

Universidad Ricardo Palma

Formamos seres humanos para una cultura de paz

Publicaciones Recientes



JAVIER MARIATEGUI CHIAPPE
JOSÉ CARLOS MARIATEGUI:
Formación, Contexto e Influencia de un Pensamiento.



EDITORIAL UNIVERSITARIA



EDITORIAL UNIVERSITARIA

De venta en: **Campus URP:** Av. Benavides 5440 / Surco

Teléfono: 708-0000 Anx. 8009 / E-mail: editorial@urp.edu.pe

Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198, Miraflores Cel: 995-762778

y en las principales librerías de Lima y provincias

hueso húmero

No. 59

junio

2012

SUMARIO

CZAR GUTIÉRREZ / J	3
MARIO BELLATIN / los cien mil libros de Bellatin	25
MICAELA CHIRIF / Poemas	35
MÓNICA BELEVAN / Breve historia de la Roma Julioclaudia en tres fragmentos	38
LUIS ALVARADO / Música para uno. Leopoldo La Rosa y los orígenes de la música experimental en el Perú	39
ALBERTO BLANCO / Poemas peruanos	51
EFRAÍN KRISTAL / La literatura en la filosofía de Sloterdijk	56
JORGE WIESSE REBAGLIATI / Cinco jaikus	76
JOSÉ IGNACIO PADILLA / Montalbetti antipoeta	78
MARIO MONTALBETTI / Arce o sicomoro	100

EN LA MASMÉDULA

ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA / Gerardo Chávez o el asombro perpetuo	102
FERNANDO IWASAKI / Noticias literarias de la china en español	108
EDUARDO MAZZINI – JOSÉ FÉLIX GARCÍA / Los trapiés de un pie forzado	123

LIBROS

JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Entre la modernidad "popular" y la "profesional". Notas sobre dos libros recientes	132
SUSANA REISZ / O te equivocas y pones los pies en ambos sitios: el sujeto poético en tránsito de Victoria Guerrero	149
SUSANA REISZ / De afinidades electivas: Franz Liszt interpretado por Carlos Gatti	160

EN ESTE NÚMERO	169
----------------	-----

TAPA : LOS DE AFUERA, TIERRA DE COLOR SOBRE YUTE Y MADERA (1.50 x 0.80 m.), DE GERARDO CHÁVEZ, DE QUIEN SON TAMBIÉN LAS VIÑETAS.

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 Maguina, 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

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

$$\begin{aligned} 10^{11} \times 10^{11} \\ = \\ 10^{22} \end{aligned}$$

De pronto un espectro de frecuencias de luz continua en el aire

De pronto un rayo de sol penetrando un átomo de agua de lirio de rosa de
fuego de sustancia de amor de alguna textura dulce como la poderosa la
milagrosa partícula que crea el Universo

Que lo crea y lo recrea y lo acelera
(Y que Vd bebe)

DIEZ MIL MILLONES DE BILLONES

Cuando de pronto miro al cielo no es fácil distinguir las estrellas de las
galaxias que están más lejos
Son puntos luminosos sobre el tapiz
Metralla de chispas y acero templándose sobre el hilo de seda de su cabellera
(Señorita)
Y luego una nube de electrones dorados girando en círculos concéntricos a
su cráneo

TODA FORMA DE VIDA SE BAÑA EN UN OCÉANO DE FUERZA

Y entonces el color se oscurece conforme se acerca al centro del cuerpo astral
Y florecen los tres fuegos en fusión
(El resplandor espiritual del alma)
(La resplandeciente luz dorada del cuerpo etéreo-vital alimentado por el
centro del bazo)

(La luz sombría que señala aquella luz latente que cada átomo esconde en su seno)

Un océano de fuerza y de energías divinas

Cuyo resplandor avanza como la radiación del violeta hacia el blanco más puro y etéreo y ovalado y con efecto de perspectiva

(La Santidad)

EGO SUM LUX MUNDI

(Donde La Gloria es toda suya señorita)

SKYVORY

Grupos compactos de galaxias a cinco mil millones de años luz de nuestro tibio hogar

(El Sexteto de Seyfert El Quarteto de Robert el Quinteto de Stephan por ejemplo)

(O la nube con la que usted juega mientras se hace líquida)

(Mientras yo juego a las escondidas con la Partícula de Higgs)

Y luego cierta astrofísica detecta cien sistemas a mil millones de años luz

Distancia pequeña para un universo de trece mil setecientos millones de años

Compañeras cercanas a la evolución natural de las galaxias donde la mano de la gravedad las deforma desgaja destruye engulle canibaliza fusiona con otras de tamaño similar para formar una nueva galaxia

Muy lejos de nuestra Vía Láctea

La misma que cocino en agua hervida para que usted la bebe la beba

(Tibia)

Grupos lejanos de universos de muy corta vida

(Caliente)

BLUSH
UNIVEIGE
COSMICREAM
BIGBANGBUFF

Todas las galaxias de un grupo terminan desbordando derramando dispersando la copa de Hera la divina

Monstruosa masa elíptica navegando contra Marrón Claro de Big Bang
Navegando contra Crema Cósmica Verde
Contra Casi Astrónomo
Contra Astrónomo Marfil Celestial
Contra Beige Universal
Contra Caqui Cósmico
Contra Almeja de Caldo Esencial
Navegando contra Dulce Rubor de Infinito
Monstruosa masa elíptica navegando contra Café Cortado Cósmico

COSMIC LATTE

Aisladas piezas en el puzle en la estructura de un universo rápido sin pausa precipitándose siempre deprisa siempre fugaz siempre café y terso y lácteo hacia su núcleo de ignición
Precipitándose buscando quemando inflamando hidrógeno en la cáscara que gira tiembla late sobre su corazón de helio inerte

ANTES DE MUTAR HACIA RELÁMPAGO ROJO

(Que inflamará vuestro rojo corazón de terciopelo rojo)
Rápido sin pausa cada vez más deprisa en estricto ritmo en estricto rigor en complicidad en fidelidad a su tenaza gravitacional

VALOR RGB HEXADECIMAL FFF8E7

Y cuando baja el rayo y la aguja del sol penetra ese átomo de leche nuestra atmósfera se retrae se recoge se ruboriza se contrae susurra vira hacia un rosa sutil
Festoneando su borde externo
Enrojeciendo un poco más y luego otra vez en el camino

MILKY WAY

Y envolviéndose en su misma piel de aire deja crecer el violeta hacia adentro
Y extrae aparece borda tiñe dispara un delicado arco

(De leche)

Es decir cuando baja el rayo

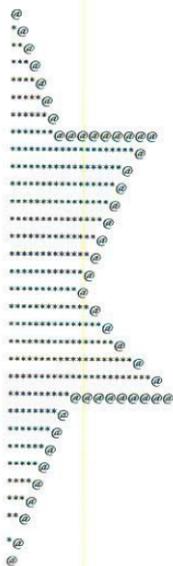
Y toca el iris

Y forma halo

Forma disco

Forma bulbo

(Con 400 mil millones de estrellas en su seno)



Bajo ese arco

(Iris)

(Que en realidad es usted)

Cubierto de leche (tibia)

Y estrellas (calientes)

Con el vientre sumido

Y los dedos temblando

En alud térmico

Y radio total galáctico

(Es decir en espiral)

Yo me inclino y me perfilo predispuesto ladeando irisado
Envuelto semihundido circundando
Plegando plisando ensortijado rizándose serpentín que se alisa y luego estira
los velámenes de la preciosa prolactina
Penetrando dulcemente su cuerpo lúteo
Deformado bordando ondulando y casi oblicuo
Entre corrientes circulares en el tiempo
Dando vueltas rotando hacia los esféricos halos del folículo de Graaf
Aplastado por cometas luminarias por cúmulos globulares de planetas
Algo curvo ya lo dije
Y ya de hinojos
Así
Así
A Vd. yo le escribo
Josefina

THE MAGNETIC FIELDS

0.081 Y 120-2002 MASAS SOLARES (M_{sol}).

Su lengua busca su boca
Su lengua busca ingresar a su boca
Su lengua acaba de ingresar a su boca
Su lengua está bailando en su boca
Su lengua
Su lengua
Su lengua
Su lengua
Su boca
Su boca
Su boca
Su boca

Una Luz colorea su boca su lengua es una Luz aguda una Luz una línea sin
grosor una Luz refleja que se arroja en el vacío a 299.792.458 m/s Luz que
vuela Luz que cae Luz que tiñe su boca su lengua Luz que se dispara desde
el disco solar y se estrella en su boca su lengua
Luz que se estrella buscándose estrella

Una Luz colorea una Luz ha llegado hasta estas frías y densas regiones de gas y polvo

Nube molecular donde el eje del embrión receptiona La Luz

Y los centros óseos se endurecen

Y su piel deja de ser transparente

Porque tocada por La Luz adopta un tono nebuloso velado atenuado mate matiz

Luego su piel es rosácea y suave y el resplandor le ciega el ojo diminuto el ojo en formación le toca cuando la luz del sol viaja cual corona pulverizando chispas de agua y germina oh dulce Venus en su vientre madre

Es como el arco iris y fluctúa

Entonces grandes cúmulos galácticos se desplazan hacia una zona que gravita entre el cuchillo de Crono y los genitales de Urano perfectamente fraccionados y arrojados al mar al tiempo al sino al signo de las constelaciones

HIPERSUPERFICIE

(FRONTERA DE ESPACIO-TIEMPO)

El tiempo gravitacional se dilata y por su cuello de marfil sube un delicado árbol de venas eléctricas casi transparentes

Una compleja rama de tuberías de sangre que jamás ha recibido la caricia de una hipodérmica

EN ESTA GIGANTESCA CÉLULA DE CONVECCIÓN BIPOLAR

Su lengua acaba de reingresar a su boca

Eres el animal más bello que he visto en esta esfera

(Piensa)

Su lengua

La curva

(Esa superficie rosada)

(Ese estilete ondulado)

(Ese capullo arqueado que es tu cuerpo)

Y entonces ocurre lo que nadie imaginó: su miembro surge como un cilindro desde las bullentes y convulsas aguas del mar rojo y como un elástico azota las profundidades de su señora

El sonido es azul
Un Universo eterno e inmutable
El mismo Sol de todos los días diagramando el mismo resplandor sobre los
objetos
La misma curva de leche dibujándose en un lugar exacto fijo medular clavado
en la bóveda celeste

EL TIEMPO PROPIO DE LA PARTÍCULA

Oh noble espesura que germina invisible de tallos
El equilibrio modulando los impulsos
Cada descarga fiel a su implosión
Los habituales cataclismos de la edad

EL ARCO TENSOR AMARRANDO A SUS ESTRELLAS

Nubes de gas y átomos libres de hidrógeno-helio

EL TENSOR MÉTRICO SOBREVOLANDO SU ESPACIO-TIEMPO-ESPACIO

En esta descarga te inoculo mi dolor
Creo que a causa de tanto amor a causa de tanto amar tengo uñas y dientes
Eres la carga y floto acaso ya sin peso
Aunque tu mirada insista en delinearne
(Breve y absolutamente pálido y listo y liso)
(Disparado con el plasma conductor hacia el fondo de tu masa amor)

Ejerciendo las cuotas exactas de poder sobre el plasma

Amor

Aumentando afectivamente la presión sin una ganancia comparable en la
densidad

Para que la región magnetizada se eleve con respecto al resto del plasma hasta
tocar la fotosfera de la estrella

Las manchas solares

Cada bucle de la Corona Del Sol

Tensionando cada uno de los campos electromagnéticos que envuelven al
nuevo cuerpo celeste y bendito y celestial y azul casi transparente

LA CINTA LECHOSA DE GALILEO

Para que el plasma sea calentado a decenas de millones Kelvin
(Los eléctricos filamentos del cordero de Dios)

Para la ascensión líquida por el cuello de cisne
Por el platinado velo de la laminaria azucarera

Por la hoja que se bate en el torrente de remolinos

(Una colonia de caracoles por el dorsal)
(Por la pirámide antenada de reflejos)

Hacia la formación que se adelanta hacia el borde del precipicio hacia ellas
hacia el ámbito hacia derredor hacia la periferia trazando una marca roja
en cada pliegue de su piel

Con el cuchillo rotor trazando la orla el contorno el borde la silueta
La aureola en la que ha de nacer una nueva herida
(Pero especialmente el rostro de La Más Amada)

(ELLA LA QUE BEBE)

Hacia el endemoniado desarrollo de aquellas cápsulas taladrando la matriz
Inundándola al derramarse irrigando regando infiltrándola
Arrastrándola hacia la sangre
Hacia este punto donde el corazón golpea trabaja incesantemente inútilmente
contra el mar del tiempo

COMO TRÁGICA CLEPSIDRA EN SU OCÉANO

Para finalmente renacer absorto
Luminoso en mi electricidad

Con la flecha del tiempo atravesándome recorriéndome enhebrándome
cruzándome clavándose oh la flecha del tiempo cavando el túnel que
comunica mis sienes

Entonces me miro

Yo:

Empiezo a quemar hidrógeno en el núcleo de vuestra madre

(Nave madre)

(Ave Nodriza)

(Odre abedul)

Voy transfiriendo una delgada secuencia de momentos angulares al disco protoplanetario que lo rodea

(El hueso parietal virando hacia su diámetro opuesto alcanza el estrecho superior de la pelvis a nivel de las espinas isquiáticas)

Voy frenando su índice de rotación mientras despeno

Perfectamente integrado

Y transparente

Y

(Ondulando en la ecuación)

Colapso

Pleno

OH ESPECIE

ya

es

especie

nuestra la Hora

Sidérea Oh de

Tiempo Universal

lanzada en una cápsula a las

12:03 UT del día 7 de octubre de 2010

redireccionada hacia cierto lugar de intersección de la eclíptica con el Ecuador celeste alcanzó su anclaje en 12°08'35"S (latitud) 80°59'48"W (longitud)

UT-5:00 (zona horaria) ingresando en órbita heliocéntrica a 58 m sobre el Océano Pacífico en ARMC Ascensión Recta del Mediocielo su primera telemetría fue recibida por la Red del Espacio

Profundo 1 hora

y 37 minutos tras el lanzamiento con 09.11 minutos de retraso

notándose (tras las columnas): Sol Luna Mercurio Venus Marte

Júpiter Saturno Urano Neptuno Plutón (Lilith): Apogeo lunar medio

(Nodos): Nodo Norte lunar medio (Quirón): El centauro Quirón

(Asteroides): Ceres Palas Juno Vesta (Partes): Partes arábigas: Fortuna e Infortunio (Cúspides):

Ascendente y Medio Cielo (Signo Solar): Libra (Signo Lunar): Libra (Ascendente): Gémini

(Sistema): Topocéntrico (Casas): Placidus

viajando por el espacio profundo sin razón del retraso alguno con cinturones de Van Allen produciendo ruido tenue en el seguidor de estrellas de la sonda haciendo que la nave se oriente correctamente hasta atravesarlos

y entonces el motor iónico bramó e intentó incendiarse a partir

del primer encendido determinándose que la causa fueron

determinados cortocircuitos generados por restos de gas y material

eyectados durante la separación de la última etapa cortocircuitando la rejilla eléctrica del motor que comenzó a funcionar normalmente poco después cuando

desaparecieron los restos de contaminación dándose por concluido que su comportamiento también depende de la cantidad de energía

por quantum que lleve porque al igual que las ondas de sonido la radiación electromagnética puede dividirse en octavas y la espectroscopía puede detectar una región mucho más amplia del espectro electromagnético que el rango visible de 400 a 700 nm. un espectrómetro de laboratorio común y corriente detecta longitudes de onda de 2 a 2500 nm.

DE NUBE

Azul

Más azul que nunca

La atmósfera en su translúcido vacío

De azul se rompe la fuente

Y en los sensores

Una nube gigante de hidrógeno iluminada por el brillo de una nueva estrella

Se rebela contra su nebulosa

Salta dentro de la pared

Rodea y amortigua

Rebotando

Fragmentos de nube que se colapsan

Extrema violencia y detonaciones en el turbulento proceso de formación
hacia su etapa final

(Lo único pacífico en la novel región estelar J-5-fn-4 son los colores celestiales captados por el telescopio)

FIAT LUX

(Es decir cuando bajó el rayo

Y tocó el iris

Y formó halo

Formó disco

Formó bulbo

Con un solo asteroide en su seno

Usted)

Y es usted azul entonces
La alegría azul
(Sagrada)
Y la luz
(De todos)

LA ATMÓSFERA EN SU FIESTA TRANSLÚCIDA

Radiación electromagnética trabajando remando acarreando impeliendo
transportando arrastrando multiplicando átomos y moléculas puntuales
Tripulando detonando integrando
Todo lo que después
Suaviza

MÉTRICA DE EXPANSIÓN

Entonces
La luna lanza su clásico y tenue rayo pavonado
Una chispa de electricidad se estaciona en el ojo de agua
La luciérnaga abre un ojo para espiar
Y los volcanes se preparan para fumar

LA LUNA LANZA SU CLÁSICO Y TENUE RAYO PAVONADO

¿Y los pájaros?
Aletean
¿Y las nubes?
Pasan
Sobre nosotros
La atmósfera
Se suspende
Y
Arriba
Un
Ángel

J

Un submarino
Accionado por una pila nuclear
Resbala

El océano de miel
Se divide en dos
Y el cráneo emerge blando
Como un periscopio

BORDANDO EL FILO DE LA ETERNIDAD

Un submarino impulsado por delfines
Un filo como un tajo de aire cortando el océano de lava
El vómito simultáneo de todas las bocas de fuego cubre de blanco mis ojos
la ciudad las naciones
Las constelaciones

Esta niña ya ha estado antes en la tierra
(Declama la partera)

Esta niña ya ha estado antes en la tierra repite haciendo flamear a la pequeña
Josefina como una bandera roja y luego rosada y finalmente roja

Una gravísima fosforescencia eriza los cristales de la aldea
Tras el insostenible duelo de los líquidos con el vidrio

Un sujeto de gelatinosos dedos arranca violentamente la cuerda

Un solo grito corona su cuerpo

Y la muchedumbre deja caer la temblorosa mandíbula alzando la mirada con
dirección al espíritu celeste en ascensión

(Plena)

Dirigiendo sus afiladas pestañas contra la criatura que se eleva
(El rubor)

Contra esa extraña criatura que bate sus alas y atraviesa el éter

Sembrando con lágrimas de metal su camino de aire
Moléculas de oro sobre la pista de despegue

Y luego

(Trazando un hermoso rizo en el aire)

Se aleja lentamente del túnel madre del núcleo del ombligo del mundo

Una nube de silencio asciende llevando flores en su seno

Pequeña ola esculpida por delfines

Abriendo horizontes como cielos

Perspectivas y océanos

Persistencia de la luz

Constelación que se desliza

Elemento de aire

De agua dulce y fina

Eternidad

Josefina

UN AMOR DE NECESIDAD MORTAL

un

amor

de necesidad mortal

así despegue y vuelo y aterrizo y así he llegado a la sala al teatro de operaciones
de operaciones y he visto nacer a josefina envuelta plegada ovillada retorcida enroscada doblada
girando revolviendo rotando rodando revoloteando circulando virando curvando rizando encres-
pada ensortijada ondulando retorciéndose he visto a josefina envuelta en las cápsulas de sangre

de su nave madre y he empezado

a venerarla como a una vírgen esculpida en túneles de viento

he visto el estallido de su carne junto al estallido de mi carne

y un poema en cada esquirla y por eso usted es usted y usted

es mi única patria y mi única religión

una religión de láser coherente

coherente como un rayo

UN RAYO LLAMADO

JOSEFINA

Josefina coronada

Josefina esculpida

Josefina en túneles de viento

Josefina flotando

Josefina en humo

Josefina esmeralda

Josefina rosa
Josefina de rojo
Josefina envuelta

Nuestro Amor Es Impulsado Por El Soplo De Los Dioses Alados Entre Una Radiante
Lluvia De Meteoritos

josefina sonriendo
cantando tres veces al día
antes de dormir llevándose con la
mano izquierda el biberón a la boca y deslizándose
en retro hasta alcanzar el borde y
precipitándose cuando siente el vacío y
luego el impacto de sus pies
contra la superficie
de su planeta
aun azul
aun

Y

Entonces

El conmovedor dibujo

De un pequeño diente de marfil

En el centro exacto de la curva que se ondula en rosa

Y hace flotar un mohín que al inclinarse toca disuade perpetúa enamora

Y al arquearse de nuevo salta flota brilla y entonces la sonrisa alumbrada conquista somete

Galaxias en expansión oh vía láctea que navega desde el biberón subyuga se derrama

LA ATMÓSFERA EN SU TRANSLÚCIDO VACÍO

Mapa sideral para su seguro servidor

(Este peregrino)

Luna sin cicatrices

Nube cielo arriba

Infinita de aguas

Josefina derramada de sus ojos

Escribiéndole con fragmentos de cuarzo entre las manos

DESDE LA ORILLA DEL OCÉANO CÓSMICO

Agarro lenguas de fuego
Grandes bloques de carbón
Grandes bloques de cuarzo estalactitas
El grafito el cadmio el bromuro

Trabajo sobre los electrones
Taladro la obsidiana

Sólido
(Como la fisión del uranio)
Coherente
(Como un rayo láser)
Excomulgado
(Como un electrodo sin centro)
Con los testículos llenos
(De pureza)

Le escribo

j

Porque la esperé
Toda mi vida
Para que mi vida
(Ahora)
Sea toda suya
(Señorita)

Y entonces fue
Y entonces supe
Que solo hay belleza en la lentitud
Que la lluvia no se queda en el cielo

DOS AVIONES SE CRUZAN EN EL AIRE

Dos aviones arden en la niebla
Y de pronto la vida
En mi cama de pobre
Me quedé dormido un momento
Y los desiertos se cambiaron
Por los valles

Y de pronto
(Decía)
La vida al borde de mi cama

Observarme observarte observarlas

Está todo el sol ahora allí adentro
Bajo un cielo rebosante
Está usted jugando con los huesos de su madre

Ella es la que controla el firmamento
La que flota entre hemisferios
La que transforma los quejidos y lamentos
En diamantes

La que sabe por qué ando perdido entre corrientes circulares en el tiempo

La que gobierna la velocidad de los días
(Y las sombras)

Y porque lentitud es belleza
Josefina
Bebo su luz lentamente

Un loco alimentándose con rayos de luz
Bebiendo luz bajo el cielo triste de una ciudad
(Llamada Nubegris)
Bajo el aire impuro de su barrio bohemio
(Llamado Abismo)
Bajo sus casas pintadas con detritus

Bajo su hierba sin color
Al final de su única calle hermosa
(Centenario)
Esa que se descuelga hacia el océano
Donde mi cara se refleja
En el viento límite del mar

(Miro el ombligo de su madre)

Y siento ese dedo suyo que señala a las estrellas

Su mejilla constelada

Sus párpados de miel

La leche tibia

Es mía la huella de su talón estrecho de ángel

El triunfo azul de sus pisadas

Acepto sus ciclos y la fiesta

Y en el centro exacto de su madre

(Que es su casa)

Escribo

ESCRIBO

Le escribo como un carpintero que talla su madera

Con ternura

(El mismo martillo que rompe el cristal forja el acero)

Y entonces coloco este poema intacto en ese ombligo intacto

Donde cae el filo venerable de su luz

Donde caen sus palabras sin sombra

Desde ese planeta donde usted duerme tan llena de usted

Donde su esplendor tatúa por primera vez mi cráneo

Repleto de fe

(La fe no tiene miedo)

Y

Con fe

Ante usted me arrodillo
Porque finalmente veo una salida
(*El color de sus ojos es también el color de mi ceguera*)
Ante todo lo que jamás podré comprender
Por todo lo que busco
Quiero que usted esté aquí

Quiero su visita
Que me limpie para siempre

ORBITANDO JUNTO A MÍ

Quiero tenerla dando vueltas a mi lado todo el tiempo

En nueve órbitas concéntricas y yo en el centro

Por obra y gracia de su madre

Que es la que controla el firmamento

La que teje su cuerpo con un polvo que recoge en cada estrella

La que lava su rostro entre galaxias

La que nos sumerge en corrientes circulares en el tiempo

La que se encargará de que usted salga cubierta de rocío

Y yo me quede adentro

Lanzado entre planetas

Disparado hacia el Océano Profundo

Entre los fuselajes del cohete

Hacia el extrarradio solar

Buscando a Neith la Luna de Venus

A Némesis la estrella compañera del Sol

Buscando a la decimocuarta Luna de Júpiter

A las Lunas Novena y Décima de Saturno

A las Seis Lunas de Urano

A las Doce Lunas de Marte

A la Luna de Mercurio

Buscando a la Segunda Luna de la Tierra

Buscando al Planeta X

Y solo hallando pequeños objetos
Charon Haumea Eris Sedna Ixión Quaoar
Mini planetas flotantes en el cinturón de asteroides
Diminutos transneptunianos sin luz propia
Planetas muy pequeños en comparación con los astros
Verdaderas agujas dentro de un pajar
Ogle-TR-56b
HD 209458b
Estrellas eclipsadas en su eternidad
Mundos donde el año dura 29 horas
Plutoides
Pero en Mercurio los años pasan más rápido que los días
En titán cada mil años llueve metano
En Urano hace -224°C de frío
Encélado es de hielo fresco
Y rebota el 100% de la luz solar
La luz cae oblicua encaja asesta se emite se devuelve se despidе
Espejea reluce fulgura refracta y en sus reflejos me multiplico
Pedazos de carbón casquetes polares
Grandes bloques de cuarzo estalactitas
Agarro lenguas de fuego
Núcleos de hierro fundido por donde corre la electricidad
Trazo una cruz de ceniza en el núcleo en mi cráneo en mi hueso
Y le escribo

JOSEFINA

Flujo que orilla entre meandros
(De plata)
Espejos de agua y oleaje
Larga espuma dorada de reflejos
Eterna noria luz-diamante disparo y viaje entre soles de argento
Soledad de usted misma
Gramínea
Josefina

Sustancia de amor en floración
Lluvia esbelta y pura como un sacramento
Música aérea escondida
Raíz de mi sangre
Invasión de alas electricidad de mis entrañas
Me inclino a besar la luna de su vientre
Porque solo soy sed
Soy la sed que bebe en sus reflejos
Josefina
Astral y tenue en su soledad de nueva estrella
Llega usted como la luz que baja roza arrastra besa colma desborda inunda
Mis labios se queman en la secreta fuerza de sus latidos
En la suave densidad que emana
Oh herida de luz
En esa húmeda quietud
Pálpito de flor
Tembloroso coral
Verano áureo
Corriente trémula conspirando entre deshielos
Y entre órbitas de diamante
Nuestra misma sangre
Vapor
Curva de caderas
Blanda entraña del mundo
Densidad que aterriza como los frutos de un astro
Piel del globo erguido
Flor mojada
Giro en su resplandor
Chispas
¿Y en sus pupilas?
Lágrimas-diamante
Sacramento y ceniza
Electricidad
Sed y espuma

Espejo

Fuente

Fruto

Llama que nace en la quietud de mi pupila

Vértigo de luz fría

Josefina Trilce

Cavadora de abismos de cristal en los sueños del agua

Flecha de luz que tensa el aire

Pared de humo que desvanece

Mar que sangra

Oleaje de sombras

Movimiento sagrado

En constante aprendizaje de nube

Por obra y gracia de su madre

Que es la que controla el firmamento

La que teje su cuerpo con un polvo que recoge en cada estrella

La que lava su rostro entre galaxias

La que nos sumerge en corrientes circulares en el tiempo

La que se encarga de que usted salga

Cubierta de rocío

Y yo me quede adentro

Corrigiendo este poema.

Lima, Trujillo, La Habana, Arequipa, abril 2012



LOS CIEN MIL LIBROS DE BELLATIN / Mario Bellatin

Mario Bellatin es un autor que desea disponer siempre de sus libros no sólo de sus textos, quiere por ese motivo que en una sección de su estudio existan en todo momento miles de ejemplares físicos, cien mil para ser exactos, de los libros escritos durante la mayor parte de su existencia.

A partir de ahora contará sus años de vida en libros y no en años como es la costumbre cumplirá libros, por decirlo de alguna manera. Redactará cien títulos, con un tiraje inicial de mil libros cada uno.

Los libros se pondrán a la venta sólo si existe alguien interesado en poseerlos son libros que se ofrecen, que no se comercializan están sólo a disposición en una suerte de *estado gel del intercambio*.

Este *estado gel de intercambio* puede ser variado tanto por Mario Bellatin como por el posible lector como por las circunstancias lo único definido en el estado gel del intercambio es la frase que cada libro llevará en la página segunda: *este libro no es gratuito*.

Mario Bellatin decidió hacerse cargo de estos libros cuando cumplió cincuenta años y las paredes de su casa cumplieron cien.

Le pareció una edad adecuada como para atreverse a derrumbar las paredes con el fin de que los libros puedan ser acomodados.

Fue a partir de entonces que se construyeron una serie de *dispensers* de madera adecuados para albergar quinientos libros cada uno.

Unos *dispensers* con medidas externas colocadas para contabilizar los libros de una sola impresión visual.

Mario Bellatin socavó una parte de su casa con el fin de usarla como depósito de los libros que no cupieran dentro de los quinientos exhibidos.

La dotación de una nueva carga de libros se hará de quinientos en quinientos. La edición de los libros será una mezcla de trabajo industrial y artesanal los ejemplares saldrán de la imprenta con las portadas vacías **tendrán todos la misma caja de diseño igual tipo y tamaño de letra y los puntos y aparte serán reemplazados por el símbolo de unas pequeñas tijeras.**

En circunstancias normales la extensión estará alrededor de los sesenta mil caracteres que es la medida que impone el impresor para no utilizar más de un folio de papel.

La parte artesanal consiste en el título colocado con una pequeña imprentilla. Una estampa pegada con el nombre de Los Cien Mil Libros de Bellatin la huella digital del autor el foliado pertinente en cada ejemplar.

La supuesta empresa editorial que avala estos libros es inexistente no hay cargas más que las impuestas por el propio trabajo.

En cada uno de los ejemplares habrá únicamente dos advertencias: la ya señalada Este libro no es gratuito, y Los derechos de este libro pertenecen al autor.

Los Cien Mil Libros de Bellatin se trata también de una empresa fantasma vacía no tiene la imposición de los requisitos propios de la industria.

¿De qué tratarán los libros? puede más de uno preguntarse.

Los cien temas a trabajar pueden ser los siguientes:

- 1- Monjas sentadas en un asilo esperando que concluya la extremaunción.
- 2- Aquella mañana se levantó temprano. No miró el reloj despertador. Al cabo de media hora estaba ya arreglada para salir. Escogió un pantalón negro y una camisa a cuadros azul. Demoró un cuarto de hora en la cocina. Cortó un tomate, sacó un pedazo de queso y lo comió todo junto en un plato donde vertió aceite y sal. Miró la luz que entraba por la

ventana. Estaba de vacaciones. Decidió dar una vuelta alrededor de la fuente del parque cercano.

- 3- ¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan.
- 4- Cada vez que corta un pedazo de carne lo hace pensando en las horas que le faltan para volver a su casa. Se le aparece en esos momentos la imagen de su mujer amamantando a su hijo.
- 5- El niño deseaba una bicicleta para su cumpleaños. Lo expresó en voz alta. Cuando aquel día llegó sus padres le obsequiaron una de manubrios altos.
- 6- Para tomar el examen de matemáticas la maestra debió preparar las preguntas el día anterior. Lo hizo antes de acostarse. En una esquina de su habitación fue revisando el libro de texto mientras apuntaba los temas sobre los que versaría la prueba. Al día siguiente el salón de clases estuvo lleno de alumnos. La maestra ordenó que cada quien sacara dos hojas de papel, pusiera su nombre en la parte superior derecha y de inmediato hizo un pequeño dictado. Una hora después recogió las pruebas.
- 7- Sentencia: el dolor es sólo un instante y su persistencia su representación.
- 8- Para escribir la carta que le solicitan dice que necesita una pluma fuente de una marca determinada. Afirma que con una pluma semejante describió más de una vez pasajes agradables de su vida. Lamentablemente ya no se encuentra en el mercado una pluma con esas características. Dice que lo más parecido a lo que busca lo puede hallar en un lápiz, aunque sabe que es de muy mala educación utilizar un instrumento semejante para la naturaleza de la carta solicitada.
- 9- Cada vez que van al teatro, dos amigos de la infancia suelen quejarse después de la función. Se trate de la obra que sea siempre le encuentran un defecto, que por mínimo que parezca hace que todo el trabajo escénico se tome por perdido. Acostumbran entrar siempre muy contentos a los recintos y salir con una actitud de odio del uno hacia el otro.

- 10- Roberto escuchó a su madre que le pedía levantarse de la cama. Todavía estaba oscuro. Roberto se había hecho la promesa secreta de no abandonar nunca la cama mientras no hubiera luz. En cierta oportunidad, la insistencia de la madre porque Roberto se levantara de noche fue más fuerte que el juramento realizado por su hijo el año anterior.
- 11- Lo que pareció ser un ataque de convulsiones le sobrevino mientras caminaba por la avenida central. Cuando advirtió que le era imposible hacer coincidir el sujeto con el predicado de los pensamientos que iba teniendo, supo que la crisis estaba por comenzar. En una vitrina se exhibían pequeñas motos de diferentes colores. Se trataba de tonos brillantes. Se quedó mirando fijamente una moto de color rojo.
- 12- Noches de otoño. Efectos del asma o resabios de las medicinas para atenuarla.
- 13- Los animales –mis perros incluidos- caen en estados extraños durante el sueño. Algunos quedan estáticos y con los ojos abiertos.
- 14- Los perros que acostumbran dormir en mi habitación son cinco. Debo mantener una rutina estricta para mantenerlos. De lo contrario parecería un afectado por el Síndrome de Noé.
- 15- Mario Bellatin le imprimía demasiada fuerza a sus palabras. Eso fue lo que pareció irlo desgastando hasta llevarlo finalmente a la muerte.
- 16- El hombre de la cama –en otras palabras, el narrador- se preocupaba por el estado de salud de Mario Bellatin, aunque él mismo sufriera de un asma persistente que trataba de aplacar con pastillas que le quitaban el sueño por completo. Pasó durante algunos años por una serie de médicos y de pruebas químicas. Casi ninguna dio algún resultado. Ni a favor ni en contra.
- 17- Explicar la importancia del perro sin pata trasera en la existencia de Mario Bellatin.
- 18- Puesta en escena de la obra La Escuela del Dolor Humano de Sechuán por parte de un director de teatro taiwanés.

