretaciones “recibidas”– que Stanley Cavell emprendiera³ por los mismos tiempos en que se determinó que a un tiranosaurio enhiesto

huesos de por lo menos cinco ballenas prehistóricas, o zeuglodonos. Y aunque fueran cetáceos extintos, lo cierto es que sus restos eran tan comunes a la zona que, como nos lo detalla el geólogo Charles Lyell, los esclavos se veían obligados a arrimar los huesos a los bordes de los campos para proceder con el arado. Aunque la farsa no surtió mayor efecto sobre los expertos de la época, el embeleso general con el *Hydrarchos* lo mantuvo vigente (y rentable) durante varios años: el tiempo suficiente para que Koch se convirtiera en miembro y curador de la Academia de Ciencias de St. Louis. Puede decirse, a su crédito, que al margen de los varios timos que se le conocen, a Koch le debemos también –como indicio de la estrella irónica que rige las fortunas de un cierto tipo de truhanes– el descubrimiento de un irrefutable mastodonte.

- ² Dicho esto, es una especie de seña masónica o lugar común entre ciertos neo-wittgensteinianos el oponerle una resistencia orgullosa, pero un poco impráctica, al atoladero de la profesionalización filosófica. Esto tiene algo que ver con un reparo que Cavell describe según la siguiente fórmula rocambolesca: “hay algo en la misma profesionalización de la filosofía que le impide a la filosofía profesional tomar seriamente su seriedad [la de Wittgenstein]”. Ese *je ne sais quoi de sinistre* está, como podremos apreciar, relativamente bien fundado en las extrañas prácticas de las que se abastecen tramos importantes (y hasta intestinos enteros) de la filosofía académica.
- ³ Y aunque desde “fuera” de la filosofía (pese a que, a mi parecer, estemos ante un filósofo de primer orden) creo que puede leerse a George Steiner como a un precursor, si es que extraterritorial, del “New Wittgenstein”. Diré incluso que su extraordinario talento para encontrar conexiones imprevistas y trazar caminos intermedios sigue siendo representativo del altísimo nivel de reflexión al que un uso aprovechado del repositorio de actitudes que nos lega Wittgenstein puede aspirar.

le colapsarían las caderas y el pescuezo. Estamos, pues, circunvalando 1970. Y aún así, ambas ideas tuvieron que asentarse por un par de décadas. El auténtico florecimiento de las nuevas tasaciones de la obra de Wittgenstein se dio recién a partir de la década de los noventa, y de forma muy localizada, con la masa crítica de sus exponentes concentrándose en los Estados Unidos⁴.

(Paralelamente, hubo que esperar hasta 1992/93 para que el Museo Americano de Ciencias Naturales de Nueva York le corrigiera la postura a su tiranosaurio.)

II.

Caveat lector: la siguiente no es lo que podría considerarse una reseña muy didáctica. Lo último que se quiere es que pueda confundírsela con el deseo pérfido de querer ahorrarle trabajo al lector.

III.

En este su penúltimo libro⁵, Víctor Krebs, representante –si es que menos conocido, no por ello menos remarcable– de estas lecturas cuasi mediumáticas que miran a (y a través de) Wittgenstein, recoge una serie de textos escritos sobre y desde la materia entre 1995 y 2003; años que, en términos de la biografía del autor, son no solo fructíferos, sino también convulsos y transformadores. *La recuperación del sentido* es un libro que se escribe y se inscribe sobre (el) borde(s), insertándose en el marco mayor de una inquisición personal que apela, para máximo efecto explorador, a lo que Krebs califica como *un tipo de rigor* (y hasta de humor) distinto al que se esgrime usualmente en filosofía⁶. Estamos pues,

⁴ Krebs hace un recuento más detallado de algunos de estos autores en su libro.

⁵ El año 2010 verá la demorada aparición de *Seeing Wittgenstein Anew: New Essays on Aspect Seeing*, libro coeditado por Krebs y William Day para Cambridge University Press.

⁶ Que cuenta, por si fuera poco, con una suerte de *companion-piece*, *El impulso pigmaliónico. Ensayos sobre un complejo filosófico*, acabado en 2006 y pendiente de publicación.

y como corresponde a una colección de ensayos propiamente entendida, ante una auto-antología o un ejemplo muy palpable de lo que Wittgenstein habría considerado –y seguramente hasta felicitado– como un caso de “*work on oneself*”.

El libro cuenta con tres ejes centrales:

- a) Uno, el más cercano al título, considera que la obra del “último” Wittgenstein (que tiene mucho más en común con su *alter-ego* juvenil de lo que tiende a suponerse) se orienta hacia una *recuperación de lo trascendente*. La salvedad está en que esta trascendencia⁷ es muy particular. En vez de proyectarnos hacia una dimensión desconocida, nos invita al re-conocimiento del ámbito más próximo a nosotros mismos: el de las diversas formas del saber con las que nos manejamos de ordinario y casi sin notarlo.
- b) Esto nos abre a un *naturalismo trascendental* con arraigo en el cuerpo, la memoria y la imaginación; facultades que subvierten (y a menudo complementan) la función puntual y legendariamente exagerada del intelecto⁸.
- c) A partir de esto, Krebs va un paso más allá al hablar de *un pensar con el alma*, con lo que el énfasis “terapéutico” que se le adscribe comúnmente a la “segunda” filosofía de Wittgenstein rebasa a los objetos (conceptuosos) de la reflexión para fijarse en las dinámicas psíquicas que los subyacen y desbordan⁹.

⁷ Aunque Krebs no lo mencione, esta noción de trascendencia es en el fondo tan legataria del mejor romanticismo alemán como el concepto de “morfología” que Wittgenstein le toma en préstamo a Goethe.

⁸ Esto no respalda –y más bien, refuta– la tesis según la cual Wittgenstein habría adolecido de un “rechazo hacia lo mental”.

⁹ Con esta apreciación en especial, Krebs supera a la masa del New Wittgenstein –con su consideración más o menos unánime de la labor de la filosofía como una “terapia conceptual”– abogando por una visión muchísimo más comprensiva de la misma. Podríamos decir que se nos insinúa la importancia de trazarle cuadros psico-gramáticos al sujeto trascendental.

Krebs se vale del primer ensayo, "El naturalismo trascendental del último Wittgenstein", para sentar estas piedras angulares en el marco de las *Investigaciones filosóficas*¹⁰. Comienza por hacer explícita la tensión interna que la obra nos presenta entre ciertos contenidos de sesgo naturalista y otros de corte más trascendental. Si típicamente los comentaristas se inclinan "más" por una u otra posición, Krebs nos sugiere no evadirnos de la tensión, sino asumirla como parte de la crítica que Wittgenstein le hace al cartesianismo: en otras palabras, nunca podremos resolverla si insistimos en darnos contra una valla a la que simplemente convendría darle la vuelta. Las *Investigaciones* nos paran ante el espejo de nuestras malas prácticas filosóficas, y hasta que nos reconozcamos en él (y reconozcamos al espejo en cuanto tal), no podremos hacer mayor progresos. Si en vez de insistir en esa dirección nos animáramos a ensayar algunas otras, seguramente saldríamos del atolladero sin dificultad. Krebs nos propone, entonces, posicionarnos de tal manera que la tensión que percibimos entre naturalismo y trascendentalismo se resuelva en una síntesis que desemboque en el avistamiento del *naturalismo trascendental* que embarga a la obra, y que marca un nuevo *locus* desde el cual operar.

Para hacerlo, comienza por examinar a los que bien podrían ser los pseudo-argumentos más discutidos por la literatura en la materia —el del "lenguaje privado" y el de las reglas, respectivamente— concluyendo, mediante un paralelo con la noción de *reflectio* kantiana, que no son más que dos modelos impecablemente ejecutados de malentendidos convincentes. Pero la apreciación conjunta de ambas representaciones nos revela algo más: mediante un esmerado desmontaje de las paradojas con las que cada uno de estos casos nos presenta¹¹, Krebs percibe que estas se

¹⁰ En un ejercicio que podría reproducirse de alguna manera con el *Tractatus*. Podríamos decir para ambas obras que la disposición de componentes y "argumentos" funcionan como formas típicas de ofuscación a las debemos enfrentarnos (que traduciría, de manera menos pugnaz, como las formas *against which we must play-off*) y en las que se nos introduce de manera un poco dantesca. Así podría decirse que *nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita [...] Io non so ben ridir com' i' v'intraí, tant' era pien di sonno a quel punto che la verace via abbandonai...*

¹¹ Que podrían resumirse en los impases que nos plantean el uso regular del lenguaje vía la ostensión mental interna o la interpretación como primer principio, respectivamente.

equivocan al situar a la carroza frente al burro. Si se toma a la *interpretación* como base, se olvida que esta es el *producto* de una captación preconceptual de las reglas y que el lenguaje mismo cuenta con un basamento preconsciente y natural que antecede a la acción intelectual. Ese sustrato específico a la sensibilidad humana, su "orientación natural" de carácter espontáneo, es lo que en las *Investigaciones* se designa como "forma de vida", dimensión basal/trascendental cuya *expresión* viene a ser la "gramática".

Podría decirse, pues, que hay dos tipos de filósofo: el que no recuerda bien de dónde viene, y el que se avergüenza tanto de saberlo que, arrancándose los ojos, va olvidando, poco a poco, adónde va. Ambos son desmemoriados, claro, y a menudo son también muy faltos de imaginación¹².

IV.

Manteniéndonos siempre dentro del marco de las preocupaciones que hemos enunciado, los siguientes ensayos van abriendo el temario en distintas direcciones, algunas de las cuales bien podrán interesarnos más que otras.

Están escritos en un lenguaje casi coloquial que los hace especialmente asequibles, y se los recomendaría sin reparos a quienquiera tuviera interés en entrarle a Wittgenstein por la que creo es la puerta correcta. Es también precisamente porque Krebs no olvida nunca que la claridad es, quizás, la (única) cortesía del filósofo, que no me detendré uno por uno en ellos; dejando dicho, en todo caso, que Krebs le hunde la cuchara al universo, y que la cuchara sale siempre llena.

V.

But now we return to the rough ground.

¹² Y ambos nos remiten, asimismo, a los mundos distintos que habitan los hombres de buena y mala voluntad (cfr. *Tractatus*).

Entre las cosas que más me llamaron la atención está el que estos deliciosos ensayos requieran no solo de una introducción que ocupe un tercio del largo del libro, sino además de un prólogo que le haga de arbotante a esa misma introducción.

(Cualquier semejanza entre las proporciones y disposiciones del tiranosaurio y este libro es mera coincidencia.)

No lo pienso como una crítica, empero, y aventuraré a decir incluso que la introducción es la indiscutible *pièce de résistance* del libro. Conformo, creo, una síntesis tan crítica (y constructiva) del New Wittgenstein, trabajada desde una sensibilidad tan especial como la del autor, que habría que propinársela como una cachetada de confirmación a todo aquel que ose, en su insensatez (o a causa de sus sentimientos), adentrarse en las penumbras de un posgrado en filosofía.

Aunque siempre informada, la lectura de Krebs no deja de ser personal en grado extremo: se percibe que tras años de repasar al Wittgenstein “cargado”, ha ido despojándolo de los prejuicios heredados con el cuidado de un restaurador que busca recobrar el lustre frágil y original de uno de esos raros cuadros que son *más* que un cuadro, obrando de manera casi análoga a la que el propio filósofo empleara al desovillar su propia madeja de pretensiones (a)filosóficas.

El proceso es cabalmente idéntico al que describiéramos al ocuparnos del ensayo sobre el naturalismo trascendental: para reactivar a la memoria de nuestra “orientación natural”, había que pasar antes por una espesura filosófica tan convincente y sobre-pensada que podría confundírsela con los jardines de Versalles. (Y es que no hay ciclo del Grial sin *ciclo*.)

El gran éxito, puede que involuntario, de Krebs consiste en hacernos *imaginar* cómo podría haber sido esa “primera lectura expurgada” de Wittgenstein, si la hubiéramos acometido sin el *handicap* del aparato crítico que acostumbra servirse como su acompañamiento más tradicional (papas con camotes, como dicen por acá). Y es que en el caso de Wittgenstein, puede que hasta más que con el de cualquier otro filósofo, se llega a él con tantos preconceptos hechos, que la posibilidad

de abordarlo *unabridged* (y por los *bridges* me refiero, aquí, a las resmas de percebes interpretativos que recubren a su obra por completo) es casi nula.

Pero lo doblemente sorprendente es que Krebs no hace más que rastrear un proceso que, en potencia, cualquier lector podría emprender mediante un trabajo de evocaciones cuidadosas que encuentren su asidero, como ya dijéramos, en el que debe ser el actor más relegado en la historia de escenificaciones de la filosofía: el cuerpo humano, y el cuerpo *propio*, si debemos ser más exactos.

Y es que para Wittgenstein y Krebs la recuperación del sentido pasa directamente por *la re-incorporación de los sentidos*. Retomando nuestro ejemplo de antes, podría decirse que si lo que habría sufrido con la postura insostenible del tiranosaurio eran precisamente las *articulaciones* y los *ejes vitales* del animal; lo mismo puede inferirse de las posiciones irreconciliables que el *corpus* wittgensteiniano ha tenido que asumir durante buena parte de una historia crítica que, aunque breve en años, ha sido casi fulminantemente deformante. Efectivamente, hay poco en esas posiciones asumidas, que surgen de un cientificismo enquistado al que Wittgenstein rechazara con pasión y vehemencia, que nos permita arrojar mayores luces sobre el descomunal esfuerzo wittgensteiniano por (re)articular nuestras indagaciones en torno al eje de nuestra verdadera necesidad (*the axis of our real need*)¹³.

¹³ Que es también el título de un notable ensayo de Krebs, donde se propone, en resumidas cuentas, una tesis muy afecta a la que yo desarrollara hacia 2005 (cfr. *Hueso Húmero* 49) con relación al *Tractatus*, en el que se asume una “continuidad profunda” entre el propósito ético de éste y las *Investigaciones filosóficas*. Se sugiere leer al primero, sin embargo, como un ejemplo (¿o, mejor aún, como un *ejemplar*?) “taxonómicamente correcto” de aberración filosófica para el nutrido *wunderkammer* de la disciplina. En ese sentido, podríamos considerarlo como un *jenny hanniver*, como la contraparte filosófica de una sirena de Fiji. ¿Pero a qué vendría semejante despliegue? De una parte –y esto lo indicaría Wittgenstein años después– una de las tareas más acuciantes de la filosofía radica en formular los procesos y expresiones erróneas del pensamiento tan precisamente como para poder hacerle un seguimiento (casi genético) a lo que designa, muy nietzscheanamente, como “la *fisionomía* del error”. Con el *Tractatus* estaríamos, en resumidas cuentas, ante una “maqueta” pormenorizada y autodestructiva de lo que podríamos llamar “la posibilidad de una isla”, por pincharle el título a Houellebecq.