- 19- Para Ludmila la idea del placer parece consistir en que llegue la hora de irse a acostar. Nada le causa tanta ilusión como apagar las luces de la casa, dejar solamente prendida la lámpara de la mesa de noche y entrar en la cama después de haberse cambiado y lavado los dientes. Antes de quedar dormida enciende el televisor con un control que mantiene escondido entre las sábanas. No acostumbra mirar la pantalla. Le basta con oír el sonido constante.
- 20- Donación de una cámara Hewlett Packard a cien artistas de todo el mundo.
- 21- La razón por la que nunca podrá conocer su verdadera edad: alguien aparecido de la nada es imposible de ser interpretado por el otro de manera normal.
- 22- ¿Por qué caminaba para sosegar con paso seguro hasta los bazares situados en la esquina de su casa?
- 23- Los escombros dejados por un terremoto.
- 24- Trajes de arlequín y binoculares que la persona dueña de la habitación utilizaba durante sus funciones.
- 25- El respirador artificial que el actor que rentaba la habitación necesitaba de vez en cuando.
- 26- Par de chillidos que lanzó el hombre de la piel de látex.
- 27- Algo en los rasgos de ese hombre le recordó al primer perro que tuvo en la infancia.
- 28- Búsqueda de perros disecados por parte del hombre inmóvil, es decir por parte del hombre aquejado de parálisis general.
- 29- Ver quiénes eran los dobles de los escritores que se presentaron en una galería de arte en París.
- 30- El crítico de teatro y las dos profesoras de la universidad disertaron durante largas horas sobre una obra de teatro que nunca se llevó a cabo.

- 31- La iglesia donde se realiza la disertación se trataba de un templo sin bendecir del siglo XVI.
- 32- El iluminador que supuestamente trabajó en la obra inexistente cuenta los detalles de las mediciones que tuvo que realizar durante el día del estreno.
- 33- Las teorías rusas de teatro, a las que recurrieron una y otra vez las maestras universitarias, no estaban hechas para ser aplicadas a un perro montado sobre un altar. Ninguna idea teatral puede tener más fuerza que la de un animal iluminado.
- 34- Nuevamente el respirador artificial del actor que inoculó el mal en el escritor.
- 35- El ser de la piel de látex con el que mantuvo relaciones. Nunca se sabrá, ni en la realidad ni en la ficción, nada acerca de su origen.
- 36- La historia de Pinocho contada en alguna lengua eslava es lo que acompañará a las imágenes.
- 37- El personaje desde ahora se llamará ¿Mi Yo?, y será reemplazado después por una letra árabe que no signifique realmente nada.
- 38- Un libro sólo sobre el tiempo anterior a que la enfermedad se presentara.
- 39- Era curioso que a pesar de los síntomas de claustrofobia que mostraba, buscara siempre lugares asestados para comenzar cualquier narración.
- 40- El placer de tomar el transporte subterráneo con la secreta idea de que no va a poder salir nuevamente a la superficie.
- 41- La escuela de escritores lo liberaba de la culpa que le causaba el acto de escribir.
- 42- Las visitas a las ruinas de un edificio cercano. Devastado por el terremoto que asoló a la ciudad muchos años atrás.
- 43- Los masajes que le daba el ciego que atendía en un local situado dentro del transporte subterráneo.

- 44- Se acostaba desnudo para ver por las ranuras de la cortina los cientos de personas que circulaban por el pasillo central de una de las estaciones del transporte subterráneo de una de las ciudades más atestadas del mundo.
- 45- La experiencia que tuvo cuando fue a escribir a una cabaña solitaria.
- 46- La máquina Olivetti comprada en un país comunista.
- 47- El abandono del cachorro Doberman llamado Jesús.
- 48- Una de sus costumbres preferidas en esos tiempos era imaginar que siempre se encontraba situado en un lugar distante del cual se hallase presente.
- 49- El primer perro que tuvo le mostró por vez inicial el estado de vigilia canino al que estaría tan atento durante el resto de su vida. Murió atropellado cuando ¿Mi Yo? lo llamó para jugar desde la acera de enfrente.
- 50- Las líneas de expresión que aparecían en el rostro de un retrato que le tomó a su abuela.
- 51- Una cámara que fotos que se lanzó al mercado el año de 1965.
- 52- Se trata del *Libro Fantasma* que ¿Mi Yo? lleva siempre consigo.
- 53- Escribir un relato detrás de otro utilizando cada vez el imaginario de un niño de diez años.
- 54- Cierta persona que lo impresionó por su forma de hacer las cosas, le habló durante largas horas acerca de su idea de hacer un libro sobre Pinocho donde las palabras no tuviesen la menor importancia.
- 55- El ser con la piel de látex que apareció en la ventana lleva prendida en el ala izquierda una lista con nombres pegada con un alfiler.
- 56- Padecía de focos irritativos a ambos lados del cerebro. Como se encontraban en regiones superficiales se alteraba ante el menor estímulo.
- 57- La particular sensación de inmortalidad que debió soportar hasta el día de su muerte.

- 58- Alguien pasea a sus perros metidos en un carrito de supermercado. A uno de ellos le falta la pata trasera.
- 59- En ningún momento ¿Mi Yo? advirtió la reacción que mostré al verme sentado a mí mismo al borde de la cama.
- 60- Trabajo de transcripción: ejercicio que separa muchas veces la escritura de su función original: la de transmitir ideas.
- 61- Lo que aparecía en escena contenía una luminosidad de la que carecen las cosas de todos los días.
- 62- Mostraba, a los lados de la cabeza, largos y tersos mechones de pelo.
- 63- Ha sido muchas veces testigo de conductas de sus perros que le son difíciles de explicar.
- 64- Acostumbraba tomar las líneas del transporte subterráneo cuando se encuentra en un momento difícil. Va de una estación a otra sin ninguna intención precisa más que la de cambiar de convoy.
- 65- Vivía en una casa tachonada con sus propios libros.
- 66- Muy cerca encontramos a decenas de individuos viviendo en las ruinas de los edificios destruidos por el terremoto.
- 67- Ingresar al espacio de la Escuela de Escritores era como entrar en un cuarto desconocido.
- 68- Solía acordarse de la vez en que deseó irse a vivir a una cabaña apartada.
- 69- El escritor que inventa con la palabra un Moridero, acaba recluso en uno semejante.
- 70- El actor cría cuervos para realizar números callejeros.
- 71- La destrucción de un cine por parte de un grupo de niños. Un suceso que acontece mientras se proyecta la película Kamikaze Taxi.
- 72- Uno de los niños del cine se convirtió con el tiempo en uno de los mayores expertos en cría de canarios.

- 73- La historia del niño y los canarios puede parecer ilógica, pero cabe a la perfección en lo extraño del discurso.
- 74- La muerte de un canario puede ser producida por un infarto al prender de pronto la luz.
- 75- Al personaje lo va a visitar de vez en cuando un filósofo travesti, quien al mismo tiempo que le habla de Kant le cuenta sus andanzas de la noche anterior.
- 76- ¿Mi Yo? lee La Casa de las Bellas Durmientes.
- 77- ¿De dónde fueron sacados los guantes de hule con los que se sacó al pez muerto?
- 78- El gabinete del analista, que tanto el escritor como yo visitamos infinitas veces.
- 79- El gabinete del analista está situado en un lugar intermedio entre la realidad y la ficción.
- 80- Camino con mis perros por la gran ciudad.
- 81- Coloco las fotos ampliadas sobre mi mesa de trabajo con la esperanza de que surja una escritura a partir del orden que impone lo visual.
- 82- Todo el proceso de publicación de un libro en City Lights.
- 83- Encuentro con la muchacha que me realiza las ampliaciones fotográficas.
- 84- Comencé a experimentar con el ejercicio antes que con la fotografía misma.
- 85- Fotos Espectro = Imágenes que nunca vieron la luz.
- 86- Los rollos sin revelar se van acumulando en grandes bolsas de plástico.
- 87- La acción de sumergir postales de pinturas clásicas en los charcos que creaba el agua de mar cuando quedaba atrapada entre las rocas.

- 88- Largo y penoso nacimiento en un viejo hospital de la Ciudad de México.
- 89- Le dio un ataque de epilepsia mientras regresaba en taxi de una cena en compañía del señor Sergio Pitol. Antes de que ocurriera el suceso, Sergio Pitol le contaba los detalles de la visita que había realizado esa misma mañana al cuarto de hospital de Carlos Monsiváis.
- 90- Descripción detallada e infinita del Informe del Hospital.
- 91- El siguiente ataque ocurrió durante un vuelo a la ciudad de Miami.
- 92- Sólo Dios sabe = Murasaki Shikibu
- 93- El manual inventado para tomar fotos con la cámara Diana da por finalizado el ejercicio fotográfico que se inició en el año de 1968 y terminó cuando aparecieron las cámaras digitales.
- 94- Escena en el comedor de la residencia para maestros invitados de la Universidad de Princeton, en el que el señor Iván Thays encuentra a un maestro desayunando junto a su esposa y a un hijo tarado que no para de exigir sexo.
- 95- El Doctor James había comprobado que los animales durante el encierro tienden a volverse menos animales. No estaba seguro, eso sí, de qué rutas podían tomar sus nuevas conductas.
- 96- A mi hijo soy capaz de esconderlo en el momento en que me plazca.
- 97- Perros dejados a disecar que nunca fueron recogidos por sus amos.
- 98- En realidad, no había mucha diferencia entre su frente y su perfil. Los estragos propios de la muerte le otorgaban una sutileza que lo hacían casi inexistente. Era más un halo que una persona.
- 99- La presencia en su vida de la abuela fotografiada es uno de los recuerdos agradables que guarda de sí mismo.
- 100- No lo pude creer, pero Mario Bellatin comenzó a contarme su libro Salón de Belleza.

quiero escapar en la misma dirección que el aire
pero el hombre se desploma

las piernas se flexionan y los brazos
se elevan ligeros
para caer de inmediato
junto al cuerpo que se sumerge
como una vertical que hace silencio

el hombre ha muerto

una interminable lista de objetos contundentes
caen a mis pies como naranjas

•

Los muertos no cabían en los botes salvavidas
y se quedaron mirándonos un poco pálidos

nos rodeaban palabras imprecisas

pude haber besado al capitán o a cualquier otro
era igual: ninguno era el hombre que buscaba

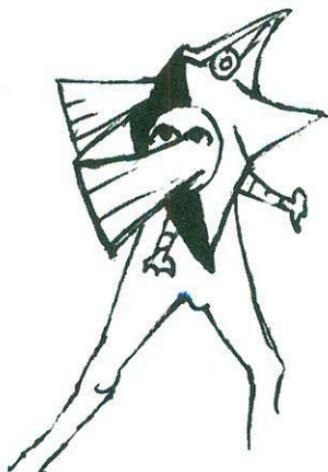
de espaldas al mar tú te mordías las uñas

yo buscaba un norte

es mi mujer
ah si hubieras gritado: es mi mujer
con la euforia de quien avista una tierra
por desconocida que sea
y la reclama para sí

entonces nos hubiéramos salvado todos antes de morir

Voy a comprar pan dijo la muchacha
son cosas que se dicen sin pensar
pero ya nadie dice
como si nada
como sin pensar
voy a comer manzanas
voy a comprar el pan
y se sienta
con un cuchillo en la mano a esperar
a que hierva el agua
a que la muchacha vuelva
a que la cosa descienda desde los cielos
como una piedra



BREVE HISTORIA DE LA ROMA JULIOCLAUDIA EN TRES FRAGMENTOS / Mónica Belevan

I. CONSEJO DEL ESCLAVO

Las masas quieren sobre todo la oportunidad de probarse dignas de un dios, solo piden que les presentemos los medios y ocasiones necesarias para darle pruebas de su amor. Así se las convence de su autogobierno: pasan a sentir que representan una voluntad histórica y encarnan una sensatez común. Son republicanas: mientras se les presente usted como la coronación de su destino y su grandeza, le servirán como quien sirve a la mujer que ama: con la misma y eficaz ceguera.

En tanto crean que lo adornan no se sentirán superfluas, y *vuestra* libertad –al menos de esta parte– será perfecta.

II. REPAROS DEL CONSPIRADOR

A un hombre como ese solo puede castigárselo de una forma y abatírselo por un solo talón. Si tiene en algo su buen nombre, no intente asesinarlo a plena luz. Aunque lo logre fallará en esencia, y su recuerdo vivirá –*provisto viva*– en la infamia inmerecida del de Bruto.

Calumníe, en cambio, a su hija.

III. EXORDIO PARA EL ARQUITECTO DE UN EMPERADOR

Si fuéramos a comenzar con cuatro muros para despedirlos como ejércitos o arados de viaje alrededor del orbe, estos volverían a cerrarse –en algún momento– sobre sí; resumiendo su perímetro hasta agotarse, todos, en un punto de extrema entropía: la columna, esa austera insinuación de su Persona.

MÚSICA PARA UNO. LEOPOLDO LA ROSA Y LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA EXPERIMENTAL EN EL PERÚ / Luis Alvarado

En 1999 el sello discográfico italiano Alga Marghen, publicó un disco llamado *Rumori alla Rotonda*, que incluía piezas en vivo de John Cage, Juan Hidalgo, Morton Feldman, Leopoldo La Rosa y Walter Marchetti. Se trataba de la grabación entera de un histórico concierto de 1959, realizado en la Rotonda del Pellegrini, en Milán, Italia, y que veía por primera vez la luz pública. Sorpresivamente el nombre del peruano La Rosa, se hacía de un humilde espacio, como pionero, en la vanguardia musical internacional. Hubo que esperar algún tiempo para que algunas copias lleguen a Lima. El propio Leopoldo se enteró de la existencia de dicho álbum por el compositor Alejandro Núñez Allauca (radicado en Roma) y fue él quien le hizo llegar un disco y lo puso en contacto con Gabrielle Bonomo, responsable de la publicación.

Recién hacia mediados del 2005 pude conseguir un ejemplar de *Rumori alla Rotonda*. Era llamativa la carátula: un fotograma del film *El Perro Andaluz* (de Dalí y Buñuel), donde se ve la cabeza de un burro descompuesta descansar sobre las teclas de un piano. Una imagen revulsiva, propia del surrealismo, y que servía para hacer eco, como en el famoso film, de que estábamos ante un documento decisivo de la crisis y renovación de los lenguajes musicales en Europa. Y allí estuvo presente Leopoldo. Entonces surgió inevitable la pregunta ¿Qué había sido de su vida? Por entonces La Rosa venía del exterior, de dirigir una orquesta. Se había ganado el reconocimiento unánime como el director quizá más representativo de la OSN y además como organista. Pero poco o nada se sabía sobre su trabajo como compositor, sobre todo en estos años decisivos y poco o nada tenía que ver su actual momento con lo que había vivido aquel entonces. Al enterarme además que era padre de Leo Escoria, el bajista de la primera formación de Leusemia, banda pilar del llamado

rock subterráneo, movimiento de hardcore punk anarquista que surgió en Lima a mediados de los 80s, mi curiosidad por conocerlo no podía ser mayor. Se rumoreaba de una entrevista que se les había hecho a ambos en dicha década y que sus puntos de vista coincidían. Tiempo después pude leerla, encontramos ahí una declaración de Leopoldo, padre: “me parece estupendo que mi hijo haya tomado su propio camino musical, **que es una expresión interesante de la juventud del momento**”. Y es que ¿habría alguna conexión entre el espíritu neo dadaísta de los discípulos de John Cage, entre los que se encontraba La Rosa, y el anarquismo del punk? ¿Es qué acaso Cage no gustaba repetir esa frase de Thoreau “el mejor gobierno es el que gobierna menos”? La verdad fue que Leo Escoria se enteró de las hazañas pioneras de su padre no hace mucho. En una conversación reciente me contó: “nunca me habló de su música, ni siquiera supe, hasta hace algunos años, que estaba metido en la música experimental. De repente él también fue muy reservado conmigo, muchas cosas que sé de la música las aprendí durante mi vida y por mi cuenta”.

El caso es que finalmente pude conocer y entrevistar a Leopoldo La Rosa, en el 2006. Recuerdo que le pedí me mostrara documentos, fotos, recortes, partituras, lo que tuviera a mano que me permitiese hacer un buen archivo de su trabajo. Lamentablemente no hubo mucha suerte. “No he sido muy cuidadoso con esas cosas” me dijo, con esa amabilidad que lo distinguía. Se había acabado de mudar a un departamento y entre las pocas cosas que tenía para mostrar era justamente una copia del disco Rumori Alla Rotonda, que con mucha alegría desplegabamos sobre la mesa, y unas páginas, ya amarillas, con el manuscrito de una obra suya llamada Andes, por la que sentía un particular cariño. Fue todo lo que Leopoldo tenía para compartir de aquellos años. Y claro, muchas largas conversaciones cuyas grabaciones ahora atesoro.

Música aleatoria en el Conservatorio

Y bien, viajemos en el tiempo, a diciembre de 1959, cuando Leopoldo aterrizaba en Lima. Había pasado siete largos años en Europa, formándose como compositor y director de orquesta. Su participación en el concierto de La Rotonda del Pellegrini junto a John Cage, Juan Hidalgo

y Walter Marchetti el 21 de enero de ese mismo año había influido en su manera de entender la música. Pero era tiempo de volver a su país y sembrar lo aprendido. Fue así que ni bien pisó suelo peruano, en enero de 1960, alguien le propuso presentar algo en el Conservatorio Nacional. Llegados el día y la hora, La Rosa apareció y se sentó sobre el piano, poco le faltó para tocar con los codos. Como era de esperarse, la experiencia fue más que desconcertante para un auditorio no familiarizado con esos nuevos lenguajes. Era la primera vez que se escuchaba música aleatoria, en vivo, en el Perú. Se inauguraba así una etapa de vanguardismo que definiría la obra de muchos de sus compañeros de generación y, claro, la del propio Leopoldo, cuyas aventuras sonoras, en adelante, provocarían la rabia de algunos críticos musicales. Pero retrocedamos un poco más en el tiempo.

En junio de 1953, en el número 2 de la revista *Témpora*, dirigida por entonces por Edgar Valcárcel, se incluía una nota sobre la partida de Leopoldo La Rosa, se lee ahí:

“Actualmente en París, se encuentra realizando estudios de perfeccionamiento el joven músico Leopoldo La Rosa, bajo la dirección de Oliver Messiaen en composición y Marcel Dupre en órgano, terminados estos se dirigirá a Austria, donde complementará su formación académica.

Hace más o menos un año se embarcó rumbo a España acompañando al reverendo Padre Fray José Mojica con el objeto de intervenir en la filmación de la película titulada *La puerta del cielo*, en calidad de encargado de la parte musical. Se puede deducir por lo difícil de la empresa el grado de preparación que La Rosa posee. En sus últimos días de estadía en nuestro país desempeñó el cargo de maestro de capilla de la Basílica Central, habiendo dirigido en varias oportunidades a la OSN y a varios conjuntos corales. Dedicado a la música sacra y al complejo arte del canto gregoriano creemos que su aporte a la nueva música en el Perú ha de ser inapreciable.”

Estos datos nos hablan de los intereses del joven Leopoldo, sobre todo el que tenía que ver con los coros y la música sacra que serán la inspiración para muchas de sus piezas más vanguardistas. Sobre la película,

en realidad se llamaba *El pórtico de la gloria*, y fue estrenada en 1953, bajo la dirección de Rafael Salvia, en ella se incluían algunas canciones de La Rosa. La película tenía como estrella principal al Padre Fray José Mojica, un reconocido actor y tenor mexicano cuyas historias sirven de base al film y que, tras convertirse a la orden franciscana, radicó en el Perú y entabló gran amistad con Leopoldo.

El caso es que ya se anunciaba el futuro prometedor del joven compositor. Hijo de Leopoldo La Rosa Chávez y Luisa Urbani de La Rosa, optó por irse a Europa, según cuenta, motivado por su propio padre, quien también era músico y organista, y quien le había enseñado a tocar el piano a los 7 años. Desde muy corta edad ya tocaba el órgano en la catedral. El maestro de capilla y músico Pablo Sánchez Aguilar se convertiría también en uno de sus mentores; con el tiempo La Rosa haría arreglos de algunas de sus composiciones.

Como tenía que pasar, el joven Leopoldo se había matriculado en el recién inaugurado Conservatorio Nacional, en 1946, lugar en el que se inscribirían otros músicos como César Bolaños, Edgar Valcárcel, Francisco Pulgar Vidal y Olga Pozzi-Escot con los que haría amistad. Aquel era un tiempo de cambios muy importantes en la música peruana. Desde hacía unos años estaban radicados en Perú dos compositores europeos, el alemán Rodolfo Holzmann y el belga Andrés Sas quienes se habían encargado de dirigir los rumbos de la nueva composición en el Perú, siendo los principales maestros de las nuevas generaciones inscritas en dicho centro de estudios. La fundación del Conservatorio Nacional, además, va a estar precedida de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, casi una década antes. Es por tanto un periodo en el que además de impartirse la carrera de composición se empieza a producir obras orquestales, nacionales, con continuidad. La generación de compositores previa (Theodoro Valcárcel, Ernesto López Mindreau, Roberto Carpio, Alfonso de Silva, etc), había compuesto en su mayoría piezas para piano que incorporaban melodías folclóricas, como parte de una ola regionalista que inundaba el continente y de la cual esta nueva generación, los nacidos alrededor de los 30, buscaron diferenciarse.

La Rosa no llegó a formar parte del grupo Renovación (con Valcárcel, Pulgar y Bolaños) pues para cuando ellos empezaban a

publicar la revista *Témpora* y luego *Música*, Leopoldo ya se encontraba en Europa, a donde había llegado con la aureola de chico genio. Si bien con innegable talento, su formación distaba de ser pareja, y se dio cuenta que tenía que empezar de cero. Es así que tras un primer intento fallido, y tras recorrer varios países, logra inscribirse en el Conservatorio de Milán y es allí donde empieza a adentrarse en el nuevo universo sonoro de la música contemporánea: “Mi primer contacto con la música contemporánea fue a través del maestro Luciano Berio, de quien yo fui alumno de contrapunto. En ese momento él estaba en contacto ya con Bruno Maderna para fundar el instituto de fonología de Milán. Entonces yo un poco acompañándolo a él, a ciertas reuniones, fui entrando a este mundo de la música contemporánea, estamos alrededor de 1954, antes no tenía interés. Había tenido un contacto también a través del maestro Ricardo Malipiero, quien había organizado el primer congreso de música dodecafónica en Italia, apenas terminada la Primera Guerra Mundial en el 48; él fue mi profesor de armonía y composición, y me enseñó cómo se escribía la música dodecafónica, me explicó cómo era, todos los detalles. Entonces con estos dos soportes del maestro Berio y el maestro Malipiero comenzó a interesarme y fui entrando al mundo de la música nueva”.

Más adelante, en 1956, La Rosa asistiría también a los famosos Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, donde conoce a Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, entre otros. Dos años después John Cage participaría de dichos cursos, su presencia provocaría un escándalo que le genera la adhesión a sus ideas de algunas almas inquietas, entre las cuales se encontraba la del español Juan Hidalgo. ¿Qué es lo que había pasado? La participación de John Cage en dichos cursos va a convertirse en un hito en la emancipación de la *“experimental music” que se opone a la vanguardia europea. En su biografía sobre Cage ha escrito David Nichols: “Hasta mediados de la década de 1950, parece que Cage se consideraba a sí mismo parte de un movimiento radical internacional euroamericano: en sus escritos y en otros lugares había puesto énfasis en sus estudios con Schönberg, hablaba con gran entusiasmo de Satie y de Webern, y se había alineado por un tiempo con Boulez. Pero ahora se sentía tratado cada vez más como un extraño, y en algunos casos ridiculizado, por la vanguardia europea, y empezó a verse a sí mismo como un compositor puramente norteamericano, procedente*

de una tradición del Nuevo Mundo, que en grado considerable, se había distanciado de las preocupaciones del Viejo Mundo”.

En las ya históricas e influyentes conferencias (entre las cuales se encontraba “Indeterminación” y “Música como proceso”, luego integradas al libro *Silence*) atacó a Boulez y desafió al público europeo presente, “¿porqué a tanta gente le resulta difícil escuchar? ...¿son estúpidos?”, diría entonces el buen Cage, quien al poco tiempo escribiría su “Historia de la Música Experimental en los Estados Unidos”. No volvería a ser invitado a dichos cursos.

Y es que lo que va a ocurrir es un encuentro de planteamientos y estéticas sobre los que se van a modelar ambas tradiciones: el de la vanguardia y el de la música experimental. Valga decir, el del control racional de los sonidos propuesto por el serialismo integral a la idea de “dejar a los sonidos que sean ellos mismos”, propuesto por el credo de Cage, de ahí su idea de una música efímera, donde importa más el proceso que el resultado, importa más la pregunta que la respuesta. Para Cage esa era la columna vertebral de su “música experimental”: una música que imita el flujo de la vida, una música por tanto, como la vida, indeterminada, impredecible, azarosa. De ahí su desarrollo aleatorio (la mayor de las veces se valía de operaciones del *I Ching* para decidir el camino de la obra). La articulación de los sonidos ya no se regía por ningún principio tonal, sino que más bien se disolvía esa tonalidad, y en tal sentido se llevaba hasta el límite las innovaciones surgidas tras el *Tristan e Isolda*, de Wagner, y la emancipación de la disonancia, desarrollada por la Escuela Vienesa, aunque era claro que con Cage, se había saltado un umbral, la exploración de nuevos timbres propuesta por Henry Cowell y Edgar Varese, y la politonalidad de Charles Ives, que van a activar todo un universo en el compositor norteamericano. Y de ahí que la pieza 4'33”, la famosa pieza silenciosa (Cage ya estaba sumergido en el budismo Zen), estaba compuesta por los rumores y murmullos (azarosos) del ambiente de una sala en la que el interprete sube al escenario para quedarse en silencio durante el tiempo que el título de la pieza indicaba. Una obra que era el sumun de la música experimental y, además como el Teatro de Guerrilla, influido por Artaud, rompía la focalidad para abrirse a una percepción múltiple, una experiencia panaural: el arte era como la vida.

Es probable que estas ideas hayan servido de base para la composición de "Rímak", la obra estereofónica o móvil que Leopoldo La Rosa presentó en el concierto realizado en la Rotonda del Pellegrini. En su estancia en Europa, La Rosa trabajaba como pianista del tenor Luis Alva y, en una de las presentaciones coincidió con Juan Hidalgo, quien por entonces era pianista de Alfredo Kraus. Automáticamente se entabló una amistad entre ambos. Hidalgo venía de participar de los cursos de Darmstad y ser testigo de la beligerancia de Cage, que lo marcaría. Es Hidalgo quien le presenta a Walter Marchetti, y los tres se convierten en los anfitriones ilustres de Cage, durante su estadía en Milán en 1959. Resuelven entonces organizar un concierto, el primero que se realiza de música experimental en Europa, tras el escándalo de Cage en sus conferencias. Sobre dicha presentación contó La Rosa: "Se hizo con apoyo del Club Internacional Universitario. Yo tenía unos contactos con estas personas, les hablé y se organizó. Y lo hicimos en este teatro, en un salón de la rotonda del Pellegrini, que pertenece al arzobispado de Milán y que son columnas, el público estaba al medio. En mi obra "Rímak", se puso a cada músico en una columna de modo que el público recibida un sonido estereofónico". Dicho efecto si bien vinculado con algunos aspectos de la estética de Cage (panauralidad), la verdad es que tenía una historia un poco más antigua, tenía que ver con su gusto por la música sacra: "El asunto de la música estereofónica me interesó un poco antes, porque yo asistí a dos misas, la primera en la iglesia de San Pedro, me parece que fue el 29 de junio, día del Papa, era una misa pontifical; era 1953, época de Pío XII, y me llamó la atención eso que ya se había hecho en 1600: en un coro cantaba un grupo, y en otro coro cantaba otro grupo, el altar está al medio y hacen contrapunto, uno canta y el otro contesta, a veces cantan juntos y hacen un efecto increíble. Eso fue en San Pedro de Roma. Un par de años más tarde vi lo mismo en la Basílica de San Marcos de Venecia, donde habían trabajado los Gabrieli, tío y sobrino, Andrea y Giovanni, donde escribían la música estereofónica. En San Marco de Venecia hacen contrapunto y el efecto es extraordinario. Luego en la catedral de Milán hay un órgano grande pero está repartido en todo el templo, hay parlantes distribuidos por todo el lugar, estamos hablando del 54-55, entonces me

impresionaba porque oía aquí y allá y la catedral es grande y el efecto es impresionante. Entonces cuando hubo oportunidad de hacer el concierto, se había escogido la Rotonda del Pellegrini, a mí me parecía estupendo recrear esa sensación estereofónica y se me ocurrió poner a los músicos en cada una de las columnas y la gente quedó perpleja. Esto lo conversamos largamente con John Cage. Luego ya lo hizo Stockhausen. No digo que me **hayan imitado, ellos entraron también en ese mundo. Stockhausen que** compuso para tres orquestas, y Luciano Berio, y así muchos compositores han compuesto para grupos que se ubican en muchos lugares de la sala". Sobre esas innovaciones en los coros, Leopoldo escribiría con mucho entusiasmo en un artículo sobre la evolución de la orquesta, publicado en 1981 en la revista *Cielo Abierto*; como dato adicional, el texto incluye, entre las partituras que lo ilustran, una del compositor peruano Raoul Ch. de Verneuil, radicado en Europa, quizá el primer peruano en incursionar en los 40s en el dodecafonismo.

Golpes y sensaciones

Tras la experiencia italiana, La Rosa llega a Lima a fines de 1959. Hidalgo y Marchetti continuarían sus exploraciones y formarían el grupo ZAJ, muy afín al grupo Fluxus.

En enero del siguiente año La Rosa se presenta en el Conservatorio, compone una obra llamada "Música 1960 N°1", para orquesta, en la que reparte hojas a los intérpretes con información mínima de qué tocar y luego les pide intercambien las hojas. Compone además: "Música para Orquesta" y "Rosmanya 1".

En 1965 se realiza un concierto que se convierte en la carta de presentación de un grupo de compositores. Teniendo como marco la última fecha del Primer Festival Latinoamericano de Música de Cámara, el evento se dedicó íntegramente a compositores peruanos, se mostró allí obras de Enrique Iturriaga, Armando Sánchez Málaga, Francisco Pulgar Vidal, Enrique Pinilla, Leopoldo La Rosa, Edgar Valcárcel y César Bolaños, estos últimos cinco serían la base para lo que luego se daría en llamar la Agrupación Nueva Música. En aquella oportunidad La Rosa

presentó una obra llamada “Música para 5”, un quinteto de vientos, de técnica aleatoria en la que los cinco instrumentistas estaban distribuidos por todo el recinto. Un furioso Luis Antonio Meza (compositor y crítico musical de El Comercio), tildó a la obra de “cacofónica”. Aquella vez Valcárcel presentaría “Espectros” obra aleatoria, y César Bolaños presentaría “Intensidad y Altura”, pieza electrónica, ambas compuestas en el Instituto Di Tella, en Argentina, donde los dos compositores habían seguido estudios.

Sería recién en 1967 que la Agrupación Nueva Música, bajo la iniciativa de Edgar Valcárcel, haría su presentación en sociedad, un martes 11 de julio en la Sala Alzedo. En aquella presentación inaugural, se ejecutó obras Edgar Valcárcel, Enrique Pinilla (ambos venían de estudiar música electrónica en la Columbia), César Bolaños, Francisco Pulgar Vidal y Leopoldo La Rosa, quien presenta una nueva obra aleatoria llamada “Música para Percusión”, descrita en el programa que se entregó al público como una obra “cinética”. Interpretada por La Rosa; la obra supuso el desplazamiento del compositor por todo el lugar. “Con John Cage habíamos conversado que era importante crear sensaciones musicales en el auditorio, entonces a veces uno puede tirar golpes, o tirar cosas para poder crear esas sensaciones”, ha contado La Rosa, y en efecto eso lo puso en práctica en un concierto realizado en agosto del año siguiente, nuevamente en la Sala Alzedo. Allí con la Agrupación Nueva Música, y ya como director auxiliar de la OSN, presentó una variante llamada “Música para percusión N° 4”: desplazándose de un lugar a otro, arrojó diversos objetos. Por si fuera poco, el grupo cerró el concierto con un estreno absoluto: la obra “Ssiri Eterio Bebebero” para instrumentos típicos de la tribu Culina, una pieza de creación espontánea. Las divertidas e irónicas intervenciones de La Rosa, plegadas en el lado radical de la indeterminación, obviamente colmaban la paciencia del crítico musical Luis Antonio Meza como del compositor Rodolfo Holzmann. El grupo Nueva Música volvería a hacer una presentación en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, en marzo de 1969, seguida de otra en la Sala Alzedo. En aquella oportunidad, La Rosa presentó “Música para Tres”, y luego “Música para cuatro”, respectivamente, que también colmaron la paciencia del joven crítico y compositor Adolfo Polack. En una crónica

aparecida en el diario La Prensa se lee lo siguiente: “¿Qué pasó con el maestro La Rosa? Sentado al piano y con aparatos de percusión a los lados, comenzó a tocar de una manera extrañísima. Cogió las baquetas y a dos manos golpeaba, ya el tum-tum, ya el tam-tam, las teclas del piano, todo a la vez; luego con las mismas baquetas, golpeó dentro del piano y por fin tiró las baquetas que rebotaron hasta el suelo”. El gesto de La Rosa de arrojar las baquetas, tan nihilista, causó evidente desconcierto. Para la elaboración de estas obras de estructura abierta, La Rosa solía valerse de tiradas de dados. En una aparición pública hace unos años señaló que era posible también producir obras de acuerdo al estado del tiempo: “Si sale sol es mi, si está nublado es do”, y así.

Existen grabaciones de algunos de estos conciertos, realizadas por Enrique Pinilla, en el cada vez más inaccesible archivo del Conservatorio Nacional de Música, de Lima, que esperemos pronto puedan ver también la luz pública.

Disolución

Estaba claro que el trabajo de Leopoldo estaba ligado a las experiencias procesuales de la música de Cage y en tal sentido, era un rara avis en la escena local poco proclive a las experiencias efímeras (poco más que una falta de respeto). Era la época también en la que aparecía el grupo Arte Nuevo, el conceptualismo y la excentricidad de un artista como Felipe Buendía que empezaban a abrir campo para los happenings. Lamentablemente el contacto con la escena musical se redujo a cero.

Acogido entre sus compañeros, Leopoldo fue una figura insular en Lima, como lo era también la obra de Cage: prácticamente ninguno más seguía el camino indeterminado abierto por el norteamericano, aunque de vez en cuando se estrenaron algunas de sus piezas. Al otro lado del mundo, en Italia, sólo otro peruano por aquel entonces pisaba ese terreno, y era Jorge Eduardo Eielson, cuyo “Concierto por la Paz”, dejaba ver descubrimientos intersticiales comparables a los de Fluxus.

El panorama había cambiado también, con la llegada del gobierno militar de Juan Velazco Alvarado, las cosas se pusieron difíciles

para Edgar Valcárcel, quien sufre expropiación de tierras, como consecuencias de la Reforma Agraria que lleva acabo el velazcato. Valcárcel era el principal animador de esta escena, pero el embate lo repliega y la Agrupación Nueva Música poco a poco merma su actividad.

Al año siguiente Leopoldo estrena la que es una de sus obras orquestales más ambiciosas, "Andes 1969": "Es una partitura compuesta por dibujos, se me ocurrió una vez que fui a dirigir a La Paz y pasé por Los Andes. Entonces se me ocurrió hacer una obra así y cada músico tiene enfrente un diseño de cerros. Entonces cada músico sube, baja, sube un poquito, baja y al unirse todos estos subes y bajas se crea una sonoridad increíblemente hermosa". La obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional, teniendo como director al propio Leopoldo. No será su única audacia frente a la Sinfónica, La Rosa estrenó muchas obras contemporáneas, entre ellas de algunos peruanos donde cabe destacar "Responso para un Karabotas" de Edgar Valcárcel y "Concierto para platillos y Orquesta" de Adolfo Polack, el antes furibundo crítico presentaba un happening, en el cual una orquesta es interrumpida por los platillos de un mimo, quien luego es sacado del escenario por el director, volviendo a entrar el mimo, quien vuelve a ser sacado, hasta que vuelve con tantos platilleros que el director es quien termina expulsado. El mimo era Jorge Acuña, importante representante del Teatro de la calle. La obra era significativa de una fisura social, tras el proceso de migración del campo a la ciudad, que estaba alcanzando su punto álgido. Lima ya había cambiado bastante.

Ese mismo año la revista *Amaru* publica un par de textos poco entusiastas sobre la obra de Cage, uno muy famoso de Virgil Thomson y otro de Rodolfo Holzmann, quien demandaba el rol central de la personalidad y le echaba eso en falta a las obras "despersonalizadas" de Cage. Pero justamente esa despersonalización, (que aprendió de Marcel Duchamp, y afianzó con el budismo zen) estaba reemplazada por una gran cantidad de imaginación. La creación de la obra era un ejercicio de la mente y no de las emociones. Y eso era esencial en la estética de Cage, pues suponía, además, la posibilidad de simular una creación autónoma, la obra casi como un organismo vivo. De ahí que se vincule tanto el trabajo de Cage con el arte generativo y los experimentos de vida artificial.

Sobre su relación con Holzmann ha contado La Rosa: “Recuerdo que cuando llegué a Lima, aquí estaba el maestro Holzmann, alemán que había incursionado un poco en la dodecafonía, pero era tradicionalista, cuando yo dirigía una obra contemporánea, me decía: “tú no sabes cuándo se equivocan los músicos”, Sí puedo, le decía, porque estoy metido hace mucho en este mundo no tonal y puedo saber cuándo los músicos están *tocando otras cosas, uno tiene un oído y uno asimila. La música es como un idioma. Si en este momento uno va a la China no entiende nada, pero luego de una semana empieza a entender y en un mes, dos meses ya puede incluso hablar. Igual es la música si uno escucha toda la vida música clásica y luego escucha Alban Berg dirá no entiendo nada, pero si uno escucha una, dos, cuatro veces empieza a entender. Entonces yo le hacía una comparación al maestro Holzmann que cuando se estrenó el Tristan e Isolda, esos directores no entendían si los músicos estaban tocando bien o mal porque no estaban acostumbrados a ese cromatismo. Entonces la música es un poco de costumbre”.*

Los conciertos sin embargo no fueron suficientes para acostumbrar al público ni a los más allegados. Tal parece su última aparición fue en un concierto organizado en el INC, donde junto con Bolaños y Nuñez Allauca, realizaron una improvisación al piano (a un mismo piano) y aprovechando las técnicas extendidas, sacaban sonidos al instrumento en todas sus posibilidades, cuerdas, golpes, rasgueos, tecleos, etc.

Pero aquello no volvería a ocurrir. El trabajo de Leopoldo La Rosa fue el único en el Perú que se adhirió, sin vacilar, a ese camino radical de la indeterminación. Y prácticamente nadie por entonces supo ver en su trabajo un camino a seguir. Ya alejado de estas aventuras sonoras La Rosa concentró sus esfuerzos en la dirección de orquesta (en la OSN y la FAP), en dirigir un programa musical en la televisión estatal, a su carrera como organista, eventualmente compuso música para algunas películas (la última fue *Sin Compasión*), y cada vez que podía estrenar una obra se sentaba a escribir, aunque los aires de la indeterminación ya no estarían más en su trabajo. Le dio a sus hijos gran libertad para optar por sus propios caminos, les inculcó el amor por la música y aunque nunca les habló de aquellos años de anarquismo, un buen día uno de sus hijos iba a despertar transformado, con la ropa rasgada y con ganas de ir contra todo. Estaba en la sangre. De tal palo tal pesadilla.

POEMAS PERUANOS / Alberto Blanco

LEVADURA

Al fin de la mesa redonda
y muerta la literatura, vino hacia ella un crítico
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero la literatura ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos profesores y repitieronle:
"No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
Pero la literatura ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a ella veinte, cien, mil, quinientos mil,
estudiantes: "Tanto amor y no poder nada contra la muerte!"
Pero la literatura ¡ay! siguió muriendo.

La rodearon millones de lectores,
con un ruego común: "¡Quédate hermana!"
Pero la literatura ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los poetas de la tierra vinieron,
la rodearon; los vio la literatura triste, emocionada;
¡qué más da! Emocionada...

Incorporóse lentamente.
abrazó al primer poeta; echóse a andar...

César Vallejo

I

La forma interminable de la rosa,
su color y su aroma delicado,
su textura versátil y sedosa
me parecen –de pronto– demasiado.

¿Perfección? Solamente hay una cosa
que le impide a la rosa el anhelado
Jardín del Paraíso: la espinosa
certeza del dolor del espinado.

Es un lugar común decir que vemos
a las mujeres bellas como flores
brillantes en la luz de la mirada.

Amarlas es cuestión muy delicada...
Todo está bien. Las obras son amores
y no meras palabras. Comencemos:

II

Sigue la rosa viva, ¡sigue viva
su sed de transparencia! Desde dentro
se labra el monumento de la altiva
y eléctrica llamada de su centro.

Sigue de pie la rosa defensiva
con las duras espinas al encuentro

de toda desnudez admirativa.
Rosa hospitalidad... Si quieres, ientro!

Y en la penetración escucho luego
las interpretaciones y el alud
de preguntas sin más contestación

Que la polaridad de todo juego.
¡Llegaste rosa virgen de salud
a la altura de la iluminación!

Martín Adán

NO DOS

Somos el día y la noche
para un mismo mundo;

Somos dos viajes de ida
y un mismo regreso;

Somos dos flautas
dando la misma nota;

Somos dos corazones
en un mismo pecho.

Jorge Eduardo Eielson

TOCATA Y FUGA

Todavía no llueve
sólo labios rojos
y una gota de fuego

la lentitud es belleza
mientras acopio
estas líneas ajenas

respiro y acepto la luz
bajo el aire raro de marzo
bajo la hierba sin color

bajo el cielo cascado y gris
acepto el duelo
y la fiesta que no llega

ni llegará jamás
al centro de esta noche
al poema intacto

sol de cabeza
sombras azules
animal de palabras

husmeo su esplendor
sus huellas franciscanas
sus gestos junto a la fuente
sólo para decir

que alguna vez
la tuve cerca

atenta
desarmada
sola y casi fuego

la debutante
la flor de terciopelo
las hojas secas

Blanca Varela

LOS ÁNGELES GEÓMETRAS

Oscuro el sueño
de los ángeles que vuelan
y patrullan el territorio que crece
entre el miércoles de ceniza
y el jueves de cuaresma
la línea recta y la línea justa

Dando vueltas y vueltas
en torno a la tierra
entre la forma original
de dibujar un círculo
y el origen inimaginable
del círculo mismo

Mario Montalbetti

LA LITERATURA EN LA FILOSOFÍA DE SLOTERDIJK / Efraín Kristal

La literatura le ofrece a Peter Sloterdijk paradigmas interpretativos que el pensador alemán logra trasladar del registro artístico al filosófico. Su acercamiento a la literatura tiene afinidades con algunas reflexiones de R. G. Collingwood sobre la estrecha relación entre el arte y la vida, si fuera posible separar las propuestas del filósofo inglés de su vocabulario hegeliano (Collingwood recurre, por ejemplo, al concepto alemán de *Geist* para referirse a la mente o al espíritu humano) y vincularlas con las preocupaciones de los pensadores posthumanistas que se oponen a los intentos positivistas de naturalizar las expresiones culturales y artísticas, reduciéndolas a los conceptos de la ciencia. Para Collingwood “el arte es práctico: con el arte el espíritu hace esfuerzos para transformarse, y a la vez para que el mundo se transforme”.¹ Collingwood también sostiene que “desde el punto de vista histórico la obra de arte no existe como tal; lo único que existe es el acto imaginativo, y éste es el resultado o la expresión de actividades no imaginativas. De allí que no haya historia del arte; solo historia de la humanidad”.²

A Sloterdijk le importa la literatura porque es arte, y el arte, para él, es una actividad privilegiada en la creación del mundo en que vivimos, particularmente en nuestra época postmetafísica:

El desarrollo del concepto de arte y el descubrimiento de la estética de la filosofía coinciden con el ocaso de la metafísica. Toda el área de los llamados “mundos superiores” o “más altos valores” entra en un periodo de decadencia hacia el final del siglo XVIII, al ya no poderse evitar la percepción de que la totalidad de cualquiera de tales áreas

¹ R. G. Collingwood, *Outlines of a Philosophy of Art*, Oxford University Press, 1925, p. 11.

² Collingwood, *Outlines of a Philosophy of Art*, p. 100.

era algo que nosotros mismos habíamos creado. No podemos abordar algo que nosotros hemos creado con el mismo tipo de creencia apropiada para algo creado por dios. Desde finales del siglo XVIII, esto se volvió una especie de zona de penumbra donde también se podía ver el peligro del crecimiento del nihilismo, y es allí donde el arte empieza a asumir enorme importancia, precisamente porque el arte deja en claro que tiene una forma no nihilista de afrontar el hecho de que nosotros mismos somos responsables de la creación de lo que consideramos esencial. El arte defiende la verdad de la vida frente al amorfo empirismo y al aburridísimo positivismo, los cuales solo pueden dar razón de hechos, y por ello son incapaces de crear nuevas interrelaciones de fuerzas vitales o vivientes.³ (Traducción nuestra).

Muchos libros y ensayos de Sloterdijk contienen reproducciones de cuadros, fotografías, bosquejos, diagramas arquitectónicos que sirven para ilustrar alguna idea filosófica, pero a pesar de su interés por las artes visuales la literatura mantiene un lugar privilegiado en sus escritos filosóficos. El autor de *Esfemas* es un apasionado lector de poesía y ficción; escribió una tesis doctoral sobre el poeta Heinrich Heine; gran número de sus reflexiones filosóficas contiene comentarios sobre obras literarias; publicó la novela *Der Zauberbaum* (1985) (*El árbol mágico*), en la que empieza a explorar ideas filosóficas que elaborará en libros posteriores; sus escritos adoptan diversas modalidades literarias para desarrollar o presentar ideas filosóficas, como el diálogo imaginario entre un historiador, un teólogo y un crítico literario que sirve de epílogo a la trilogía de *Esfemas*; y con frecuencia ha encontrado ideas originales en la literatura para abordar problemas que la tradición filosófica ha tratado con menos agudeza. Sloterdijk está convencido de que una obra literaria puede superar no solo la forma en que ciertas ideas filosóficas pueden presentarse sino incluso la sofisticación conceptual de ciertas escuelas filosóficas, sobre todo para tratar el tema que más le importa, un tema en el que incluso

³ Entrevista con Peter Sloterdijk por Stephan Schmidt-Wulffen, en Jean Baudrillard, Hans-Georg Gadamer et al., *Art and Philosophy*, Milán: Giancarlo Politi Editore, 1991, pp. 117-118.

Nietzsche y Heidegger –los filósofos que más ha comentado– han quedado cortos: la exploración filosófica de la vida tal como es realmente vivida:

Las filosofías existencialistas están en la retaguardia de la literatura para abordar la experiencia vivida sobre la cual los literatos han superado la sabiduría de los filósofos, incluido el academicismo audaz de Heidegger. Las teorías filosóficas de la vida cotidiana –traten del trabajo, la política o la acción comunicativa– empalidecen frente a las grandes exploraciones de la subjetividad, de Shakespeare a Joseph Conrad, de Camões a Gabriel García Márquez y de Maquiavelo a Dostoiévski, no solo en relación a su superior destreza para representar las experiencias vividas, sino incluso desde el punto de vista conceptual (WK 113-4).⁴

En una serie de conferencias sobre las relaciones entre lenguaje, literatura y vida, Sloterdijk expresó su convicción de que la vida y la literatura están estrechamente vinculadas: “Si la literatura fuera solo literatura y la vida solo vida, sería imposible hacer conexiones entre los problemas de la literatura y los de la vida. A fin de cuentas, no se puede establecer con facilidad una demarcación estricta entre literatura y vida” (ZWK 35-36)⁵ [traducción nuestra].

En sus meditaciones filosóficas sobre la vida, Sloterdijk recurre a la literatura y a conceptos literarios para ilustrar sus propias propuestas filosóficas, pero también lo hace para elaborarlas. Un juego de palabras sobre *Sein und Zeit* (*El ser y el tiempo*) de Heidegger en el título *Zorn und Zeit* (*Ira y Tiempo*, 2006) permite a Sloterdijk proponer la idea de que el resentimiento puede ser un concepto más productivo para dar cuenta de los proyectos humanos que el énfasis heideggeriano en la preocupación de los seres humanos por su propia muerte; y aun cuando Sloterdijk ha explorado la noción de resentimiento en sus meditaciones sobre Nietzsche y en otros escritos sobre la dinámica del rencor y la violencia,

⁴ WK se refiere a *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, 2005.

⁵ ZWK se refiere a *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*, 1988.

no es hasta que comenta una obra literaria, en este caso *La Ilíada* de Homero, que Sloterdijk logra elaborar una vigorosa teoría psicológica con implicaciones antropológicas e históricas.⁶ En *Ira y tiempo*, la exploración de la vanidad herida de Aquiles es el punto de partida de su crítica a las teorías psicológicas que reducen una constelación de sentimientos, que incluyen el orgullo y la ambición, a las fuerzas libidinales. Según Sloterdijk, cuando no se satisfacen los sentimientos capaces de generar venganza y resentimiento éstos llegan a ser “una segunda fuerza fundamental en el reino psíquico” (ZZ 28)⁷ que coexiste e interactúa con el impulso erótico. En su intento por establecer los cimientos de una teoría filosófica de la globalización, en *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung* (*En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, 2005), Sloterdijk no duda en subrayar una dimensión propiamente filosófica en la descripción que hace el Julio Verne, en *La vuelta al mundo en ochenta días*, de un viajero que viaja con el propósito de resolver los problemas prácticos y logísticos de su viaje: “Phileas Fogg ... no pretendía que viajaba para aprender algo fundamental sobre su mundo. Por eso, Julio Verne es el mejor de los hegelianos: comprendió que en un mundo sistematizado los héroes de primera línea ya no son posibles, y sólo quedan héroes en un segundo plano” (WK 67)⁸ [traducción nuestra]. Sloterdijk considera que la novela de Julio Verne supera el discurso filosófico actual sobre la globalización: “No fue un filósofo, sino un novelista, que consiguió formular el verdadero concepto de las ambiciones del sujeto en la época de la movilidad. Con el lema de su Capitán Nemo, MOBILIS IN MOBILI (movilidad en el elemento móvil), Julio Verne logró articular la fórmula de una nueva época.” (WK 145-6) [traducción nuestra].

En este ensayo me limitaré a discutir tres temas que ejemplifican el papel de la literatura en el pensamiento de Sloterdijk para presentar dos

⁶ La preocupación de Sloterdijk sobre el rencor y el resentimiento, por ejemplo, es tratada en las páginas finales de *Die Verachtung der Massen* (*El desprecio de las masas*); y en secciones de *Die Sonne und der Tod* (*El Sol y la muerte*) (ST 302-303). ST se refiere a *Die Sonne und der Tod: Dialogische Untersuchungen* with Hans-Jürgen Heinrichs, 2001.

⁷ ZZ se refiere a *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, 2006

⁸ WK se refiere a *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, 2005.

de sus preocupaciones filosóficas centrales: su reflexión sobre la ilusión del individuo autónomo, y su reflexión sobre la necesidad de ir más allá de los acercamientos posmodernistas para comprender los cambios que se han dado en nuestra época “posthistórica”. Los tres temas son (1) el recurso de Sloterdijk a la narrativa como una herramienta de investigación filosófica; (2) su exploración del descubrimiento del inconsciente en su novela *Der Zauberbaum (El árbol mágico)*; y (3) su análisis de *José y sus hermanos*, la novela bíblica de Thomas Mann, para situar el legado de Jacques Derrida como el de un filósofo cuyo pensamiento señala el final del periodo histórico y el comienzo de la época posthumanista la cual, según Sloterdijk, es la nuestra.

Discutiré estos tres temas a través del prisma de la “Teoría de las esferas” de Sloterdijk, su intento de trascender el rechazo postmodernista de los paradigmas formalistas y universalistas, no solo porque éstos son susceptibles a la crítica política o a la deconstrucción conceptual, sino también porque el mundo ha cambiado dramáticamente desde los años 70, y estamos en una situación en la cual, como Sloterdijk lo ha afirmado en diferentes ocasiones, “ya no es posible comprender el futuro como una continuación del pasado” (ZB 115)⁹. Tampoco es suficiente criticar los paradigmas del pasado sin tomar en cuenta los cambios que se han dado en el mundo en que vivimos.¹⁰

El presupuesto de que seguimos viviendo en un universo social o artístico de valores humanos perennes ya no es sostenible. El relativismo de algunos teóricos postmodernistas, postcolonialistas, del género y de la identidad puede ser atractivo para algunos e irritante para otros, pero estos debates no son triviales ni arbitrarios porque son síntomas de algunas transformaciones que ya se han llevado a cabo en nuestro mundo. Como ha sostenido el filósofo francés Yves Michaud –que ha escrito un libro

⁹ ZB se refiere a *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785*, 1985.

¹⁰ Puede ser instructivo señalar las semejanzas de esta idea con las propuestas de Zygmunt Bauman respecto al cambio que se dió alrededor de la década de 1970: el cambio de la modernidad “sólida” a la modernidad “líquida” Ver Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000.

sobre Sloterdijk–, “hemos ingresado a una nueva era. La Modernidad ha llegado a su fin hace dos o tres décadas, y la postmodernidad era un nombre conveniente para reconocer el fin de la modernidad”.¹¹

No hay razón para tener nostalgia del pasado, o expresar amargura por los cambios ocurridos, pero tampoco basta cuestionar, desenmascarar, desacreditar o deconstruir los insolventes paradigmas del pasado. Es hora de reconocer que hemos ingresado en una nueva época y, desde esta perspectiva el proyecto filosófico de Sloterdijk es un intento de reconsiderar el pasado y comprender sus discontinuidades con respecto al presente. Es hora de considerar los dilemas contemporáneos de un mundo globalizado marcado por nuevos medios de comunicación y tecnologías que han evolucionado con la humanidad; y de establecer nuevas formas de coexistencia y cooperación con una comprensión del mundo en que vivimos, sin melancolías o resentimientos hacia narrativas históricas que han perdido su vigencia; ni con el temor de experimentar con nuevas narrativas que tratan de dar razón de cómo hemos llegado a donde ahora estamos. Y si algunas de las narrativas históricas que guiaron la manera en que muchos seres humanos vivieron eran ficciones o fantasías que fueron tomadas en serio –y que por lo tanto tuvieron impacto en el curso de la historia, o en la manera en que se han experimentado o comprendido los momentos históricos–, entonces vale la pena estudiar las consecuencias de haber tomado esas ficciones como paradigmas orientadores. Hay un trasfondo nietzscheano y heideggeriano en la crítica de Sloterdijk acerca de la facilidad con que la humanidad puede engañarse a sí misma sobre sus propias experiencias y la importancia de la filosofía para desengañarse de sus ilusiones y enfrentarse a la vida sin subterfugios.

Las propuestas de Sloterdijk dependen de su crítica al individualismo –o la ilusión de la autosuficiencia del individuo– inspirada por

¹¹ Michaud, Yves, *L'art a l'état gazeux*, París: Stock, 2003, p. 18. El libro de Michaud sobre Sloterdijk se llama *Humain, Inhumain, Trop Humain: Reflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi a partir de l'oeuvre de Peter Sloterdijk*, París: Micro-Climats, 2002. Para Sloterdijk la etiqueta “postmodernismo” no es una indicación de una era sino una invitación a reflexionar sobre las nuevas circunstancias. Ver el capítulo “Nach der Modernität” en *Eurotaoismus*, en particular la discusión en ET 266-293.

la noción de Heidegger de un horizonte de experiencia intersubjetiva compartida.¹² Para Sloterdijk la coexistencia es la clave para comprender las complejidades de las situaciones micro y macrohistóricas, los procesos psicológicos, y nuestras relaciones con los espacios en los que vivimos. Eso dicho, si para Heidegger –quien privilegió el tiempo sobre los espacios en los que se despliega la existencia para tratar el tema de la experiencia intersubjetiva– había un único horizonte de la experiencia humana ante el cual las experiencias inauténticas y el pensamiento filosófico superficial podían desenmascararse, Sloterdijk concibe una pluralidad de esferas asociadas a las configuraciones espaciales de la experiencia vivida, algunos de las cuales pueden ser más efímeras o duraderas que otras. Si a Heidegger le interesa identificar el origen de las experiencias inauténticas, a Sloterdijk le interesa los efectos de la inautenticidad en la medida en que éstos empobrecen la coexistencia de los seres humanos. Sloterdijk se distancia de la atracción romántica de Heidegger hacia la muerte como el fundamento de cualquier proyecto humano auténtico. El ofrece una corrección al pensamiento de Heidegger y propone una alternativa a su metáfora del “horizonte” de la experiencia humana. Sloterdijk usa una metáfora más oportuna para captar tanto la dimensión temporal como espacial de la vida como es vivida: la de una esfera –y usa también algunas metáforas relacionadas como globo, espuma y burbujas– para proponer que la experiencia humana se juega en una pluralidad de construcciones intersubjetivas de los espacios de la convivencia. La esfera es la metáfora central del pensamiento de Sloterdijk, y el principio organizador de *Esferas*, su obra filosófica más importante.

SOBRE NARRATIVAS Y ESFERAS

Para Sloterdijk, la noción del individuo autónomo y autosuficiente, del agente libre que negocia su existencia con otros individuos, con objetos y con su entorno natural es una ilusión semejante a la ilusión de

¹² La propuesta de Heidegger es una versión radical de la visión de Dilthey según la cual la experiencia intersubjetiva es la clave para comprender las ciencias sociales y distinguirlas de las ciencias naturales. Para Heidegger, la experiencia intersubjetiva es la base tanto del pensamiento científico y no científico.

que la tierra es el centro y la razón de ser del universo. Eso dicho, en la medida en que esta ilusión ha sido sostenida por individuos y pueblos (y filósofos), Sloterdijk considera que la narrativa es un acercamiento privilegiado para la investigación filosófica. La narrativa es un medio eficaz para explorar las vicisitudes de una ilusión. Sloterdijk se ha referido a *Esferas II (Globen. Macrosphärologie [Globos. Macroesferología, 1999])*—el segundo volumen de su gran trilogía— como una novela filosófica, tal vez porque el libro se centra en los efectos de una ficción tomada en serio a lo largo de los siglos en la cultura occidental, en el periodo al que se ha referido en diferentes contextos como la edad humanística, metafísica o histórica, a saber, la ficción de que la humanidad está en el centro literal o metafórico del universo.

Sloterdijk define su concepto fundamental de “esfera” como “un mundo formateado por sus habitantes”¹³ o como “los espacios en los que las personas realmente viven. Los seres humanos han sido, hasta hoy, mal comprendidos, porque el *espacio* en que existen siempre ha sido dado por sentado, sin haberlo nunca vuelto consciente ni explícito”.¹⁴ Desde esta perspectiva, el microcosmos fundamental no es el individuo autocontenido sino aquello que se da cuando al menos dos cuerpos interactúan en una relación de coexistencia que es tanto espacial y psicológica, y que incluye objetos y máquinas en nuestras negociaciones con los entornos físicos y culturales que nos brindan protección o inmunización de los peligros a los que nos enfrentamos para vivir o para sobrevivir. Si para Marshal McLuhan el medio es el mensaje, para Sloterdijk el medio somos nosotros, a menos como metonimia, en cuanto somos un componente del medio: junto con otros seres, objetos y espacios arquitectónicos con los cuales nos cobijamos y nos protegemos. El primer volumen de la trilogía *Esferas I (Blasen. Mikrosphärologie [Burbujas. Microesferología, 1998])* está consagrado al espacio dinámico de la pareja como unidad mínima de reflexión

¹³ Peter Sloterdijk, “Foreword to the Theory of Esferas,” (Entrevista con Jean Christophe Royoux), en Melik Ohanian y Jean Christophe Royoux, (eds.) *Cosmograms*, Nueva York: Lukas and Sternberg, 2005, p. 232.

¹⁴ <http://www.petersloterdijk.net/>

psicológica y sociológica. Sloterdijk resume la idea fundamental de este volumen en estos términos: “¿Dónde está el individuo? La respuesta este-reológica sería: es primero y en gran medida parte de una pareja, en donde lo importante no es solo la pareja discernible, sin sobre todo, la estructura dual invisible o virtual” (ST 146)¹⁵ (traducción nuestra). *Esferas II* está consagrado a investigar los procesos mediante los cuales se expande este **microcosmos fundamental, que da lugar a intentos políticos, teológicos, arquitectónicos**, entre otros, para crear visiones literales y metafóricas de un globo o cosmos que puede abarcar la totalidad de la experiencia humana. Para Sloterdijk el intento de concebir un globo o cosmos que lo abarca todo corresponde a las grandes religiones monoteístas, a proyectos metafísicos e imperiales, todos los cuales fueron condenados a la inestabilidad y al fracaso: si la esfera es excesivamente grande dejará desprotegidos a muchos y se convertirá también en un espacio susceptible de abuso. En la visión de Sloterdijk, los proyectos totalizadores de la cultura tienen un mecanismo autodestructivo intrínseco puesto que son “intentos de forzar una equivalencia imposible entre hogar y cosmos ante la evidencia de la alienación imperial” (S II, 229)¹⁶. En el nivel político, la esfera que todo abarca es una metáfora del totalitarismo, la gran tentación de lo que Sloterdijk ha denominado el “periodo histórico”. Con ironía y provocación Sloterdijk ha afirmado que estamos viviendo en un mundo “post-histórico”:

el único acontecimiento al que podemos llamar propiamente histórico es el viaje que empieza a mediados del siglo XV con la conquista del océano por la navegación portuguesa y el primer viaje de Cristóbal Colón y que culmina alrededor de mediados del siglo XX con el establecimiento de un sistema mundial postcolonial marcado, de un lado, por la institución de un sistema monetario global y, del otro, por el proceso de descolonización durante la década de 1950. El capítulo final de esta serie de acontecimientos fue el retiro portugués de sus

¹⁵ ST se refiere a *Die Sonne und der Tod: Dialogische Untersuchungen* with Hans-Jürgen Heinrichs, 2001

¹⁶ S se refiere a *Sphären*: S I al primer volumen de 1998, S II al Segundo volumen de 1999, y S III al tercer volumen de 2004.

colonias de ultramar luego de la famosa Revolución de los Claveles en 1974. Así que la historia, en este sentido preciso del término, duró de 1492 a 1974.¹⁷

Sloterdijk considera que la morada deseable para la coexistencia humana no es la esfera totalizadora, ilusión fundamental del periodo histórico y del humanismo, sino otros espacios en los que la solidaridad y la cooperación pueden florecer. Sloterdijk plantea la limitación congénita a la propuesta de un orden universal en *Esferas II*, en su sugerente interpretación del *Infierno* de Dante como una fenomenología de la negatividad: un reino sin inmunidad, morada del egoísmo. En el análisis de Sloterdijk, el Satán de Dante es un genio melancólico, un rebelde depresivo incapaz de encontrar una alternativa al orden universal, que se ha excluido a sí mismo de la comunión o de la comunidad, y como tal es el *a priori* del individualismo presupuesto por la ilusión de una individualidad autocontenida. En el más allá de Dante, Satán está literalmente en el centro del universo, y los otros moradores del *Infierno* son dignos de él:

Si el demonio supremo puede contar con partidarios y súbditos es porque la negación es infecciosa y porque la esplendorosa imagen del mal moviliza grandes séquitos de adeptos, encerrados en sí mismos. El *Infierno* de Dante representa la primera ola del individualismo: cada uno para sí mismo y todos para el demonio. La integración de todos los egoísmos individuales en un gran reino con estilo propio es el sentido de esta imagen de infierno que sorprende por su meticulosidad. Dante investiga con paciencia heroica un “final del mundo” en donde ha cesado toda compartición de espacio anímico y toda complementación de un ser con cualquier otro. (S II, 610) (trad. nuestra)

En el tercer volumen de la trilogía, *Esferas III* (*Schäume. Plurale Sphärologie [Espumas. Esferología plural, 2004]*), Sloterdijk explora la heterogeneidad de las esferas de coexistencia humana –algunas más efímeras

¹⁷ Sloterdijk, “Foreword to the Theory of Esferas,” p. 227-228. Sloterdijk desarrolla esta idea en WK 243-264.

y otras más duraderas— en el periodo contemporáneo pluralista, cuyas complejidades, utopías y distopías ya no son las de la esfera unificada, pero cuya dinámica necesita ser tomada en cuenta a fin de ir más allá de los gestos deconstructivos hacia el pasado que dan la espalda al presente.

Sloterdijk está especialmente preocupado por las fantasías e ilusiones de aquellos que no pueden ver las cosas como son, sobre todo cuando estas fantasías e ilusiones son tomadas como realidades y tienen consecuencias nefastas, precisamente porque son tomadas en serio. Desde esta perspectiva, la narrativa puede ser un método fructífero para la crítica cultural. La narrativa puede ofrecer un relato de lo que sucede cuando una fantasía o una ilusión se toma en serio; y también puede ofrecer relatos sobre cómo las ilusiones y fantasías se disuelven en las mentes de los individuos y colectividades, en procesos históricos, o a través de las intervenciones de aquellos que pueden enfrentarse al mundo sin subterfugios ni resentimientos, y cuyas investigaciones y narraciones no están obnubiladas por su voluntad personal o colectiva de poder. A partir de estas consideraciones surge una teoría de la narrativa con una dimensión antropológica. En su variante a la noción aristotélica según la cual el ser humano es el animal que piensa, Sloterdijk sostiene que “el ser humano es el animal que narra” (ZWK 39). Desde esta perspectiva, la fenomenología, para Sloterdijk, es no solamente una forma intensificada de observación con los sentidos, sino una teoría cimentada en la narrativa: “La fenomenología es una teoría narrativa que explicita aquello que al principio solo puede darse de manera implícita. Aquí lo implícito significa lo no revelado; aquello que se encuentra en un estado de reposo cognitivo; exonerado de la presión de desarrollo y exploración detallada; dado como una proximidad oscura que aún no se ha movilizadado en un régimen discursivo, y que no participa aún en un proceso. Por otro lado, volverse explícito significa ser movido por la corriente que fluye del Leteo al claro del bosque, del pliegue al despliegue” (S III, 74) (trad. nuestra)

Si los estructuralistas y postmodernistas estuvieron particularmente atraídos por los cuentos y ensayos de Jorge Luis Borges de los años 40, que subrayaban lo arbitrario, Sloterdijk está más atraído por el último Borges, el que presenta sus imposibilidades con más claridad, sin

subterfugios. Sloterdijk recurre al cuento “El libro de arena” de Borges como una parábola del papel que necesariamente desempeña la ficción en cualquier narrativa sobre el origen del “yo”. El “libro de arena” de Borges tiene un número infinito de páginas delgadísimas, pero carece de la primera y la última. La paginación del libro es azarosa, y una vez que el lector da vuelta a alguna página, nunca más podrá encontrarla. El narrador de la historia, un coleccionista argentino de libros raros, compra el libro a un escocés que lo había adquirido de un analfabeto en la India. El hindú hace una conexión entre el libro de arena y la metáfora de su nombre, “porque ni la arena ni el libro tienen principio ni fin”. Según Sloterdijk, el “libro de arena” de Borges es una inspirada imagen filosófica porque sugiere que “empezar y empezar desde el comienzo son dos cosas diferentes” (ZWK 38). Para Sloterdijk, nuestro ingreso a cualquier narrativa de nuestra propia vida es tan tardía como nuestra entrada al libro de arena de Borges porque ni la memoria más aguda puede dar cuenta de sus propios comienzos, y el cuento de Borges se vuelve una advertencia según la cual tenemos que tomar conciencia de que siempre hay lugar para el engaño o para el autoengaño cuando los inicios de la vida en las narrativas autobiográficas tienen necesariamente un componente ficticio. La posición de Sloterdijk sobre el elemento ficticio de la autobiografía se entronca con *El árbol mágico*, su novela filosófica, que puede ser leída como un paso hacia la teoría de las esferas porque investiga un hito crucial en el pensamiento contemporáneo: el momento en que algunos desarrollos en la psicología invitan a cuestionar la ilusión de individuo autónomo y autocontenido.