Hablamos de una rearticulación porque todos hemos conocido –y es más, todos partimos– en algún momento de esa sensación elemental de tener el compás interior *alineado*: Krebs básicamente nos invita a reconstruir los puentes a medio hundir, los caminos a medio excavar, entre ese entonces –mejor orientado– al que *podemos* remitirnos y un ahora plagado de cuestiones mal posicionadas que insistimos en calzar en escarpines improbables. A menudo, el lograr que estas cuadren donde y como *no* debieran –entiéndase, en el marco restringido de un objetivismo/cientificismo que de tan estrecho se hace casi cavernario– nos obliga a algo comparable a amputarnos un pulgar. Como las chinas antiguas, nos jactamos de la menudencia de nuestras extremidades; de la “estrechez espiritual” que, aunque travestida en objeto de dudosa admiración, no nos sirva muy probablemente para desplazarnos entre las distintas latitudes del saber sobre las que se basa (y que rebasan) al (mundo) plano de lo intelectual.

El intelecto extrañado –que guarda algo parecido a un germen de inseguridad, o una cierta conciencia de encontrarse (paradójicamente) perdido¹⁴– invita, a su vez, a una extravagancia metafísica que refuerce ese aislamiento¹⁵, generando un sistema de retroalimentación nocivo desde el cual no puede siquiera comenzar a esbozarse la *posibilidad* de una salida sin echar recurso a la memoria, a la que Krebs emplaza –junto a la

¹⁴ No en vano se refiere Krebs a cómo la actitud teórica puede fácilmente derivar en evasiva; habla incluso de la “estrategia sistemática” en la que se amparan ciertas tendencias hiperintelectuales para evitar la reflexión al apoyarse, justamente, en el ardid del “pensamiento”. Puede decirse que, en casos como este, la cerrazón del intelecto va adquiriendo las características sintomáticas, cuando no febriles, de una patología o complejo filosófico mayor, no pocas veces relacionado con el enanismo (estelar) de un objetivismo estanco. De la misma manera en la que ciertos filósofos encaran a la pregunta como una enfermedad; hay otros, como Wittgenstein y Nietzsche, que dan más cerca al blanco al referirse al *filósofo* como a un enfermo.

¹⁵ Nótese que las extravagancias pueden ser de dos tipos: allí donde la extravagancia metafísico/filosófica propende a alejarse de la memoria del cuerpo, cimentando el cisma obtuso entre un exterior e interior cartesianos, exclusivos y excluyentes; la extravagancia poética parte de (el reconocimiento de) la memoria del cuerpo y explota esa proximidad incluso hasta desalojar a las palabras de su uso habitual. Pero es como hablar de quiroprácticas distintas: mientras la una disloca, la otra “re-encaja”, por así decirlo.

“gramática” de Wittgenstein¹⁶ – en la encrucijada entre “la conciencia y el instinto, es decir, a la base misma o el origen del lenguaje”.

El encuentro del lenguaje, al que se entiende no solo “como vehículo de conocimiento sino (también) como órgano de la expresión humana” y la memoria (a la que Krebs alude, creo que inadvertidamente, como un “alma-cenamamiento”) marcan la X. Pero este mismo cruce de caminos es también el *knowman's land* en el que acecha el *jabberwocky* de marras, mejor conocido como la “perplejidad filosófica”¹⁷.

La perplejidad requiere, empero, de un entorno muy rarificado para su supervivencia. Si aceptamos una noción de lenguaje tal como la que aquí se nos propone, según la cual este hace posible que los “elementos trascendentes” –es decir, aquellos que ahondan (y socavan) nuestra concepción de razón, reconociendo en ella otros “modos de conciencia que trasciend[a]n lo intelectual”– se aprecien como “extensiones naturales de la corporalidad”, la ilusión no tardará en disiparse “sola”. El *questing beast* no es, pues, la perplejidad en sí, sino el filósofo

¹⁶ Krebs equipara a la gramática wittgensteiniana con la “lógica viva”, alumbrando –puede que hasta sin saberlo– una coincidencia poco conocida. Hacia 1910, el filósofo y pedagogo uruguayo Carlos Vaz Ferreira publicó un libro titulado precisamente *Lógica viva* en el que avanzaba una posición muy afín a la que desarrollaría, décadas después, el Wittgenstein tardío. Vaz aspiraba nada menos que a la exposición y extirpación de ciertas confusiones filosóficas, empeñándose en la promoción de nuevas y amenas formas de pensar que implicaran una toma de distancia de los abordajes más rarificados de la filosofía. Esta remisión al pensamiento vivo se corresponde muy palmariamente a la “gramática” de Wittgenstein, que no solo incluye al lenguaje en esa red de prácticas (de la que también es parte), sino que extiende el ámbito de lo que entendemos por “natural” para que abarque lo Krebs designa como los aspectos “trascendentes” de la experiencia.

¹⁷ Krebs (y Wittgenstein) nos brindan un ejemplo inmejorable de cómo la memoria logra un “efecto *jabberwocky*” hasta más siniestro que el usual, al recordarnos la pregunta/paradoja agustiniana sobre el tiempo: así, sabemos qué es cuando nadie nos lo pregunta; pero lo “olvidamos” al momento de explicarlo. Puede que en esta sùbita desfamiliarización radique la sensación de *umheimlich* que embarga a la filosofía. La solución a este problema es, sin embargo, muy sencilla, y pasa por acatar la necesidad de (de)volver las cosas al *rough ground* del que hablara Wittgenstein. Merece notarse, empero, cómo la desfamiliarización, que es un recurso familiar de la literatura (en tanto extravagancia poética) le sigue suscitando curiosos terrores diurnos a la filosofía (en su bovaryismo metafísico).

que insiste en emboscarla por medios que, por más sofisticados que sean, acabarán por no surtir ningún efecto –pudiendo incluso incurrir en el riesgo de inducirlo a mayores confusiones, más quimeras y un desgaste innecesario de energías que podrían estar siempre mejor invertidas–.

Pensemos si no en el Coyote que asedia tan asidua e infructuosamente al Correcaminos. A este Coyote, que es hasta capaz de marchar sobre el vacío (o que es capaz de hacerlo hasta caer en cuenta de ello) podría vérselo como la caricaturización del lenguaje extraviado; una versión abatida pero sintomáticamente animada de ese tipo de melancolía que, según Agamben, es “la perversión de una voluntad que quiere su objeto, pero no el camino que lleva a ella [sic], por lo que simultáneamente desea y cierra el paso a su propio deseo”¹⁸. Si el Coyote arremetiera de otro modo o desde otro *punto de vista* al objeto de su obsesión –si la *paladeara*, por así decirlo, atendiendo con cuidado a todo lo que ésta le *sugiere*, en vez de devorarla y dejarse devorar por ella– quizás atinaría a comprender que, tal como nos dice Wittgenstein, “nuestra investigación [...] no se dirige a los fenómenos sino a las *posibilidades* de los fenómenos” (IF, § 90).

La clave no está, entonces, en tumbarse al pajarraco, sino en detenerse ante “la red de relaciones sensibles, de rutas de interés, de modos de reacción, sentidos del humor y del significado y de la satisfacción, de lo que es insólito, de lo que es similar, de lo que es el reproche, el perdón, de cuándo se trata de una declaración, cuándo una aseveración, cuándo

¹⁸ La cita es de la página 62 de *La recuperación....* El deseo que –un poco a la usanza de la moda y la muerte en Leopardi– se presenta como prójimo de la melancolía, se incluye entre las variables especialísimas que Krebs introduce al estudio de Wittgenstein. Remite además y nuevamente al distingo que éste hace entre los mundos diferentes de los hombres de diversa voluntad. El carácter finalmente inasible o “escurridizo” de lo deseado se presenta como el punto de partida a partir del cual enfrentar y reconocer la limitación de nuestro conocimiento (o insistir, como el Coyote, con más de lo mismo). Una vez franqueada esa puerta decisiva, sin embargo, y asumida una *actitud*, se hace factible el que reconozcamos que nuestra interrelación con el mundo cuenta con recursos múltiples que superan los límites, por lo demás bastante resumidos, de esa habitación intelectual de la que acabamos de salir (y a la que podemos, qué duda cabe, reingresar). Pero si el cuerpo es nuestra casa: ¿la razón no cumplirá funciones parecidas a las de la Biblia sobre el calefón?

una apelación, cuándo una explicación –todo ese remolino de organismo que Wittgenstein llama la forma de vida”¹⁹ –que nos permita darle *sentido* (y con ello, una cierta proporción) a ese fenómeno que, en lo abstracto y lo inasible y lo veloz, se vuelve tan perturbador.

Lo que se quiere comprender no es, pues, nada nuevo, sino apenas lo que está a ojos vista (aunque se esfume, a veces, ante la ceguera tan particular del no *saberlo* ver, que es a veces, e inclusive, no *quererlo* ver). Cuando Krebs subraya que las aporías filosóficas se asemejan más a sus contrapartes estéticas que científicas, no está sino ayudándonos a recordar que nuestros enredos filosóficos no pueden diagnosticarse, ni mucho menos tratarse, desde el coto cerrado de lo racional (aunque a este se le pueda incorporar). A las repuestas las llevamos siempre puestas.

El hecho es que al vernos nuevamente incorporados –y con ello, devueltos a nuestros sentidos (*taken back to our senses*)– nos es posible sacudirnos, si es que tan solo momentáneamente, del hechizo mediante el cual los usos ociosos del lenguaje nos incitan a las persecuciones fantásticas y al cultivo fútil y abultado de la confusión; haciéndonos posible divisar –ya no mediante el pensamiento, sino a través de un sentimiento incontrastablemente más certero– a qué se deben esos raptos súbitos, un poco estúpidos y casi siempre peregrinamente sugerentes de fascinación.



¹⁹ La cita es de Stanley Cavell y figura en la página 32 de *La recuperación....*

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA FILOSOFÍA ENTRE NOSOTROS / José Carlos Ballón

Castro, Augusto, *La filosofía entre nosotros. Cinco siglos de filosofía en el Perú*.
Lima, PUC, 2009, 351 pp.

La aparición de un libro de filosofía sobre el pensamiento peruano merece siempre una bienvenida, pues, a pesar de tener cuatro siglos de actividad en el Perú,¹ todavía no es un consenso en nuestra comunidad filosófica nacional que esta historia –nuestra propia experiencia histórica en construir críticamente las categorías conceptuales y las sensibilidades éticas y estéticas que organizan nuestra convivencia discursiva intercultural– sea un tópico central o siquiera un motivo relevante para nuestra reflexión y nuestra vida.

Esta dificultad no es sorprendente. Suele suceder que lo más cercano a nuestra forma de vida cotidiana –precisamente por su inmediatez y cotidianidad– hace más difícil tomar distancia crítica respecto de ella. Curiosamente, lo inmediato comienza en el umbral de nuestra mirada, donde se vuelve borroso el foco de nuestra atención. Y la historia de nuestros debates filosóficos se encuentra en esa área borrosa como una suerte de sustrato “natural” o “metafísico” compartido por los miembros de nuestra comunidad, sobre el cual levantamos nuestros múltiples discursos socializados, en los que expresamos nuestros entendimientos y divergencias permisibles.

¹ El título del libro promete hablar de “cinco siglos de filosofía en el Perú”, pero en realidad solo compendia autores y textos a partir del siglo XVII, lo que me parece concordar de manera realista no solo con la textualidad disponible sino también con la registrada en nuestro canon.

Cualquier incursión crítica en este espacio amenaza convertir la divergencia en una “transgresión” que nos coloca al margen de la legalidad o respetabilidad como interlocutores válidos. Desde la legendaria campaña de “extirpación de la idolatría” a inicios del siglo XVII –que marcó el comienzo de la estabilización colonial–, la satanización de toda transgresión del orden simbólico es un mecanismo periódicamente recurrente en nuestra comunidad para impedir la desestabilización del complicado orden multicultural existente.

La debilidad de nuestros consensos sociales hace por ello de la actividad filosófica un elemento sospechoso de perturbar nuestra cotidianidad y la denominada “governabilidad” de nuestra comunidad. En lugar de esta riesgosa reflexión solemos recurrir a procedimientos retóricos para descalificar la divergencia y abandonar los procedimientos dialógicos para entendernos.

Los cuatrocientos años de actividad filosófica en el Perú no escapan a esta dificultad. Recuperar esta actividad –nuestra “historia acontecida” en palabras de Heidegger– es volver a poner en servicio lo que ya estaba inservible: recuperar nuestra experiencia intelectual acumulada en construir categorías conceptuales y sensibilidades éticas y estéticas, tratar de comprender sus impactos exitosos o fallidos para articular lecturas y discursos socializados, y así proporcionar horizontes de sentido y viabilidad a nuestra convivencia como comunidad multicultural.

La historia de nuestra filosofía no consiste, por tanto, en hacer un simple inventario historiográfico de personajes y opiniones aparentemente inteligentes. Parafraseando una vez más a Heidegger, podríamos decir que una cosa es “contar cuentos sobre los entes” y otra muy distinta “atrapar el ser del ente”.

El libro que nos convoca es un nuevo intento por continuar la labor comprensiva iniciada con los clásicos trabajos de Barreda Laos, Mejía Valera y Salazar Bondy a lo largo del siglo XX. Pero el trabajo no es sencillo. A pesar de los grandes esfuerzos invertidos y las notables

contribuciones realizadas por un gran número de estudiosos, el balance aún resulta insatisfactorio. No es nada fácil “atrapar el ser del ente”.

La comprensión de nuestra biografía intelectual y su articulación cultural sigue siendo, en su mayor parte, un enigma. Tendemos a simplificar o ningunear sus aporías construyendo relatos utópicos sobre nuestra identidad o relatos políticos que prometen extirpar desde el poder las idolatrías perturbadoras que impiden nuestros consensos. Pero cada cierto tiempo estas aporías estallan ante nuestros ojos y nos impactan de manera brutal, sorpresiva e inmanejable: Bagua, Ilave, Ucchuracay, Sendero... nos lo recuerdan una y otra vez de manera poco académica.

Más aún, circunstancias como las que hoy denominamos “globalización” o “mundialización” parecen incrementar periódicamente la complejidad intercultural de nuestra convivencia comunicativa y hacen visible la diversidad de códigos que atraviesan esta convivencia desde los inicios mismos de la época colonial, y una y otra vez nos exigen replantear nuestras categorías y sensibilidades históricamente acumuladas.

Por ello, no deja de ser atrevido este nuevo esfuerzo de Augusto Castro por resumir cuatro siglos de esta actividad crítica en apenas trescientos cincuenta páginas. Pero si consideramos que una historia de nuestro pensamiento filosófico no consiste en un simple registro historiográfico de ideas sino en un esfuerzo comprensivo de los debates y la renovación de lecturas y problemas que originan, el libro de Tito Castro puede ser un buen estímulo para plantear nuevos interrogantes y nuevos horizontes de reflexión sobre nuestra biografía intelectual.