EL ÁRBOL MÁGICO

Sloterdijk elogia al filósofo griego Jenofonte porque desarrolla sus ideas por medio de “historias del espíritu o en novelas filosófico-pedagógicas” (S III, 74). Muchas de las investigaciones filosóficas de Sloterdijk recurren a la narrativa, y su novela *El árbol mágico*, publicada en 1985, catorce años antes del primer volumen de *Esferas*, es precisamente una novela filosófico-pedagógica en este sentido. El título completo de la novela deja en claro que Sloterdijk está experimentando con tipo de

escritura para la cual la ficción, la historia intelectual y la filosofía están relacionadas: *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie* (“El árbol mágico. El nacimiento del psicoanálisis en el año 1785. Ensayo épico sobre la filosofía de la psicología”).

El árbol al que se refiere el título de la novela es aquel bajo el cual el marqués de Puysegur inventa y practica el hipnotismo, entre otras experiencias psicológicas en las que grupos de individuos en trance relajan sus inhibiciones. Estos experimentos pueden haber sido el inicio de nuestra noción contemporánea del inconsciente y, en la novela, Sloterdijk subraya el potencial terapéutico de ciertas experiencias colectivas que también pueden ser peligrosas, y así establece un paralelo entre el relajamiento de las fuerzas inconscientes y la liberación de las fuerzas que condujeron a la Revolución Francesa.

Las preocupaciones centrales de esta novela sobre la psicología fueron incorporadas y matizadas en *Esferas I*, sobre todo en los capítulos 3 y 5, en los cuales Sloterdijk sostiene que el nacimiento de la psicología moderna en el siglo XVIII dependió de procesos intersubjetivos; que la psicología tomó una dirección equivocada cuando soslayó la intersubjetividad; y que una teoría psicológica de nuestro tiempo debería enmendar esa deficiencia: “La consistencia fundamental de la intersubjetividad no está en las relaciones objetivas entre sujeto y objeto, ni en las transacciones afectivas entre sujeto y objeto, sino solo en aquellas unidades sujeto-objeto las cuales, como células resonantes de un metabolismo psíquico, preceden toda otra actividad material o comunicativa” (S II, 474) (trad nuestra). El escepticismo de Sloterdijk hacia enfoques psicológicos que ignoran la dimensión social intersubjetiva continúa informando sus escritos posteriores a *Esferas*: “Hoy es más importante que nunca cuidarse de los acercamientos psicológicos que tienden a explicar hasta los proyectos más grandes con los mecanismos más pequeños en aquellos que llevan a cabo la proyección” (GZ 135)¹⁸ (trad nuestra).

¹⁸ GZ se refiere a la traducción inglesa de *Gottes Eifer: Vom Kampf der drei Monotheismen*, Verlag Der Weltreligionen 2007

La novela ejemplifica la opinión de Sloterdijk –apuntalada en parte por los hallazgos de Henry F. Ellenberger en su obra *The Discovery of the Unconscious (El descubrimiento del inconsciente)*– de que los experimentos psicológicos de Mesmer y del Marqués de Puységur ofrecían anticipaciones tanto de la psicoterapia como de la dimensión histórica del espacio psíquico, es decir de los antecedentes más importantes del proyecto postheideggeriano de Sloterdijk.¹⁹

El árbol mágico es una obra de ficción que depende del mismo tipo de investigación que Sloterdijk lleva a cabo en sus ensayos filosóficos. Para escribir su novela Sloterdijk investigó la vida de Jan Van Leyde, un joven médico vienés interesado en los fenómenos psicológicos, y que fue testigo de los experimentos de de Pusységur. Sloterdijk hizo trabajo de archivo y descubrió escritos de Van Leyden que incorporó a su novela. Pero estuvo igualmente interesado en la creación de un personaje literario en un proceso de descubrimiento personal e intelectual, y recurrió a otras obras literarias en su proceso creativo. Sloterdijk dialoga con la novela filosófica de Diderot, *Le neveu de Rameau (El sobrino de Rameau)*, en la creación de la atmósfera francesa de su novela (incluso toma prestado algunos de sus personajes), y con *La montaña mágica* de Thomas Mann para dialogar con la tradición literaria alemana de la novela filosófica postnietzscheana. El antecedente literario más relevante del Van Leyden de Sloterdijk es el ingeniero Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica*. Como Hans Castorp, Van Leyden no es un individuo particularmente extraordinario ni un héroe de su tiempo; y como con Hans Castorp, es el azar que lleva al protagonista de *El árbol mágico* al sitio correcto en el momento correcto para observar y verse envuelto en una transformación intelectual e histórica que solo la voz narrativa de un novelista con una capacidad filosófica de síntesis puede ofrecer a un público lector, y cuya perspectiva incluye el hecho de que la transformación que el personaje está viviendo –y que no está en posición de evaluar plenamente– ya ha ocurrido cuando el narrador narra su historia. En el caso de Hans Castorp, la transformación corresponde a la crisis del pensamiento europeo antes del estallido de la Primera Guerra Mundial; y en el caso de Van Leyden, la

¹⁹ Sloterdijk rinde homenaje a Henry F. Ellenberger en S I, 412-13

crisis corresponde al desmoronamiento del orden religioso y aristocrático, cuando la Revolución Francesa está a punto de transformar el panorama político europeo, un acontecimiento histórico cuyo análogo filosófico, según Sloterdijk, es el paso de la edad metafísica a la postmetafísica.

Cuando escribió *El árbol mágico*, Sloterdijk no había concebido aún la metáfora de la esfera como una alternativa a la metáfora fenomenológica del horizonte, pero en la novela anticipa algunas de las preocupaciones centrales de *Esferas*: se ubica en un periodo en que las compensaciones de la religión están colapsando para muchos, en que la historia se venga de algunos idealistas y utópicos al permitirles ser testigos de horrores cometidos en nombre de los ideales universales que ellos habían defendido, y en que los protagonistas tienen presentimientos de una transformación que está ocurriendo a nivel psíquico, que resuena con los acontecimientos históricos del momento y también con la creación del concepto del inconsciente, con sus inflexiones seculares y clínicas contemporáneas, muchos años antes de que Sigmund Freud llevara a cabo sus investigaciones psicológicas que marcaron época. Algunas de las observaciones del protagonista anticipan las investigaciones de Sloterdijk en la trilogía, como cuando dice “A menudo tengo la idea de no saber lo que quiero decir cuando digo Yo” (ZB 139) (trad nuestra). El protagonista intuye que la coexistencia trasciende la noción de subjetividad de un yo aparentemente autónomo en una intuición que es también una parodia del “pienso por lo tanto existo” (*cogito ergo sum*) de Descartes: “El hombre es un meteorito pensante. Solo en contacto con lo existente se inflama su envoltura. A través de mi incandescencia aparece lo que existe y toma sentido como envoltura. Yo ardo, por lo tanto no puede ser que no haya nada. Si yo ardo es porque estoy aquí para coexistir con los demás que están aquí” [trad. Ana María de la Fuente, salvo segunda frase] (ZB 282). La noción de átomo en llamas era una metáfora útil para sugerir que el “yo” subjetivo se está disolviendo para experimentar un sentido de coexistencia. Esta metáfora le deja de ser útil a Sloterdijk cuando elaboró su teoría de las esferas, que va más allá de la deconstrucción de la idea de la autonomía del individuo para insistir que los seres humanos participan en relaciones de coexistencia que ya existen, o en la construcción de nuevas relaciones de coexistencia que establecen en el transcurso de sus vidas. Cuando Sloterdijk modificó algunas secciones de *El árbol mágico* en *Esferas*

I, eliminó la metáfora del yo en llamas así como la sugerencia budista de que la aniquilación del yo permite experimentar sentimientos de éxtasis y de comunicación con el orden cósmico. En vez de ello, desarrolló su propuesta de que los seres humanos participan en esferas de diversos tipos. Eso dicho, la crítica de la ilusión de la autonomía del individuo en *El árbol mágico* anticipa el tema central de *Esferas I*, su recurso a algunos de los métodos de la deconstrucción, pero también su crítica a quienes consideran que la deconstrucción es el punto final del análisis filosófico.

DERRIDA, UN EGIPCIO

Para Sloterdijk, el psicoanálisis toma un rumbo equivocado cuando ignora la intersubjetividad, pues en el nacimiento de la psicología –como lo ha explorado en *El árbol mágico* y en *Esferas I*– la nueva disciplina estaba en condiciones de subrayar la importancia de un componente intersubjetivo en el mundo psíquico y de otras fuerzas psicológicas además de las libidinales. Su crítica del individuo autónomo y autocontenido equivale a una deconstrucción, pero Sloterdijk no cree en ningún pensamiento que se limite al desmantelamiento de nuestras ilusiones. Por ello *Esferas I* no es una mera deconstrucción de la noción de la subjetividad autónoma. Es también un intento de trazar las dinámicas de la pareja como la unidad antropológica mínima. Sloterdijk también aprecia el proyecto deconstructivo de Derrida en la medida en que éste permite una crítica al periodo histórico como el que lleva a cabo en *Esferas II*; pero no está simplemente interesado en identificar ilusiones para deconstruirlas, sino también en explorar las consecuencias de tomar esas ilusiones como si fueran verdades. Para Sloterdijk, la principal limitación de Derrida fue su incapacidad de ir más allá de la renovación de sus gestos deconstructivos. Su reticencia para describir y explicar los espacios humanos en los que vivimos es también una limitación que Sloterdijk le achaca a Heidegger. Sloterdijk concuerda con Niklas Luhmann para el cual la deconstrucción de Derrida “es una conducta teórica rigurosa que ha perdido su actualidad.” (DE 6)²⁰ (trad. nuestra)

²⁰ DE se refiere a Derrida, *the Egyptian: On the Problem of the Jewish Pyramid*, Cambridge: Polity, 2009.

En *Derrida, un egipcio*, Sloterdijk sostiene que el padre de la deconstrucción vivió en un tiempo en que ya no era sostenible desarrollar una teoría holística que integre el pensamiento metafísico en un todo coherente. La paradoja aleccionadora de Derrida es que la última teoría universal fuera una teoría de la desintegración. El desplazamiento de la estabilidad y el centro a una suerte de estabilidad por medio de la *flexibilidad y decentramiento refleja la bancarrota de las visiones totalizadoras* en un momento en que han perdido su fuerza explicativa, o la ilusión de que alguna vez la tuvieron.

En un gesto audaz, que recuerda la propia atrevida yuxtaposición de Derrida de personajes filosóficos y literarios (como Hegel y Jean Genet en *Glas*), Sloterdijk argumenta que la trayectoria de Derrida está prefigurada en *José y sus hermanos*, la novela monumental de Thomas Mann. *José y sus hermanos* –que Sloterdijk considera “el principal texto secreto de teología moderna” (DE 21)– amplía unas pocas páginas del *Génesis* en una novela de más de 1500 páginas. Es irónico que el relato ficticio del nacimiento del monoteísmo y la invención del Dios único dependa de una sensibilidad postnietzscheana, como cuando el narrador esboza

un hecho tremendo, que tiene que ver con el lado externo de Dios como también con la grandeza interior de Abraham, cuya propia creación real era probablemente el hecho de que la contradicción en términos de un mundo que debería estar viviendo y al mismo tiempo residiendo en la propia grandeza misma de Dios; que Él, el Dios viviente, no era bueno, o solo bueno entre otros atributos, incluido el mal, y que por consiguiente Su esencia incluía el mal y era con ello sacrosanto; era la santidad misma que exigía santidad.²¹
(trad nuestra)

En la novela, Abraham es presentado de manera ambigua como el creador de un Dios monoteísta cuyas dimensiones metafísicas serían elaboradas por los teólogos del futuro. Si en la novela Dios es invención

²¹ Thomas Mann, “How Abraham Found God,” *Joseph and his Brothers*, traducido por H.T. Lowe-Porter, New York: Knopf, 1948, p. 286.

de Abraham, los propios encuentros de José con lo divino se dan en gran parte por medio de sueños; y, matizando la historia bíblica con ironía postfreudiana, el prestigio de José depende de su capacidad de investigar el contenido de los sueños.

Según Sloterdijk, *José y sus hermanos* es “una subversión psicoanalítica y novelística de la historia del Éxodo” (DE 21). Hay una ambigüedad en la novela (y aquí Sloterdijk hace un gesto de aprobación al famoso análisis de Derrida sobre la ambigüedad de la palabra “pharmakon,” que significa tanto remedio como veneno, en su meditación sobre la farmacia de Platón) en donde un crimen es lo mejor que le pudo haber sucedido a una víctima. José es vendido por sus hermanos como esclavo a un egipcio, pero como Sloterdijk señala —en un comentario que presupone la especulación de Freud según la cual Moisés fue también egipcio— “un perspicaz heteroegipcio traído a Egipto mediante una segunda distorsión puede por cierto tener la capacidad de comprender a los homoegeipcios mejor que lo que ellos mismos se comprenden as sí mismos. Esta superioridad hermenéutica fue el obsequio de su marginalidad” (DE 23) (trad nuestra).

Para Sloterdijk, la interpretación que hace José de los sueños del Faraón en la novela de Thomas Mann es una “sutil parodia del psicoanálisis” porque la novela está condicionada por la siguiente analogía: José es a los egipcios, lo que Freud fue a sus pacientes: “Lo que Thomas Mann tenía en mente era la carrera de Sigmund Freud, quien, al sugerir una ciencia del análisis de los sueños, logró hacer que la sociedad feudal tardía de los Habsburgo austroegipcios dependa de sus interpretaciones” (DE 24) (trad nuestra). Para situar las intervenciones hermenéuticas de Derrida, Sloterdijk cita a Ernst Bloch y a Walter Benjamin como una segunda ola de interpretación de sueños después de Freud en la medida que insistieron en que el psicoanálisis tenía una dimensión política. Si José es a los egipcios lo que Freud es a los Habsburgo, entonces Bloch y Benjamin son a los sueños de las masas lo que Freud fue a los sueños de la burguesía.

En esta línea de pensamiento, la empresa deconstructiva de Derrida sería la tercera ola de interpretación de sueños. En la semiología radical de Derrida

los signos del ser nunca proporcionan la riqueza de significado que prometen –en otras palabras, el ser no es un verdadero remitente, y el sujeto no puede ser un verdadero destinatario. Derrida interpretó el destino de José demostrando cómo la muerte sueña en nosotros, o para decirlo en otras palabras, cómo Egipto trabaja en nosotros. “Egipto” es el término para todo constructo que puede ser sometido a la deconstrucción –salvo la pirámide, el la edificación egipcia por excelencia. (DE 27) (trad nuestra)

Sloterdijk concluye esta reflexión señalando que la Pirámide es la encarnación arquitectónica ideal de la deconstrucción: “Está en su lugar, inquebrantable siempre, porque su forma no es otra cosa que el resto indeconstructible de una construcción que, siguiendo el plano de su arquitecto, se construye para parecer como lo sería después de su propio colapso” (DE 27) (trad nuestra). Para decirlo en los términos metafóricos de Sloterdijk, la limitación de la deconstrucción es su incapacidad de ir más allá de la forma piramidal. En este espíritu, Sloterdijk señala que a pesar de recurrir tanto a las metáforas arquitectónicas, Derrida no se interesó en las prácticas de la arquitectura contemporánea:

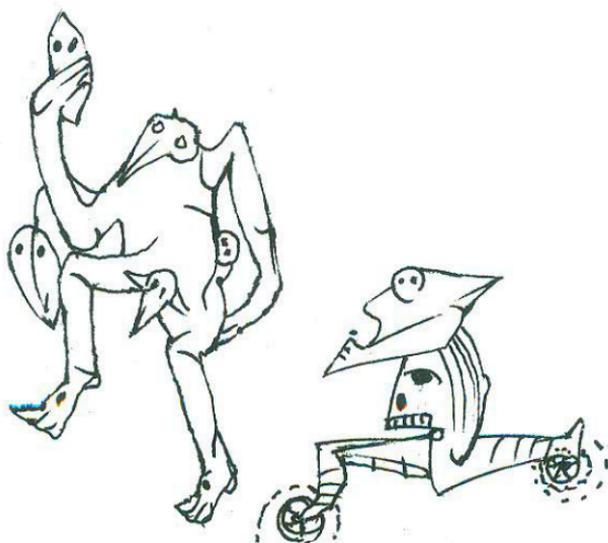
[Derrida] siempre permaneció distante del mundo de la arquitectura moderna y usó términos como construcción/deconstrucción solo de manera metafórica, sin desarrollar nunca una conexión material entre la práctica de la construcción verdaderamente contemporánea, las edificaciones desmitificadas libres del bagaje histórico. Tuvo, aparentemente, la misma tendencia, simbólicamente hablando, de las personas que están condenadas siempre a vivir en casas viejas –o incluso castillos embrujados, aún si piensan que están habitando en las edificaciones neutrales del presente.” (DE 36) (trad nuestra)

Esta observación nos retrotrae al proyecto posthedeggeriano de Sloterdijk, que implica un compromiso con nuestras moradas contemporáneas, su preocupación central. Sloterdijk es un filósofo que toma en serio tanto las metáforas de la construcción y la deconstrucción, así como las realidades arquitectónicas de las moradas que dan forma a los patrones

heterogéneos de nuestra coexistencia psicosocial; y en este proceso Sloterdijk no está dispuesto a alejarse de una zona de mediación filosófica para la cual la literatura y a las prácticas literarias ocupan un papel central:

En la medida en que me sea posible, me resistiré siempre a la presión de escoger entre filosofía y poesía. La filosofía tiene motivos de sobra para considerar con más precisión el reino virtual de la racionalidad en los lenguajes poéticos, y la sabiduría del discurso poético, a fin de desarrollar modelos teóricos fecundos. (ST 157-8) (trad nuestra)

[Traducción de Jessica McLaughlan]



CINCO JAIKUS / Jorge Wiese Rebagliati

In memoriam Alfonso Cisneros

1

(J.WHISTLER, *Symphony in Grey
and Green: The Ocean*, 1866)

Gris infinitud,
marrón humano:
vuelo –escribo– en bambú.

2

CINAMOMO

El olor de tu nieve
se esparce pardo:
itu sombra verde!

3

Rojas caídas
en pizzicatos:
ramas de buganvillas.

4

HOKUSAI

Ola inminente,
espuma en flor:
la plomiza y su verde!

5

BACH

Bajo continuo
de la experiencia:
rumor de arroyo y mito.



MONTALBETTI ANTIPOETA / José Ignacio Padilla

La vida es una cárcel y las prisiones físicas no son más que pequeñas ilustraciones –ciertamente incómodas– de un problema que es congénito.

Luis Camnitzer

La pregunta por la poesía actual o por la actualidad de la poesía suele ser respondida desde la representación: la poesía tematizaría alguna urgencia. Aquí seguiremos otro camino. Suponiendo un estado actual del lenguaje "en general", el cual vivimos como una pérdida o carencia, nos preguntamos, ¿cómo se resiste la poesía a ese estado? La cuestión da para escribir algunos libros, pero simplificando vertiginosamente, diría que vivimos un vaciamiento del lenguaje que se experimenta a partir de una confluencia entre simbolización y capitalismo. ¿Suena familiar?

Unos pocos principios aseguran una metafísica identitaria bastante tradicional: el tiempo único y cuantificable; el principio de equivalencia a nivel lingüístico (significante/significado); y el principio hermenéutico de legibilidad. Paradójicamente, la experiencia temporal ha sido vaciada de sentido, el sujeto desubstancializado, y el mundo fantasmagorizado, ya que nuestro uso del lenguaje limita excesivamente su mutabilidad, dándole una sólida consistencia de realidad, única, idéntica y ... fantasmática. Ello permite, por ejemplo, constituir "identidades sociales" obviando el hecho de que lo social es justamente un espacio retórico a partir del cual estas identidades se generan (Laclau, citado por Rowe, *Poetry Between Life and Death* 3).

Ahora bien, la novedad de nuestra época resulta de una profunda transformación de la naturaleza misma del trabajo, que se equipara a comunicación; vivimos o sufrimos una identidad entre producción material y comunicación lingüística (Virno, "El intelecto 'just in time'"). Al capital cultural de Bourdieu habría que añadir, a modo de especificación, el capi-

tal semiótico. Éste produce equivalencia, identidad, realidad y legibilidad, sobre una matriz de tiempo frío, extenso.

El intelecto humano se convierte en el principal recurso productivo. El "general intellect" incluye conocimiento formal e informal, imaginación, tendencias éticas, mentalidades y *juegos de lenguaje*. La producción de signos ya no corre paralela al proceso de trabajo material (como en la fábrica fordista) sino que es la materia prima del proceso productivo; ha pasado a ser un proceso socialmente organizado y económicamente cuantificable¹.

El trabajo ahora presupone un catálogo indefinido de posibilidades operativas que son articuladas por el conjunto de prestaciones lingüísticas del trabajador. Lo grave es que este conocimiento abstracto ya no es un capital fijo sino que es inseparable de la interacción de la pluralidad de seres vivos, y como consecuencia, lo que se aprende y experimenta en el tiempo *fuera* del trabajo se vuelve parte del valor de uso de la fuerza de trabajo, se vuelve un recurso (Virno, "General intellect"). De modo que los múltiples juegos lingüísticos están siempre a punto de convertirse en nuevas tareas, o requisitos para las viejas.

Debido a esta transformación se pierden las *equivalencias claras* que regulaban las relaciones sociales; ahora la totalidad de la persona es sometida. La medida tradicional del tiempo de trabajo asalariado pierde su función. El celebrado modelo del trabajador *libre* de Google es el ejemplo más claro de esta dominación que toma la forma de liberación. Cuando el trabajo asalariado podría ser suprimido, entonces el mismo hecho de tomar la palabra es incluido en su horizonte. Virno es muy claro: no se puede poner en cuestión el trabajo asalariado sin introducir una idea

¹ La interpenetración entre semiosis y economía implica: la semiosis como trabajo que sustituye trabajo –máquinas inteligentes, liberación del trabajo mecánico gracias al trabajo de producción de significado–; la producción de expectativas de mundo –imaginarios, publicidad, opinión–; y el modelado de la comunicación-enunciación-interpretación a partir de la economía (Berardi, *El sabio, el mercader y el guerrero* 136–137). En última instancia, "en la actualidad, el capital es una relación de producción que da forma a nuevos procesos de elaboración formal. El capital es hoy forma que organiza forma, código semiótico que ejerce su acción performativa sobre la propia actividad semiótica" (Berardi, *La fábrica de la infelicidad* 125).

potente de *libertad de lenguaje*; por otro lado, no es posible invocar seriamente la *libertad de lenguaje* sin proyectar la supresión del trabajo asalariado. Su afirmación es exacta: *el lenguaje se presenta como el terreno del conflicto y como lo que está en juego*. El terreno en disputa es el lenguaje.

Ésa podría ser una de las primeras consideraciones ante el reto de articular una "nueva sensibilidad", como quería Vallejo. En el ámbito de la poesía, la disponibilidad de todo el repertorio de formas y experiencias poéticas hace estallar la posibilidad crítica y deja intacta la lógica productivo-cuantitativa aplicada al arte (Milán 24). La insistencia en formas *poéticas* de experiencia tomadas del repertorio desemboca precisamente en los procesos de interpelación/subjetivación que necesitamos cuestionar. Cuando un poeta alza su voz no se exime de ser un operador semiótico del capital; la voluntad poética no basta para sustraer el lenguaje al semiocapital. Hace falta una crítica de lo que Montalbetti llama, irónicamente, "economía política estética" ([8CCCPP] 54)². Es por eso que proponemos otro ángulo, desde el cual el modo de resistencia de los poetas, de algunos poetas, se manifiesta como una resistencia a la simbolización –desidentificación: lo ilegible como motor de la experiencia.

Este ensayo se desprende de otro mayor, escrito alrededor del encuentro con tres poemarios en 2009 y 2010: *8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano* [8CCCPP] de Mario Montalbetti, *Banda sonora* de Andrés Anwandter y *Fuentes del Derecho* de Martín Gubbins. Estos tres poetas tienen obras diversas, que pueden explorarse desde lo que en otros lugares he llamado resistencia a la significación o resistencia a la simbolización (Padilla, "Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX"; "Eielson: de materia verbalis"). Aquí he preferido dejar temporalmente a Anwandter y Gubbins, y extenderme en torno a Montalbetti.

Mi punto de partida es muy sencillo: si el uso del lenguaje es absorbido por la dinámica del capital, concentrémonos en las *desviaciones* de ese uso. Con la salvedad de que a la vuelta del camino, las *desviaciones* no resultan ser tales –el lenguaje resulta ser muchas cosas y arrastrar otras tantas, más allá de comunicar, decir, operar, producir.

² Resuena la crítica de la economía política del signo, de Baudrillard.

El recorrido será zigzagueante: el inicio serán las reflexiones actuales de Montalbetti sobre el poema como aberración significativa; luego retrocederemos hacia un libro central, que pronto cumplirá 20 años: *Fin desierto* (1995). De allí saltaremos al libro más reciente y radical [8CCCPP] de 2008, y con éste en la mano releeremos *Llantos elíseos* (2002) y *Cinco segundos de horizonte* (2006). ¿Por qué el desorden? Deseo evitar la impresión de una teleología: no creo que la exploración lingüística de Montalbetti desemboque en [8CCCPP], al contrario, como en la poética sincrónica de Haroldo de Campos, creo que [8CCCPP] transforma, retrospectivamente, los poemarios anteriores. De hecho, si bien siempre me gustaron *Llantos elíseos* y *Cinco segundos de horizonte*, creo que recién ahora, años después, leyendo hacia atrás, empiezo a intuir *qué es lo que hacen*.

La exploración de estos libros no será orgánica, trataré de señalar, solamente, algunos procedimientos por los que se intenta sustraer el lenguaje a diferentes tipos de interpelación: identidad, subjetividad, expresión, comunicación.

*

En "Labilidad de objeto, labilidad de fin y pulsión de lenguaje. En defensa del poema como aberración significativa",³ un texto leído en la presentación de [8CCCPP] y luego publicado en la revista *Hueso húmero*, Montalbetti, lingüista además de poeta, propone una conceptualización de la resistencia a la significación a partir de elementos tomados de Freud, Saussure y Lacan. Resumámoslo.

Montalbetti (Lima, 1953) parte de la *pulsión de lenguaje*: el significante tiende al significado y el significado tiende al significante. Si bien Saussure admite cierta labilidad en el objeto de la pulsión (arbitrariedad

³ Sugiero también la lectura del ensayo "Un no, voz, res..., probando" (*Hueso húmero* 54, 70-78), texto de presentación de la muestra de poesía sonora "Inventar la voz: nueva tradiciones orales", organizada por Luis Alvarado. Allí Montalbetti organiza una topografía de cuatro voces: una voz pre-logos (onomatopeya, ruido, estornudo); una voz con-logos (información, comunicación); un fósil del No original al interior de esta voz-con-logos (la voz interior); y una voz post-logos que se despega del logos para sobrepasarlo (y que tiene que ver con el canto).

del lazo) sería Lacan quien se centraría en las “desviaciones” (la metáfora y la metonimia; significante que tiende a otro significante, y significante que reprime a otro significante).

Nos interesa el sentido⁴, que aparece como una *dirección*, aquello que hace que la cadena de significantes sea una cadena y no una *dispersión de marcas*. El “sentido es posible solamente si *no* se forma signo” y “el sujeto no es otra cosa que aquello que quiere formar signo” (“Labilidad de objeto” 100). Desde este punto de vista la extendida noción del lenguaje como herramienta de comunicación deja fuera de juego la complejidad del sentido: “El signo destruye el sentido para fosilizar la significación; es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado” (101). Imagino que el lector ya sabe cómo continúa el argumento: Montalbetti define el poema como *resistencia a hacer signo*.

Algunas acotaciones: esta entrada corta transversalmente las viejas oposiciones entre poesía social y poesía pura y desplaza la preocupación por definir una literariedad o poeticidad hacia el *uso* del lenguaje; visto así, el “poema” se sustrae a ese orden social que conocemos como el “discurso poético” e inversamente, los usos *erróneos* del lenguaje, que el discurso poético deja fuera del poema, son readmitidos. La idea en la base de este razonamiento/poética es que hacemos muchas cosas con el lenguaje, además de comunicarnos –Wittgenstein se sorprendía mucho de lo singular que es usar el nombre de una persona para llamarla (*Philosophical Investigations*, §27).

⁴ Montalbetti precisa que usa una interpretación particular del *sens* lacaniano: la intersección de los órdenes Simbólico e Imaginario en su nudo borromeo (100). Yo tenía en mente la noción de Hjelmslev, para quien en virtud de las formas de la expresión y el contenido existen las sustancias de la expresión y el contenido, “que se manifiestan por la proyección de la forma sobre el *sentido*, de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir” (Hjelmslev 85). La potencia de Hjelmslev tiene que ver con identificar forma de expresión y forma de contenido, una con otra, lo que tiende un puente entre discursividad fonemática y sintagmática y el recorte de las unidades semánticas del contenido. Guattari propone ir más lejos e integrar en las conformaciones enunciativas un número indefinido de sustancias de la expresión, como las codificaciones biológicas o las formas de organización propias del *socius* (Guattari 37–38).

Montalbetti no está haciendo un llamado al hermetismo; aclara que nuestro aporte cognitivo es distinguir entre significante y significado, que al encarar un poema aceptamos que éste viene sin esa distinción y que somos nosotros quienes se la imponemos. El poema se materializa "no en el significado arbitrario que le demos sino en el que se lo demos" (102).

Lo que distinguiría al poema de otros discursos es que sus partes sumarían más que el todo: las relaciones al interior del verso serían más impredecibles que las relaciones entre versos, guiadas por la construcción y dirigidas hacia la consecución de un significado. El poema explota la energía que el signo domestica.

De este hecho se extraen consecuencias éticas y políticas que son las que hacen de Montalbetti un poeta actual: si la búsqueda de la unidad (lingüística, política, étnica, poética) siempre está al servicio de quien la impone, si la cultura nos hace construir todos homogéneos, imaginarios, entonces pensar o construir en verso desestabilizaría la lengua, al lector, a la ética. Montalbetti concluye que si bien tenemos derecho a aspirar a un todo que nos haga uno, "escribir en contra de esa debilidad imaginaria constituye la ética del verso actual" (106).

Quiero retener esta idea y expresarla en mi vocabulario: si el capitalismo produce imaginarios, si nos interpela con un repertorio de formas y experiencias para nuestro consumo y subjetivación, nuestro modo de resistencia no puede ser contribuir con nuevos imaginarios que a su vez serán incorporados al repertorio. La resistencia a la significación nos permite observar que la economía a-significante del lenguaje se redujo a "máquinas de signos, a la economía lenguajera, significación de la lengua" (Guattari 15) y **reapropiarnos de nuestro potencial semiótico** y del lenguaje, que nos es expropiado bajo la apariencia de comunicación.

*

Montalbetti publicó *Perro negro. 31 poemas* en 1978, luego partió a doctorarse en lingüística en el MIT y permaneció en Estados Unidos largo tiempo, enseñando en Tucson, Arizona. Volvía frecuentemente a Perú; ahora vive la mayor parte del año en Lima. En 1995 publicó *Fin desierto*, en

una hermosa edición, plegable, un objeto de papel que se extendía como un largo desierto, salpicado de presencias negras y rojas: la escritura. El libro se reeditó con menor fortuna en 1997, como *Fin desierto y otros poemas* en una edición convencional.

Este libro es un cuerpo a cuerpo con las nociones de espacio y presencia. Dice Montalbetti en una entrevista: “[...] la gran metáfora, el gran espacio era el desierto; no hay nada. En este espacio en el cual no hay nada, vagamos inútilmente los seres humanos. [...] Releo *Fin desierto* y me parece un poco injusto lo que digo. Me parece que el desierto es lo que ves cuando no quieres ver. El inicio fue puramente geográfico, el inicio de la reflexión andina, hay algo a lo que no puedes llegar, no como una condición social, ni étnica, sino puramente geográfica y de ahí nació”. La mirada biográfica pregunta: *¿es el desierto peruano, el de El Paso?* Y Montalbetti responde: “todo lo que significa desierto como espacio geográfico, como crítica de la noción de asociación, de religión, de iglesia, de comunidad. El desierto es el sitio donde hay nada. El asunto es qué haces con eso” (Paredes y Sánchez León).

Y lo que hace Montalbetti es reintroducir grandes masas continuas (de *sentido*), –materia no semióticamente formada–, en el poema: “porque no puedes ser lo que eres / amor / porque no puedes sentir lo que sientes / sin la incomparable belleza de lo que no eres / de lo que no sientes” (14). No leo esta frase como una declaración de amor, sino literalmente. Y en uno de los *otros poemas*: “de indescriptible monotonía. Duramos entre cosas / que duran más que nosotros. Substituimos las cosas por nombres, / y luego nombres por imágenes y las imágenes / (de rostros que sostuvimos inertes en nuestras manos) / nos hacen recordar cosas que habíamos nombrado: eso es / lo que hacemos en los cuadernos cuando escribimos, ruido / que odia hacer ruido [...]” (“TRISMO”, 78). No se trata del típico lamento de escritor; Montalbetti pone *cosas* sobre la mesa y las confronta con la inserción del lenguaje en el mundo.

En la medida en que introduce sustancias no del todo simbolizadas me parece heredero del Vallejo de *Poemas humanos*: “[...] Entonces imaginamos / morir para vivir entre los muertos; mas una vez resucitados / siempre hay algo que no resucita, una vez muertos / algo que no

muere; y ese es el lastre del que no podemos / deshacernos, el clima, el peso muerto de la vida" (81). En la formulación contradictoria se abre la puerta al lastre, al resto simbólico que la significación deja fuera.

Montalbetti atribuye el giro hacia el desierto en los artistas plásticos y poetas peruanos de los años noventa a la necesidad de un cambio de escenario en relación a la violencia política de los ochenta (ciudad, montaña, selva). Lo hace en un texto sobre "Punto ciego", una serie de 70 fotografías del desierto costero peruano de Luz María Bedoya (Montalbetti, "Sobre punto ciego"; Bedoya, "Punto ciego"). El desierto, tierra de nadie, ofrece la ausencia del otro. "El otro-ausente o el otro-escaso aparecen como láminas sin espesor contra el espacio natural. No es el espacio el que ha de reconstruirse entonces sino esta falta de espesor, esta escasez de lo humano."

Quizá este giro dé cuenta de la enorme fractura en el tejido social peruano. El desierto no es la fácil alegoría social; el desierto no es la metáfora de la soledad del poeta. La figura del desierto es la de la ausencia de un escenario para el despliegue de las relaciones sociales. De allí que en el poemario circulen bloques, masas de afecto no del todo formadas, antes que significantes en comunicación.

En el texto mencionado, Montalbetti precisa que el giro no es hacia el desierto, sino hacia su representación. Ante la equívoca percepción común de que en el desierto no hay nada, el artista no se propone mostrar algo, sino mostrar la nada que hay, invisible: hacerla visible y representarla como materia prima: "el desierto es nada llevada a cabo con lenguaje".

Esta nada llevada a cabo con lenguaje es el lastre, el resto simbólico que Montalbetti quiere movilizar al lado de la significación —o que, seamos precisos, nos quiere lanzar a la cara. Este resto nunca se ha ido, siempre ha estado ahí.

El primer verso del libro es decisivo: "hay un desierto a la deriva" (9). Este "hay", que se repite semi-anafóricamente —"hay una muerte tras otra", "hay un río dentro del río"— tiene algo de bíblico, fundacional, por su poder performativo absoluto: "hay" entonces hay. No se trata sólo

de que el poeta descubra presencias en el desierto o se limite a describir el estado del mundo ("las cosas son así"). *Uno cree que está delineando la naturaleza de la cosa una y otra vez, y uno está meramente trazando alrededor el marco a través del cual la vemos* (Wittgenstein, §114)⁵.

El poeta no descubre presencias: «hay una ausencia a la deriva // enterrada entre tormentas / hay un desierto ciego e incongruente // y hay una huida tras otra / hilvanada por espejos // aquí hubo alguien que rompió su palabra // y que dejó una cierta enfermedad / execrable / incurable» (33).

El poema se vuelve sobre sí mismo, *ausencia a la deriva*, nada que lleva a cabo nada. De modo que este "hay" performativo, la inserción del lenguaje en el mundo, este marco, es simultáneamente una fisura o resto y el poder del poeta. Alguien "rompió su palabra" es literal: aquí no hay engaño o simulacro, alguien fracturó su lenguaje, todos fracturamos nuestro lenguaje. Montalbetti vuelve siempre a sus temas: la huida es la huida del significante y la huida del sujeto. Sólo cuando se rompe la palabra se detiene la huida y reparamos en la representación y la subjetivación.

Rowe formula esta *inserción del lenguaje en el mundo* inversamente, pero creo que queremos decir lo mismo: "[la teoría de la escritura de Montalbetti] coloca tiempo y espacio reales –antes que trascendentales– dentro de la palabra". El lenguaje en *Fin desierto* "depende de una escena de enunciación cuya huella en lo que se dice traduce la fuerza del lugar" (Rowe, "La poética del desierto de Mario Montalbetti" 151, 143).

Para conseguirlo, la tensión es mayúscula. Los estratos de este desierto (el pasado arqueológico, la historia, lo que está afuera) no tienen redención posible: "más de lo mismo más de lo mismo". Escarbamos en el lenguaje pero "decimos nada sobre todo", "cada línea contiene su propia ausencia". En este desierto-lenguaje-historia "hay un sol partido en dos / y una sombra en la escisión".

⁵ El desierto reaparece en [8CCCPP], bajo la forma de un comentario a Billy Hare (quien ha fotografiado numerosas veces el desierto de la costa de Perú) que es también un comentario a [8CCCPP]. Por ejemplo el verso "no repetir algo que se repite sino algo que se repite porque no tiene forma" que bien puede ser una definición del *sentido*.

Rowe tiene razón, no se trata de un espacio trascendental. Montalbetti intenta introducir la nada en el poema como condición del lenguaje: "aquí hay alguien que se ha ido y que ha dejado / esta succión imantada / y que piensa por nosotros / desde el fondo de un espejo". Recuerdo otra vez a Vallejo: "Cuando alguien se va, alguien se queda" y "Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto" ("No vive ya nadie en la casa...", Vallejo 323).

¿No está Montalbetti atajando la fuga metafísica de la conciencia hacia la condición de la conciencia? La reflexibilidad de su poesía, su pregunta por su propia representación, no tiene nada que ver con la vieja autonomía de la forma: no es la formalización del medio; se trata más bien de un movimiento ético, una investigación en las condiciones del lenguaje. Insisto: se trata de evitar las formas poéticas de experiencia que desembocan en los procesos de interpelación/subjetivación sobre los que opera la identidad entre producción material y comunicación lingüística.

El lema del libro podría ser éste: "ya que tenemos ojos / suponemos que hay algo que ver // pero no hay nada que ver"(57). O, mejor todavía: "nunca ve nada el ciego / ni nada escucha siempre el sordo // sólo hay totalmente nada / en la bulla de las lenguas" (49).

La fuerza de esa nada deja su huella en nuestro balbuceo.

*

Unos años después, Montalbetti publicó *Llantos elíseos* (2002) y *Cinco segundos de horizonte* (2006), a los que volveremos luego. Pero quiero detenerme en *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008). Este libro y "Labilidad de objeto", el ensayo resumido páginas atrás, suscitaron una extensa respuesta de Susana Reisz. En esencia, se trata de una llamada al orden. Reisz está en desacuerdo con el «poema como aberración significante» y dedica su energía interpretativa, detectivesca, a probar que los poemas de [8CCCPP] sí comunican.

El "resto simbólico" ha estado siempre en la poesía de Montalbetti. Quizá lo que ha cambiado en [8CCCPP] es que el método de «el poema es más que la suma de sus partes» ha pasado a ser el principio constructivo.

Este principio opera en todos sus libros, pero junto a otra fuerza, más bien aglutinante, que compone algunos fragmentos compactos, que sí cierran; estrofas claras y legibles que parecen *decir* algo, aunque a la vuelta de un verso se quiebren. En [8CCCPP] esta quiebra es sistemática y se extiende al interior del verso.

Desde el primer texto, "AHMET. ES UNA PRODUCCIÓN PERUANO-IRANI" nos encontramos con el procedimiento de "relajar" las relaciones (horizontales) a lo largo del verso; a ello se suma la falta de puntuación, la exclusión de mayúsculas y «la repetición –con o sin variaciones– de algunas *palabras-con-tema* fuertemente connotativas" (Reisz 122).

El poema empieza así: "la casa en la que entró me entristece Ahmet encontró a la mujer / Ahmet entró a la casa encontró a la mujer" (9) y continúa, combinando estos y otros elementos. La primera vez que lo leí pensé en Gertrude Stein. Me alegré imaginando que Montalbetti estaba descolocando (otra vez) nuestra tradición. Pero mientras Stein mostraba que en la repetición nada es igual nunca, Montalbetti está más preocupado por el error lingüístico. La pista nos la da él mismo, en la página de referencias-claves al final del libro: "AHMET está basado en una hoja de ejemplos de Juan Uriagereka" (99), lo que nos recuerda el asterisco * que los lingüistas –como Uriagereka– suelen poner a las oraciones "imposibles". El primer poema de [8CCCPP] es una lista de oraciones imposibles –recicladas, además. No se trata de un capricho de poeta, sino de un gesto ético "[e]n contra del todo de la gramática, el todo de la Academia de la Lengua. Creo que cuando usas formas incorrectas de hablar encuentras la *dirección* del lenguaje. Pero la gente busca otra cosa" (Paz 93).

En "AHMET" Reisz encuentra tópicos como la casa, la familia, la pérdida y lo foráneo, además de una "estrategia de distanciamiento y des-emocionalización de esos temas espinosos: de un lado los experimentos gramaticales y el deslizamiento de los significantes, del otro la sustitución del yo por una tercera persona anónima y el desnudo recuento de hechos fácticos" (Reisz 120). Su análisis del libro tiene sutilezas y matices –reúne huellas, configura temas– pero en conjunto me parece improductivo porque pasa por alto que resistirse a significar no implica el ocultamiento de la intimidad ni el bloqueo absoluto o

exitoso de la pulsión de signo, sino la invitación al juego cognitivo del otro. La intervención disciplinaria del crítico está prevista por el poema. Reisz reduce la “pura rabia no querer significar” de Montalbetti a un pequeño drama subjetivo (“un modo de ocultar el dolor de no haber sido comprendido”, “un modo oblicuo de descargar antiguas frustraciones” (131)). Ciertamente Montalbetti “habla” de su hijo, su mujer, su ex-mujer, como bien rastrea Reisz; pero hace algo más, de lo contrario nos habría escrito una confesión. Del mismo modo Vallejo “hablaba” de Otilia (Villanueva Pajares) y extrañaba a su madre, sin que eso le impidiera una asombrosa articulación no-significante del dolor, una “forma de expresión” que reintroducía una masa continua (no metafórica, no alegórica, no simbólica y no interpretable) en el lenguaje (Rowe, “El dolor como forma de expresión” 19). El argumento de Reisz es falaz porque prueba con el ejemplo: *el poema X dice Y*. Pero la pregunta *¿qué dice?* deja de lado la más importante y difícil *¿qué hace?*

Curiosamente, Reisz enuncia desde su propia afectividad pero elige formas con las que se pone del lado de la cultura y de la disciplina literaria, dejando intacto el problema ético que encara esta poesía: *cómo desestabilizar la unidad del imaginario*. No quiero atacar gratuitamente a Reisz, a quien aprecio, más bien quiero recordar(me) que la crítica, al igual que la poesía, dispone de un repertorio formal –nuestro capital semiótico, con el que nos insertamos en el “job market”– y que es urgente usar ese repertorio oponiéndole nuestra propia resistencia simbólica.

En [8CCCPP] la repetición se combina con procedimientos ya ensayados en *Fin desierto*, como la introducción de materias no semióticamente formadas: “lo que no sabemos está organizado de la misma manera que lo que sabemos / el dinero que no tenemos está organizado de la misma manera que el dinero que tenemos” (“*CARTAS A FLIESS*”, 95).

En el mismo poema pasamos del Callao a la “diócesis hombres huarochirí julio del 2008 será en otra lengua y no en esto esto” (96). La referencia –a ratos irónica, distante, melancólica– al patrimonio cultural “nacional” (*Dioses y hombres de Huarochirí*) es recurrente en el libro: “pregunta ¿por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos? tal vez no” (“*TIRAR ES UN HÁBITO*”, 88).

En algún lugar que no recuerdo, Montalbetti hablaba de las grandes preguntas del peruano: *José Antonio ¿por qué me dejaste aquí?, ¿En qué momento se jodió el Perú?* Estas presencias vuelven en el poemario. El título, para mí, hace una referencia a Chabuca Granda (la cultura criolla); en el poema "MOMENTOS ESTELARES DEL ESTADO-NACIÓN PERÚ" la pregunta de Vargas Llosa se intercala con el "desde este momento" [el Perú es libre e independiente] de San Martín y con las "ricas montañas" del vals criollo "Mi Perú" y con el "odio de dios" de *Los heraldos negros*, y con el himno nacional, mal aprendido por todos los niños peruanos: "su luces su luces el sol" (57-58). Antes que intentar reconstruir la posición ideológica de Montalbetti, quiero señalar que en este muestrario del imaginario "peruano" están reunidas las voces que nos habitan y nos hablan, nos dicen: "soy el eremita invertido que yo no puede hablar decir dice" ("PIEDRA SIN JUNTO A ELLA OTRA", 75).

Pero es en "LEJOS DE MÍ DECIRLES COMPAÑEROS" donde Montalbetti despliega toda su "economía política estética", contra la unidad del individuo y la unidad de la lengua: "somos tres cinco con el mundo ¿por qué no seis nueve con la lengua?" (51), "no hablamos su lengua no hablemos su lengua" (54); contra la unidad del imaginario: "¿no se nos ocurre algo mejor que contribuir con más imágenes?" (52), contra la unidad del estado-nación: "una sola lengua que no entendemos que no practicamos que no queremos ¿por qué?" (55)

Lo que le da fuerza al poema es una contradicción esencial: ironiza la retórica de interpelación política que asociamos con los años sesenta y setenta ("compañeros si me pasan la a la b la c la ch y así hasta la x y z y luego les pregunto qué dice más fuerte no se oye qué dice bueno por lo pronto eso nos permitiría tomar la academia peruana de la lengua"), pero al mismo tiempo nos hace una interpelación que sabe imposible: un llamado ciudadano a hacer una crítica de la economía política del signo (estético). No dice nada: habla con una ruina de lenguaje.

La resistencia a significar no supone oscurecer la comunicación. Antes bien, se trata de abrazar la totalidad del lenguaje de una manera que nos libere de la totalización del imaginario (sujeto unitario, estado-nación, lengua). Se trata de un gesto humilde: "arrojo una palabra la

palabra describe una parábola" ("OCHO CUARTETAS EN CONTRA DEL CABALLO DE PASO PERUANO", 67)

¿Cuál es el límite de esta poética de lo ilegible? Montalbetti se esfuerza en darnos "claves de lectura". Hay algo de programático en todo esto: ¿se trata de un fetiche? De alguna manera se hace legible lo ilegible; y el programa de legibilidad contradice el proyecto. Quizá era este rasgo el que incomodaba a Susana Reisz. Confieso que cuando leí "Labilidad de objeto" quedé encantado pero con ganas de escribir *en contra*. Algo no me cerraba y es que todo cierra demasiado bien en ese ensayo. Pero es muy difícil criticar este tipo de argumentos sin parecer estar del lado del orden.

*

Otra de las formas que puede tomar la oposición a la totalidad del imaginario es la búsqueda imposible de un decir sin decir. Antes de la arriesgada propuesta de [8CCCPP], la poesía de Montalbetti ha estado poblada de imágenes de este tipo. Por ejemplo, en "El tamaño del río", que abre *Llantos elíseos* (2002): "donde corren las palabras / hasta el delta mismo del abandono [...] un lenguaje nunca visto / un lenguaje sordo y mudo / y ciego" (16).

De hecho, el epígrafe de este libro, podría haberse incluido en [8CCCPP]. O, inversamente, [8CCCPP] ilumina el epígrafe de *Llantos elíseos*:

Estos catorce poemas fueron escritos entre el 23 de setiembre del 2000 y el 16 de junio del 2001. Quise hacerlos al margen de la lengua y por ello solamente las letras que he empleado para escribirlos son propiamente mías; el resto (las palabras, las frases, los versos esporádicos) son más bien los perversos efectos de un idioma que arma sentidos porque no tolera que se le ignore [...] (11)

Si dijéramos que éste es un libro confesional –hombre transformado por la llegada de su hijo– ¿cómo daríamos cuenta de aquello que escapa y se opone a lo confesional? Montalbetti ironiza y nos da los temas de su poemario: "el primer tema que es el tema del miedo" (19), "el segundo tema es el tema del hijo" (23), "sigue el tema del nombre, que es el tercer

tema [...] que es también el tema del amor el tema del amor" (29). Pero no son estos temas, ni la incongruencia entre el poema y la suma de sus partes el principio constructivo del libro. El libro se construye sobre la dinámica dentro/fuera.

La figura clásica del río, en el primer poema, "El tamaño del río", ya presenta el lenguaje como una exterioridad que se derrite. Hay un pez del tamaño del río, "un pez nunca visto / un pez alargado y negro / y ciego" (14). El pez y el lenguaje duplican el río, pero no coinciden con él. Resuena el "hay un río dentro del río" de *Fin desierto*.

El poema es reflexivo. En su segunda parte, dice una voz: "lo que tienes entre manos no dice nada / se vuelve cosas diversas se pierde entre las piedras" (15). Eso que se escurre es tanto el agua del río como el lenguaje del poema: "lenguaje lento e indiferente como un vidrio / lenguaje que solamente al cabo de años podemos ver caer / derretirse sobre las cosas que ha intentado capturar" ("Una sucesión de amaneceres", 22). La falaz transparencia de este vidrio se revela cuando el poema se derrite, cuando la palabra se rompe, como le sucede a aquel que rompió su palabra en *Fin desierto*.

Esta fisura del lenguaje es la dinámica dentro/fuera –que será abandonada en [8CCCPP] por algo quizá más ajustado–: "morir es un acto cometido fuera del verso" aunque, "la muerte en cambio es parte del verso se diría" (19). Hay cosas fuera del verso: morir, el perro ladrándole al nombre del padre; hay cosas dentro del verso: la muerte, un cuerpo extraordinario.

No sorprende entonces que se figure también la posibilidad de una interioridad "pura" de la cosa. La revelación viene dada frente a un fisicoculturista, "El halterofilio": "el fisicoculturista cierra su cuerpo / al mundo exterior se vuelve una cosa / de carne saturada por el músculo en masa [...] más todo ha sido intirpado / si intirpado fuera una palabra a la cosa misma / intirpado por la pura fuerza de la compresión" (41). *Intirpado a la cosa misma por pura fuerza de compresión*. La carne se comprime, el poema se derrite:

lo que nos confronta aquí es una fuga
feroz del cuerpo hacia adentro una regresión
del decorado hacia paredes menos textuales
es decir hacia zonas anteriores a las cuñas caldeas
zonas sin espacio para un palpito para nada porque todo
está afuera exhibido sin adentro sin aliento
agravado por este exceso de gravedad (43)

Es un instante de inmovilidad: "el corazón el gran músculo hecho músculo / ahora de veras liberado se detiene" (44). En esa inmovilidad del cuerpo el poeta ve o imagina la coincidencia entre interior y exterior: esa carne intirpada está afuera, exhibida.

Por supuesto, ese instante está fuera de la historia y del espacio social. El decorado en regresión ya no es el escenario del desierto de *Fin desierto*, es incluso anterior a la escritura, anterior al lenguaje.

Recapitulemos: el lenguaje es nada que lleva a cabo nada, está poblado de ausencias, se resiste a significar, se derrite sobre las cosas. El lenguaje, nos repite Montalbetti, es algo con lo que hacemos muchas cosas. Cosas tales como lanzarlo por ahí. "Sobre un tema hebreo":

el nombre en sus mejores días es una piedra
redonda que llevamos en el bolsillo
mientras hacemos otras cosas

una piedra en busca de un blanco adecuado
algo a lo que darle entre las crecientes miríadas
y lo encuentra

al fin mismo del deseo

el blanco organizado por el deseo

entonces lanzamos la piedra con toda la fuerza
de la que somos capaces la lanzamos

como quien lanza una onomatopeya al aire o como quien lanza
un trozo de barro para llamar la atención de un impedido

la piedra alcanza el blanco con un golpe seco el golpe
de un remo batiendo el lomo de un pato
o el de un diamante rayando el umbral del universo

no sabes lo duro lo escalofriante que es
pero si te cae en la cabeza ya sabes qué fue
no sabes lo cartográfico que es

darle un nombre

renunciar al deseo
y recobrarlo una vez que has renunciado a él

lo fácil que es (30)

El lema del libro: "el golpe de un remo batiendo el lomo de
un pato".

*

Y sin embargo, Montalbetti tiene la capacidad de ofrecer relatos
en imágenes muy sintéticas. El tema del emigrado: "quien me haya traído
hasta aquí / habrá de devolverme a mi casa" ("El loco de Attar", *Llantos
elíseos* 33); y de manera más concisa todavía, aglutinando la paternidad y
el deseo: "Esta es la casa del hombre. / Esta no es la casa del hombre" ("El
peruano perfecto", *Cinco segundos de horizonte* 48). La *historia del Perú* ya
apareció en "Momentos estelares del estado-nación Perú", incluyendo
de manera punzante el himno nacional mal cantado "su luces su luces
el sol"; y es una película apurada en "Alrededores de San Lorenzo", de
Cinco segundos de horizonte (2006).

En este poema, una visita a la isla de San Lorenzo, frente a la
costa del Callao, bajo *el cielo gris de Lima*, la voz quisiera agradecer, qui-
siera creer que el escenario es de cartón. No puede, el escenario *irreal* es

real: "[...] Aquí lo que llamamos *la acción* es menos real / que el fondo de cerros pintados". Pero rápidamente eso real se convierte en discurso: "[...] Y entonces, el primer plano / se disuelve velozmente en paisaje y fecha, que es lo único / que retenemos en el disco duro: 1535 (un arrenal con rayas), / 1821 (un balcón de madera sobre plaza de provincia), 1880 / (un mar distante y un brandy en cubierta), 2000 (una procesión va por fuera), figuritas [...]" (19).

Sucesión de fechas que todo niño peruano aprende en la escuela: fundación de Lima, independencia del Perú –proclamada en lo que ahora es un destartalado balcón de un municipio paupérrimo: Huaura, 150 kilómetros al norte de Lima–, la guerra con Chile, las marchas contra Fujimori. Uno podría, entonces, intentar repetir el discurso sobre la nación, la identidad nacional, etc. En cambio, Montalbetti se acerca y toca estos lugares para inmediatamente alejarse: *figuritas*, dice.

El poema despliega un espacio vago, borroso, muy distinto al espacio tan preciso de esta película. Niebla, cielo monótono, el mar y las olas, unas pocas aves, las escasas ruinas en esta isla deshabitada, el brillo de la luz: "¿Qué se habla acá, qué palabras se prenden / al contagio de la luz? ¿Qué muertos sobreviven / sin gusanos, ni raíces, ni nardos que comer?" (15). Un nuevo desierto, delimitado por esa línea que separa el mar del cielo, cinco segundos de horizonte en la película.

La indagación es la siguiente: entre esas *figuritas* de la historia y la realidad desierta de este espacio, ¿por qué todos tenemos "esa baja necesidad de hablar" (18) del cielo gris de Lima? En un espacio como el de este poema, ¿dónde está el sujeto? El sujeto es una X en un mapa estratégico. Un bote se acerca, se escucha el ruido de su motor, desaparece de la vista. El bote se desplaza en este mar, en este cielo, ante este horizonte, bajo esta luz y esta neblina, hacia una isla deshabitada, esa X: "nosotros somos la X, / el destino final [...]" (20). Montalbetti oscila siempre: identificación, desidentificación.

Otra manera, afín, de abordar estos espacios es la de Luz María Bedoya en su video-instalación "Viaje a las Islas Hormiga" (2008): "Un video, unos cuadernillos con textos impresos y una pieza de audio, tratan

sobre un trayecto incierto hacia unas islas posibles" (Bedoya, "Viaje a las Islas Hormiga"). En el video, una cámara fija observa el mar y el horizonte vacío, desde un bote. ¿Se dirige este bote a unas islas minúsculas, esas islas que ni siquiera aparecen en los mapas, esos lugares que existen y no existen, que se han quedado en un intersticio? En este desierto no caben las *figuritas* de la historia del Perú; tampoco hay mapas ni rutas, tampoco hay un destino, acaso una X.

Después de ver el video de Bedoya uno vuelve a "Alrededores de San Lorenzo" y lee: "Observen una vez más los objetos de este paisaje / magnánimo: el cormorán, el mar inmóvil, y observen / una tercera cosa, una cuña dura, que se entromete / entre el cuerpo de ónix emplumado y la marea alta / de la tarde: el esplendor blanco de la luz. El esplendor / que se cuela, como la llama autógena de un soldador, / entre dos cuerpos ajenos. El esplendor voluptuoso / que cambia de color y se transforma en una aureola / exultante y luego en una aureola fría y luego en una / hesitación, y luego se extingue, sin dejar huella, / como un recuerdo reciente, pero ¿un recuerdo de qué? / ¿De la isla? ¿Del color? ¿Del color del ocaso / que se extingue como un recuerdo sin dimensión?" (16)

Es el cielo gris de Lima lo que desata la reflexión sobre el esplendor que se entromete entre cosa y cosa. El cielo gris de Lima, el mar del Callao, la isla de San Lorenzo, son marcas sobre el sujeto, constituyen su historia; pero paradójicamente son nebulosos, vagos, tienen un grado de indeterminación. Como si precisamente este gris que identifica al sujeto fuera la causa de su sensibilidad a una ausencia. La ausencia deja su marca: la marca de una ausencia.

¿Cuál es esta marca? Algo imperceptible: "[...] todo aquello que se entromete / entre dos cosas, una tercera cosa" (21).

Una vez más, por última vez, Vallejo viene a echar luz a estos asuntos. El poema "Trilce" –publicado en la revista *Alfar* en 1923– abre un espacio semejante al de estos «alrededores» y esta "tercera cosa". Es el famoso "Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos" (Vallejo 295). Dejando de lado las lecturas metafóricas, el "Más acá de mí mismo" registra un desfase, un desplaza-

miento de las cosas en relación a sí mismas, una falta de identidad que afecta a todo. Este registro se puede abordar desde la fenomenología (aquello que percibe), desde la lingüística (esa instancia anterior a toda enunciación), desde el psicoanálisis (un sujeto vacío, hecho de posiciones), desde la metafísica (la cosa en sí). Este pequeño *delay*, por el que siempre llegamos tarde a todo, convoca la sensación de infinito alejamiento en el acercamiento; de una "cuña, que se entromete entre uno y lo otro, los otros; entre uno y uno mismo".

El lugar de Vallejo –"hombreado va con los reversos"– es una puerta entreabierta en un espejo, siempre está a punto de ser convertido en "Cualquiera parte" por el horizonte. El lugar de Montalbetti es esa tercera cosa que se entromete entre dos cosas, son los cinco segundos de horizonte que están a punto de ser tragados por la película del peruano perfecto.

El lema del libro: "Soy sensible a esta gran falta en cada cosa, a esta / gran falta que se revela en la imitación salamandrina / de todo lo que nos rodea [...]" (20).

*

La obra de Montalbetti está en las antípodas de la utopía comunicativa; es más humilde, se abre a lo insignificante, contra la jerarquía moral del lenguaje que manda que una cosa sea más significativa que otra. Contra la idea romántica de la poesía como un uso superior del lenguaje, se limita a usar nuestro lenguaje.

Montalbetti se sitúa en el intersticio entre lo legible y lo ilegible, se sustrae a sí mismo a la escritura, al tiempo que pone el cuerpo. Desidentificación, resistencia a la simbolización, posibilidad de experiencia.

Eso es lo que esperamos de la poesía *actual*. Volvamos al inicio de este desordenado ensayo: *cómo se resiste la poesía al estado actual del lenguaje*. Alguien podría argumentar que cuando Virno se refiere al "general intellect" y a la identidad entre producción material y comunicación lingüística tiene en mente a un teleoperador, no a un poeta. Tendría algo de razón.

Pero esa apropiación del lenguaje por el capitalismo salpica a todo aquel que use el lenguaje, nos salpica a todos. El poeta desarrolla una lucha ética por la *libertad de lenguaje* porque es tan víctima de esta situación como el teleoperador. No podemos olvidar que el mismo potencial lingüístico que hace posible esta poesía permite a sus autores ganarse la vida como profesores, psicólogos, abogados.

Montalbetti lo dice al pasar, y éste podría ser el lema de [8CCCPP]: "a cuánto están pagando las clases ¿pregunto? cuánto por clase digamos un seminario de cuatro horas semanales ¿cuánto están pagando?" ("CARTAS A FLIESS", 95)

OBRAS CITADAS

Anwandter, Andrés. *Banda sonora*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo, 2006.

Bedoya, Luz María. "Punto ciego". <http://www.luzmariabedoya.com/index.php?menu=proyectos&id=punto>. Web. 1 May 2012.

———. "Viaje a las Islas Hormiga". <http://www.luzmariabedoya.com/index.php?menu=proyectos&id=viaje>. Web. 1 June 2012.

Berardi, Franco. *El sabio, el mercader y el guerrero. Del rechazo del trabajo al surgimiento del cognitarido*. Madrid: Acuarela Libros; Antonio Machado Libros, 2007.

———. *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

Gubbins, Martín. *Fuentes del Derecho*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2010.

Hjlemslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.

Milán, Eduardo. *Ensayos unidos: poesía y realidad en la otra América*. Madrid: Antonio Machado, 2011.

Montalbetti, Mario. *8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano*. Lima: Álbum del Universo Bakterial.

———. *Cinco segundos de horizonte*. Lima: Álbum del Universo Bakterial, 2006.

———. *Fin desierto y otros poemas*. Lima: Hueso Número ediciones, 1997.

———. "Labilidad de objeto, labilidad de fin y pulsión de lenguaje. En defensa del poema como aberración significativa". *Hueso húmero* 53 (2009): 95–106.

———. *Llantos elíseos*. Lima: Ediciones El Virrey, 2002.

———. "Sobre punto ciego". <http://www.luzmariabedoya.com/textos.php?menu=textos&id=puntoA>. Web. 1 May 2012.

Padilla, José Ignacio. «Eielson: de materia verbalis». *Hueso húmero* 54 (2009): 23–52.

———. "Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson". Tesis doctoral. Princeton University, 2008.

Paredes, Martín, y Abelardo Sánchez León. "Mario Montalbetti, un recontra aculturado. Entrevista con Mario Montalbetti." *Quehacer* 136 (2002): n. pag. Web. 16 Feb. 2012.

Paz, Maribel de. "Montalbetti entre líneas. [Entrevista]". *Caretas* 2057 (2008): 92–93.

Reisz, Susana. "Mario Montalbetti versus el poema". *Hueso húmero* 53 (2009): 107–131.

Rowe, William. "El dolor como forma de expresión". *Ensayos vallejanos*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2006. 13–21.

———. "La poética del desierto de Mario Montalbetti". *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*. México: El Poeta y su Trabajo, 2003. 141–155. También en *more ferarum* 7/8 (2002): 42–52.

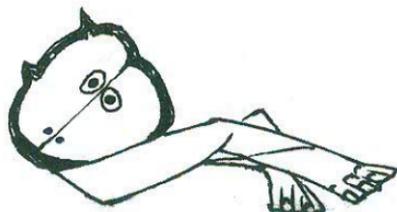
———. *Poetry Between Life and Death: the Late Work of César Vallejo*. London: Birkbeck College ePrints. Web. 16 Feb. 2012.

Vallejo, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Paris: ALLCA XX, 1988.

Virno, Paolo. "El intelecto "just in time"". http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_12_1.html. Web. 11 Sept. 2008.

———. "General intellect". <http://www.generation-online.org/p/fpvirno10.htm>. Web. 19 Feb. 2012.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, 2001.



ARCE O SICOMORO / Mario Montalbetti

(para Ivy Arbulú)

1

No sé si son arces o sicomoros
o ambos, los árboles que se alzan
junto a la laguna. No puedo decir:
hubo algo aquí antes de que hubiera
algo aquí. Así cayó la lluvia esa mañana
sobre los arces o sicomoros o ambos:
como si ya hubiera estado aquí, junto
a una laguna rodeada de sicomoros.

2

No sé si son arces estos árboles.
¿Qué otra cosa pueden ser? ¿Sólo árboles
—o cuerpos que flotan en una mañana
más pesada que ellos? ¿O sicomoros?
Diré que son arces. Hablaré de ellos
como arces maduros. Sólo así es posible
que no sean árboles estos arces
que se alzan junto a mí esta mañana.

3

Consulté con los lugareños y me dijeron:
es un sicomoro. El de más allá también
pero ese otro es un arce. Naturalmente,
alguien puede pisar el musgo suelto
y pensar “Aquí yace el viejo arce”.
O ambos. Esa banca es de madera
de arce. Esa sombra es de sicomoro.
Eso que vuela en silencio es un halcón.

4

Cada tanto caen bamboleantes
y simultáneas cuatro hojas verdes.
¿Han caído de arce o sicomoro?
Es demasiado fácil decir: han caído
del arce plateado. O de ambos.
¿Qué más da? Naturalmente, no
dejaré que la naturaleza decida.
Han caído del arce plateado.

5

Me sacio con la cabeza de una carpa
dorada. Hundo los palillos en salsa
de soya. Escribo sobre el mantel blanco:
En este verso no come nadie (hago
una pausa y prosigo) más. Si me invitas
a cenar, tal vez no encuentre tu casa.
Si abres la puerta creyendo que soy yo,
será el gran sicomoro frente a tu casa.

GERARDO CHÁVEZ O EL ASOMBRO PERPETUO / Alfonso Castrillón Vizcarra

Un nuevo libro ha venido a enriquecer la bibliografía sobre el arte peruano contemporáneo: se trata de “Gerardo Chávez, o el asombro perpetuo”, con textos de Luis Enrique Tord y editado por Mirarte, 2011. Una presentación contundente, no sólo por la impresión impecable y el tamaño, sino por la cantidad de obras seleccionadas y fechadas que hacen posible una lectura bastante coherente del trabajo del pintor norteño. El texto de Tord se desenvuelve con facilidad haciendo gala de una prosa depurada y certera que encuentra en la datación un apoyo invaluable. Para esto se remonta a las culturas prehispánicas, a la historia de los hombres y al paisaje de las tierras mochicas para convencernos de que, aunque no están explícitamente representados en los cuadros, el espíritu del lugar sí está presente. Una especie de velado determinismo que asomará por momentos y que sólo al final del libro se confirmará con su último estilo, como veremos.

Tord presenta la obra de Chávez a partir de su llegada a Europa, con algunos ejemplos de su pintura anterior, como para hacer comprender la asunción de nuevos estilos y la separación definitiva del abstracto que practicaba en Lima. Además, agrupa las obras en épocas o capítulos, titulados por el mismo artista, más por razones personales que por definir un estilo determinado. Repasar pues, sección por sección el libro, da la posibilidad de una lectura sorprendente en la que se ve las opciones del artista, el desarrollo de su abundante iconografía y la utilización de diversas técnicas a lo largo de los años.