En una primera lectura, me ha llamado particularmente la atención la incorporación que Tito realiza a nuestro canon filosófico de dos pensadores cristianos que aportan elementos fundamentales para comprender el componente místico del pensamiento peruano: Antonio Ruiz de Montoya y Noé Zevallos.

Jesuita limeño de la primera mitad del siglo XVII, Antonio Ruiz de Montoya (1582-1651) se formó en el Colegio San Pablo de Lima y

en Teología y Filosofía en la Universidad de Córdoba. Fue famoso por haber sido uno de los gestores de las exitosas reducciones indígenas en el Paraguay, así como por sus trabajos etnológicos, lingüísticos y de teología mística.

Particularmente sugerentes resultan los comentarios de Tito Castro sobre la *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la compañía de Jesús en las provincias de Paraguay* [Madrid, 1639] y el manuscrito *Silex Del Divino Amor*, posiblemente redactado en Lima entre 1651 y 1652. En buena medida, en el segundo de los textos mencionados, Castro incluye en sus comentarios los eruditos estudios realizados por José Luis Rouillon S.J. de un manuscrito (posible copia de un borrador de Ruiz de Montoya) hecho hacia el fin de su vida, que dejó en manos de su amigo Francisco del Castillo y luego fue rescatado por el padre Rubén Vargas Ugarte S.J. e impreso hace unos pocos años en una excelente edición de la Universidad Católica del Perú.²

Si bien Rouillon caracteriza su misticismo como “eclectico” por la diversidad de fuentes bíblicas y clásicos escolásticos que registra, no deja de reconocer la “frescura y vitalidad” de su lectura –frecuentemente ausente en los discursos eclécticos–, la que refleja una “profunda experiencia personal” de las complejas condiciones comunicativas que planteaba a la evangelización cristiana en la naciente sociedad multicultural americana.

Y es precisamente la vitalidad y frescura comunicativa de su discurso la que le proporcionó a Ruiz de Montoya una espectacular capacidad movilizadora de miles de indígenas guaraníes. Dicha incursión cultural implicó mucho más que un artificio retórico: mostró las huellas de la profunda presencia –como bien dice Rouillon– de la concepción neoplatónica de la mística cristiana y un uso vivo del lenguaje

² Ruiz de Montoya, Antonio, *Silex Del Divino Amor*. Introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide. Lima, PUC, 1991. Véase también al respecto Rouillon Arróspide, José Luis S.J., *Antonio Ruiz de Montoya. Biografía*. Lima, UARM, 2001, 104 pp.

—al gusto barroco— pleno de antítesis, paronomasias y paradojas al estilo del seudo-Dionisio, tal como revelan las páginas de su *Silex*. Su discurso tiene un fuerte aire de familia con el misticismo que se registra en un Nieremberg,³ Álvarez de Paz,⁴ Francisco de Osuna,⁵ Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, entre otros clásicos del misticismo hispano.

No es esta breve nota el lugar adecuado para abordar el análisis de la estructura, lugar y continuidad histórica de la presencia de este componente neoplatónico místico en los discursos de nuestra comunidad —como lo han sugerido analistas tan divergentes como Víctor Andrés Belaunde y José Carlos Mariátegui— desde la *Historia Natural y Moral de las Indias* del padre Acosta [Sevilla, 1590] hasta la llamada “teología de la liberación” de nuestros días.

Es un indicador notable de esta larga duración la inclusión que también realiza Tito Castro de un estudio sobre el pensamiento del erudito lasallano de origen arequipeño Noé Zevallos (1928-1991), en especial sus textos *Toribio Rodríguez de Mendoza o las etapas de un difícil itinerario espiritual* (Lima, Bruño, s/f.), “Vida religiosa y contemplación” (*BIRA*, 9, Lima, 1972, pp. 110-122) y *Comentario al Cántico del Hermano Sol* (Lima, CEP, 1987).

No deja de sorprenderme, en este sentido, la ausencia de una aproximación al pensamiento místico del teólogo de la liberación

³ Juan Eusebio Nieremberg (*Historia naturae maxime peregrinae* [Amberes, 1634] y *Curiosa Filosofía y cuestiones naturales* [Madrid, 1630]), jesuita humanista, físico, teólogo y escritor místico. Enseñó humanidades y ciencias naturales en el Colegio Imperial de Madrid. De su filosofía se dice que es una mezcla ecléctica de la escolástica con elementos averroístas, platonismo y estoicismo.

⁴ Diego Álvarez de Paz (1549-1620), jesuita de origen español, estudió en Alcalá de Henares y completó sus estudios en el Colegio Máximo de San Pablo de Lima. Profesor de Artes, Teología y Sagrada Escritura en la Universidad de San Marcos, donde obtuvo el grado de doctor en teología.

⁵ Místico franciscano (1497-1540). Dejó un libro monumental: *Abecedario espiritual* [Sevilla, 1528-30], de gran influencia en Santa Teresa de Jesús.

Gustavo Gutiérrez. El estudio de esta trilogía por sí solo justificaría la publicación de Augusto Castro para una comprensión más completa del componente místico de nuestro pensamiento, que prácticamente ha sido ignorado o considerado irrelevante en lo que podríamos llamar los estudios sobre la configuración del corpus hermenéutico del complejo y enigmático pensamiento filosófico peruano.

Por obvias razones de espacio y oportunidad, dejo pendientes muchas otras reflexiones que este libro sugiere sobre la apasionante y enigmática historia del pensamiento filosófico entre nosotros. Espero que la contribución de Augusto Castro dé lugar a nuevos y prolongados debates en nuestra poco dialogante comunidad académica filosófica y que amplíe largamente los tópicos sugeridos en este comentario inicial.



ENTRE ZORROS Y PARIAS /

Alfredo Villar

Yo no soy escritor profesional [...] Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden.

José María Arguedas

Fernando Cueto

Lancha varada. Río Santa Editores. Ediciones Altazor. Chimbote, 2005

Llora corazón. Río Santa Editores. Chimbote, 2007

Días de fuego. Río Santa Editores. Editorial San Marcos. Lima, 2009

Decir que Fernando Cueto es uno de los mejores narradores peruanos de los últimos 20 años quizás pueda sonar, para quienes desconocen absolutamente su obra, a una exageración. Pero para quienes hemos leído, casi furtiva y secretamente, las tres novelas que provocan este comentario, no es más que una opinión compartida. Pero, ¿quién es este Fernando Cueto? ¿Cómo es posible que alguien, en menos de 5 años, publique tres novelas de calidad bastante superior al promedio y a la vez pase absolutamente desapercibido por los medios y críticos capitalinos? ¿Tiene el escritor, y las editoriales, de provincias que “alimeñarse” y “acriollarse” para entrar en el circuito de consumo y publicidad cada vez más frívolo y vacío de las grandes editoriales? ¿O quizás la obra de Cueto no sea más que la demostración de que, desde hace mucho tiempo, existe en las provincias y regiones del Perú escritores, poetas y novelistas cuyas propuestas pueden llegar a ser más arriesgadas, provocadoras y renovadoras para nuestra literatura que las que se hacen desde Lima o las otras metrópolis mundiales?

Quizás el rasgo más sorprendente del escritor que escribe y publica desde las provincias es, aparte de ser “invisibilizado” por los medios hegemónicos nacionales, la precariedad de una condición en la cual

están ausentes los réditos “profesionales” o económicos. Aunque son muy pocos los escritores que pueden vivir de su oficio en nuestro país, esto se hace aún más difícil cuando el escritor es un autor “regional”. Nadie, escribiendo desde las provincias, puede pensar en ser “famoso” o ser un “éxito de ventas” (aunque Fernando Cueto o el iquiteño Cayo Vásquez gocen de cierta “fama” local y hayan agotado las ediciones de sus novelas). Pero a pesar de esta “clandestinidad” mediática, los escritores en provincias son legión y las “escenas literarias” regionales crecen, se multiplican y editan libros de una manera sorprendente. Como sugeriría Arguedas, más que un “oficio”, los escritores de provincias, están signados por una “pasión”. Es la vida, el deseo y una imperiosa necesidad de expresarse, no las ganancias ni otra cualidad extraliteraria, lo que los obliga a escribir a contracorriente de cualquier beneficio o cálculo “profesional”.

En las desgarradoras cartas que preceden a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas sostiene, en contra del cosmopolita Cortázar, que es un escritor “provinciano”; es más, sostiene que: “Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar), provincianos de las naciones y provincianos de los supranacional [...] hasta podemos hablar, poéticamente de ser provincianos de este mundo”. La idea de Arguedas era subvertir esa ceguera cosmocolonialista y modernizante que lo reducía a un escritor de lo local, un regionalista, un residuo epigonal de los novelistas de la tierra e indigenistas. Porque el proyecto de Arguedas en ese momento era más ambicioso que cualquier localismo telúrico o modernismo homogeneizante y los *Zorros* demuestran que nadie pudo captar las tensiones de una ciudad y de un país, ni pudo diseñar el futuro de una literatura como el “provinciano” y el “no profesional” Arguedas.

Es increíble ver en el Chimbote actual cómo el espíritu y la obra de Arguedas son algo más que una referencia académica. Arguedas *está vivo* en Chimbote. Sus personajes y los hechos narrados en los *Zorros* son parte de la leyenda urbana de la ciudad: el Loco Moncada, por decir un ejemplo, es parte de la memoria histórica de los chimbotanos, alguien que hasta su muerte hace pocos años era una presencia ambulante en la ciudad, personaje de reportajes periodísticos (hay una estupenda crónica de Augusto Rubio donde entrevista al Loco reproduciendo su

fárrago oral) y cuya foto adorna una pared llena de historia en el Centro Cultural Centenario.

Podemos decir que la literatura en Chimbote tiene un antes y un después de Arguedas. No sólo los personajes sino los temas de los *Zorros* han marcado a fuego el imaginario de los escritores chimbotanos como pueden ser el profesor universitario Braulio Muñoz o el proleta minusválido Julio Orbegozo, ambos retratistas de la vida de pescadores y marginales del puerto. Pero quizás el discípulo más deslumbrante de Arguedas sea Fernando Cueto, sobre todo por su novela *Llora corazón*, en la cual el propio escritor andahuaylino se convierte en un personaje más y donde los distintos personajes de los *Zorros* aparecen en una coda que continúa el proyecto que la novela original deja “inconcluso”.

Fernando Cueto es, como los protagonistas de la novela de Arguedas, hijo de las migraciones; nace en el hirviente Chimbote a mediados de los 60 y la experiencia de la ciudad pesquera, sus tragedias, sus ilusiones y sus personajes serán el sello vital de su infancia y adolescencia. El encuentro posterior con los *Zorros* de Arguedas no hará más que darle forma literaria a lo que la ciudad le había hecho vivir. Para Cueto leer los *Zorros* fue encontrar un espejo que de alguna manera reflejaba no sólo su existencia sino la de una toda una ciudad llena de vida e historias que clamaban por ser narradas. Aunque el joven aspirante a escritor tardaría algunos años en devolver esa imagen a Arguedas y a su propia ciudad natal.

Cueto recién publicaría su primer libro, de poemas, pasados los 35 años. Previamente, más que a la literatura, Fernando Cueto se había dedicado a sus labores como policía en Lima y Ayacucho, trabajo que le permitió concluir sus estudios de derecho. Actualmente el escritor se desempeña principalmente como abogado en Chimbote, pero su experiencia como policía en Lima alimenta la trama de su última novela *Días de fuego* y el lapso vivido en Ayacucho es el epicentro de la novela que actualmente escribe.

Pero volvamos a los inicios del escritor: su primer libro de poesía fue publicado en 1999, el segundo poemario en el 2001, ambos en la

entonces naciente editorial chimbotana Río Santa del excéntrico pero entusiasta Jaime Guzmán Aranda. Por aquel entonces Fernando Cueto empieza a publicar en revistas locales una serie de relatos con personajes de barrios marginales en el Chimbote post-terremoto de los 70; estos relatos serían corregidos y se les daría un hilo conductor que los convertirían en la novela debut del escritor: *Lancha Varada*.

Lancha varada es una historia coral y fragmentaria de la vida en los márgenes de Chimbote; la barriada es su escenario principal y en ese escenario escuchamos las voces de parias y marginados, de ancianas y niños, de escolares y maestros comunistas, de putas y cafichos teológicos. El personaje principal en esta novela, Beto, es un bastardo, un niño, un paria. Su llegada a una escuelita fiscal en medio de un Chimbote en ruinas tejerá su historia con la de sus compañeros con los cuales descubrirá el sexo, el poder, la violencia; esta historia de colegiales se tejerá con la de su delirante profesor maoísta y la de éste con la del prostíbulo hasta el cual llega la nueva barriada creada después del terremoto.

Pero más allá de la trama lo interesante en esta novela es su polifonía, Cueto deja la narración omnisciente y hace irrumpir a sus personajes con su propia voz, cada voz con una oralidad e ideología tan distinta como podrían ser la del caficho Germán Narro o el profesor Napoleón Montoro, la de la partera Catalina Piminchumo o la putita Esmeralda. Pero el centro y la voz principal de la novela es la de Beto, quien va conociendo y teniendo aventuras con sus amigos Abel, El Gringo, El Pato, Cachaco y Silbapato y con nulidades para el estudio como el Negro Aceituna, Pellejón y Calambrito. Al final de la novela conoceremos el desenlace vital de estos niños, algunos de ellos muertos o viviendo en la marginalidad, pero la historia final de Beto, militante senderista asesinado en la masacre de El Frontón, será la más trágica de todos sus compañeros y personajes de la novela. Esta historia será narrada por el taxista Silbapato al Gringo: "*Si no, mira nomás lo que le paso al pobre Beto*. Él creía que le iban a hacer un monumento por andar peleando por sus pobres, por sacarse la mierda por sus proletarios, sin darse cuenta que los de arriba, los de la cúpula, se daban la gran vida, se paseaban bien campantes como turistas en el extranjero, viviendo como reyes con el cuento de la revolución, a las finales cuando cayó, nadie se acordó de él,

ni su partido, ni su familia, ni sus amigos". Por su visión desencantada y por sus personajes e historias marginales, Cueto logra que *Lancha varada* se convierta en la metáfora de una generación ilusionada que ve sus sueños destruidos, estancados y arruinados por la historia y el tiempo como la lancha de pesca varada y oxidada que los escolares de esta novela descubren y usan como lugar de juego descarnado, aprendizaje y violencia sexual.