Se ha hecho costumbre, al estudiar la obra de Chávez, tratar el tópico de las influencias, especialmente la de Matta. Hace muchos años escribí un pequeño artículo¹ en el que hacía notar la diferencia entre los

¹ Chávez o el anti-Matta, en Caballo Rojo, suplemento del diario Marka, N° 1, Año 1, Lima, 18/5/80, pp.8-9.

dos artistas: dinámico el chileno, mientras el peruano muestra un “quietismo estatuario”, a tal punto que caracterizaba a éste como anti-Matta. El tiempo ha venido a confirmar esta diferencia, sin dejar de lado, por supuesto, el discreto influjo que tuvo el surrealista sobre el joven Chávez, más como un padrino que fortaleció su vocación y determinó su ruta como pintor. Salvado el tópico Matta, preferimos estudiar la obra de Chávez dejando de lado las influencias para ver más bien su personal desarrollo estilístico y sus aportes, cómo va dejando en el camino lo ajeno o lo in-propio.

Para todo artista el cuadro es un texto en el que se ha ejercitado en el manejo de una gramática personal que obedece a oscuros y misteriosos dictados subconscientes. En el caso de Chávez, hay que tener presente que a su llegada a París, está deslumbrado por la pintura de los museos y galerías, tanto por los clásicos como por los contemporáneos, y que siente la necesidad de expresar ese torrente de imágenes y emociones, no con formas realistas tradicionales, sino con figuras nuevas, inventadas por él, donde el título de los cuadros no alude al tema sino es solamente una licencia poética. Optó, pues, por uno de los surrealismos de raigambre onírica en boga. Tomemos por ejemplo “La creación del nuevo hombre” (1964), (que junto a otros cuadros², deja ver, según Tord, “una temática de carácter político”³) donde Chávez se esfuerza por crear figuras que van ocupando la superficie del cuadro de manera abigarrada obteniendo como resultado una sintaxis caótica. ¿Cómo “redacta” el pintor su texto? A simple vista parece que trabaja primero con líneas guías que arman la composición y la fijan en la superficie: una es la vertical que da lugar al monstruo rojo y la otra, paralela, al interlocutor de negro. El resto de la superficie es intervenida por el pintor con figuras no humanas, originales, en el sentido de que no existen en la naturaleza y que por un juego de deducciones y regeneraciones se van convirtiendo en otras figuras y así sucesivamente hasta saturar el espacio. El cuadro, pues, se presenta como un conjunto inextricable negado a la lectura y donde el tema político es sólo una secreta adhesión encerrada en el corazón del artista.

² “Cubasi” (1964), “L’etoile du matin” (1966), “El guerrillero” (1967)

³ Tord, Luis Enrique, “Gerardo Chávez o el asombro perpetuo”, pág. 90.

El “nuevo hombre” que presenta Chávez en esta etapa (1962-65) se anticipa al monstruo cinematográfico Alien⁴, de afilados colmillos y fauces babeantes, y que, en el caso de nuestro artista, reemplaza la antropometría renacentista, el “modulor” de Leonardo, para presentar a los humanos como seres horribles y feroces. Su concepto del hombre moderno es pues negativo y pesimista en esta etapa, y quizás tenga razón, pues **seguimos siendo “hombre, lobo del hombre”**.

Se abre luego otra etapa en que su sintaxis se ordena gracias al severo uso de la perspectiva en espacios bien definidos y holgados donde acomoda a sus figuras, como en “Seres que vivían uno por uno” (1966) o “El guerrillero” (1967), época que se prolonga hasta “Pájaro rebelde” (1970) y “Nacimiento del Minotauro” (1971), ambas con características parecidas que cierran un momento y un estilo.

“Metamorfosis del agua” constituye un conjunto muy especial caracterizado por un repentino aclare de su paleta, ahora de tonos suaves y acuarelados, que dan vida a paisajes oníricos de gran efecto. Si la representación ha perdido dramaticidad ha ganado en liviandad, generando un clima de *jouissance* y fino erotismo donde, en este ambiente casi pastoril, sus monstruos se vuelven amables y felices.

Es indudable que las técnicas empleadas por los pintores influyen en la determinación de sus imágenes. Chávez, luego de la primera etapa que hemos visto, donde predomina la brillantez del óleo y las veladuras que este material permite, descubre las posibilidades del lápiz graso. Se trata, ante todo, de dibujos coloreados y como tales privilegian la línea neta que limita las formas de sus personajes y que hace posible un sombreado suave que les da volumen. Ahora son humanoides, se definen en la tela unas veces creando conglomerados ambiguos entre huesos, huevos y calaveras, otras como figuras centrales en actitudes de cópula. (“El otro lado”; “Los emigrantes en casa de Carlos Revilla” 1973) No hay duda de que la serie es un canto vital: el pintor ha abierto las compuertas de su sexualidad con alusiones directas al emparejamiento y al priapismo, en algunos casos no privados de humor, como en “Depuis longtemps” (1974), en el que ,

⁴ “Alien”, film dirigido por Ridley Scott en 1979, cuyo monstruo fue creado por el artista surrealista suizo H.R.Giger.

un insecto rosado, deja ver el vientre ambiguamente representado como un pene flácido, que además necesita de la ayuda de un par de ruedas, prótesis sarcástica de evidentes connotaciones.⁵

El lápiz graso permitió a Chávez tonalidades suaves y mates que contribuyeron a permear sus composiciones de un erotismo poético; sin embargo, gracias al éxito que en adelante va a tener la serie, el pintor se prodigará en composiciones que se repiten y que están a un paso de caer en la receta. Felizmente el pintor ha ejercido desde joven una continua y severa crítica consigo mismo que lo ha vuelto muy cauto y lo ha mantenido alerta contra lo banal y el mal gusto.

Con “Jugando a la constelación” (Lápiz graso, 1978), el pintor abre una etapa donde sus figuras no ocupan el centro, sino que corren dispersas hacia los cuatro lados de la tela, solicitadas por invisibles tensiones y desaparecen de la superficie dejando a la vista parte de sus cuerpos; indican quizás que sus acciones continúan en el espacio vacío, más allá de los límites tradicionales del cuadro. En esta obra la variedad de actitudes que muestran sus figuras es abundante y obligan al espectador a detenerse para averiguar qué hacen y qué significan. Podríamos imaginar al Gran Ladrón de Sombra robando la esfera de la sabiduría y sembrando el desconcierto y la huida en el espacio sideral.

¿Por qué es importante la etapa que comentamos? Por dos razones: Desde el punto de vista formal se abandona la focalización de las figuras a favor de una visión global; y desde el tema, la opción por lo primitivo, en general, sin entrar en detalles de si es prehistórico europeo o americano. (Es sabido la gran impresión que le causaron al pintor las visitas a Altamira y a Tassili Najer. Por otro lado el repertorio de imágenes que guarda Chávez en la memoria de las culturas peruanas norteñas es indeleble. De todo esto sale su pintura en esta época en la que demuestra ser muy cuidadoso y cauto: lo primitivo sí, pero sin alusiones étnicas.)

Lo interesante en el estudio de la obra de Chávez es que un cuadro lleva a otro cuadro, haciendo posible el seguimiento genético de los temas: así “Jugando a la constelación” nos conduce directo a “De

⁵ Ver también “El equilibrista” (1975); “Moité homme, moité ombre” (1976)

tiempo en tiempo" (óleo, 1988), obra que, a todas luces, quiere contar la historia de dos momentos de una batalla ritual: en la parte superior izquierda representa a los guerreros blandiendo sus lanzas en actitud de lucha y en el lado inferior derecho, a escala reducida como para indicar otro momento de la historia, el entierro de un jefe. Este es un cuadro en que podría verse, extremando las asociaciones, una lejana relación con **las culturas precolombinas americanas**. (Color terroso, rostros y perfiles, etc.) Sin embargo, en la segunda versión de "De tiempo en tiempo" (Lápiz graso, 1988) el pintor ha traducido el tema valiéndose esta vez del lápiz y ha variado la composición, poniendo énfasis en la línea, aclarando los tonos, en suma: volviendo a su estilo "lápiz graso", a costa de borrar cualquier alusión étnica.

Y así, en adelante, la pintura de Chávez ensaya nuevas propuestas, como la iniciada con "El último ídolo" (Óleo, 1979-80), que se ha dado en llamar "pintura negra" por los fondos utilizados y cuya importancia radica en la aparición de personajes haciendo parte de la multitud que prelude sus últimas grandes composiciones.

Pero Chávez se da tiempo para sorprendernos con la serie "Mitología del futuro" (óleos, 1985-86-87). Este conjunto se veía venir desde "Jugando a la constelación" (1978), con la diferencia de que la primera está concebida en una escala monumental y necesita ambientes apropiados para disfrutarla.⁶ En estas composiciones el artista, al dispersar a sus personajes en la tela y al suspenderlos en el espacio negro e indefinido, recurre a un procedimiento que ya le conocíamos pero que aquí adquiere otro significado; se convierte en un repertorio iconográfico que guarda sus figuras más queridas: humanoides, toros, caballos, lanzas, ruedas, mezclados como si una fuerza invisible los hubiese levantado en el espacio y los mantuviese levitando.

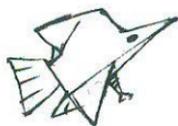
Si bien existe el paréntesis de "Los caballitos del alma", (Óleos entre 1993-2000) en los que la afectividad se prodiga en figuras y colores cálidos y alegres, casi paralelamente Chávez sigue su camino, que él mismo denomina "Del arte primitivo al arte moderno", hasta llegar al

⁶ La serie se exhibió en el Museo de Arte Italiano y en la Bienal de San Pablo del año 1987.

“Nacimiento del barro. María de los Andes” (1991), en que experimenta con nuevos soportes y técnicas y se inspira en el arte popular peruano. Chávez, por fin, ha realizado su opción después de transitar por décadas en los parajes surrealistas, de dar forma a sus monstruos felices, tan personales y subjetivos; luego de dar vida a una constelación de mitos siderales, regresa a la tierra, hunde las manos en ella y hace posible una pintura que lo vincula a nuestra cultura.

Esta época se inaugura con “El otro Ekeko” (1991) en el que la figura del popular hombrecillo cargado de toda suerte de amuletos es un gigante, quizás el mismo Chávez que lleva a cuestas sus inquietantes personajes, diseñados sobre yute preparado con tierra natural. Esto es algo altamente significativo porque supone dejar de lado los pigmentos y los soportes tradicionales de Occidente por una estética primitivista que descubre las raíces de lo nuestro. Una fuerza oculta, que implica coraje y riesgo, lo empuja al monumentalismo, a tentar dimensiones insólitas en donde se pueda acomodar la masa de sus personajes que, en “La procesión de la papa” (1995), han dejado de ser monstruos para ser más humanos. En este enorme cuadro, habitado por el espíritu popular, el fruto prodigioso de la tierra es paseado como una imagen religiosa, en medio de la euforia, la música y los fuegos de artificio.

Siguiendo los ecos de esta música procesional podríamos apuntar, para terminar, sus propuestas más recientes como “Los olvidados” (1999); “Orígenes” (2000); “La señora de Cao” (2006) o “Instigadores de la duda” (2011) que evidencia la preocupación del pintor por los temas culturales peruanos, pero siempre aludiendo a ellos con gran tino sin llegar a lo folklórico. A estas alturas nos preguntamos por el futuro de la pintura de Chávez y él nos responde con obras como “Los de afuera” (2009), en que la superficie de la tela no le basta e invade la pared con siluetas recortadas de sus personajes. Esta idea de salirse de las dimensiones tradicionales del cuadro lo lleva a una pintura escultórica como “Elogio del mito” (2011). Frente a la obra de Chávez cabe pues “el asombro perpetuo”.



NOTICIAS LITERARIAS DE LA CHINA EN ESPAÑOL / Fernando Iwasaki

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta *enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas

Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”

Siempre he pensado que si la imagen del extremo Oriente es una estampa china, su reflejo inverso –el extremo Occidente– debería ser una postal de América Latina. Después de todo, el Nuevo Mundo fue descubierto gracias a la secular obsesión de Occidente por el Oriente, y así encuentro natural que la fascinación europea por la China se haya trasladado al extremo más occidental de la esfera de su influencia.

Aunque la China era conocida en Europa a través de las obras de Marco Polo, nadie a principios del siglo XVI podía describirla sin despertar dudas o sospechas, ni siquiera los sobrevivientes de la expedición de Sebastián Elcano¹. Con todo, ello no fue obstáculo para que la China apareciera en el primer mapa del mundo elaborado después del Tratado de Tordesillas² y en la monumental *Cosmographia* del alemán Sebastian Münster³.

¹ Antonio Pigafetta –marinero veneciano de la nao “Victoria”– redactó su *Il primo viaggio intorno al mondo* para imprimirlo en 1522, pero fue desautorizado por sus contemporáneos. De hecho, Gonzalo Fernández de Oviedo se expresó así de Pigafetta: “Otras cosas muchas dice este auctor de oydas, assí de la Java como de Malaca y de la China, que no me pareció curar dello”. Citado por Antonello GERBI en *La naturaleza de las Indias Nuevas*, FCE (México, 1978), p. 127.

² Nos referimos al mapa del cosmógrafo Diego Ribero, fechado en Sevilla en 1529.

³ Sebastian MÜNSTER: *Cosmographia Universalis* [edición latina], Basilea, libro V, p. 1083.

Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XVI, los padres de la Compañía de Jesús empezaron a divulgar algunos aspectos del reino de la China, gracias a la difusión y traducción de sus cartas pastorales. Así, en 1555 se imprimió en Coimbra el relato de un hombre que escapó a Malaca después de haber sido prisionero de los chinos durante tres años⁴, y en 1564 los jesuitas publicaron una nueva carta con más información del país de Catay⁵. Desde entonces la Compañía de Jesús adquirió la costumbre de mantener a sus misioneros informados a través de la publicación de la correspondencia interna de la orden, lo que explica cómo el padre Acosta pudo intercalar descripciones de la cultura china en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590)⁶.

En realidad, numerosos cronistas se dedicaron a divulgar “noticias” de la China recopiladas por jesuitas y navegantes portugueses, publicando así obras audaces de una dudosa credibilidad, como el *Discurso* de Bernardino de Escalante, impreso en Sevilla en 1577⁷. Aunque este libro reproducía con certeza las informaciones conocidas de aquel

⁴ Hernán MENDEZ, *Hijo y siervo de la Compañía de Jesús: Información de algunas cosas acerca de las costumbres y leyes del Reyno de la China, que un hombre (que allá estuvo captivo tres años) contó en Malaca, en el Colegio de la Compañía de Jesús* (Malaca, 5.XII.1554). El texto fue reproducido en Zaragoza en 1561 y ambos documentos fueron hallados y publicados por Carlos Sanz.

⁵ Melchior NUÑEZ: *Copia de las cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús que andan en el Japón, escriuieron a los de la misma Compañía de la India y Europa...Trasladadas del Portugués al Castellano...Empresas en Coimbra por Juan Alvarez y Juan de Baerra, año 1564* [reimpresión en Alcalá de Henares por Juan Iñiguez de Lequerica, año de 1575].

⁶ Aunque Acosta vivió en Europa desde 1588, apenas salió del Perú redactó estando en México todavía su *Parecer sobre la guerra de China* y la *Respuesta a nuestro padre: Fundamentos que justifican la guerra contra China*, lo que quiere decir que conocía la problemática del Oriente a pesar de estar en el Perú. **Prueba de que en Europa debió ampliar sus estudios orientales**, vienen a ser sus referencias a la embajada de los jóvenes japoneses que el padre Alessandro Valignano presentó en Roma en 1582: “El de los japoneses es muy semejante a éste [la escritura de los chinos], aunque de los señores japoneses que estuvieron en Europa, afirman que escribían fácilmente en su lengua cualquier cosa, aunque fuesen de nombres propios de acá, y me mostraron algunas escrituras suyas por donde parece que deben de tener algún género de letras, aunque lo más de su escritura debe de ser por caracteres y figuras, como está dicho de los chinas. En Joseph de ACOSTA: *Historia natural y moral de las Indias*, FCE (México, 1979), p. 287.

⁷ Bernardino de ESCALANTE: *Discurso de la Navegación que los Portugueses hazen a los Reinos y Prouincias del Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China. Impreso en Seuilla, con Licencia, en casa de la biuda de Alonso Escriuano, que sancta gloria aya. Año de 1577.*

tiempo⁸, su autor fue sumamente temerario cuando ensayó especulaciones etnográficas:

Son todos los Chinas generalmente de rostros anchos, y ojos pequeños, y narizes llanas, y lampiños, con vnos pocos pelos en las mançanillas de la barba... En Cantón, y los demás lugares de aquella costa son baços amoriscados, como los de Fez y Marruecos. La tierra adentro son todos del color que en España, é Italia, y Alemania, blancos y rubios y de buenas disposiciones⁹.

En 1577, un franciscano de la provincia del Perú –fray Antonio de San Gregorio– se embarcó para México con el propósito de predicar en el Oriente y organizó una expedición de 25 misioneros¹⁰. Una vez en Manila fundó la Provincia Franciscana de San Gregorio de Filipinas, pero murió cuando volvió hacia México en busca de más religiosos. De cualquier manera, su iniciativa sirvió para que en 1579, el franciscano fray Pedro de Alfaro se adentrara en la China con otros tres hermanos de su orden. Al cabo de un año de peripecias por Cantón, Auchoe, Macao y Chincheo, los frailes retornaron a Manila a mediados de 1580, dejando un valioso testimonio de su recorrido que ha sido glosado muchas veces mas nunca editado en su totalidad¹¹.

⁸ "...se contienen quinze prouincias [en la China], que cada vna dellas es mayor, que los más Reynos de que tenemos noticia, intitúlanse algunas debaxo del nombre de la ciudad Metropolitana, a do residen los Gouernadores y Presidentes. Dízense Cantón, Foquién, Chequeam, Xantoi, Nanquín, Quinquín, éstas son marítimas. Quicheu, Luna, Quacn, Fuquam, Cansin, Xianjn, Honan y Sancn-Son en la Tierra dentro" (*Ibidem*, pp. 30-30v.).

⁹ *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰ "Por haber multiplicado en hijos, como estrellas del cielo, esta santa prouincia pudo extender sus ramos hasta los fines de la tierra, sacando Dios frailes de ella para las Filipinas. Porque viniendo del Perú un fraile lego, llamado Antonio de San Gregorio, ...le tomó Dios por instrumento suyo... para fundar en las Filipinas la provincia que ahora se llama de San Gregorio, habiendo sido primero Custodia". Ver Marcelo de RIBADENEYRA: *Historia de las islas del Archipiélago filipino y reinos de la gran China, Tartaria, Cochinchina, Malaca, Siam, Camboje y Japón*, Editorial Católica (Madrid, 1947), pp. 35-36. El cronista franciscano comenta lo siguiente sobre la vida del fraile perulero: "Era este religioso natural del Obispado de Ciudad Rodrigo, y tomó el hábito en la muy religiosa provincia de Lima, en el Perú, llamándole el Señor después de haber gastado los años de su juventud en vida distraída de soldado y de mercader codicioso" (*Op. cit.*, p. 235).

¹¹ AGI, Patronato 46, r^o 11: Relación del uiage que hicieron a la China frai Pedro de Alfaro y otros tres religiosos de la orden de San Francisco (1579).

Nada más tomar posesión de su cargo, el gobernador Gonzalo Ronquillo de Peñalosa despachó un navío hacia Macao con el pretexto de someter a los portugueses a la autoridad de Felipe II, cuando en realidad deseaba aprovisionarse de mercancías chinas para enviarlas al Perú¹². Uno de los pasajeros de esa expedición, el jesuita Alonso Sánchez, redactó una *Relación de las cosas de la China* que rápidamente circuló manuscrita entre los padres de la Compañía de Jesús¹³.

Por último, en 1585 apareció en Roma el célebre libro del agustino Juan González de Mendoza –*Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China*– que en apenas dieciséis años alcanzó las treinta y ocho ediciones en nueve idiomas diferentes¹⁴. Dicha obra divulgó por todo el mundo “noticias” de la China¹⁵, aunque su propio autor no hubiera pisado jamás los dominios del Celeste Imperio. En realidad, para escribir sobre la China durante los siglos XVI y XVII tan sólo hacía falta tener arte y valor, como lo demostró don Miguel de Cervantes en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote* al Conde de Lemos, donde estampó guasón:

... es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe. Y él que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador

¹² Fernando IWASAKI: “La Primera Navegación Transpacífica entre Perú y Filipinas y su Trasfondo Socio-Económico”, Anuario de Estudios Americanos vol. XLVII, Escuela de Estudios Hispanoamericanos (Sevilla, 1990).

¹³ AGI, Filipinas 79: *Relación que trajo el Padre Alonso Sánchez del estado de las cosas de la China* (1581). José de Acosta debió conocer el texto, ya que en 1587 rebatió las opiniones de Alonso Sánchez en su *Parecer sobre la guerra de China*. Ver el Apéndice Primero al *Prólogo* de Edmundo O’GORMAN a la *Historia Natural y Moral de las Indias*, FCE (México, 1979), p. LXIV.

¹⁴ GONZALEZ DE MENDOZA: *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China, sabidas así por los libros de los mismos chinas, como por relación de religiosos, y otras personas que an estado en el dicho reino*. A costa de Bartholomé Grassi, en la Stampa de Vincentio Accolsi (Roma, 1585). Juan González de Mendoza tuvo acceso a los papeles de fray Martín de Rada y fray Pedro de Alfaro, pues sus entradas a la China ocupan los libros primero y segundo de la segunda parte de su crónica.

¹⁵ La obra ya estaba presente en Lima en 1606. Ver Irving LEONARD: *Los libros del conquistador*, FCE (México, 1979), p.397.

de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Justamente con esto, me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Preguntele al portador si Su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondiome que ni por pensamiento¹⁶.

Cervantes no lo sabía, pero había inventado un nuevo género narrativo –el “cuento chino”–, especie de historia truculenta y fantasiosa que circuló como moneda corriente durante los siglos XVI y XVII, aunque la expresión proviene de una pregunta coloquial seguramente formulada desde la ignorancia y el malhumor:

¿Somos chinos? Phrase vulgar, y con poca razón introducida, de que se usa para dar à entender à otro que le pretende engañar, ò le propone algún disparate: que no es tan ignorante que lo pueda conseguir, aludiendo à que los Chinos por torpes y faltos de conocimiento son fáciles de engañar; siendo incierto respecto de ser mui hábiles e ingeniosos¹⁷.

Por lo tanto, las “noticias” de la China –relatos de cierta erudición histórica, ambición etnográfica y curiosidad viajera– se convirtieron en “noticias literarias” gracias a Cervantes, quien fue el primero que hizo ficción con ellas en castellano. Y como sería temerario pretender glosar las “noticias literarias” de la China en todo el ámbito de la literatura en lengua española, voy a centrarme en los autores latinoamericanos más representativos por sus referencias chinescas.

El mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) publicó durante las guerras de la independencia *El Periquillo Sarmiento*

¹⁶ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA: *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara (Madrid, 2005), p. 547.

¹⁷ DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Edición Facsímil, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos (Madrid, 1990), Tomo I, p. 321.

(1816)¹⁸, novela en tres volúmenes que bebía de la picaresca y cuyo protagonista embarcó en Acapulco para arribar a las costas de la China. Por lo tanto, ya en la primera novela hispanoamericana irrumpió torrente la fascinación por la China.

El Modernismo también sucumbió al sofisticado hechizo oriental y así en *Azul* (1888), primer libro del genial nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), encontramos un cuento titulado “La muerte de la emperatriz de la China”, una prosa sobre una obra de arte a la que su poseedor dedica un templo exquisito y profano en su casa de París:

La caja había llegado, una caja de regular tamaño, llena de marchamos, de números y de letras negras que decían y daban a entender que el contenido era muy frágil. Cuando la caja se abrió, apareció el misterio. Era un fino busto de porcelana, un admirable busto de mujer sonriente, pálido y encantador. En la base tenía tres inscripciones, una en caracteres chinescos, otra en inglés y otra en francés. *La emperatriz de la China*. ¡La emperatriz de la China! ¿Qué manos de artista asiático habían modelado aquellas formas atrayentes de misterio? Era una cabellera recogida y apretada, una faz enigmática, ojos bajos y extraños, de princesa celeste, sonrisa de esfinge, cuello erguido sobre los hombros columbinos, cubiertos por una honda de seda bordada de dragones, todo dando magia a la porcelana blanca, con tonos de cera, inmaculada y cándida. ¡La emperatriz de la China! Suzette pasaba sus dedos de rosa sobre los ojos de aquella graciosa soberana, un tanto inclinados, con sus curvos epicantus bajo los puros y nobles arcos de las cejas. Estaba contenta. Y Recaredo sentía orgullo de poseer su porcelana. Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado¹⁹.

¹⁸ José Joaquín FERNÁNDEZ DE LIZARDI: *El Periquillo Sarmiento por el Pensador Mexicano*, En la Oficina de don Alexandro Valdés Calle de Zuleta (México, 1816).

¹⁹ Rubén DARÍO: *Azul*, Imprenta de la Unión (Ciudad de Guatemala, 1890).

El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) –escritor galante, amigo de Wilde en París y creador de la crónica en lengua española– fue uno de los primeros viajeros occidentales por Asia y dedicó numerosas páginas sobre la China en sus libros *Por tierras lejanas* (1910)²⁰ y especialmente en *De Marsella a Tokio* (1912)²¹, obra prologada por Darío, quien sólo viajó por el Oriente a través de los libros de Pierre Loti, Lafcadio Hearn, Rudyard Kipling y Enrique Gómez Carrillo.

Aunque es más conocido por sus *haikus* en castellano y por la influencia de la poesía japonesa en su obra, el mexicano José Juan Tablada (1871-1945) se inspiró en la poesía y la escritura chinas para escribir *Li-Po y otros poemas*²², inaugurando así una rica corriente orientalista mexicana que tuvo entre sus más fervorosos seguidores al Premio Nobel Octavio Paz.

En efecto, Octavio Paz (1914-1998) tradujo poesía china del inglés y del francés, redactó ensayos acerca de poetas y filósofos chinos, y escribió –él mismo– poemas desde el arte y el aire de la poesía china²³. La bibliografía especializada en el orientalismo de Paz es tan rica y erudita, que me siento exonerado de hacer un pormenorizado inventario al respecto²⁴, sobre todo después de la celebración –aquí, en el Instituto Cervantes de Pekín– del seminario internacional “Octavio Paz y la Tradición Oriental” (2007).

Sin embargo, otro autor latinoamericano cuyo orientalismo también merecería minuciosos estudios sería el argentino Jorge Luis Borges

²⁰ Enrique GÓMEZ CARRILLO: *Por tierras lejanas*, Sempere y Cía. (Madrid, 1910).

²¹ Enrique GÓMEZ CARRILLO: *De Marsella a Tokio*, Garnier Hermanos (París, 1912).

²² José Juan TABLADA: *Li-Po y otros poemas*, (México, 1920). Al parecer, Tablada no se inspiró ni en Apollinaire ni en el cubismo para escribir *Li-Po y otros poemas*, sino en el *Livre de Jade* (1902) de Judith Gautier y en *A History of Chinese Literature* (1901) de Herbert Giles, como se puede apreciar en Adriana GARCÍA DE ALDRIDGE: “Las fuentes chinas de José Juan Tablada” en *Bulletin for Hispanic Studies* # 60 n° 2, Liverpool University Press (Liverpool, 1983), pp. 109-119.

²³ Ver Octavio PAZ: “Variaciones chinas”, *Corriente alterna*, en *Obras Completas* vol. II, FCE (México, 1994).

²⁴ A modo de muestra ver Kwon Tae Jung KIM: *El elemento oriental en la obra de Octavio Paz*, Universidad de Guadalajara (México, 1989); Roberto MIRANDA: *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, Harvard University Press (Cambridge, 1989); Víctor SOSA: *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura (Puebla, 2000); Flora BOTTON BEJA: “Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción”, en *Estudios de Asia y Africa* XLVI: 2, El Colegio de México (México, 2011), pp. 269-286.

(1889-1986), autor de una fastuosa obra narrativa, poética y ensayística, constelada de referencias chinas. En realidad, Borges retomó la tradición de las “noticias” chinas de las crónicas del siglo XVI y XVII, para convertirlas en “noticias literarias” de la China.

Así, en *Historia universal de la infamia* (1935) nos encontramos con el cuento “La viuda Ching, pirata”, basado en la biografía de Ching Shih, corsaria incluida por Philip Gosse en *The History of Piracy*²⁵. Las “noticias” borgeanas de la China regresan en el relato titulado “El jardín de senderos que se bifurcan” del volumen *Ficciones* (1944), donde el espía Yu-Tsun descubre que descende del sabio Ts’ui Pen, autor de un libro laberíntico que prefigura y resuelve la encrucijada que vive Yu-Tsun. Más tarde, el primero de los ensayos reunidos en *Otras inquisiciones* (1952) –“La muralla y los libros”– vincula en tono de crónica, relato legendario y digresión filosófica la destrucción de una biblioteca y la construcción de la Muralla china: “Acaso Shih Huan Ti amuralló el imperio porque sabía que éste era deleznable y destruyó los libros por entender que eran libros sagrados, o sea libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre. Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan”²⁶. También atesoran una ambición de “noticia literaria” las especies chinas que pueblan el *Manual de Zoología Fantástica* (1957), donde sin ser prolijos espigamos a los Animales de los Espejos, el Ave Roc, el Dragón, el Fénix, el Zorro, los Tigres de Annam, el Unicornio, el Gallo Celestial y las rocambolescas criaturas agrupadas bajo el epígrafe de Fauna China²⁷, cuyas viñetas parecen redactadas a caballo entre los bestiarios medievales y el *Sumario de la Natural Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo. Por último, en *El Hacedor* (1960) podemos leer “Parábola del palacio” y el delicioso texto titulado “Museo”, que cada vez que releo se me antoja una metáfora de internet: “los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él”²⁸.

²⁵ Existe una edición en español de Philip GOSSE: *Historia de la piratería* [traducción de Lino Novás Calvo], Renacimiento (Sevilla, 2008).

²⁶ Jorge Luis BORGES: *Otras inquisiciones*, Alianza Bolsillo (Madrid, 1981), p. 11.

²⁷ Jorge Luis BORGES: *El libro de los seres imaginarios*, Emecé (Buenos Aires, 1978), pp. 17, 41, 68, 81, 123, 163, 166 y 209.

²⁸ Jorge Luis BORGES: “Museo”, en *El Hacedor*, Alianza Bolsillo (Madrid, 1979), p. 143.

En realidad, Borges recurría a las referencias chinas para producir estupor, maravilla y perplejidad, como lo demuestran sus múltiples alusiones al sueño de Chuang Tzu –“soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”²⁹–, incluido más tarde en poemas como “Signos”³⁰ e “Historia de la noche”³¹; antologado más tarde en *Cuentos Breves y Extraordinarios* (1943)³² y de nuevo recogido en *Antología de la Literatura Fantástica* (1983)³³, o glosado en ensayos cronológicamente tan dispares como “Avatares de la tortuga”³⁴, “Nueva refutación del tiempo”³⁵ y nuestro conocido “La muralla y los libros”.

Como Borges fue al mismo tiempo misceláneo y enciclopédico, la China y lo chino se convirtieron en recursos fantásticos y maravillosos, gracias a su incomparable talento personal para disolver la ficción en la erudición y viceversa.

A diferencia del exotismo de los modernistas Darío y Gómez Carrillo, de la curiosidad intelectual y poética de los mexicanos Tablada y Paz y de la fascinación literaria de Borges, los escritores latinoamericanos de ascendencia china espolvorearon su obra de pistas y claves que me permiten incluirlos en esta enumeración personal. Me refiero a los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy, así como al peruano Siu Kam Wen.

Como los héroes homéricos, Lezama Lima (1910-1976) siempre proclamó su linaje oriental, desde en poemas como “Una batalla china” (1974) hasta en su monumental novela *Paradiso* (1966), pasando por relatos como “Juegos de las decapitaciones” (1941) y ensayos a la mane-

²⁹ Jorge Luis BORGES: “Un museo de literatura oriental” en *Textos Cautivos*, Tusquets (Barcelona, 1990), p. 323. El texto original se publicó en *El Hogar* en 1939.

³⁰ Jorge Luis BORGES: “Signos” en *La moneda de hierro*, Emecé (Buenos Aires, 1976), p. 151.

³¹ Jorge Luis BORGES: Jorge Luis BORGES: *Historia de la noche*, Emecé (Buenos Aires, 1977) en nota a pie de página del poema.

³² Jorge Luis BORGES y Adolfo BIOY CASARES: “El sueño de Chuang Tzu” en *Cuentos Breves y Extraordinarios*, Losada (Buenos Aires, 2004), p. 21.

³³ Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO: “Chuang Tzu: Sueño de la mariposa” en *Antología de la Literatura Fantástica*, Edhasa (Madrid, 1989), p. 158.

³⁴ Jorge Luis BORGES: *Discusión*, M. Gleizer (Buenos Aires, 1932).

³⁵ Jorge Luis BORGES: “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones...*, p. 184.

ra de “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (1965). Así, el filólogo cubano Rogelio Rodríguez Coronel ha estudiado la importancia de Confucio y Lao-Tsé, el *tao* y el *wu-wei*, el tarot y el *I-Ching* en la obra de Lezama Lima³⁶, mientras que la profesora italiana Annelisa Addolorato se ha concentrado en analizar la presencia de los principios del *tao* en poemas puntuales de Lezama Lima como “La prueba de jade”³⁷:

*Cuando llegué a la subdividida casa,
donde lo mismo podía encontrar el falso
reloj de Postdam los días de recibo
del ajedrecista Kempelen, o el perico
de porcelana de Sajonia, favorito de María Antonieta.
Estaba allí también, en su caja de peluche
negro y de algodón envuelto en tafetán blanco,
la pequeña diosa de jade, con un gran ramo
que pasaba de una mano a la otra más fría.
La ascendí hasta la luz, era el antiguo
rayo de la luna cristalizado, el gracioso bastón
con el que los emperadores chinos juraban el trono,
y dividían el bastón en dos partes y la sucesión
milenaria seguía subdividiendo y siempre quedaba el jade
para jurar, para dividir en dos partes,
para el ying y para el yang.
Pero el probador, paseante de los metales y las jarras,
me dijo con su cara rápida de consejo color caramelo:
apóyela en la mejilla, el jade siempre frío.
Sentí que el jade era el interruptor,
el interpuesto entre el pascalino entredeux,
el que suspende la afluencia claroscuro,
la espada para la luminosidad espejeante,*

³⁶ El original sólo es posible consultarlo en línea como Rogelio RODRÍGUEZ CORONEL: “Chinerías de Lezama Lima” en http://www.acul.ohc.cu/chinerias_de_lezama.pdf.