Lancha varada desarrolla paralelamente muchas pequeñas tramas y pequeñas historias que entretejen estas historias individuales con la ciudad de Chimbote. En las novelas de Cueto, la ciudad es casi un protagonista más, sus cambios afectan a los personajes y une o dispersa sus destinos, los actores viven con o contra la ciudad, pero nunca a espaldas de ella. En el caso de su segunda novela, *Llora Corazón*, esta presencia de la ciudad está plenamente lograda. No solo sentimos a Chimbote como un escenario sino como un ser vivo, todos sus olores, todos sus placeres, todos sus espacios vitales: estadios, discotecas, calles, prostíbulos, avenidas y bares se encienden y se vuelven el gran personaje que catalizará todos los hervores, acciones y pasiones de la novela.

Llora corazón desarrolla la historia del Chimbote hirviendo y frenético de los años 70. Es el Chimbote de pescadores, putas, negociantes, locos y vividores que Arguedas comenzó a narrar en los *Zorros* y es precisamente la historia de la escritura de *El zorro de arriba el zorro de abajo*, narrada íntima y detalladamente por su sobrina Beatriz, uno de los ejes narrativos de la novela. El otro gran eje es la historia de tres jóvenes noctámbulos y bohemios que se pierden en la vorágine de una ciudad llena de música, fútbol, mujeres y amaneceres al borde de la desesperación: el desvergonzado capitán Ricardo, "Marabunta", el eterno volante de fútbol José Luis, "Caralinda", y la del soñador Washington, "Poeta". La novela comienza con la dominante y grotesca presencia de Marabunta quien les exige a sus amigos una bohemia putañera, excesiva e insaciable como la suya:

El hombre debe llegar a su casa en la madrugada, con la máscara del sereno en la cara, y oliendo a mujer, si es a mujer mala, mejor todavía, dice Ricardo al momento que salimos de El Caribe; ¿Y a

qué hora descansa para ir a trabajar al día siguiente?, le pregunto, mientras recibo una bocanada de brisa fresca en el rostro; esas son güevadas, Carita, si no estás hecho para chupar toda la noche, acostarte con una boquita pintada, levantarte con el sol, mojarle los pelos y salir a la calle como si nada hubiera pasado, entonces no estás preparado para vivir, responde Ricardo, una de sus manos me atenaza del cuello para caminar derecho; eso dices tú, Marabunta, porque a ti la vida te sale gratis, de bajada, jodiendo y engañando a todo el mundo, dice Washington, tratando de ayudarme; A la hora que metiste tu cuchara, poeta, ¿tú qué sabes de la vida, si vives en la luna?, la vida es una fuente de la que hay que beber hasta la última gota, dice Ricardo, coge al poeta de un brazo y nos conduce hasta la avenida Panamericana.

Me parece un ejercicio interesante comparar este inicio con el comienzo de los *Zorros* y la también grotesca voz del patrón de lancha *Chaucato* y su exigencia de virilidad a sus compañeros. Estamos en un mundo patriarcal y autoritario, donde se “necesita pincho” para lograr sobrevivir y donde la fragilidad y la sensibilidad están acorraladas. Es un mundo duro donde el paria tiene que aprender a “ser zorro”, astuto y frío si no quiere ser destruido por los poderosos. Ese mundo está representado en esta novela por el Capitán Ricardo Palomo pero singularmente la voz que narra estas escenas es la de “Caralinda”, el futbolista fracasado que nunca podrá jugar en el chimbotano Club Gálvez cuya historia y partidos hacen de contrapunto narrativo de la novela, a este contrapunto se agrega otro con la historia de la estupenda orquesta tropical Los Rumbaney y su cantante Lucho Oliva, también personaje de la novela e intérprete de la canción que le da nombre a ésta: *Llora corazón*. Cueto logra de esta manera unir las distintas voces e historias de sus personajes con los hitos y mitos de la historia de su ciudad; una historia local y regional, “provinciana”, es cierto, pero a la vez universal, lo cual era en el fondo la incomprendida propuesta del Arguedas de los *Zorros*.

Llora corazón es, desde mi punto de vista, la obra maestra de Fernando Cueto, no sólo supera la fragmentación de historias de *Lancha Varada* mejorando y haciendo más ágil y envolvente la narración, sino que también mejora a nivel estilístico y de prosa. Aquí la lección mejor

aprendida por Fernando Cueto proviene de la maestría de Oswaldo Reynoso; como el escritor arequipeño, Cueto ha aprendido a hacer dialogar las voces callejeras con la alta poesía. De esta manera estamos no sólo ante un narrador eficiente, sino también ante un prosista, un estilista que sabe hacer brillar la poesía en medio de las acciones. Cueto pasa de la acción a lo lírico, de lo vulgar a la revelación, de la grosería a la epifanía. Lo que sorprende en su narrativa son esos cambios de tono, como en esta breve reflexión que el amanecer, después de una demencial juerga, provoca en uno de los protagonistas:

Salimos de El Palenque. Afuera la madrugada ha empezado a clarear, la débil luz del nuevo día se filtra a través de un cielo apenas despejado por la ligera brisa marina, la misma brisa que inunda el ambiente de voces y sonidos de la faena de pesca que ya empezó en la bahía. Así debió ser en el principio: una pequeña luz que se fue expandiendo hasta abarcarlo todo y hacernos visibles a los ojos de nuestros semejantes. La oscuridad que se diluye ante un rayo de luz que crece tenue y solitario y despierta a los seres vivos de un letargo ominoso. Así debió ser en una remotísima madrugada, a la hora de la creación.

La historia de Arguedas y los *Zorros* está contada por su sobrina Bea a un expectante "Caralinda" en un diálogo donde se describe minuciosamente la rutina del escritor en Chimbote. Bea además es la musa amante del "Poeta" Washington, quien se enamora perdidamente y hasta el suicidio por ella. No sabemos cuánto de ficción tienen estas escenas, pero sí sabemos que la "persona" de Beatriz es real y que Cueto a través de la voz de su personaje "Bea" hace uno de los mejores homenajes y retratos del escritor andahuaylino:

Mi tío volvió a verme y me sonrió con una sonrisa muy bonita, amplia, blanca y radiante debajo de sus bigotes entrecanos, entonces yo me quedé mirándolo a los ojos y descubrí que sus pupilas tenían un brillo de entusiasmo y alegría que nunca antes había visto en ninguna persona. "Cómo has amanecido, Beaticha", me dijo, con una voz dulce, fresca y tierna, y yo me quedé anonadada, sólo mirándolo, sin saber qué decirle, porque nunca me habían

mirado así ni hablado en ese tono. Después mi tío se secó las manos en una toalla que colgaba del cordel, y se acercó a mí; me acarició el cabello y musitó muy despacito una canción en quechua; una voz diáfana, que parecía el susurro de un abejaorzo feliz, salía, no de su garganta, sino del fondo de su corazón, con un zumbido semejante al de un picaflor cuando trata de sostenerse en el aire iluminado de un jardín al amanecer.

Llora corazón termina con una coda donde Cueto escribe los “herores” que Arguedas anuncia que ya no podrá realizar en el “¿Último diario?”. Cueto reproduce dignamente el estilo de la prosa arguediana y podemos considerar que de alguna manera el proyecto de los *Zorros* tiene un espejo y una digna continuación en esta novela. De ahora en adelante quienes quieran leer *El zorro de arriba y el zorro de abajo* tendrán que leer *Llora corazón* ya sea como complemento, comentario o como la realización de un proyecto literario y político que quedó “inconcluso” – y quizás éste sea el meollo de la utopía arguediana– para que otros escritores de origen popular, como es el caso de Fernando Cueto, puedan hacer que el fuego de la vida y la literatura sean otra vez uno solo.

La última novela de Cueto, *Días de fuego*, es una novela sobre la guerra, pero es sobre todo la novela desde la perspectiva de los que “perdieron” en la guerra aunque oficialmente “ganaran” y el Estado peruano los trate demagógicamente como “héroes de la patria”. La novela está contada por el minusválido sargento policial Rentería, quien mediante *flashbacks* recuerda su llegada a Lima y su ingreso a la escuela de oficiales. En la escuela sería parte del grupo de subalternos llamados “Los Parias”, aquellos sin fortuna ni familiares que los visiten, aquellos que se ubicaban en lo más bajo de la escala social, aquellos que siempre debían obedecer y que son los que primero mueren en la guerra, la carne de cañón con la cual se ceba el sistema para aprender a matar con mayor crueldad. Esta condición subalterna de los parias provoca aquejadas reflexiones al sargento Rentería:

¿Qué estaba pasando? ¿Qué era aquello que estaba diezmando, uno por uno, a los parias? ¿Acaso los otros, los que morían en el otro

bando, también eran parias? ¿Era una guerra librada exclusivamente por los parias? Quizá, pensé, esa violencia, esa guerra, era el precio de ser paria y mantenerse con vida en el Perú. Recordé las palabras del retén: Paria eres, y paria vas a morir. ¿Era una fatalidad? ¿Desde cuándo, sobrecogidos y empujados por las circunstancias, los parias librábamos guerras sin saber por qué ni para qué?

Fernando Cueto comparte con Oswaldo Reynoso la idea que la guerra que vivimos durante el período de la violencia política fue una “guerra popular”, no tanto en el sentido maoísta del término, sino por su carácter de clase: la mayoría de los caídos eran miembros no de las clases dominantes sino de las clases populares. La violencia política mató sobre todo a los pobres, a los marginales, a los parias de ambos bandos y en *Días de fuego* vemos cómo la vida de estos subalternos se confunde con la vida de los senderistas y cómo los personajes de ambos lados terminan relacionándose, enamorándose, infiltrándose, destruyéndose y asesinando simultánea e inútilmente unos a otros.

A lo largo de la novela, el sargento Rentería nos narra horrorizado cómo cada uno de sus compañeros muere en circunstancias cada una más absurda o injusta que la otra. Este tiempo de la narración es de angustia, pesadilla y desesperación ya que el narrador está esperando en cualquier momento convertirse en la próxima víctima. El otro tiempo narrativo es el de Rentería en un presente como único sobreviviente de “Los Parias”, las patéticas descripciones físicas de su vida como inválido después de un atentado y sus recuerdos de la guerra le dan un tono de melancolía y amargura a una novela oscura y dolorosa, quizás la menos complaciente y ligera de las novelas “sobre la violencia” que se han escrito, muchas de ellas por simple oportunismo, en los últimos años.

A diferencia de la polifonía de las otras novelas de Cueto, *Días de fuego*, tiene un solo narrador y es el tono de Rentería el que va a predominar. Un tono denso, monologante, de asfixia y opresión psicológica. Un tono en el cual las pesadillas y las premoniciones van tejiendo un cuadro de horrores que se van volviendo reales y cercando cada vez más al personaje. Un tono que es la voz del paria, del fracasado, del

perdedor a pesar de que sus superiores lo llenen de halagos y lo utilicen como ejemplo de los que “lucharon” contra la subversión o también como “carnada” para atrapar a otros subversivos como sucederá en la carnavalesca escena final de la novela donde Rentería desfila con otros minusválidos en un circense corso patriotero.

Como Arguedas, Cueto ha optado por ponerse en la condición del paria, de narrar la historia de los marginales y los derrotados. Frente a una narrativa llena de frivolidad, *marketing* políticamente correcto o de estilismos vacíos, las novelas de Fernando Cueto destacan por esta solidaridad con los humillados y los ofendidos. Cueto a la vez ha sabido hacer que estas novelas giren alrededor de unas coordenadas vitales que tienen mucho de biográficas, desde el mundo infantil y adolescente de *Lancha varada*, pasando por el mundo juvenil de *Llora corazón* hasta llegar a la dolorosa madurez de *Días de fuego*. Ahora Cueto anuncia su novela sobre los años vividos y las historias escuchadas en Ayacucho. Esperamos con ansias el resultado. Cueto puede reclamar, a la manera arguediana, que sus novelas a pesar de ser ficciones son también testimonio, su intensa y desgarrada vitalidad nos muestran a un escritor que tiene el latido de la experiencia, a un escritor que no es de “escritorio”, que no es “profesional” porque ha aprendido a vivir para la literatura y no de ella, con pasión y talento, con fiebre y desinterés, consumido por sus propios demonios, devorado por un fuego y fulgor que esperamos siga ardiendo sin cesar.



NUESTRA SIEMPRE PROBLEMÁTICA IDENTIDAD / José López Luján

Julio Ortega, *El hacer poético*.
Universidad Veracruzana, 2008.

El libro que compila las respuestas al cuestionario presentado por Julio Ortega a cien poetas hispanohablantes (desde Ángel Delgado, 1922-2008, hasta Matías Rivas, n.1975) presenta dos grandes aspectos de interés. Primero, ¿logra el cuestionario articular una demanda que posibilite una apreciación, suficiente desde cierta perspectiva, de un poeta y de su obra? ¿Cuál sería la perspectiva de éste? Y luego, entre las respuestas, ¿qué panorama nos permiten considerar desde este espectro amplio y reconociblemente representativo? ¿Pueden abstraerse algunos lineamientos generales, grupales?

En cuanto al cuestionario, de las doce preguntas, solo en dos se interroga sobre la técnica propiamente dicha: "3... ¿Qué es primero, la imagen o el ritmo?" y "9. La creatividad se define hoy por la capacidad de abrir espacios de respiración y de visión. ¿Qué momento de su poesía encuentra privilegiado por la luz y la sombra del lenguaje?". En las demás hay una gravitación un tanto exagerada de lo identitario, de la relación entre las nociones que tiene el poeta de lo propio y lo "otro": otros modos, otras conciencias, otras dimensiones discursivas. Es decir, en algún momento, la certidumbre que el poeta tiene de su identidad, ¿bastaría para resistir la amenaza de lo "otro"? ¿Tiene el poeta un ámbito propio y suficiente o es un precario equilibrista entre el sujeto continente, los demás invasivos y las construcciones entre ambos? Buena parte del cuestionario parecería estar recorrida por el tremor de que el contacto con otros modos aprehensivos y expresivos impliquen una demasiada intrusión de las identidades de origen.

Pero por sobre esto, conformado en algunos pares casi tautológicos (la dimensión paradigmática y formativa, prgs. 1 y 2; la labilidad ontológica de las propias conciencia y voz, 3 y 5; el plano de las sintonías sociales, 6 y 10), a veces reducidos en las respuestas, el cuestionario nos presenta una demanda existencial, orientada hacia la posición del poeta ante el mundo y su esbozo verbal. Más allá de las tentaciones del nihilismo y la veleidad que podría suscitar, la intensidad –sobre todo de las preguntas 8, ¿Qué papel tendría el poema entre los discursos que se disputan la racionalidad y el significado de nuestra vida? y 11, Entre el descreimiento, ¿cuánta fe el otro es posible todavía en poesía?– confronta a los poetas con los límites de la individualidad y la asunción creativa, y con la valoración de la propia actividad poética frente a otros discursos. Una demanda que permite, valiosamente, aproximarse a cómo se conciben algunos de los mejores poetas que han escrito en nuestro idioma en los últimos 60 años.