³⁷ Annelisa ADDOLORATO: “Taoísmo y cultura oriental en Lezama Lima. La mediación cultural en verso”, texto leído en el Coloquio Internacional Centenario de José Lezama Lima, celebrado en La Habana en noviembre de 2010. El texto puede ser descargado en <http://ebookbrowse.com/annelisa-pdf-d50909611> o leído en línea en http://www.cce.co.cu/coloquio_lezama/ponen/imagen/annelisa.pdf.

*la sílaba detenida entre el río que impulsa
 y el espejo que detiene.
 Da prueba de su validez por el frío,
 el señuelo para el conejo húmedo.
 Todas las joyas en la lámina del escudo:
 en la mañana el conejo oscilando
 sus bigotes sobre una mazorca de maíz.
 Qué comienzos, qué oros, qué trifolias,
 el conejo, la reina del jade, el frío que interrumpe.
 Pero el jade es también un carbunclo entre el río y el espejo,
 una prisión del agua donde despereza
 el pájaro hoguera, deshaciendo el fuego en gotas.
 Las gotas como peras, inmensas máscaras
 a las que el fuego les dictó las escamas de su soberanía.
 Las máscaras hechas realezas por las entrañas
 que les enseñaron como el caracol
 extraer el color de la tierra.
 Y la frialdad del jade sobre las mejillas,
 para proclamar su realeza, su peso verdadero,
 su huella congelada entre el río y el espejo.
 Probar su realidad por el frío,
 la gracia de su ventana por la ausencia,
 y la reina verdadera, la prueba del jade,
 por la fuga de la escarcha
 en un breve trineo que traza letras
 sobre el nido de las mejillas.
 Cerramos los ojos, la nieve vuela.³⁸*

La obra de Severo Sarduy (1937-1993), desde su memorable novela *De donde son los cantantes* (1967)³⁹, se empeñó en demostrar que lo chino era uno de los fundamentos de la identidad cubana, junto a lo negro y lo español. Sarduy presumía de un mítico bisabuelo chino y vivió

³⁸ José LEZAMA LIMA: *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, Universidad Politécnica de Valencia (Valencia, 2004), vol. I, pp. 237-238.

³⁹ Severo SARDUY: *De donde son los cantantes*, Joaquín Mortiz (México, 1967).

de adolescente en el Barrio Chino de La Habana, donde pasó tardes alucinadas en la platea del Circo “Shangai”. El poeta, crítico y editor Gustavo Guerrero ha investigado la fascinación oriental de Severo Sarduy e incluso promovido más de un coloquio, exposición y simposio al respecto⁴⁰.

Casi desconocido fuera del Perú (aunque reside en Hawaii desde 1985), Siu Kam Wen nació en realidad en Zhongshan en 1950. Su lengua materna es el lungtu, su segundo idioma fue el cantonés, su tercero el español y actualmente es el inglés, pero su lengua literaria es el español como lo acreditan sus libros *El tramo final* (1986), *La primera espada del imperio* (1988), *Viaje a Itaca* (2004), *La estatua en el jardín* (2004), *La vida no es una tómbola* (2008) y *El furor de mis ardores* (2010)⁴¹. Así, Siu Kam Wen introdujo los temas chinos en la literatura peruana, primero a través de personajes chinos en el Perú como en los relatos “Historia de dos viejos” y “En alta mar”⁴², y luego recreando episodios de la historia y la literatura chinas como en los cuentos “El viajero”, “La primera espada del imperio”, “El lavado de manos”, “El otro ejército” y “El hombre del laúd”, todos ellos incluidos en un libro bellísimo que hoy por hoy es una golosina para los bibliófilos: *La primera espada del imperio*⁴³.

Sin embargo, la obra donde Siu Kam Wen abordó el fenómeno de la inmigración china al Perú y donde quizá exorcizó sus demonios personales es *La vida no es una tómbola*⁴⁴, pues Héctor –protagonista de la novela– se rebela contra la inflexible decisión familiar de convertirlo en un tendero por el resto de su vida, de manera que la vida del pequeño Héctor parece un calco de la biografía de Siu Kam Wen: “el mismo año en que cumplí los catorce, mi padre había decidido, contra mi voluntad y ciertamente contra los planes que había hecho para mi propio futuro,

⁴⁰ Gustavo GUERRERO: “El Oriente de Severo Sarduy (1937-1993)” en *Letras Libres* # 80 (Madrid, 2008).

⁴¹ Siu Kam Wen ha resumido el proceloso itinerario de adquirir un nuevo idioma para convertirlo en lengua literaria en Siu KAM WEN: “Bilingüismo y Creación Literaria” en *Exils et Créations Littéraires. Cahiers du CIRHILL* # 24, L’Harmattan (Angers, 2001), pp. 165-172.

⁴² Ver Siu KAM WEN: *El tramo final*, Lluvia Editores (Lima, 1986).

⁴³ Siu KAM WEN: *La primera espada del imperio*, Instituto Nacional de Cultura (Lima, 1988).

⁴⁴ Siu KAM WEN: *La vida no es una tómbola*, UNMSM (Lima, 2008).

sacarme del colegio chino y ponerme a trabajar en la tienda que tenía en el distrito del Rímac”⁴⁵.

Dentro de los grandes escritores extraterritoriales que han adquirido una nueva lengua literaria en el exilio, Siu Kam Wen merecería figurar junto a Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Max Aub y César Moro.

¿Cuáles son las últimas “noticias literarias” de la China en la literatura latinoamericana contemporánea? Entre novelas históricas como *La mujer en la muralla* de Alberto Laiseca⁴⁶, propuestas paródicas como *Una novela china* de César Aira⁴⁷ y narraciones de realismo urbano como *Un chino en bicicleta* de Ariel Magnus⁴⁸, sobresale de forma singular *Los impostores* (2002) del colombiano Santiago Gamboa, un *thriller* desopilante de manuscritos secretos, intelectuales latinoamericanos, revistas francesas, universidades alemanas y partidos comunistas, donde un alemán, un peruano y un colombiano terminan haciendo el indio en Pekín, aunque especialmente el alemán.

Autor de una trilogía pekinesa –*Octubre en Pekín* (1), *Los impostores* (2002) y *Hotel Pekín* (2009)–, Santiago Gamboa (1965) proyecta sobre Pekín su concepto del rol de las ciudades dentro de la literatura:

Esta visión urbana, de la ciudad de noche, es también, de algún modo, la imagen de la novela moderna, pues es precisamente en la ciudad donde se encuentran los desconocidos y surgen las historias, donde dos coinciden en un ascensor y algo sucede, donde alguien mata a alguien en un restaurante chino y luego escapa por la puerta de atrás, sembrando el pánico en las cocinas, o donde uno se enamora perdidamente de una mujer en un cartel publicitario. Es en la ciudad donde los amantes se dan cita en moteles sórdidos y son momentáneamente felices mientras que afuera, en la calle, hay hombres y mujeres desesperados que se entregan al alcohol y solitarios con

⁴⁵ Siu KAM WEN: “Bilingüismo y Creación Literaria”..., p. 169.

⁴⁶ Alberto LAISECA: *La mujer en la muralla*, Tusquets (Buenos Aires, 1990).

⁴⁷ César AIRA: *Una novela china*, Javier Vergara Editor (Buenos Aires, 1987).

⁴⁸ Ariel MAGNUS: *Un chino en bicicleta*, Norma (Buenos Aires, 2007).

sed de venganza que han sido humillados, y drogas y prostitutas y mujeres bellas y frívolas, como las que se pasean por las novelas de Scott Fitzgerald, y claro, mucha gente común, la gente que vive en las mejores novelas del siglo, la gente que puebla las ciudades y los cines y los trenes nocturnos⁴⁹.

Por lo tanto, en el Pekín de Santiago Gamboa –donde todos los restaurantes son chinos– sus criaturas sucumben al fulminante hechizo urbano como podría ocurrirles en París, Nueva York o Buenos Aires. Por eso el colombiano, el alemán y el peruano cayeron redondos, aunque el alemán Gisbert Klauss fue el que más profundo cayó:

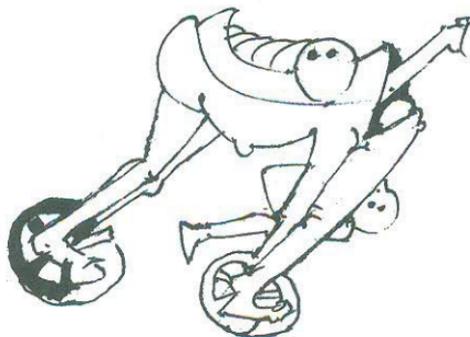
Lo primero que escribió en su cuaderno de notas (...) fue que Pekín lo había cambiado. Y lo había cambiado por una sencilla razón: la amaba. Apenas la conocía, pero ya sentía el deseo perentorio de regresar, de conocerla a la perfección, de enseñarle a Jutta cada uno de sus recovecos para que ella viera en la ciudad un reflejo suyo. Se ama a una ciudad cuando se pretende ser amado a través de ella, y era eso, exactamente, lo que Gisbert sentía. Pekín lo había convertido en una persona mejor. Pasear por sus calles, desentrañar sus *hutongs*, oler sus olores. Todo aquello, ahora, era tan suyo como su viejo nombre. Entonces empezó a escribir algo que, para su sorpresa, tomó forma de poema. ¿Qué idea lo llevó a tan extravagante resultado? Algo sumamente simple: le agradaría que alguna vez, a su paso por cualquier calle de Hamburgo, alguien exclamara en voz baja:

*Ahí va el que tanto extraña Pekín,
el que tanto la conoce y quiere.
Ahí va el que cada día,
donde quiera que esté,
se pregunta si habrá niebla en Beihai,
o si llueve y no se ven los sauces.*

⁴⁹ Santiago GAMBOA: "Opiniones de un lector", en *Palabra de América*, Seix-Barral (Barcelona, 2004), p. 76.

*Son las cosas que él quisiera saber,
las cosas que a él le importan.
Ahí va el que tanto extraña todo aquello...
¿Habrá caído esa vieja casa de Fentgai?
¿Qué color tendrán hoy los muros
que circundan el Tiantan?
Ahí va ese hombre silencioso,
arrastrando su mundo⁵⁰.*

Con el Pekín de *Los Impostores* concluyo este repaso de las “noticias” de la China, que arrancó en los documentos del Archivo de Indias de Sevilla, continuó por las crónicas del siglo XVI que leyó Miguel de Cervantes y prosiguió por la narrativa hispanoamericana a través de Fernández Lizardi, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, José Juan Tablada, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Siu Kam Wen y Santiago Gamboa, porque las “noticias literarias” de la China perfuman a la literatura latinoamericana con el más antiguo de los aromas de Occidente.



⁵⁰ Santiago GAMBOA: *Los impostores*, Seix-Barral (Barcelona, 2002), pp. 241-242.

LOS TRASPIÉS DE UN PIE FORZADO (*) / Eduardo Mazzini – José Félix García

Desde que Orfeo, inventor de la cítara y padre de los cantores según la mitología griega, descendió al inframundo para rescatar de él a Eurídice, la amada muerta, el tema del amor que traspasa las fronteras de la muerte ha sido inspiración recurrente de poetas y cantores. En lengua española, el famoso soneto *Amor constante más allá de la muerte*, de Francisco de Quevedo y Villegas, le puso un sello indeleble:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevaré el blanco día*

.....

*venas que humor a tanto fuego han dado
médulas que han gloriosamente ardido...*

.....

*serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

(*) El presente artículo es uno de los capítulos del libro *ÁSPIDES DE LAS ROSAS NACARADAS – Textos Basales del Cancionero Criollo, de próxima aparición, cuya autoría comparten Eduardo Mazzini Otero y José Félix García Alva, adaptado expresamente para esta edición de Hueso Húmero.*

El libro reúne una treintena de poemas que estuvieron en la base (por eso basales) de diversos temas del cantar criollo, y cuyas vicisitudes fueron semejantes a las de las décimas de Mariano Melgar que se describen en el presente artículo. Los poetas (peruanos algunos, pero también mexicanos, colombianos, venezolanos, etc.) por lo general ignoraron el destino musical que les esperaba a sus poemas, así como las sorprendentes y a veces risueñas modificaciones que sufrieron en este tránsito. El título del libro alude a la transformación de un verso que rezaba “áspides de las rosas nacaradas” en “al pie de la roca nacarada”, entre otras variaciones, del vals conocido como Cadenas. Un disco compacto acompañará al libro.

Y gracias a Quevedo, el tema pasó a ser parte de la inspiración poética en todos los países de habla hispana. Entre nosotros, fue abordado por Mariano Melgar, hace ya doscientos años; lo hizo bajo la forma de las décimas llamadas *de pie forzado*, y presumiblemente para ser cantadas en forma de yaraví. Pero antes de transcribirlas, y para la mejor comprensión de todo lo que sigue, es necesario tener presente que “las copias manuscritas no son de puño y letra de Melgar”; y que “los yaravíes de Melgar eran habitualmente improvisados y se cantaban o acompañaban con la música; por lo que su transmisión oral a través de los años tiene que haber producido variaciones, y aún incorrecciones, en los textos escritos”; así nos lo dicen los compiladores de la Academia Peruana de la Lengua¹. Y hechas las aclaraciones, pasemos a los textos; helos aquí:

*Si hay tras de la muerte amor
Después de muerto he de amarte
Y aunque esté en polvo disuelto
Seré polvo y polvo amante.*

Esta cuarteta, como bien informan aquellos compiladores, pertenece a la lírica tradicional española, y se encuentra frecuentemente difundida y glosada en América. Melgar la toma, y la despliega en cuatro décimas de pie forzado, que dicen así:

I

Cuando en el sepulcro frío
Esté, después que no viva,
Con fuerza allí más activa
Revivirá el amor mío;
Allí amaré tu desvío,
Allí amaré tu rigor,
Allí con mayor ardor

¹ Mariano Melgar, *Poesías Completas*. Academia Peruana de la Lengua, Lima, 1971. La recopilación de estas poesías completas estuvo a cargo de Aurelio Miró Quesada, Estuardo Núñez, Augusto Tamayo, Antonio Cornejo Polar, Alberto Tauro del Pino, Patricio Ricketts, Enrique Ballón Aguirre y Raúl Bueno Chávez.

Te he de amar entre los muertos,
Aunque esté cadáver yerto,
Si hay tras de la muerte amor.

II

Cuando en escombros deshecho
No le quede a mi existencia
Más que una muerta apariencia,
Tú estarás viva en mi pecho.
Y en el cadavérico lecho
Donde sólo se ve el arte
De destrucción y desastre
De los héroes que han vivido,
Allí, entre ellos reunido,
Después de muerto he de amarte.

III

Cuando todos los amores
Del mundo hayan acabado,
Y cuando no haya quedado
Sombra de los amadores,
Revivirán los ardores
De un triste cadáver yerto,
Que aunque esté en la nada envuelto,
Si por suerte oye nombrarte,
Se levantará a buscarte
Aunque esté en polvo disuelto.

IV

Ya no tengo que temer,
Ya no tengo qué sentir;
Tampoco temo el morir,
Pues siempre tuyo he de ser.
También puede suceder

Que en los precisos instantes
Venga la segur constante;
Pero ésta, impía, ¿qué hará?
En polvo me volverá,
Polvo seré, polvo amante.

Pero Melgar no agota su inspiración en este desarrollo, pues propone una variante para la cuarta décima, que dice:

Cuando repose, ay de mí,
En la lúgubre mansión,
Sólo será mi oración
Dirigida siempre a ti.
Mas si un loco frenesí
Me hace oír tu voz amante,
Me levantaré al instante
Desde mi fría morada
Y te haré ver que, aunque nada,
Polvo seré y polvo amante.

Se atribuyen a Melgar otras cuatro décimas que glosan la misma cuarteta; pero en la edición de la Academia se dice con razón que es notoriamente inferior al primero, y que quizá no sea del poeta arequipeño. “Es posible –dicen los compiladores– que se trate de una competencia de glosas entre versificadores diferentes”. Pero hay más: “...el número elevado, la variedad manifiesta de tonos, las evidentes diferencias formales, y hasta el hecho mismo de que haya dos o tres glosas diversas sobre un mismo texto, hacen sospechar que no todas las glosas sean obra de un solo autor, sino de un grupo de poetas afines. Es posible que ello corrobore la existencia de una sociedad literaria, o una tertulia amistosa, a la que perteneció Melgar en Arequipa”. Estas observaciones ya nos empiezan a introducir en un terreno diferente al estrictamente literario, pues si se habla de “competencia”, sin duda se trataba en muchos casos de cantores de yaravíes, (o, en otras regiones del Perú, de cantores de *socavón*), que al golpe de la guitarra y, sin duda, espirituosamente estimu-

lados, se desafiaban entre ellos en exigentes torneos poético-musicales. Pero el poeta arequipeño hizo aún una tercera versión, que varía incluso la cuarteta inicial, y que dice así:

*Si muerto se tiene amor
Después de muerto he de amarte
Aunque esté en polvo disuelto
Polvo seré, polvo amante.*

Luego de la cual se despliegan otras cuatro décimas, glosando esta cuarteta. O sea que en total, tenemos trece décimas de pie forzado alusivas al amor post mortem², cuya composición se debe a Melgar, y, en algunos casos, a sus contertulios. Ellas recorrieron América, porque se hallan registros en Panamá, Argentina, Paraguay... Y por supuesto en la cuna, el Perú, donde con seguridad durante el siglo XIX se cantaron en aquellos encuentros de largos decimistas que se enfrentaban en torneos de ingenio, ya sea en melancólicos yaravíos o al pausado compás del socavón. Pero en la segunda mitad de ese siglo y comienzos del XX (imposible decir exactamente cuándo), en los tiempos en que nacía y se fijaba el vals criollo, este género musical recién llegado también aprovechó la inspiración melgariana, seguramente recogéndola de los yaravíos o socavones que aún se cantaban, o quizá de alguna versión que “rebotaba” desde el exterior. Pero, como veremos, el vals olvidó algunas cosas fundamentales.

El primer registro sonoro de que se dispone, es debido al famoso dúo *Montes y Manrique* (Eduardo Montes y César Augusto Manrique), que en 1911-1912 grabaron para el sello Columbia, en Nueva York, más de 180 piezas del cantar criollo de aquella época. Una de esas piezas lleva el desconcertante título de *Abarca*³, y allí escuchamos las décimas de Melgar, que se aprecian como tales porque en el canto, entre décima y décima,

² En la edición de la Academia de la Lengua se transcriben estas décimas.

³ Disco Columbia: Montes y Manrique – Vals “Abarca” – Nro de placa P5 (21531)

hay una pausa musical; pero se prescinde de la cuarteta inicial, y solo se cantan tres décimas, sin respetar su orden. El resultado es que se acaba perdiendo el derrotero del pie forzado. Es cierto que las omisiones podrían deberse a que aquellos primeros discos de 78 rpm tenían un límite de tiempo, de más o menos tres minutos, y el canto debía encajar en ese tiempo, y este simple hecho ya nos permite imaginar cómo la naciente industria discográfica empezó a afectar a los modos tradicionales del canto popular. Pero esto no explica el desorden de las estrofas, que solo puede deberse a ignorancia o descuido. De todos modos, podemos suponer que el pie forzado, fuera de los estudios de grabación, quizá se cantaba completo, al menos en ciertos ambientes.

La letra que cantaron Montes y Manrique dice así:

Cuando en el túmulo horrible
Esté mi cadáver puesto
Y cuando el canto funesto
Lo entonen con voz terrible
Allá tú estarás visible.
Olvidaré tu rigor,
Nada me dará temor
Y sólo a ti vida mía
Te aclamaré en este día
Si hay tras de la muerte amor.

Cuando repose iay de mí!
En la fúnebre mansión
Sólo será mi oración
Dirigida siempre a ti.
Mas si un loco frenesí
Me hace oír tu voz amante
Me levantaré al instante
Desde mi fría morada
Y te haré ver que aunque nada
Seré polvo y polvo amante

Cuando todos los amores
Del mundo hayan acabado
Y cuando no haya quedado
Sombra de los amadores
Revivirán los amores
De un triste amante disuelto
Que estando en la nada envuelto
Si por suerte viene a buscarte
Me levantaré a nombrarte
Aunque esté en polvo disuelto.

Algún tiempo después, Aurelio Collantes⁴ recogió un vals dizque “de la guardia vieja”, y advirtió que la “dataría histórica” se debe a C.A. Manrique, es decir, a uno de los integrantes de aquel dúo. Lo curioso es que, para empezar, el vals ya no se llama *Abarca*, sino, más enigmáticamente, *La Despedida de Abarca*; y para mayor desconcierto, el texto que recoge Collantes de boca del propio Manrique, no es exactamente el mismo que Montes y Manrique habían grabado.

Esta versión recogida por Collantes sí tiene cuatro décimas, pero las cuatro décimas no aparecen separadas, ni se menciona alguna cuarteta original que dé lugar al pie forzado. Tampoco se pone tipográficamente de relieve el verso final de cada décima, de modo que el poema aparece todo corrido. Además, en la tercera décima se omite un verso (que debería ser el tercero), con lo cual la décima tiene... 9 versos; y el orden de las décimas no sigue el orden de la cuarteta inicial, que no por omitida deja de estar sutilmente presente para quienes están advertidos del poema original. Peor aún: el pie *si tras la muerte hay amor* se repite en la primera y cuarta décimas, con lo cual bien podemos suponer que la cuarteta inicial ya había caído en el olvido. Esta repetición significa que evidentemente se están tomando dos desarrollos distintos de dicho verso; y esto lleva a pensar que todas estas variaciones circulaban con cierta profusión en el ambiente criollo, lo cual acababa por generar una infinita serie de combinaciones de décimas, pero, lamentablemente, relegando al olvido la cuarteta original que da lugar y sentido a todo el desarrollo del poema.

⁴ Aurelio Collantes, *Historia de la Canción Criolla*, Lima 1950

Las tres décimas arriba transcritas se repiten aquí con algunas alteraciones; por ejemplo en vez de *te aclamaré en este día*, se transcribe *te amaré yo este día*, y en vez de *del mundo hayan acabado* se transcribe *en el mundo hayan quedado*. Y este hecho, en este caso de poca importancia, ya nos puede dar una idea de cómo los soportes de las letras (cancioneros, recopilaciones, etc.) iban fijando errores, erratas y dislates.

Repase el lector las tres décimas cantadas por Montes y Manrique, arriba transcritas, y agréguele la cuarta recogida por Collantes. Hela aquí:

Cuando en el sepulcro frío
Y en este mundo ya no viva
Y con fuerza más altiva
Revivirá el amor mío...
Si clamarte es delirio
Y el quererte es mi rigor
Que con fuerza y más ardor
Siendo ya cadáver yerto
Te amaré después de muerto
¡si tras la muerte hay amor!

En tiempos actuales el vals fue revivido por la guitarra de Óscar Avilés y la voz de Arístides Rosales. Fue en una presentación de Óscar Avilés que versó sobre los diferentes estilos de vals peruano. Los intérpretes evocan un vals que se cantaba aún en décadas recientes, aunque por supuesto solo en círculos de "conocedores". En esta ocasión, Arístides Rosales nos da un dato interesante: afirma que la musicalización la habría hecho Manuel Abarca, en 1910; esto explicaría el título del vals, aunque no quede claro por qué "la despedida". Quiere esto decir que Montes y Manrique lo estaban grabando al poco tiempo de su composición musical, lo cual es perfectamente posible porque todas estas personas frecuentaban los mismos ambientes de canto y jarana; pero cabe otra hipótesis: ¿no sería que la música seguía un patrón musical más o menos predeterminado, y que con ese patrón se cantaban muchas décimas, no solo de pie forzado? Esa es la forma típica de los cantares tradicionales, que se valen de una misma línea melódica para diferentes letras. Así es como se cantaban los yaravíes, las marineras limeñas, los tristes,

los tonderos, etc. Y así es como debió ser en los inicios del vals. Y no es arriesgado suponer que con el patrón melódico de *si hay tras de la muerte amor* se “valsearon” muchas décimas.

De otro lado, es también significativo que Avilés haya afirmado en esa ocasión que la letra es de Melgar, lo cual quiere decir que eso se sabía (o se repetía “de paporreta”), a pesar de lo cual nuestros cantores no se tomaron la molestia de verificar el texto (o textos) del poeta misionero. También en este caso los intérpretes Avilés-Rosales cantaron sólo tres décimas, y sin la cuarteta original que proporciona los pies a las décimas. Pero también es justo señalar, en descargo de la responsabilidad de nuestros intérpretes, que esos textos solo circulaban en manuscritos, y recién en 1950 fueron descubiertos y mecanografiados⁵; de manera que el conocimiento de estas décimas fue estrictamente oral, durante cerca de 150 años.

El último registro sonoro que conocemos es la versión de Lucy Avilés, con el acompañamiento en la guitarra de Willy Terry. La letra es la misma que la de Arístides Rosales, con algunas leves variantes (inevitables!) pero con un agregado: a las tres décimas ya transcritas, se les añade la cuarta décima que transcribió Aurelio Collantes, y que repite el pie final de la primera décima (*si hay tras de la muerte amor*).

La revisión y audición de todas estas versiones⁶ nos indica sin lugar a duda que durante doscientos años circularon diferentes variantes sobre el tema, y que eso que se cantaba se fue permanentemente modificando, según la propia inspiración, no siempre poéticamente acertada, y la memoria (o la desmemoria) de los cantores. Pero lo rescatable es que, a pesar de los traspies, el pie *si hay tras de la muerte amor* y los que siguen han persistido durante esos dos siglos, aunque nuestros cantores criollos hayan olvidado la cuarteta inicial, y no se hayan percatado, por eso mismo, de que se trataba de décimas de pie forzado.

⁵ Mariano Melgar, *Poesías Inéditas - Copia Textual* – Transcripción de Patricio Ricketts, 1950. La edición de la Academia de la Lengua se refiere a este documento como “Manuscrito Ricketts”. Aquí se transcribieron por primera vez las décimas arriba citadas.

⁶ Todas las versiones cantadas que se citan en este artículo, pueden encontrarse en el siguiente blog de José Félix García Alva: BLOG NEMOVALSE (Categoría Guardia Vieja).

ENTRE LA MODERNIDAD “POPULAR” Y LA “PROFESIONAL”. NOTAS SOBRE DOS LIBROS RECIENTES / José Ignacio López Soria

Con pocos días de diferencia, han aparecido dos libros que recogen los sueños y las realizaciones de los portadores del proyecto moderno de la segunda mitad del siglo XX en el Perú. José Matos Mar, conocido antropólogo, continúa sus investigaciones sobre la formación de los barrios populares de Lima en *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente. Historia corta del proceso peruano: 1940-2010* (Lima: Editorial Universitaria / Universidad Ricardo Palma, 2012), y el arquitecto Elio Martuccelli, en *Conversaciones con Adolfo Córdova* (Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes / UNI, 2012) da cuenta de las aspiraciones y emprendimientos de un grupo de profesionales (arquitectos y urbanistas, principalmente) empeñados en afincar en el Perú el proyecto moderno, dialogando con uno de sus más comprometidos actores.

Me ocuparé de cada uno de estos libros por separado y dejaré para el final algunas anotaciones generales, pero anoto desde el inicio que los abordo juntos porque los temas estudiados por los autores mencionados se dan al mismo tiempo y en el mismo espacio, aunque, lamentablemente, con débiles relaciones entre los sujetos colectivos a los que los libros se refieren.

La modernidad popular

Matos Mar, siguiendo exploraciones anteriores, reúne en su nuevo y voluminoso texto (573 páginas) abundante y minuciosa información sobre el proceso de poblamiento de los barrios populares de Lima e inter-

preta el desborde que ello produce como la emergencia, desde abajo, de una sociedad moderna, con todas las competencias para, por fin, sentar las bases definitivas del anhelado y siempre postergado Estado-nación.

El libro entero, fruto de la “apasionante aventura de comprender el Perú”, está organizado desde dos categorías básicas, “desbordamiento” y “emergencia”, con otra que las envuelve y fundamenta, “progreso”. A partir de estas categorías conceptuales, el autor teje un discurso que, por un lado, da cuenta detallada y fundamentada de la historia peruana de los últimos 70 años, privilegiando el proceso de “provincialización” de Lima y, con menor detalle, el surgente protagonismo de las regiones, y, por otro lado, ensaya una interpretación de estos complejos fenómenos, con una manifiesta y explícita voluntad política. Y, así, descripción, explicación, interpretación y proposición política se entremezclan fecundamente en una narrativa enriquecida con fotografías de época, variadas anécdotas y frecuentes pinceladas autobiográficas e historias de la vida cotidiana.

La *descripción* está especialmente presente en los capítulos medulares y más extensos del libro, el 2° y el 3°, que tratan sobre la migración del campo a la ciudad de 1940 a 1990 (capítulo 2°), y de las transformaciones ocurridas, especialmente en Lima, entre 1990 y 2010 (capítulo 3°) como consecuencia de esa migración y de otras variables como la globalización y la regionalización. Basada, principalmente, en investigaciones del autor y sus alumnos, la abundante información ofrecida viene acompañada de fotos, cuadros estadísticos, gráficos, mapas y recuadros narrativos que airean el texto, aligeran la lectura y facilitan la comprensión. Importa anotar que dicha información no se queda en lo cuantificable; explora, además, las creencias, expectativas, costumbres y valores de los nuevos pobladores urbanos, así como la resistencia de los pobladores tradicionales, e introduce el territorio como un personaje más, y no solo como escenario, en el dúplice proceso de desbordamiento y emergencia. Otro elemento que enriquece la estrategia informativa y es poco usual en los estudios de ciencias sociales consiste en introducir biografías breves de los protagonistas y aun de gente de a pie de los procesos narrados, así como historias cortas de las organizaciones y de los liderazgos colectivos

que se van formando en la lucha por el territorio, el acceso a los bienes sociales y el ejercicio de la ciudadanía. Estamos, pues, ante una manera de entender la información y de procesarla que, lejos de la usual frialdad objetivista de los estudios sociales, nos aproxima a los rostros y a los usos y costumbres de los estudiados. El objeto de estudio se vuelve él mismo sujeto de la narración y portador de la esperanza de progreso que el libro **se propone explícitamente transmitir. La acertada diagramación contribuye a facilitar la lectura, jugando con imágenes, cuadros, fotos y colores.**

La *matriz explicativa* del dúplice proceso de desborde/emergencia proviene de la ya vieja idea de que en el Perú la “nación” (en este caso, las naciones) y el Estado no se han encontrado nunca. Si el “desborde” es la manifestación fehaciente del desencuentro, la “emergencia” es la portadora potencial del encuentro. Esta matriz, cuyas limitaciones conoce muy bien el autor, viene del dualismo o binarismo que, heredado de la división colonial entre “república de españoles” y “república de indios”, es reformulado luego, ya avanzado el siglo XIX y en el marco del evolucionismo darwinista y del positivismo, como civilización/barbarie y, más tarde, como tradición/modernidad. Este mismo dualismo se manifiesta como oposición entre el “Perú oficial” y el “Perú real” o “Perú profundo” en el debate políticos e intelectual de los años 20 del pasado siglo, es narrado en los años 60 y 70 como “desarrollo” y “subdesarrollo”, y, finalmente, después de varios lustros de crecimiento económico sin “chorreo”, retomado en la actualidad como exclusión/inclusión para poder formular políticas de inclusión que atiendan las demandas de los “condenados de la tierra” (Franz Fanon) o secularmente excluidos.

No voy a entrar en profundidades, pero quiero dejar anotado que esta matriz explicativa, cuyos orígenes se remontan a la narrativa judeo-cristiana de la historia de la salvación, está bajo el paraguas de la idea, ya secularizada, de progreso y de la concepción unilineal y teleológica de la historia humana, según la cual los pueblos avanzan de un “estado de naturaleza” a otro “de civilización” a través de etapas definidas que el proyecto de la modernidad, en su optimista versión ilustrada, se ha encargado de caracterizar. Esta versión binarista y unilineal de la historia humana deja de lado tal vez lo más importante: la articulación intrínseca

entre los dos polos concernidos, como subraya frecuente y acertadamente Aníbal Quijano y, a su manera, adelantaron los portadores de la “teoría de la dependencia”, entre cuales estuvo precisamente José Matos.

Para escapar de las limitaciones que la mencionada matriz explicativa conlleva de suyo, Matos Mar recurre a una estrategia discursiva poco común: da cuenta de los hechos –la ocupación de espacios urbanos, las demandas de inclusión, la celebración de festividades, etc.–, pero fija, además, su mirada en las potencialidades performativas (productoras de realidad) tanto de los discursos como de las acciones de los nuevos pobladores urbanos. Me explico. En el libro que comentamos, lo narrado no son hechos consumados sino “gestas” (término que se repite con mucha frecuencia), y esta diferencia remite al carácter fundador de esos hechos, a su potencialidad como iniciadores de procesos que van más allá del acto mismo de ganar un terreno, construir una vivienda, acceder a los servicios urbanos o ejercer a plenitud la ciudadanía. Ya el concepto mismo de “gesta”, propio del ámbito de la épica heroica, deja ver la perspectiva demiúrgica (creadora de un mundo nuevo) que Matos explora en los hechos narrados. Por eso, más que el análisis de las causas digamos “objetivas” de los hechos, es decir el estudio detallado de aquellos procesos que obligaron a los pobladores del campo a abandonar su tierra y trasladarse a las ciudades, el autor fija la mirada en la voluntad de progreso y en la apuesta por la transformación social que animan a los migrantes. Y, así, el migrante no es presentado como objeto de expulsión del campo sino como sujeto que se apropia de la ciudad y es portador, además, de una potencialidad demiúrgica, creadora de un mundo otro. Para ello es necesario hacer ver que el migrante no solo se instala en la ciudad y logra, con luchas mil, beneficiarse de sus servicios, sino que la enriquece con un bagaje “milenario” (y este término tampoco es fortuito) de lenguas, creencias, formas de vida, nociones de vida buena, tradiciones y valores como reciprocidad, solidaridad, etc. Y en proceso de posesión de la ciudad por los nuevos pobladores se inicia, piensa Matos Mar, un camino sin retorno hacia una reconciliación definitiva del Perú con su rica diversidad étnica, cultural y lingüística, o, si se prefiere, hacia un encuentro definitivo entre el Estado y la nación.