Cien poetas abordados por doce preguntas dejan poco margen para un mínimo repaso. Forzoso destacar solo algunos lineamientos muy generales, y pocas citas, de las muchas notables. Y un primer rasgo es la ardua y diversa búsqueda de equilibrio en esta vertiginosa mimetización global, última fase de la imposición unipolar, estratégicamente simbólica. La actividad poética, quintaesencia emotivo-cognitiva, conjunción de deseo y cristalización culturales, es un escenario de esta inédita lucha por reconocerse entre las exclusiones e inclusiones de los diversos conjuntos en conflicto: singular, gremial, étnico, universal, acaso vacío.

En medio de la vorágine de vuelos y de *mails*, la diáspora hispanoamericana se revela como una proyección cultural más que demográfica. Luego de la invocación del acervo común hispano o latino, de la elaboración de un indigenismo que incorporaba paisajísticamente nuestra parte no europea (ya así la exorcizaba o al menos soslayaba), ¿qué ha quedado? ¿A qué atinar como forma de esperanzada inclusión? Las preguntas conservan su follaje imperturbable entre la vorágine: ¿a qué tipo de europeidad o comunidad podemos llegar o aspirar? ¿Y por el

énfasis o soslayamiento de cuáles aspectos? ¿Estamos realmente “incritos” en la cultura europea? ¿Hablamos un idioma europeo?

Confrontados con la alteridad, con la constatación de la labilidad de la propia pertenencia, los poetas (se) debaten entre las tentaciones de la tradición y la dilución. Españoles o americanos, viajeros o confinados, se interrogan por una base desde la cual resistir el vendaval en ciernes o iniciar la asimilación: ¿la propia aldea dialectal o un hiperesperanto transbabélico?

Pero esta pertenencia esquivada desnuda nuestra propia inefabilidad: los españoles, con su dudosa adhesión a la estructura del poder central, ni siquiera parecen haber podido superar el problema de sus regionalismos y de su sentimiento de provincianidad (acaso un intento de borrarla entre los más jóvenes entrevistados sea su renovación de paradigmas: Creeley, Bachmann, “ninguno” en lugar de Vallejo, Neruda, Juan Ramón). Y los americanos no podemos curar nuestra división entre suertudos-legales-becados y migrantes-sirvientes. El camino de la panamericanidad, necesariamente anglodependiente o el de la panhispanidad, ilusodependiente. Tales parecen ser los derroteros de nuestra nueva confusión.

Finalmente los poetas nos ofrecen, en la breve antología que provoca la pregunta 12, la “probada excelencia” de la interlocución poética protagonizada desde la arcilla de Darío, Vallejo y Machado, bajo los embates de Eliot, Ginsberg, Michaux. Un resplandor más valioso que la ilusión en medio de las tinieblas: la concreción de un instante inteligible en una confusión, en una confusión entre confusiones.

Injusto sería no consignar el ejemplar equilibrio de Jorge Enrique Adoum en su respuesta a la pregunta 10. “...¿Cuánto de su condición local se ha liberado como abierta al mundo?”. O la claridad e inteligencia de Mária Russotto. Y también está el cubano Octavio Armand, que casi nos abrumba con su incontinencia llena de efusiones

agridulces y cruda franqueza. Carlos Germán Belli se despide con su invariable hilo de automarginación tenso, cifrado, siempre vulnerable. Otro de los quince peruanos, José Watanabe, nos lega el honesto balance de su recorrido poético en la respuesta 4: "...el temperamento contemplativo conlleva un riesgo, el de convertirnos en espectadores literarios de la naturaleza, lo que nos puede permitir algunas metáforas, pero no el vislumbre de la existencia de otro conocimiento".



ENSAYOS ESTIMULANTES / Carmen P. Saucedo Segami

Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006. 169 pp.

N*uevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea* es un ejercicio de diagnóstico y prescripción cuya agudeza crítica y actualidad no debería pasar desapercibida a la comunidad académica interesada en el nuevo ensayo latinoamericano. Utilizando las herramientas teóricas del psicoanálisis de Jacques Lacan, Juan Carlos Ubilluz trabaja sobre ejemplos específicos de la conflictividad peruana de los últimos 20 años. A partir de casos críticos, elabora hipótesis que pretenden explicar conductas colectivas a partir de las pulsiones que subyacen a ellas. Para esto, establece una relación constante entre el devenir social y político del Perú, y su inscripción en la subjetividad impuesta por el capitalismo global. En la introducción, se explican conceptos como el Otro, el Nombre-del-Padre, el deseo, el cinismo y la perversión desde el punto de vista lacaniano. También se esbozan las características principales de la posmodernidad y el capitalismo tardío. Algunas de estas herramientas se utilizarán y explicarán con mayor detalle en otros escritos posteriores del autor reunidos en *Contra el sueño de los justos* (2009).

En el primer capítulo, "El sujeto criollo y el fujimontecinismo", Ubilluz parte de la noción de "sujeto criollo" que el científico social peruano Gonzalo Portocarrero había usado en su artículo "La transgresión como forma específica de goce del mundo criollo". Propiciando un contexto peruano de capitalismo tardío, relaciones oligárquicas, idiosincrasia de valoración del "pendejo" (que en Perú vale por astuto sin

escrúpulos) y globalización, el gobierno *fujimontecinista* asumió el rol de Patrón transgresor, pendejo y de mano dura. Los actos de violencia y corrupción fueron aceptados indirectamente por la población porque éstos generaban el goce del súbdito que acepta la transgresión como el medio para sobrevivir y ascender en la sociedad. La responsabilidad fue, por lo tanto, de ambas partes: del gobierno de Alberto Fujimori por ejecutar acciones antidemocráticas, y de la población, por permitírsele e inclusive gozar de esta situación. Así, a las presiones que el capitalismo globalizado impone (el goce narcisista que el mercado provee), se sumaron las fantasías deficitarias que la sociedad peruana arrastra. La conclusión es determinante: el Perú no se encuentra listo como país para vivir una modernidad democrática responsable.

Ubilluz ensaya algunas posibles salidas a esta situación. Sostiene que se deben atravesar las fantasías sociales que mantienen el sistema actual que el criollo pendejo, cínico y canalla controla. Es necesario valorar algunos elementos de los síntomas de lo que no está bien en la sociedad peruana. Por ejemplo, el caso de la informalidad. El esfuerzo de los informales por sobrevivir en el mundo capitalista actual permite ver en la informalidad la forja de un nuevo orden (es decir, salir de la constante transgresión y lograr un acto verdaderamente subversivo). Quedaría pendiente explicar los pasos concretos para crear algo nuevo a partir de la transgresión y así superar los opuestos sistemáticos.

El segundo capítulo se inspira en otro escrito de Gonzalo Portocarrero: "Pasiones desalmadas". En esta sección, Juan Carlos Ubilluz analiza las motivaciones conscientes e inconscientes de las acciones de Vladimiro Montesinos, aquellas a las que la opinión pública ha podido acceder por libros como *El espía imperfecto* (2003) de Sally Bowen o *Vida y obra de un corruptor* (2002) de Luis Jochamowitz. Ubilluz sostiene que Montesinos se posicionó del papel del pendejo: un transgresor, el mayor de todos, que obedecía a la "Voluntad-del-Ser-Supremo-en-Maldad" y que gozaba del poder de hacer que los demás transgredieran y cayeran en la corrupción moral. De ese modo, los videos que el asesor de Fujimori filmaba de los funcionarios, empresarios y políticos que compraba en el SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) fueron hechos para que los

peruanos –partícipes de la fantasía del pendejo– los vieran, y generar así una admiración secreta y una identificación con el agresor.

El tercer capítulo, “El perreo: la perversión hecha mercancía”, pone sobre la mesa un tema que no se suele considerar en estudios de corte sociológico o político, pese a que es un aspecto particularmente presente en la sociedad contemporánea: la patología sexual. El autor sostiene que el género reggaetón llamado “perreo” en el Perú constituye un producto del capitalismo tardío que se dirige a los jóvenes, sobre todo a los de clase baja. Ubilluz lo define como una mercancía cultural que permite a los jóvenes gozar de la “degradación” sin caer en ella. A la vez, se trata de una manera histriónica de evadir la experiencia más íntima y decisiva de las relaciones sexuales. El perreo es un simulacro del espacio sexual, cuyo fantaseo incentiva el individualismo narcisista de concebir a los otros como amenaza, pero también el goce del imperativo del mercado. Lejos de lo que aparenta ser para muchos adultos, el perreo no es un baile transgresivo o subversivo. Los jóvenes no están creando un nuevo orden al participar de este simulacro; son tan sólo consumidores obedientes. En una época en la que el Nombre-Del-Padre está en declive y el Otro no se impone como en el pasado, realmente no hay moral paterna que transgredir. Pero el producto está elaborado de modo que aparenta que sí la hay. Este capítulo pone en evidencia las vueltas de tuerca que los sistemas económicos realizan hoy para ocupar la subjetividad.

El cuarto capítulo, “Mario Vargas Llosa: el erotismo como piedra angular”, también gira en torno al deseo sexual. Ubilluz presenta las dos novelas eróticas de Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), como productos que reflejan la relación entre los sujetos, el mercado y el Nombre-del-Padre. En estas obras, se ensalza la relación narcisista del sujeto y su deseo modelado de acuerdo con los parámetros que el mercado prescribe. El deseo sexual constituye la piedra angular del capitalismo tardío y el consumo. Así, bajo una lectura política, los tres personajes principales de ambas novelas personifican cada elemento: Fonchito representa el consumidor contemporáneo que obedece al imperativo del goce narcisista del mercado. Lucrecia, la

madrastra, opera en ese mercado incentivando el goce. Y Rigoberto encarna al Padre-Estado, que incapaz de intervenir en la relación entre sujeto y mercado, indica al sujeto cómo gozar de este último. De ese modo, el goce sexual no implica encontrarse con la alteridad sino, por el contrario, ensalza el narcisismo.

Nuevamente, el análisis lacaniano pone en evidencia la pulsión contemporánea por gozar de ritos o mercancías –en este caso, sexuales– en un contexto en el que la ley del Padre decae y el sujeto está inmerso en una ética del consumo. También pone de manifiesto que los productos culturales tienen carga política, inclusive –y en especial– la novela erótica, puesto que en ella se exploran las relaciones entre individuo, sociedad y sus representaciones. Finalmente, en este capítulo, el autor nos recuerda que ningún área de producción cultural está exenta del imperativo contemporáneo del mercado, incluyendo la literatura. Estas evidencias deben tomarse en cuenta en el estudio de los fenómenos contemporáneos para articular la construcción social y ética de los objetos artísticos.

La última parte, “Fantasías y síntomas de un nuevo totalitarismo”, es un resumen de las ideas que se han vertido a lo largo del libro. Es también un llamado a poner en tela de juicio el individualismo que el mundo contemporáneo promueve, aun en los valores democráticos y en las campañas por los derechos humanos. Se explica que no existe una verdadera experiencia de la alteridad y que no hay serios proyectos colectivos porque la ideología del capitalismo tardío establece los límites del sujeto, el que ha interiorizado los valores del mercado al punto de asumirlos como su propia voz. Frente a esto, el autor sostiene que el psicoanálisis es un buen procedimiento para atravesar fantasías, pensar en lo transindividual y crear nuevas representaciones.

Éste es un libro estimulante gracias a su renovada lectura analítica de la violencia que informa la vida cotidiana del Perú neoliberal.



LA VOLUNTAD DE RECORDAR / Margarita Saona

Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich.
Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política.
Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

El sexto aniversario de la publicación del informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación ha provocado un resurgimiento en los debates acerca de cómo conmemorar la violencia vivida en el Perú de fines del siglo XX. Eventos, mesas redondas, publicaciones, monumentos y discusiones acerca del museo de la memoria delatan una voluntad de recordar y entender que desborda la limitada lógica que prescribe una necesidad ciega de mirar únicamente hacia adelante.

En ese terreno, una intervención tajante es la que hacen Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich en *Contra el sueño de los justos*. Su interés en la literatura peruana acerca de la violencia política responde a “la persistencia de ese ‘no querer saber lo que ocurrió’”(10). Ubilluz, Hibbett y Vich consideran que la sociedad peruana, ansiosa por afirmar su integración a la globalización capitalista, busca negar el pasado, o por lo menos, dejarlo dormido: “la idea de que las décadas de la violencia fueron una pesadilla inexplicable de la cual los peruanos finalmente hemos ‘despertado’ es parte de un discurso que sacrifica el reconocimiento de la herida abierta en nombre de la captación de inversiones extranjeras”(10). Parte del problema que encuentran los autores de este importante estudio es que incluso aquellos textos que pretenden rememorar o denunciar la violencia, lo hacen recreando las propias estructuras ideológicas que invisibilizaron a millares de víctimas para el Perú oficial.

Así, la lección que podríamos extraer del análisis realizado por estos autores es que las obras que se producen alrededor del tema de la violencia, independientemente de sus cualidades estéticas, revelan, a veces en contra de las propias intenciones con las que estas obras se conciben, las heridas más profundas, las heridas primarias de la sociedad peruana, y no sólo los resultados inmediatos de la violencia.

Ubilluz, Hibbett y Vich analizan una serie de obras que constituyen el corpus fundamental de la literatura de la violencia en el Perú: desde *Adios, Ayacucho* (1986) de Julio Ortega a *Abril Rojo* (2006) de Santiago Rongagliolo, pasando por *Lituma en los Andes* (1995) de Mario Vargas Llosa, *Los ilegítimos* (2004) de Hildebrando Pérez Huaranca y los cuentos de Luis Nieto Degregori y Dante Castro, entre otros. Desde los estudios culturales, los autores incluyen obras que rebasan el terreno propiamente literario, como la película *Madeinusa* (2007) de Claudia Llosa y, especialmente, el cuadro *Juicio sumario* de Angel Valdez, pintado en 1991. El cuadro le sirve de portada al libro y su análisis, publicado como coda, ilumina la interpretación de la representación de la violencia que los autores formulan a través de sus otros ensayos.

Uno de los principios fundamentales de este libro es que los intentos por entender la violencia en el Perú son todavía obra de movimientos de contracultura: sin bien quienes suscriben el lema de la CVR de que “Un país que olvida su historia está condenado a repetirla” pueden encontrar manifestaciones diversas de la voluntad de recordar, el Perú oficial sigue presentado una marcada resistencia a la memoria que permea el imaginario de una población que, en palabras de Ubilluz, Hibbett y Vich, prefiere seguir durmiendo “el sueño de los justos”. Los autores sostienen lo siguiente: “Nada se quiere ni se debe saber sobre el carácter segregacionista del Estado y de la sociedad peruana en general. Nada se quiere ni se debe saber sobre todo aquello que perturba la imagen mediática de que el Perú es un país igualitario y democrático que avanza”(266).

Este punto nos lleva al segundo principio fundamental que anima estos ensayos: no se trata únicamente de conmemorar a las

víctimas de la violencia. Se trata de reconocer que esa violencia no es sólo el impulso delirante de unos cuantos fanáticos. Si la violencia que resume de los textos que analizan es una violencia obscena y delirante, esa enajenación manifiesta es en realidad parte de una violencia sistémica mayor. También en este sentido los autores respaldan la noción establecida por la CVR de que tan escandaloso como la violencia misma es el hecho de que gran parte del país pudiera ignorarla:

Si hemos tenido un objetivo, ha sido el de hacer tambalear esas sedimentadas representaciones sobre el conflicto armado [...] mientras la obscenidad del poder [...] acalla las demandas de la multitud segregada del proyecto nacional. En otras palabras, el deseo que anima estas páginas es el de atravesar esos fantasmas que velan la comprensión de la violencia política y subrayar que esto no es sólo el resultado del delirio de un partido totalitario sino también el efecto de una larga historia de injusticia social (267).

Pero si los análisis que presentan Ubilluz, Hibbett y Vich hubieran sido impensables sin el reporte de la CVR, su visión destaca las marcas de otro reporte que se erige como fantasma en el imaginario peruano: el presentado por Mario Vargas Llosa con respecto al caso Uchuraccay. Los autores analizan el informe Uchuraccay como el texto que articula y pone al descubierto la herencia de una ideología colonial que representa el mundo indígena de los Andes como un universo inescrutable para los peruanos occidentales y modernos. En su ensayo titulado “El fantasma de la nación cercada”, Juan Carlos Ubilluz establece una lectura del informe Uchuraccay que va a aparecer reflejada repetidas veces en otros ensayos: Vargas Llosa, como encarnación de la herencia colonial, desplaza la necesidad de comprender las causas inmediatas de la matanza de periodistas en esta comunidad andina y trata de explicarla fundamentalmente como resultado de una cosmovisión mítico-religiosa premoderna, parte de un atraso cultural inexorable. Ubilluz insiste en que la visión de un Perú dividido que aparece en las obras que analiza –tanto en las de escritores “criollos” como en las de escritores “andinos”– simplemente refuerza imágenes heredadas: “Para estas narrativas, el fantasma es el obstáculo que les impide pensar lo no-pensado de la

modernidad andina, así como las preguntas incómodas que ella suscita con relación a la violencia de las décadas pasadas" (62). La necesidad de combatir el fantasma ideológico de una división irreconciliable entre un Perú moderno y uno "Otro" es otra línea central que recorre los ensayos que componen este libro.

Los análisis de *Contra el sueño de los justos* leen la cultura peruana desde perspectivas teóricas nuevas dentro de la crítica literaria del país. Los enfoques que aparecen como alternativas para descubrir los fantasmas de la violencia en la cultura peruana vienen, en los ensayos recogidos en este libro, de Alain Badiou, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jacques Rancière, Slavoj Žižek. Frente a la posible objeción de que la filosofía y la teoría psicoanalítica de origen europeo son herramientas de análisis extranjerizantes que no pueden servir para comprender la realidad peruana, la respuesta es que los ensayos demuestran con los hechos el potencial de estos enfoques para revelar las áreas que una perspectiva demasiado localista puede dejar oscuras. El mismo argumento que los autores hacen con respecto al mundo andino frente a la modernidad (el mundo andino no puede sustraerse de la modernidad, es parte de ella), puede usarse para afirmar que la cultura peruana no puede estar exenta de los procesos de simbolización, ni de los debates éticos planteados por la teoría contemporánea. En este sentido, puede decirse que la mayoría de los ensayos suscriben una posición en que las decisiones éticas no pueden someterse a un relativismo multiculturalista y que si hemos de comprender la violencia en el Perú debemos enfrentar las maneras en las que el deseo y su negación funcionan como detonantes y debemos ser capaces de ver las maneras en las que el fracaso de la ley es capaz de proponer o no visiones alternativas.

Contra el sueño de los justos no es un libro de fácil lectura ni por los temas que trata ni por la densidad teórica con la que intenta mostrar las heridas reveladas a través de las representaciones de la violencia. Este libro es una apuesta arriesgada en el intento de entender las heridas más profundas de la sociedad peruana a través de estas representaciones culturales. El riesgo está en ir más allá del reconocimiento de que estas

obras conmemoran la violencia al leerlas muchas veces en contra de las lecturas consensuales. Los análisis de Ubilluz, Hibbett y Vich leen a contramano. La lectura es a veces incómoda, a veces parece incluso redundante al volver una y otra vez sobre los mismos textos. Y, sin embargo, es una lectura que se hace indispensable al confrontarnos con la falta de suturas y conclusiones. Nos convence así de la necesidad de mirar de frente las heridas abiertas de la sociedad peruana no como una batalla perdida, sino como los símbolos de una vida que se debate por subsistir.



PÁJAROS EN LA BOCA DE SAMANTA SCHWEBLIN: LA EXTRAÑEZA DE LO FAMILIAR / Luis Hernán Castañeda

Samanta Schweblin, *Pájaros en la boca*.
Lima: Estruendomudo, 2009.

Samanta Schweblin, joven cuentista bonaerense nacida en 1978, es considerada como una de las figuras más relevantes de la última promoción de narradores argentinos. Su primer libro de cuentos, titulado *El núcleo del disturbio* (Buenos Aires: Planeta-Destino, 2002), fue galardonado con el premio del Fondo Nacional de las Artes, mientras que el cuento “Hacia la alegre civilización de la capital”, incluido en dicho volumen, obtuvo el primer premio en el Certamen Nacional Haroldo Conti en 2001. En 2008, *Pájaros en la boca*, su segunda colección de relatos breves, ganó el premio Casa de las Américas; entre el año pasado y éste, el libro fue editado en Cuba, Argentina y Perú, y será próximamente editado en México. Los premios y la difusión editorial son la consecuencia de una obra que, por su calidad y su ambición, pretende sumarse a las propuestas literarias más innovadoras y significativas del horizonte actual de la literatura latinoamericana.

Pájaros en la boca (Lima: Estruendomudo, 2009) es un libro de apenas cien páginas que agrupa quince cuentos, algunos brevísimos. La brevedad no es el único sello distintivo del conjunto, que se presenta como un mundo ficcional coherente, dentro del cual se construye un particular régimen de representación. Tomado como un proyecto unitario, es justamente la construcción de una singular forma de verosimilitud lo que constituye la espina dorsal del texto. Para definir su poética, podría hablarse de una curiosa alianza, no exenta de tensiones, entre la familiaridad y la extrañeza, o quizá de una sistemática desfamiliarización de los

protocolos del realismo cotidiano, que se ve alterado por sutiles distorsiones fantásticas. La lógica de funcionamiento de estos cuentos se resume en un proceso: la historia nace como una anécdota prosaica, incluso como una circunstancia banal o absurda, que va sufriendo la discreta invasión de la extrañeza, hasta producir en el lector sorpresa y perplejidad, no pocas mediante el humor. En el centro de estas reacciones, anida el desencuentro entre la perplejidad de quien lee y la asunción natural de lo insólito que caracteriza a los personajes de la ficción.

Dos de los ejemplos más claros de esta poética del extrañamiento pueden encontrarse en "Irman", el cuento que abre el conjunto, y en "El cavador". El escenario de "Irman" es otra de las claves del libro: como en varios otros cuentos, la historia transcurre en un parador perdido en el campo, alejado lugar de tránsito en el cual los protagonistas, viajeros cuyas procedencia y destino resultan desconocidos, tendrán una experiencia pasajera y desconcertante, que será enmarcada por la inmensidad de un misterioso espacio rural. En "Irman", a pesar de que tanto las señas del espacio como el dialecto del narrador en primera persona delatan que nos encontramos en algún punto de la Argentina, las coordenadas específicas son borrosas. El narrador y Oliver, dos viajeros unidos por una relación igualmente incierta, llegan a un bar de carretera donde se encuentran con un mozo de baja estatura. Los viajeros están sedientos, y le reclaman al hombre que los atienda; sin embargo, éste les informa que es incapaz de servirlos, puesto que, dado su tamaño, no alcanza hasta el refrigerador donde están guardadas las bebidas. También les revela que su esposa, quien suele ayudarlo en sus labores, está en esos momentos tirada en el suelo de la trastienda, quizá muerta o inconsciente, estado que no despierta en el hombre más que un pasivo estupor. Tampoco el narrador ni Oliver se muestran demasiado perturbados por esta revelación, ni por la pasividad del hombre. Se produce, así, una discusión entre el mozo del establecimiento y los recién llegados, un violento intercambio de palabras que, exasperado por la sed de estos últimos, se convierte en una inesperada pelea. La desproporcionada historia termina cuando el hombre les muestra una escopeta de dos cañones, obligándolos a escapar. El narrador y Olivera huyen, después

de haberle robado al hombre una cajita que contiene fotografías y cartas privadas.

Tanto la pasividad del mozo ante el aparente desmayo de su mujer, así como la exaltada reacción de Oliver, y el gesto final del robo, son actitudes registradas con imparable naturalidad por parte del narrador, pero no por ello dejan de generar inquietud en el lector. La inquietud es doble, pues resulta tanto de la naturaleza de los hechos como de la forma de su narración. En "El cavador" vemos un ejemplo similar, que además comparte la imprecisión de las referencias geográficas. Un narrador innominado nos descubre que necesita descansar, por razones no dichas, y que piensa realizar su propósito en una casona en un pueblo de la costa, lejos de una ciudad que tampoco se nombra. Allí, se topa con un sujeto extraño que lo llama "don", ofreciéndole un trato respetuoso y familiar que, si bien el narrador no puede explicarse, tampoco le provoca mayor sorpresa. Sin ofrecer ninguna justificación, este sujeto, que parece presa de una rara ansiedad, le hace saber que ha estado trabajando diligentemente en cavar un pozo en la tierra, un agujero cuya finalidad ninguno de los dos parece conocer. No obstante, el cavador sí manifiesta que es necesario seguir cavando, pues de lo contrario "algo terrible" podría suceder. En una atmósfera de clandestinidad y de vago pavor que tiene un cariz onírico, presenciamos un progresivo cambio en la actitud del narrador. Si bien en un primer momento se muestra indiferente ante los arrestos del cavador, en determinado momento se deja llevar y persuadir por el angustioso imperativo de cavar el pozo, tarea que se decide a llevar a cabo él mismo. En otras palabras, el narrador termina por aceptar la misteriosa condición de patrón del cavador. El cuento finaliza cuando el cavador descubre a su patrón cavando el pozo, con sus propias manos, un quehacer que no le corresponde: "el pozo es suyo", le dice, y por ende "usted no puede cavar". Esta última censura asume un tono amenazador que sugiere la existencia de un conjunto de inflexibles leyes jerárquicas, un código rígido y secreto que el narrador acata pero no conoce, demostrando en el proceso una disponibilidad absoluta y enigmática que nos recuerda la actitud de los narradores kafkianos.

Las ficciones de Kafka suelen operar como alegorías incompletas, en las que las acciones de los personajes se insertan en un plano alegorizante que parece remitir, oscuramente, a un plano alegorizado que jamás se revela del todo, que ha sido objeto de una borradura parcial, puesto que lo desconocido sigue alentando en el revés de la experiencia superficial. Una lógica análoga es la que parecen obedecer los cuentos de *Pájaros en la boca*, lógica que se manifiesta, además, en el punto de vista y en la textura del estilo. La abrumadora mayoría de los cuentos emplea narradores en primera persona, sean protagonistas o testigos, quienes desde una óptica limitada y parcial, procuran dar cuenta de los hechos básicos de la anécdota; sin embargo, en el registro mismo de la cotidianidad aparece inscrita, siempre como esbozo y sugerencia, la presencia ominosa de una realidad alterna, oculta y sumergida. Estos narradores, que narran sin entender del todo aquello que narran, incurren en una ambigüedad crucial para conseguir el efecto de extrañeza: a partir de su discurso es imposible determinar su grado de conciencia con respecto a esa realidad alterna; pese a que aparentan ignorarla, nunca se cierra la posibilidad de que sean, también, cómplices del secreto. A este efecto de ambigüedad colabora la dicción de los narradores, que nunca se aleja del habla coloquial argentina, con abundancia de localismos porteños. Este lenguaje aparentemente simple es útil para narrar anécdotas y describir lugares, pero no para ingresar en la psicología de los personajes ni para ofrecer interpretaciones sobre la naturaleza del mundo ficcional. Sin embargo, no se trata de un lenguaje uniforme, pues se pueden advertir sutiles ondulaciones de la entonación, que transita entre un laconismo de notable aspereza y sequedad, y un discreto humor irónico que se insinúa y se esfuma con fluidez.

El problema del punto de vista de la narración se hace particularmente interesante en el numeroso subconjunto de cuentos que son narrados por niños, un dato que convoca de inmediato el universo cuentístico de Julio Cortázar. De hecho, la infancia es también un elemento central en el repertorio temático, debido a que una gran cantidad de los cuentos aborda el mundo de la familia y, en especial, la relación entre padres e hijos, como varias memorables ficciones de Kafka.

En "Mariposas", dos padres de familia observan la salida del colegio de una estampida de colegiales, que se transfigura en un ventarrón de mariposas; en "Papá Noel duerme en casa", un niño cuenta la sorpresiva aparición del personaje que da título al relato, y la subsiguiente pelea entre su padre y el viejo barbado; en "Pájaros en la boca", un hombre nos confiesa el curioso hábito de su hija adolescente, que ha tomado por costumbre alimentarse exclusivamente de pájaros vivos. La presencia del mundo familiar se postula, en los tres últimos casos y en otros, como una posible clave interpretativa de las alegorías incompletas, que en algunos momentos es posible descodificar como versiones extrañas y extrañadas de conflictos domésticos. Dicho esto, también hay que admitir que esta posibilidad es objeto de un cuestionamiento interno por parte de los mismos cuentos. Por ejemplo, en "Papá Noel duerme en casa", la irrupción de Papá Noel propicia dos lecturas: si asumimos el punto de vista del niño narrador, no cabe duda de que el personaje fantástico se ha materializado, efectivamente, en el hogar de una familia argentina de clase media. No obstante, la narración del niño admite intersticios de duda que señalan otra versión, según la cual el personaje fantástico sería, en realidad, el amante de la madre del narrador, que se ha disfrazado de Papá Noel. Al no existir una instancia dirimente superior a la focalización infantil, la ambigüedad persiste como una perpetua irresolución.

Otros casos de irresolución pueden verse en los cuentos "Conservas" y "En la estepa", que podrían ser entendidos, parcial y ambiguamente, como una reflexión sobre la paternidad. En "Conservas", una pareja joven descubre que la mujer, que es la narradora, está embarazada, pero se trata de un embarazo incómodo, que ha llegado "muy temprano". Frente a esta ruptura de los planes, la pareja recurre a un método insólito para solucionar el problema. Asesorados por un médico excéntrico llamado Weisman, la futura madre pone en práctica un régimen de ejercicios de respiración, sin objetivo evidente. Cuando termina el régimen del doctor Weisman, sobreviene un episodio de arcadas tras el cual la narradora expulsa, por la boca, "algo pequeño, del tamaño de una almendra", que será guardado por tiempo indefinido en un "vaso de conservación". Se da a entender, por cierto, que lo expulsado es el futuro hijo de la pareja, que será conservado fuera del útero materno

y, de cumplirse el deseo de los padres, seguirá desarrollándose hasta que llegue un momento más favorable para su nacimiento. Por último, en "En la estepa", una pareja que vive en el campo es invitada a casa de una pareja amiga, que conserva oculto en una habitación cerrada a un ser desconocido, tal vez peligroso, al que sólo conocemos por alusiones oblicuas. Por momentos parece tratarse de una criatura salvaje y, en otras ocasiones, de un niño pequeño. En ambos cuentos, que se presentan cargados de una ansiedad intensa que se transmite en la voz de las narradoras femeninas, lo que parece completar la alegoría es un cúmulo de emociones contradictorias, oscilantes entre el deseo y la repulsión, que proviene de la experiencia de la pareja joven ante el prospecto amenazante de convertirse en padres. Sin embargo, debe quedar claro que esta última interpretación se restringe, por falta de elementos textuales concluyentes, a la dimensión de lo conjetural.

En esta revisión de los cuentos de Samanta Schweblin, merece una mención aparte un cuento estupendo que, en términos temáticos, se escapa de las líneas esbozadas aquí para la lectura del conjunto, porque es una representación de la figura del artista: "Cabezas contra el asfalto". Se trata de la autobiografía artística y sentimental, narrada por él mismo con iracunda ingenuidad, de un pintor cuyos cuadros presentan una reprensible singularidad. Juntos, los cuadros conforman una larga y tortuosa serie de cabezas humanas, capturadas en el instante mismo de estrellarse y reventarse violentamente contra el piso. El motivo único de la obra de este pintor se explica en clave biográfica: desde su infancia en el colegio, el pintor en cuestión fue un chico retraído que sólo aprendió a hacer dos cosas, pintar y estampar las cabezas de sus compañeros contra el suelo. Estos feroces ataques de furia continuaron a lo largo de la adolescencia y lo acompañaron hasta la adultez, cuando, convertido ya en un artista famoso, pudo al fin combinar ambas aficiones y obtener un gran reconocimiento gracias a sus imágenes de cabezas ensangrentadas. A pesar de su indudable desarrollo como artista, el narrador jamás superó sus problemas psicológicos de infancia ni pudo desarrollar lazos emocionales saludables y maduros con los otros, en gran medida a causa de su incontrolable y peligroso furor, y además debido a que las escasas personas que alguna vez intentaron acercarse a su intimidad, como el

dentista coreano John Sohn, recularon con temor al ver representadas sus cabezas en los admirables cuadros del pintor. Este cuento, además de ofrecer una reflexión sobre los vínculos entre las particularidades biográficas y las excentricidades artísticas, constituye un análisis de las relaciones entre la práctica del arte y su teorización, y de la percepción del propio creador acerca de la estetización de la experiencia personal.

Según lo dicho hasta ahora, *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin puede ser imaginado como una reflexión sobre los límites, siempre borrosos y móviles, entre lo exterior y lo interior, entre lo superficial y lo profundo. Concebir estos cuentos como alegorías incompletas, como sugerimos algunos párrafos atrás, implica entenderlos como perturbadoras versiones de lo exterior, como incursiones en la superficie de la experiencia que pretenden aludir a la fuerza oscura de una profundidad interior. Sin embargo, quizá haya otro modo de comprender esta relación de oposición. En su libro *Formas breves*, Ricardo Piglia sostiene que todo cuento moderno narra dos historias: una historia visible y otra invisible. La historia visible, la que descansa sobre la superficie de las palabras, esconde un relato secreto, subterráneo, que está presentado de forma elíptica y fragmentaria. El arte del cuentista consiste en saber cifrar ese relato secreto, ese texto profundo, en los resquicios de la historia visible. Un ejemplo célebre es "La muerte y la brújula" de Borges, donde se cuenta la historia de la pesquisa realizada por un detective, pero este primer nivel narrativo oculta una trama secreta y sorpresiva: la historia de la trampa que un villano le ha tendido a ese detective. Esta teoría del cuento es análoga a la famosa teoría del iceberg, que postula que aquello que el cuento revela es tan sólo la mínima parte visible de un fondo que no se narra, una materia ilegible. En un cuento conductista, esta materia podría estar dada por esa dimensión turbia de los afectos y las pasiones, que son sugeridos elíptica y fragmentariamente.

Si aceptamos que el cuento moderno narra dos historias, una historia visible y una trama secreta, también debemos considerar el hecho de que algunos cuentistas, como por ejemplo Kafka o Buzzati, logran poner en crisis las posiciones relativas de la superficie y del fondo.

Estos cuentistas no narran la historia visible para susurrar en ella un secreto; saltan directamente a la trama secreta y la revelan de principio a fin, tratándola como si fuera una historia visible. De alguna forma, son escritores aguafiestas, porque prescinden de la parafernalia del misterio. Cuentan el revés de la historia, narran lo ilegible, y lo hacen con una naturalidad y un desparpajo que nos descolocan, con una lucidez y una transparencia que dejan maravillado al lector porque esa lucidez y esa transparencia están reñidas, o deberían estarlo, con la oscuridad y la turbidez propias del secreto. O, tal vez, no necesariamente. En sentido estricto, la lectura de este tipo de cuentos no funciona como una revelación ni como un descubrimiento. Se trata, más bien, de un afloramiento antidramático y anticlimático de lo desconocido. En esta línea, tal vez no sea tan descabellada la proposición de que los cuentos de Samanta Schweblin carecen de fondo, es decir, de interioridad y de profundidad. Si aceptáramos esta idea, podríamos notar también que, en el mundo ficcional de este texto, todo está desplegado en la superficie, pero se trata de una superficie rugosa, mucho más densa, extraña y seductora que la que nos ofrece la percepción convencional, la visión cotidiana. O, quizá, la historia que creíamos visible es, de alguna forma, una trama secreta que, como la carta robada de Edgar Allan Poe, se esconde en la visibilidad menos pensada. De esta manera, lo extraño puede ser imaginado como una parte inesperadamente constitutiva de lo real, que solo perturba en un primer momento para, luego, instalarse como un desvelado principio de realidad: una posible clave de esta última actitud estaría, por ejemplo, en la naturalidad con la que el pintor de cabezas ensangrentadas contempla su propia obra. Finalmente, la contemplación de esta superficie nos permite redefinir y ampliar nuestra noción misma de qué es lo superficial, y nos conduce, también, a observar con recelo creciente lo que se entiende como profundo. El planteamiento de esta duda es uno de los méritos más señalados de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin.



EL ARTE DE LA NO-RESISTENCIA / José Miguel Herbozo

Denisse Vega Farfán. *Una morada tras los reinos*. Lima: Lustra Editores, 2008.

Por lo que hasta ahora la lírica peruana ha mostrado, y en especial durante las últimas décadas del siglo XX, la poesía peruana escrita por mujeres ha insistido en gran medida sobre una serie de tópicos que han limitado su producción y comprensión tanto formal como temática al dominio más elemental de la condición femenina, la poética del cuerpo. Durante los años ochenta y noventa, y acaso anclada en antecedentes como Carmen Ollé, esa temática ha sido desarrollada en patrones formales aparentemente libres, como el uso de un lenguaje hiperrealista, oral e irruptivo, y en temáticas que rompen con la condición femenina de la sociedad patriarcal a fin de liberarla tanto conceptual como experiencialmente de una dominación cultural real y/o simbólica que se expone, en todas las voces, represiva. Pasados varios años desde la eclosión que representaron diversas voces que exploraron esas formas y temas, esos registros se han vuelto las prácticas dominantes de su canon, y han sido apenas cuestionados en la escritura. Cuando lo último ha sucedido, se han revisado o los temas o las formas; es decir, o se han mantenido los temas dentro de una voluntad de depuración formal, como sucede con la poesía de Rosella di Paolo o se han enriquecido las mismas preocupaciones temáticas que se siguen expresando –pero no con la misma intención de sus predecesoras– con diferentes lenguajes de ruptura, como es el caso de Victoria Guerrero o Roxana Crisólogo. Pese a los años y a varios buenos libros publicados, la poesía peruana escrita por mujeres ha abandonado muy pocas veces estas coordenadas.

Es justamente la distancia de las temáticas y formas comentadas la que hace necesarias todas las precisiones anteriores. Además de abandonar dichas líneas propias de nuestras poetas mujeres, el libro de Vega propone una perspectiva de la escritura poética que conviene comentar detenidamente. Dividido en cuatro secciones no simétricas que cuentan con poemas en cursivas –que acaso permiten discurrir a una voz diferente–, *Una morada tras los reinos* anuncia desde el título una exploración conceptual sobre su propio tópico, unos reinos que se proponen como un espacio en el que la voz poética que atraviesa el libro no es siempre la misma, pues define identidades temporales. Esos reinos son propuestos como lugares en los que la voz produce su propia identidad, y ayuda mucho pensarlos como sinónimos de dominio, campo o territorio, a fin de definirlos. El libro comienza con un breve poema que cumple la función de epigrama:

vivimos en un reino
de espantapájaros y luces
además en otro
donde la sentencia resbala
de nuestra propia lengua

Desde el inicio se plantea una doble condición de existencia: el plano de lo real y el plano del lenguaje. El primero, posible de ser descrito pero no de ser conocido, repele a ese plano que es puramente lingüístico. Lo que plantea este comienzo es una invitación a reconocer que el lenguaje es un espacio performativo en el que el lenguaje domina. En el otro reino, descrito aparentemente desde una distancia contemplativa, se desconoce qué podría establecer el control de las posibilidades. Pero fuera del plano puramente lingüístico, lo que este breve poema representa es una interesante forma de entrar en la poesía, pues propone el ingreso al dominio del lenguaje.

La primera sección del libro es una exploración de la subjetividad que se plantea desde la oposición entre los “reinos” del poema anterior. Esa exploración se realiza con una interesante voluntad de borrar o

diluir lo que es propio de la identidad del sujeto en el espacio exterior. Ello sucede comúnmente cuando la voz dice desintegrarse en el escenario o agregarse a él.

Ignoro lo que pende en mí

si un rayo un búfalo muerto
o un jardín de estacas
a punto de clavarse

le huyo a la noche
al sol de los paganos
me alimento con el pan que nadie quiere
me embriago con el silencio que el hombre ignora

duermo sobre el ombligo de una acémila muerta
que es mi nombre
escarbo su pelambre aromada por desollados frutos
de pureza (Ignoro lo que pende en mí...: 1-12)

Además de destacar la actitud de recurrir a los márgenes (5-8) que será una constante del libro y de los poemas, este comienzo muestra dos aspectos bastante interesantes. El primero es la definición de identidad que parece arrojar el poema mediante el primer verso, que parece expresar la convicción de que la identidad es algo que excede al ser, un exceso que le otorga esa falta o carencia que se busca descifrar en los poemas. Otro factor importante sería lo que ello representa, que parece significar que no hay nada exclusivamente propio para una voz que se reconoce en todas las cosas del mundo con el que se relaciona.

Es importante destacar que los poemas del libro tejen una especial relación entre los desdoblamientos líricos de la voz que domina el libro y el mundo descrito como origen o lugar de procedencia, una relación que no se queda en una tópica duda metafísica, sino que se explica refutando los lugares usuales de la identidad. Ello queda un poco más claro cuando se leen los poemas en cursiva, que parecen “contestar” las intuiciones de la voz de los poemas en primera persona:

*“tu única herencia es la madre imposible
los patios de helio que no has de atravesar
engullidos por el ópalo
el vértice de rostros nonatos
las horcas siempre recién nacidas
al ras de tus dedos*

*tu única identificación
es no saber realmente bien quién eres*

*y los piélagos como la infancia
huyen
cada vez más aterrados
por la infancia que te cuelga en la boca
que apenas resiste
el espumarajo de la certeza (tu única herencia es la
madre imposible...: 1-14).*

Según el poema deja ver, esta recurrencia a reposar la identidad en el lenguaje se debe a que el significado de infancia en su sentido más literal “huye” ante una infancia acaso puramente poética. Ello se explicaría debido a que la voz de los poemas en primera persona apuesta por producir su identidad en el acto del poema; además, hay que considerar que en los versos 13 y 14 de este poema se sugiere la fragilidad racional de la “infancia” poética. Ahora, esa infancia no es puramente conceptual, sino que está relacionada con la duda sobre si la madre es un lugar de origen realmente certero, puesto que la existencia “real” se explica como el nacimiento de uno frente a muchas otras muertes por medio de los “nonatos” de los que habla el poema.

También es interesante cómo para realizar dicha exploración se propone una forma dialógica que produce las certezas o verdades sobre el ser a partir del diálogo y a partir de la relación entre imágenes que, aisladas, parecen buscar únicamente un efecto estético, pero que en su conjunción completan una gama abierta de significados bien delimitados. En torno a ellos discurren imágenes distintas:

el reino está

al otro lado de mi ceguera
cada día viene a mis sueños
en forma de bruma incendiada
circula todas mis vidas
desde el primer soplo del que salí (el reino está...: 1-6)

Nuevamente aquí se insinúa el problema de la identidad antes expuesto, resuelto en la relación entre la voz poética y el mundo exterior o reino, que existe más allá de la representación, como sucede en la diferencia lacaniana entre la realidad y lo real. Es interesante cómo el poema intenta decir que el mundo aparentemente exterior –lo que no es el ser– delimita al ser. Sin embargo, queda claro que lo que realmente modifica al ser son esos efectos de lo exterior que se almacenan en la memoria, al parecer involuntariamente:

[...] en medio una niña de color azul
me extiende su mano
todos mis muertos habitan uno de sus ojos
y en el otro los recién nacidos
como una fiebre roja
cada uno con algo que he perdido
y no he llegado a conocer [...] (el reino está...: 7-13)

Esta imagen, autoreflexiva y de carácter confluyente, pues reúne en sí misma la visión de su propio pasado y futuro, reafirma la convicción de inestabilidad de su ser, pues afirma que cada una de estas “versiones” conclusas del ser que yacen en cada ojo son posibilidades cerradas, posibilidades que apuntan a reafirmar poéticamente la convicción de que todo en el ser es transitivo. Por si no quedara claro, el poema se cierra reafirmando otra vez: “mi cuerpo un limbo / donde toda luz / es penetrable” (15-17). Pero no todo es certeza de la inestabilidad del ser. Lo que la primera sección del libro parece buscar es afirmar que un reino sería un espacio que todos los seres comparten en tanto espacio de procedencia, y ello se realiza enunciando y a la vez prescindiendo de la misma

condición femenina que en otras poéticas sirve para afirmar una diferencia, o resistir a la masculinidad. Aquí, la resistencia es contra las delimitaciones, la apuesta es sortear limitaciones para hablar de la existencia.

La segunda sección del libro parece un intento por referir la experiencia del reino. Los ocho poemas que componen esta parte se encargan de aportar una visión del "reino" y de la experiencia del reino. Y aunque el énfasis está puesto en retratar el fracaso del otro, la identificación con él se hace inevitable:

los encontré muertos

sobre el pedernal

—degollados corderos—

debajo

sus almas

amarillentas

apenas exhalando un lejano sílice

reconocí la mía

la de todos

en un vértigo de malvas y alaridos

reclamando la dignidad

de un nuevo nombre

de un reino

sin corona (los encontré muertos... 1-14)

La experiencia de reconocerse en el otro está planteada desde la descripción de cómo ese otro ha fracasado en quién sabe qué vano intento —acaso el de autoconocimiento no consumado—. Sin invitar a la duda, la certeza del poema es la del que se reconoce en el fracaso del otro y sabe, además, que la experiencia que vive le es común a todos los que habitan el reino (8-9). El poema parece explicar esta experiencia como el imperioso impulso de volver a ser uno mismo que se describe en los dos últimos versos del poema: "un reino / sin corona" (13-14).

Esta dinámica de despojo del cuerpo en tanto instancia donde uno se reconoce atraviesa las más conocidas marcas de identidad. Como habíamos visto, se habla de la imposibilidad de reconocerse en una sola madre, y algo parecido se plantea cuando se intenta explorar el sentido del reino mediante la figura de un rey simbólico, pues la voz se deshace de la procedencia del padre también –como sucede en *ahí está el mismo cielo...*–, aunque más que negarla también la disuelve. Ahora, no cabe duda de que se trata de una especie de paternidad simbólica, pues por momentos ésta refiere también a la razón: “cómo escapar a los designios de un abyecto rey / que es uno mismo” (el reino tiene mi señal y mi nombre...: 15-16).

Pero, ¿cuál sería la finalidad de disolver la propia existencia en esos reinos? Se puede encontrar una voluntad de aprendizaje que es constitutiva en tanto aprende de su propia experiencia, pero esa experiencia es también observación de la naturaleza y la dinámica de los ciclos vitales. Ahora, es cierto que esos ciclos son apenas descritos, y cuando ello sucede, se realiza bajo la forma del fracaso y mediante imágenes relativas a la muerte. Con todo, se trata de otra importante línea del libro. Si no cómo explicar que la experiencia de ser uno “con la energía que gobierna / el devenir de las especies” (te habían dicho que el reino...: 10-11) se manifieste mediante “la certeza de estar vivo / de sabiamente estar preparado para la muerte” (12-13). Entonces, la travesía que propone el libro consiste en asimilar el proceso de la vida, lo que implica entender su curso y disolverse en ella, como finalmente sucede en el único poema de la cuarta sección del libro, que termina afirmado que no hay reinos a fin de que –como sugiere el proyecto del libro– discurra una existencia completamente “libre” (no hay reinos...: 14-18).

Sorprende la claridad conceptual que entregan los poemas del libro en tanto permiten un discurso literario bien articulado a partir de tópicos delimitados tanto conceptual como formalmente. Como se puede ver, la preocupación por conseguir una forma –más allá de practicar alguna en particular–, y la certeza de haber encontrado temas que vinculen la condición existencial humana al sentido de su existencia física,

real, constituyen los logros más saltantes del libro. Probablemente son muy pocos los libros que utilizando un lenguaje como el de éste salgan de la fascinación con la forma y logren usar con versatilidad los significados que ponen en juego. Sin embargo, el proyecto del libro y su estructura no guardan una relación tan visible, en parte porque la división del libro parece innecesaria más allá de las dos voces –dos lugares de enunciación, no necesariamente dos personas o personajes–, pues en ellas se reconoce una secuencia más fuerte que sus divisiones. Con todo, estamos ante un libro que significa, más que una ruptura con una poética de ruptura, la exploración de un segmento temático que supera esta poética de resistencia y exploración de la feminidad, entre otros problemas estéticos y formales, para entregarnos una poesía en la que cualquiera se puede encontrar.



El hacer poético, de JULIO ORTEGA, acaba de ser reeditado en Caracas por Monte Ávila Editores. En Madrid, Del Centro Editores le publicó este año *Teoría del viaje y otras prosas*. JORGE WIESSE prepara un libro con ensayos, testimonios y reseñas titulado *Otros textos. Apropiaciones 1989-2009*; lo publicará la Universidad del Pacífico. El ensayo que ve la luz aquí fue su ponencia en las IV Jornadas Internacionales de Trabajo de la Asociación Peruana de Literatura Comparada. El poeta gallego DAVID SOUTO ALCALDE está concluyendo su maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Colorado en Boulder. Los poemas que damos pertenecen a su libro *A arbore seca* (Espiral Maior, 2008); la traducción es del autor. Sobre la narradora argentina SAMANTHA SCHWEBLIN escribe en este número LUIS HERNÁN CASTAÑEDA, colaborador frecuente de nuestra revista. ANDREA CABEL acaba de publicar *Uno rojo* en la Colección Underwood de la Facultad de EEGG Letras de la PUCP. Su poemario anterior fue *Las falsas actitudes del agua* (Lima, 2007).

Del 7 al 30 de agosto de este año se presentó en la Fundación Telefónica, en Lima, la muestra "Inventar la voz: nuevas tradiciones orales" en la cual 12 artistas peruanos mostraron piezas sonoras que trataban de empujar/explorar los límites de la poesía sonora. LUIS ALVARADO fue el curador de la muestra.

MARIO MONTALBETTI, quien participó en ella, escribió para la misma el texto que figura páginas atrás. ALFREDO VILLAR publicó el año pasado *Rupay*: novela gráfica sobre los años iniciales de la guerra interna en el Perú; la editorial española Oveja Roja la reeditará este año. Sus textos sobre *Huámbar* y Fernando Cueto derivan de la investigación que realiza acerca de literaturas regionales del Perú. “La sospechosa figura del ‘extremismo político’ y los problemas de nuestra modernización poscolonial” es el más reciente trabajo publicado por JOSÉ CARLOS BALLÓN; apareció en *Extremismos políticos en el siglo XXI. Seminario Internacional* (Bogotá, 2008). El autor es miembro del Instituto de Investigación del Pensamiento Peruano y Latinoamericano de la UNMSM. Tranvías Editores acaba de publicar la segunda edición de *Labranda*, de RÓGER SANTIVÁÑEZ.

El libro más reciente de la historiadora LUCILA CASTRO DE TRELLES es *Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco. De cumbicus a mitayos, obrajeros y mineros* (Lima, 2005). El historiador AUGUSTO RUIZ ZEVALLOS está al frente de la Dirección de Investigación de la Universidad Federico Villarreal; la PUCP le publicó en 2001 el libro *La multitud, las subsistencias y el trabajo*. RONALD GORDON llegó al Perú en 1907 y fue miembro prominente de la comunidad británica en el país. El texto que le publicamos narra una experiencia de sus tiempos como gerente de la British Sugar Co. entre 1914 y 1928. Apareció en *Peruvian Times* (4, XII, 1970). MARGARITA SAONA enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Illinois; el 2008 publicó el libro de ficción *Comehoras* (Mesa Redonda, Lima). Una investigación sobre violencia y ética en la novela peruana reciente ocupa a CARMEN SAUCEDO en la Universidad de Salamanca, tras su doctorado en Brown University, en Providence. JOSÉ MIGUEL HERBOZO ganó el Premio Nacional PUCP de Poesía 2007 con su libro *Los ríos en invierno*.

España perdió, meses atrás, a un valioso poeta: JOSÉ-MIGUEL ULLÁN, nacido en 1944. En 2008 Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores publicó su poesía reunida (1968-2007) en un volumen titulado *Ondulaciones*. Uno de los poemarios contenidos allí, *Ni mu*, está compuesto por lo que Ullán llamaba “agrafismos” o “poemas dibujados por el gesto libre de la mano que en otras ocasiones escribe”. Las viñetas que ilustran este número proceden de esa mano. Sobre REGINA APRIJASKIS, MÓNICA BELEVAN, JOSÉ IGNACIO PADILLA, ENRIQUE BRUCE y JOSÉ LÓPEZ LUJÁN hay información en nuestros últimos números.





Fundación
Banco Continental

**Los niños que comprenden lo que leen,
tienen más posibilidades de salir adelante.**



**Hace un año, sólo 2 de cada 10
niños entendían lo que leían.
Hoy con "Leer es estar adelante",
6 de cada 10 logran hacerlo.***

Junto a maestros y escolares, nuestro programa "Leer es estar adelante" ha logrado elevar los niveles de comprensión de lectura de más de 10 mil niños peruanos.

Este resultado es apenas el comienzo de la cruzada por la lectura que asumimos con dedicación y compromiso.



HELISUR

HELICOPTEROS DEL SUR S.A.

12 años de experiencia
53,000 horas de vuelo
383,000 personas y
217,000 toneladas de carga
transportadas

- Petroleo y Gas
- Minería
- Construccion
- Transporte de Carga y Personal
- Rescate Aereo



Desde 1994 trabajamos de manera continua e ininterrumpida al servicio de las principales empresas petroleras, mineras, de construcción y de electricidad. Nuestra capacidad técnica y la experiencia y el conocimiento de nuestras tripulaciones nos han permitido desenvolvernos a lo largo y ancho de todo el país brindando un servicio seguro, eficiente y de calidad a nuestros clientes.

Oficina Lima

Carlos Concha 267, Lima 27 - Perú

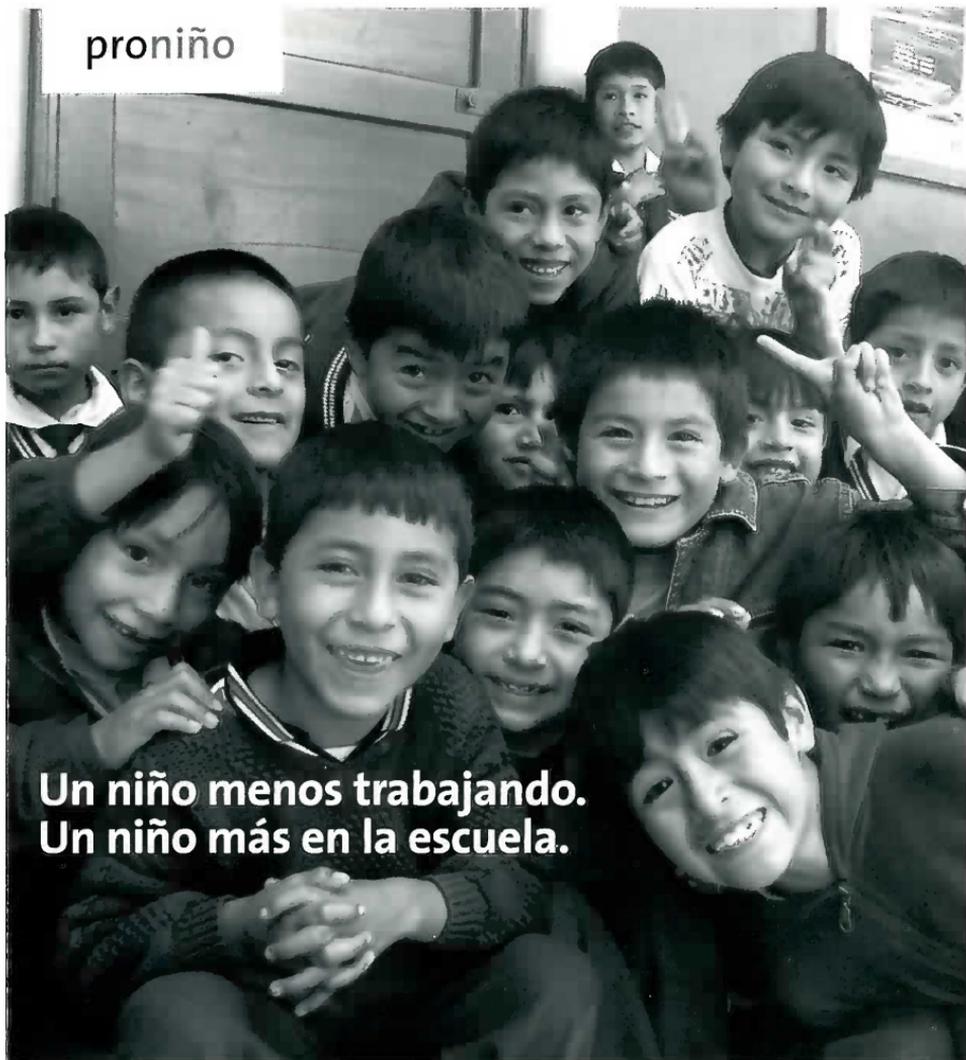
Tel (511) 264 1770 | 264 1880 | 264 3152 | 264 3160

Fax (511) 264 1814

Correo Electrónico: helisur@helisur.com.pe

www.helisur.com.pe

pronio



**Un niño menos trabajando.
Un niño más en la escuela.**

El programa Proniño de la Fundación Telefónica contribuye a la erradicación de la explotación laboral infantil y apuesta por la educación de nuestros niños mediante:

- Becas escolares, entrega de uniformes y material escolar.
- Atención de salud y apoyo psicopedagógico.
- Implementación de aulas informáticas.
- Capacitación de docentes.
- Mejora de la infraestructura de los centros educativos.
- Talleres para padres de familia.
- Campañas de sensibilización social.

17 regiones del Perú
donde se desarrolla
el programa Proniño

30,000
niñas, niños y adolescentes
peruanos se beneficiarán
a finales de 2009



UNMSM

Fundación Telefónica. Un paso más hacia un futuro mejor.

www.telefonica.com.pe/pronino



POTENCIA TU CARRERA ESTÉS DONDE ESTÉS

La USMP Virtual te ofrece la posibilidad de seguir desarrollándote profesionalmente a través de cursos diseñados para competir en un exigente mundo laboral, con horarios flexibles y una plataforma tecnológica sencilla e intuitiva.

DOCTORADOS

- > Relaciones Públicas
- > Turismo

MAESTRÍAS

- > Gobernabilidad
- > Marketing Turístico y Hotelero
- > Psicología
- > Relaciones Públicas
- > Salud Sexual y Reproductiva

DIPLOMADO

- > Gestión del Riesgo y Administración de la Seguridad del Sistema Financiero Latinoamericano

INFORMES:

Telf: 421-0185

www.usmpvirtual.edu.pe

UNMSM



USMP
UNIVERSIDAD DE
SAN MARTÍN DE PORRES