Ese camino –y estamos ya en la *interpretación*– conduce a algo que no lograron los incas, ni los conquistadores, ni el Estado peruano independiente: poner las bases de una real sociedad nacional que tienda a integrar, sin desconocerlas, las pluralidades que contiene, a propiciar una identidad común sin eliminar las diferencias, a articular el territorio propiciando la complementariedad entre los diversos pisos ecológicos y sembrándolo de *vías longitudinales y transversales*, a lograr la participación ciudadana de todos los pobladores, a dejar atrás la pobreza y la discriminación, y a superar la escisión histórica entre sociedad y Estado. Por eso el “desborde”, al minar los cimientos del orden establecido y poner al descubierto sus debilidades e inconsistencias, es leído por Matos como “emergencia”, como una gesta de creación de un Perú otro, que, enraizado en tradiciones milenarias, se habla de tú a tú con los portadores urbanos de la modernidad a la occidental y hasta se atreve a incorporarse sin renunciamentos al concierto planetario. Diríase que en el Perú de la emergencia, entre tematizado y soñado por Matos, se realiza lo mejor de las intenciones de los civilizadores de antaño, de los independizadores y modernizadores decimonónicos, de los nacionalistas y desarrollistas de ayer, y de los propulsores actuales de la inclusión social, pero despojándolos a todos de sus contenidos de violencia.

Esta optimista interpretación, heredera también ella de la ideología del progreso, privilegia el protagonismo de un sujeto colectivo, el migrante urbano con sus redes vecinales, provinciales y hasta internacionales, haciendo de él el portador de la antorcha del desarrollo a escala urbana, regional, nacional e incluso planetaria. Ese sujeto colectivo se diferencia de los otros, anteriores o coetáneos, al menos en dos aspectos esenciales: lucha sin desmayo, pero no endiosa a la violencia como partera de la historia, y promueve no solo el logro de beneficios económicos y servicios sociales, sino el encuentro fecundo de sociedad nacional y Estado, expresado en aspectos como el acceso pleno al ejercicio de la ciudadanía, la construcción de identidades heterogéneas pero abiertas a la integración, la eliminación de las muchas formas de discriminación y la presencia activa de las diversas lenguas y culturas que enriquecen a la sociedad peruana.

Dos palabras sobre la *proposición política*. Dijimos al comienzo que el libro de José Matos no oculta su intencionalidad política. Ella queda de manifiesto especialmente en la introducción, en el último capítulo y en reflexiones finales, pero la obra entera es una convocatoria a comprometer nuestras capacidades en la “hazaña modernizadora” portada por los nuevos pobladores urbanos, que desembocará en el encuentro definitivo entre sociedad nacional y Estado. Esta posibilidad se da en un contexto marcado por la toma de la palabra por las diversidades culturales que pueblan el Perú, el despertar de las regiones, las tendencias hacia la integración latinoamericana, la ineludible presencia de las nuevas ciencias y tecnologías, y los procesos de globalización. Se trata, por cierto, de una “hazaña” con la que hay que comprometerse, de una “gesta” demiúrgica que es concebida desde la idea remozada del progreso. El autor comienza afirmando que “*El drama histórico del Perú fue no haber podido constituir una sociedad nacional*” (p. 25), y termina aseverando que lo que nos toca hoy, para acabar de construir ese Estado-nación de nuevo tipo que se viene postulando desde antiguo y que, según Matos Mar, está ya emergiendo en el desborde, es conjugar al unísono crecimiento económico y desarrollo social y humano en un modelo de sociedad que articule aprovechamiento y tratamiento responsable de la naturaleza, que potencie la convivencia enriquecedora de las culturas y pueblos que nos constituyen como comunidad histórica, que elimine la pobreza, la discriminación y el centralismo, y que nos abra a una participación digna en los espacios macrorregionales y planetarios.

El proyecto está ya en ejecución, pero su diseño no se ha trazado en el tablero de un arquitecto ni en la computadora de un planificador, sino en el hacer ciudad, ejercer la ciudadanía y promover el desarrollo económico por parte de los ya no tan nuevos pobladores urbanos. Falta, sin embargo, termina afirmando Matos Mar, el compromiso decidido del poder político. El poder económico no le preocupa tanto porque está cambiando de manos y mudándose de distrito. Y el poder simbólico de los “milenarios” pueblos originarios habita desde hace años la “ciudad letrada”.

La modernidad profesional

Al final de su segunda conversación con Elio Martuccelli, Adolfo Córdova anota que "... recordar es una manera de volver a vivir." (p. 99). Y, efectivamente, en *Conversaciones con Adolfo Córdova*, el recuerdo no consiste en el mero registro de lo vivido, sino más bien en traer a la presencia un pasado que habita nuestro propio presente, recurriéndose para ello al diálogo, la forma expresiva más propia de la convivencia porque hace posible incluso darles voz a quienes no pueblan ya el presente.

Después de describir brevemente el contenido del libro a dúo de Martuccelli/Córdova, reflexionaré sobre las tensiones que se advierten en el proceso de introducción de la modernidad en arquitectura y urbanismo.

Como *descripción* del libro señalo que este se abre con un estudio, "Tiempo en el espacio. La arquitectura, el urbanismo, la acción política y el proyecto modernizador", en el que Martuccelli traza un marco general que facilita la comprensión de los recuerdos testimoniales de Córdova. Vienen luego las tres conversaciones, que incorporan, aunque de pasada, a otros interlocutores como Oswaldo y Pilar Núñez Carvalho, Abel Hurtado y algunos alumnos. Termina el libro con una coda y un epílogo, ambos de Córdova, y está enriquecido con fotografías y dibujos de Córdova y sus obras, de la Facultad de Arquitectura y sus alumnos de antaño, y de los libros escritos por Adolfo y las revistas que dirigió o en las que participó activamente.

Los testimonios de Córdova se refieren tanto a los avatares de la formación en arquitectura y urbanismo y a la osadía de un puñado de jóvenes que se atrevieron a enmendarles la plana a sus profesores e incluso a levantar el puño contra el poder, como al ejercicio profesional de los arquitectos y urbanistas, a las regulaciones, orientaciones y políticas públicas sobre el urbanismo y las construcciones, a los esfuerzos por introducir una gestión racional y planificada del territorio, a la avidez de saberes nuevos, al deseo siempre insatisfecho de asomarse a nuevos horizontes filosóficos y expresivos, a la exploración de respuestas a las

demandas habitacionales y culturales de los sectores populares del campo y de la ciudad, al emprendimiento de proyectos políticos cocinados en cenáculos de intelectuales, a la intención de airearse con los vientos de renovación que soplaban más allá de nuestras fronteras, al empeño por hacer que convivan enriquecedoramente las diversas manifestaciones del espíritu, a la búsqueda de conmlitones en la geografía latinoamericana, al debate sin tapujos y hasta sarcástico y juguetón con los neoconservadores de la política, las artes, el urbanismo y la arquitectura, etc. Y todo ello transmitido en una narrativa coloquial, salpicada de acontecimientos, nombres y anécdotas, y enriquecida con el testimonio de lo vivido intensamente y con una variada muestra gráfica.

El texto se deja leer con facilidad y agrado, y de él que se puede recoger no poca información para la reconstrucción de la historia reciente de la arquitectura, el urbanismo, las artes y la política en el Perú.

Inicio mis *reflexiones* anotando que leo el texto de Martucelli/Córdova más como un hablarse de la modernidad a sí misma que como un hablar sobre la modernidad. Y en ese hablarse de la modernidad advierto una primera tensión, la que hay entre el “*cuidar de sí y de la ciudad*” y el “*conocerse a sí mismo*”, que queda instalada en el mundo de los profesionales de la modernidad. El hecho de haber recurrido al diálogo como forma expresiva remite a una tradición que, a los occidentales, nos viene de la Grecia antigua y que está directamente relacionada con la ética y con el autocercioramiento, el cuidar de sí y de la ciudad y el descubrimiento de la verdad como “des-olvidar”, como un traer a la presencia lo que yace en el olvido. Y lo que yace en el olvido es lo vivido, por eso recordarlo, como sabiamente anota Córdova, es volver a vivir, explorar dimensiones del pasado que constituyen nuestro propio presente. Esa exploración despoja a lo pasado de su simple estado de haber sido para traerlo a la presencia y enriquecer el horizonte axiológico, epistémico y simbólico de lo que está siendo. De esta manera, a través del recuerdo, se le da dignidad al pasado y densidad histórica al presente. Y, así, los personajes del pasado que pueblan el texto –desde don Ricardo de Jaca Malachowski hasta quienes se nos fueron ayer, como Carlos Williams y Santiago Agurto, además de Mar-

quina, Bianco, Velarde, Hart-Terré, Seoane, Grau, Winternitz, Belaúnde, los Salazar Bondy, Miró-Quesada Garland, Pérez Barreto, Gilardi, Neira y tantos más- participan también de un diálogo en el que, además, dicen su palabra, a través de los autores, otros urbanistas, arquitectos, filósofos, artistas, literatos y estudiosos peruanos de ayer y de hoy. Y a los lejos, se deja sentir el eco de las voces de los maestros Le Corbusier, Gropius, Wright, Mies van der Rohe, Aalto y hasta Saint Exupéry, Sartre, Proust, Hesse, Neruda, Vallejo, Kafka y Joyce, entre otros muchos.

Me pregunto si este fecundo diálogo que Córdova y Martucelli protagonizan está orientado a “ocuparse de sí y de la ciudad”, como quería Platón, o a “conocerse a sí mismo” para analizar en qué medida uno asume como norma la verdad transmitida por los maestros, como postulaban los estoicos. Mi respuesta provisional es que algunos de nuestros modernos -como Córdova, Williams, Agurto y los Salazar Bondy, por ejemplo- recogieron las dos dimensiones del diálogo -la epistémica, conocerse a sí mismos, y la ética, ocuparse de sí y de la ciudad-, mientras que algunos de los principales mentores -como el caso emblemático de Luis Miró-Quesada Garland (Cartucho)- prefirieron inicialmente la versión cognoscitiva del diálogo (descubrir en sí mismos la verdad aprendida de los maestros) para aplicar la normativa moderna a la construcción de la ciudad, pero absteniéndose de intervenir en la gestión de la polis como lugar del habitar.

Lo que quiero decir con esta primera anotación es que, desde el inicio, quedó instalada en el seno mismo del proyecto moderno de la arquitectura y el urbanismo la tensión entre ética y epistemología, una tensión -emparentada con la que hay entre habitar y construir- que anuncia la que luego se daría entre cultura y política, y que, a su manera, asomó en el debate Miró-Quesada / Sebastián Salazar Bondy sobre abstracción y compromiso en el arte.

Encuentro, además, una segunda tensión, la que se da entre *forma y función*. Como los modernos de todos los tiempos, los nuestros se vieron también a sí mismos como demiurgos, hacedores de un mundo otro, en diálogo con los mensajes que les venían principalmente tanto de

la *Carta de Atenas* (1943) y de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier como de la Bauhaus de Gropius y Mies van der Rohe y la arquitectura orgánica de Wright, e inspirándose también en las formas y el mundo simbólico del Perú antiguo. Ese mundo otro se hacía de viviendas familiares, conjuntos habitacionales, edificaciones comerciales y administrativas, parques y trazado urbano, etc. pero tenía, además, que estar poblado por objetos –como sillas, mesas, utilería en cerámica y vidrio y mobiliario urbano– que pudiesen dialogar con el diseño arquitectónico o urbanístico que los albergaba. Era necesario, además, para diseñar y construir ese mundo otro, no solo aprovechar la variedad de materiales que las nuevas tecnologías ponían al alcance, sino proponer y difundir los diversos lenguajes de la modernidad (literario, artístico, filosófico, arquitectónico, urbanístico, etc.) para constituir horizontes de sentido e imaginarios colectivos que facilitasen la hegemonía de la propuesta modernizadora. No es raro, por tanto, que los arquitectos que iniciaron el camino hacia la modernidad en clave ilustrada se juntasen pronto con literatos, artistas, filósofos, músicos, ingenieros y científicos sociales, ni que juntos organizarasen veledas culturales de diverso tipo (musicales, literarias, filosóficas, etc.) y que hasta se atreviesen a lanzar un manifiesto, recurrir al periodismo y embarcarse en la publicación de la revista *Espacio*.

Se trataba de constituir una vanguardia cuyo recurso fundamental era, en definitiva, el lenguaje con sus diversas formas expresivas. Desde el lenguaje era posible dar forma a lo nuevo y así proveer de racionalidad a la realidad, pensaban los modernos ateniéndose al principio, enunciado por Sullivan y recogido por Wright y los padres del modernismo arquitectónico, de que la forma sigue a la función. La nueva realidad necesitaba de un nuevo lenguaje para volverse inteligible y racionalmente agenciable. Crear o adaptar ese lenguaje para dar forma a las nuevas aspiraciones y demandas y gestionar desde él la realidad era el objetivo básico de nuestra vanguardia.

Se adhieren, así, nuestros modernos a los viejos ideales ilustrados del progreso, pero ya en la versión decimonónica del funcionalismo que venía de la *Filosofía zoológica* de Lamarck y que se emparentaba con el evolucionismo darwiniano. Probablemente no conocían que un ilustre

ingeniero peruano de comienzos del siglo XX, José Balta, había dicho textualmente, ya en 1913, que “la función crea el órgano”, debiendo entenderse en este caso por función la exigencia de civilización que planteaba la realidad, y por órgano la ingeniería en cuanto forma racional de respuesta a esa exigencia.

Para llevar a cabo ese ideal, nuestros modernos tenían no solo que articular y consolidar su propia “Agrupación Espacio”, carente de un liderazgo claro y decidido, sino ganarse a los vacilantes del *El arquitecto peruano* (la revista de Fernando Belaúnde) y enfrentarse a quienes, desde la otra orilla, pugnaban por mantener las viejas maneras de hacer arquitectura y ciudad, aunque revestidas ya de formas nuevas provistas por el neindigenismo ambiental y la colonialidad rediviva. Ardua tarea, diría yo, para un grupo empeñoso de profesionales e intelectuales que no contaba con más armas que el optimismo de la voluntad de cambio y la destreza en el manejo de los juegos de lenguaje.

También a este respecto, en la Agrupación Espacio y sus alrededores quedó instalada una tensión de difícil agenciamiento entre lenguaje y realidad. La realidad, a pesar de sus evidentes rasgos tradicionales, estaba articulada a la modernidad pero en la condición de subalternidad y bajo la lógica instrumental del proyecto moderno. El lenguaje propuesto por nuestra vanguardia se atenía, por el contrario, a la lógica emancipatoria de la modernidad. ¿Pero cómo hacer, desde una profesión de fe en el principio de que la forma (el lenguaje) sigue a la función (la realidad) para que la forma cree una realidad nueva y no se limite simplemente a hacer inteligible y gestionable la realidad establecida? ¿Bastaba con explorar las dimensiones de la realidad que eran no legibles con los lenguajes tradicionales, como lo comenzó a hacer diestramente José Matos con sus estudios sobre las barriadas, que anticipaban ya sus posteriores reflexiones sobre el desborde del Estado y la emergencia popular? ¿O había que embarcarse, a contrapelo del principio básico del funcionalismo, en una operación realmente demiúrgica de alumbramiento de una realidad otra, llevando al lenguaje de la liberación a actuar como partera? ¿Bastaba, acaso, el lenguaje para emprender esa tarea? ¿No había que liberar a la forma (el lenguaje) de su religamiento a la función (la realidad) para

convertirla en realmente liberadora? ¿No estaba, acaso, el lenguaje de nuestros modernizadores atravesado también por las dinámicas del poder?

El entrampamiento en esta y otras tensiones agotó las energías de nuestros modernos de la Agrupación Espacio y su entorno y llevó a buena parte de sus miembros, temprana o tardíamente, a tener que vérselas abiertamente con el poder. El diálogo Martuccelli/Córdova abunda en testimonios a este respecto.

Las tensiones anteriores terminan concretándose en una tercera, la existe que entre *cultura y política*. No pocos de nuestros modernos, como dije al inicio, eran conscientes de haberse situado en la encrucijada entre el cuidar de sí y de la ciudad (ética y política) y conocerse y expresarse a sí mismos (cultura). Es más, su ámbito inicialmente preferente de intervención, el mundo de la cultura, era ya de suyo un campo de batalla por el sentido. Pero en este caso, por la presencia preponderante de arquitectos y urbanistas en las huestes de la modernidad, la pugna se refería ya no solo al mundo simbólico y a los juegos de lenguaje sino a la necesaria transformación de la realidad a través de la gestión del territorio y la dación de forma racional al espacio. Ya en la batalla por el sentido, el grupo de los modernos chocó con el poder en su dimensión simbólica y constructora de subjetividad, pero este choque se hizo más estruendoso y se extendió a otras dimensiones cuando se vieron afectados los intereses. Y evidentemente hacer arquitectura y ciudad desde la racionalidad moderna y empeñarse en llevar cabo una manera nueva de gestionar el territorio y el habitar, removió los cimientos de los poderes ya no solo simbólicos sino sociales, políticos y económicos del establecimiento.

Ante esta situación, el grupo profesional de los modernos fue tomando conciencia de las dificultades para lograr su propósito inicial sin intervenir directamente en política. El proceso de esta toma de conciencia y de búsqueda afanosa de caminos de salida de este entrampamiento se constituyó en un semillero de alternativas, enrumbadas todas ellas hacia la intervención política en clave modernizadora. Las fuentes de inspiración para este nuevo emprendimiento fueron varias, desde el socialismo occidental y la social-democracia hasta el social-cristianismo

y un liberalismo tibio adornado con toques de la vieja ideología del mestizaje. Se construyeron, así, varias opciones políticas (Movimiento Social Progresista, Democracia Cristiana, Acción Popular), con un innegable aire de familia entre ellas, o, como diría Goethe, con evidentes “afinidades lectivas” que Córdova se encarga de recordarnos. Fueron, por otra parte, surgiendo liderazgos ahora ya más definidos, aunque el único que se consolidó políticamente fue el de Fernando Belaúnde. En el fondo, sin embargo, todos estos emprendimientos, aunque relativamente diferenciados entre sí, buscaban ser los portadores políticos de las demandas de los pobladores urbanos y, en algún caso, el de Acción Popular, de los intereses de la burguesía industrial urbana.

Pero, además de las afinidades, había también en el sector de los profesionales de la modernización diferencias sustantivas. Para mí, lo sustancial no estuvo en las maneras diversas de hacer modernidad sino en la concepción misma del proyecto moderno. Me fijaré solo en los dos extremos: el Movimiento Social Progresista y Acción Popular. Reelaborando mensajes que le venían de los logros y las limitaciones de la Agrupación Espacio, el Movimiento Social Progresista asume la modernidad como un proyecto integral que tiene que ver tanto con la esferas de la cultura como con los subsistemas sociales, la construcción de la subjetividad y la vida cotidiana. No se trataba solo de construir ciudad y de gestionar racionalmente el territorio, sino de transformar, en clave moderna y de manera plena, las estructuras básicas del habitar. En el caso de Acción Popular, por el contrario, la modernidad es asumida como un conjunto, no siempre articulado, de programas de modernización del Estado y de algunos aspectos de los subsistemas sociales. Hasta podría decirse que Acción Popular tenía puesta su mirada más en el construir que en el habitar, más en la lógica instrumental que en la lógica emancipadora de la modernidad. Esta lectura y esta práctica recortadas del proyecto moderno son las que, finalmente, se impusieron y abrieron un camino que, después del paréntesis reformista de Velasco y de la deriva sin rumbo de García, desembocó, bajo los ojos vigilantes de organismos multilaterales, en el neoliberalismo, para el que la modernidad no es ni siquiera un programa sino un asunto de disciplina fiscal y financiera. Y, así, la narrativa

englobante y liberadora de la modernidad, de la que fueran portadores nuestros profesionales modernos de mediados del siglo pasado, termina, como predijera tempranamente Max Weber, encerrada en la “jaula de hierro” de la disciplina fiscal.

Coincidencias y diferencias

Si nos atenemos a lo que los libros aquí comentados nos narran, podemos afirmar que, desde inicios de la segunda mitad del siglo XX, comenzando incluso con el gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948), se fueron constituyendo en el Perú dos “nuevos” sujetos colectivos portadores de modernidad: los provincianos que comenzaron a poblar las ciudades, especialmente Lima, y un grupo empeñoso de profesionales, intelectuales y artistas ya de antiguo urbanos. Estos dos sujetos colectivos se encuentran en la *ciudad*, pero la ciudad es para ellos no solo el escenario más propicio sino la actora protagónica de los proyectos de transformación de las condiciones de existencia social en clave modernizadora. He aquí una primera coincidencia entre ambos grupos. Esta compartida atribución de protagonismo a la ciudad tiene, por cierto, que ver con las migraciones de las que Matos Mar da cuenta minuciosamente, pero está también relacionada con la paulatina conformación de un lenguaje urbano que, heredero la racionalidad moderna, va instalándose en los ámbitos profesionales, artísticos, científico-técnicos, filosóficos y hasta políticos, y haciendo posible que la ciudad se hable a sí misma. En la elaboración y socialización de ese lenguaje, la Agrupación Espacio desempeñó el papel de semillero de alternativas y la literatura, especialmente la narrativa, se encargó de dar categoría artística al lenguaje urbano moderno y de refigurar simbólicamente los dolores de parto del hacer ciudad a la moderna.

En el hacer ciudad se advierten, sin embargo, *diferencias* significativas entre los sujetos colectivos mencionados. Para los nuevos pobladores urbanos, el hacer ciudad, como José Matos subraya reiteradamente, responde a la búsqueda de oportunidades y a demandas acumuladas de justicia, equidad y participación ciudadana, mientras que para los profesionales de la modernidad, como queda de manifiesto en las conversaciones entre Córdova y Martuccelli, de lo que se trata es de racionalizar el habitamien-

to y de dotar a los habitantes urbanos de lenguajes apropiados para que puedan hablarse a sí mismos, a lo que hay que añadir la preocupación por proveer a los nuevos pobladores de la ciudad de viviendas y espacios de convivencia dignos. No es raro, por tanto, que Matos lea optimistamente el desborde en términos de emergencia de una sociedad nueva y hasta de un nuevo pacto social, ni que los profesionales, con similar optimismo, **vean en la racionalización** de los lenguajes para construir ciudad como la vía de acceso hacia la modernidad.

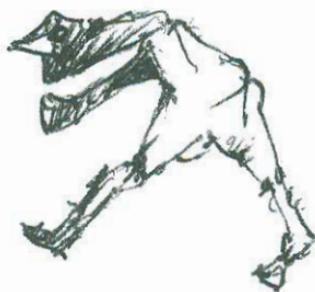
En uno y otro caso, *el optimismo* tiene, en el fondo, el mismo origen y choca con las mismas limitaciones. Con respecto a las limitaciones diré solamente que tanto el lector de la emergencia –tégase en cuenta que Matos fue cercano a la Agrupación Espacio y miembro conspicuo del Movimiento Social Progresista– como los racionalizadores prestaron escasa atención a lo que estaba ocurriendo más allá de los linderos de la ciudad, en el mundo rural y en los circuitos transnacionales del capital, y, por otro lado, tuvieron poco en cuenta que eso que estaba ocurriendo tenía también sus representantes en la propia ciudad.

En cuanto al origen del optimismo, creo que en ambos casos es la vieja idea de *progreso*, una idea por la que venían ya doblando las campañas desde inicios del siglo XIX y de cuyas cenizas nació la de desarrollo y luego la de subdesarrollo. Dentro de este horizonte de sentido, asumido como normativo, la potencialidad para transformar el desborde popular en reconciliación definitiva Estado/sociedad es atribuida no ya a una clase social con perfiles definidos sino a ese conglomerado variopinto de los nuevos pobladores urbanos; mientras que los profesionales del lenguaje (arquitectónico, urbanísticos, artísticos, etc.) se atribuyen a sí mismos la capacidad de introducir la racionalidad en la articulación del territorio y, principalmente, en la construcción y gestión de la ciudad. En el primer caso, el progreso se entiende, principalmente, como satisfacción de demandas de servicios públicos y crecimiento económico; en el segundo, el progreso se piensa como racionalización de las maneras de hacer país y ciudad y de proveer a sus hacedores de herramientas teóricas y simbólicas para diseñar ese proceso y darle capacidad expresiva. Podría decirse que a los primeros les sobraba movimiento y les faltaban organizaciones

permanentes e ideas regulativas, y a los segundos les sobraban propuestas reguladoras y les faltaban liderazgos decididos y acogida social. La presencia, al mismo tiempo y en el mismo espacio, de este conjunto de variables podría ser haber sido leída como anuncio de desasosiego si se hubiese producido el encuentro fecundo entre ellas. La primera tentativa de encuentro, la que protagonizó Belaúnde, en el ámbito político con Acción Popular y en el social con Cooperación Popular, terminó siendo un “parto de los montes”. Como en la fábula de Esopo, las señales de desasosiego y estremecimiento terminaron dando a luz a un ratoncillo que no le hizo mella alguna al sistema. Poco después, sin embargo, un segundo intento, el de Velasco, recogiendo viejas demandas expresadas ahora con el nuevo lenguaje de la teoría de la dependencia, sí se propuso construir las bases de un Estado-nación moderno. Los “progresistas” populares de la “periferia” urbana oscilaron entre el apoyo entusiasmado y la reticencia, si no la oposición, con respecto a las reformas del gobierno militar, mientras que los profesionales, especialmente los que habían participado en el Movimiento Social Progresista prestaron sus capacidades, que no eran pocas, para el diseño y la realización del proyecto reformista de Velasco (Matos estuvo entre los que se abstuvieron). Pero, independientemente de las debilidades del proyecto velasquista, que las tuvo, los tiempos no daban para pensar en Estados-nación. El progreso, vestido ya de desarrollismo, era hechura no tanto de las burguesías “nacionales” cuanto de los centros de control y acumulación del capital para terminar de construir el sistema-mundo, articulando, en la condición de subordinadas, las economías de la periferia. Desde la perspectiva del progreso convertido en desarrollo, la satisfacción de las demandas populares no podía ser ya sino consecuencia del crecimiento económico, y el bienintencionado racionalismo de los profesionales no daba para escapar del predominio de la racionalidad instrumental que subyace a la dogmática del crecimiento.

En cualquier caso, lo cierto es que, sumada a procesos no considerados en los libros comentados, la acción de los nuevos pobladores urbanos y de los profesionales de la racionalidad moderna contribuyó significativamente a urbanizar el país y, en vieja expresión de José Matos, a “ruralizar la ciudad”. Para terminar, me pregunto retóricamente, porque

sé que esta pregunta no puede tener respuesta, ¿qué sería el Perú hoy si de veras hubiesen trabajado de consuno estos dos actores sociales? Sí se puede, sin embargo, afirmar que el hecho de que esa co-operación no se produjera se suma a la lista de “oportunidades perdidas” que puebla desde antiguo nuestra historia.



O TE EQUIVOCAS Y PONES LOS PIES EN AMBOS SITIOS: EL SUJETO POÉTICO EN TRÁNSITO DE VICTORIA GUERRERO / Susana Reisz

Guerrero Peirano, Victoria. *Berlín*, Lima: 2011, Editorial Intermezzo Tropical, Colección 999 calorías.

El título del último poemario de Victoria Guerrero, *Berlín*, me creó una falsa expectativa pues lo abrí con el recuerdo de una conversación de hace un par de años en la que la autora me había anunciado con bastante entusiasmo su plan de viajar a esa ciudad con un propósito fundamentalmente recreativo.

Un primer recorrido del texto me mostró bruscamente que como lectora debía deponer toda curiosidad turístico-confesional, pues no encontré allí ninguna imagen del Berlín loco, alegremente desordenado y cosmopolita que habíamos evocado en aquella ocasión. Tampoco percibí señales de una historia personal ambientada en ese escenario. Comencé a reubicarme desde que leí en el poema liminar esta drástica advertencia: *Yo sé que los críticos piden de mí/ la cursilería de andar con el corazón en la boca.*

Tanto en ese poema como en todos los siguientes poco encontré de lo que habíamos conversado y mucho de su poesía anterior o, para ser más precisa, de todo lo que hay en ella de movimiento dialéctico entre lo individual y lo colectivo y de constante inquisición metapoética. Me refiero, por cierto, al empeño por hacer colapsar la división entre la experiencia intransferible del sujeto y la de la comunidad en la que está inmerso, así como a la interrogación sobre el rol de la poesía y del poeta en una sociedad marcada por la desigualdad y la violencia.

En este libro llamado *Berlín*, la meta del viaje, la gran urbe alemana de ayer y de hoy, la de los Nazis y la de los punks, la del muro electrificado y la del pedazo de muro con valor recordatorio, alterna con Boston

(la opulenta ciudad en la que la autora vivió estrecheces estudiantiles y una ruptura matrimonial) y con la Lima de los orígenes y de los regresos (una Lima amada y detestada como la que cantó Blanca Varela en *Valses y otras falsas confesiones*).

Berlín, Boston y Lima componen una trilogía de lugares borrosos y en gran medida intercambiables. Los tres son escenarios corredizos –por momentos superpuestos– en los que se desarrolla una historia de guerras internacionales, nacionales y personales; de amores frustrados, de desplazamientos, de desencuentros, de desarraigo y de múltiples y mutantes formas de violencia. Una historia que transcurre (o se recrea) en distintos tiempos reales o soñados.

En una de las entrevistas que se le hicieron antes de la presentación de *Berlín* en la Feria del Libro de Lima de 2011, la autora caracterizó al libro como un “poema de amor antifascista”.¹ La asociación de lo sentimental con lo político, que desde una perspectiva convencional podría resultar extraña y hasta contradictoria, da una pista importante para captar el carácter subversivamente sexualizado de las experiencias modeladas en este poemario. No se trata, en efecto, de una conexión estereotipada ni de una disyunción trágica, como la que solía presentar el cine propagandístico de la Unión Soviética, del que recuerdo una escena de los años cincuenta o sesenta en la que una mujer disparaba su fusil contra su amante para evitar el triunfo de los enemigos del proletariado.

El “amor antifascista” de *Berlín* es congenial con la “razón ardiente” de Apollinaire, un poeta que supo enlazar con total naturalidad sus padecimientos en la Primera Guerra Mundial y sus pulsiones eróticas. Cuando V.G. cita literalmente uno de sus versos (“¿No es este el tiempo de la razón ardiente?”) no solo hace un gesto de homenaje al creador vanguardista, sino que al mismo tiempo inscribe la propia poética dentro de una tradición artística transatlántica. La conexión así expresada no

¹ “Básicamente, es un poemario de amor antifascista”. Con estas palabras, define su autora a *Berlín*, poemario en el que radican, para citarla, “lo cholo y lo avant-garde juntos”. En: “Victoria Guerrero presenta nuevo poemario en la Feria del Libro”. *Punto edu*, 15 de Julio del 2011.

es, sin embargo, ni simple ni lineal sino complejamente *rizomática* en el sentido de Deleuze. Los intrincados hilos subterráneos de la poesía de allende el Océano afloran intermitentemente a la superficie de *Berlín* para tejer una trama en la que se entremezclan “lo cholo y lo avantgarde”, la contención y el grito, la búsqueda de la estructuración perfecta y la libertad del lenguaje popular y de las músicas callejeras.

El libro se abre con una advertencia –a modo de señal de tránsito– en alemán y en castellano:

Achtung

Sie verlassen den kapitalistischen Sektor

Atención

usted está abandonando el sector capitalista

Este anuncio anticipa un enlace temático que se hará visible en todo lo que sigue: la idea del *viaje* (a Berlín, Boston o Lima) y del *tránsito* entre espacios borrosos o espacios claramente diferenciados se asocia constantemente con la idea de *división* en el triple sentido de ‘frontera política’, de ‘unidad del ejército’ y de ‘separación afectiva’.

Por ser portador de todos esos significados, el segundo título de sección, *La división de los aliados*, introduce una intensa ambivalencia emocional que se extiende a todos los poemas del grupo.² Cuando se la ubica en el marco del título general del poemario, la expresión *La división de los aliados* evoca tanto el ingreso triunfal de los ejércitos aliados en Berlín al final de la Segunda Guerra Mundial como la división política de la ciudad entre las naciones vencedoras. Sin embargo, los poemas alojados bajo este subtítulo recrean fundamentalmente los distintos

² Conviene recordar, a propósito de la posibilidad de entonación plural de las palabras-clave *división*, *aliado* y *alianza*, las siguientes definiciones del DRAE:

Aliado: “Dicho de una persona: Que se ha unido y coaligado con otra para alcanzar un mismo fin”. “Dicho de un Estado, de un país, de un ejército, etc.: Que está ligado con otro para fines comunes”. *Alianza*: “Acción de aliarse dos o más naciones, gobiernos o personas”. “Conexión o parentesco contraído por casamiento”. “Anillo matrimonial o de esponsales”. *División*: “Gran unidad formada por dos o más brigadas o regimientos homogéneos y provista de servicio auxiliares” o “Discordia, desunión de los ánimos y opiniones”.

momentos de la unión y de la posterior desunión de una pareja: desde la ceremonia de esponsales a los progresivos distanciamientos y a los inútiles intentos “terapéuticos” de reparación. En ellos, como en casi todos los textos del libro, el yo poético alza su voz para rebelarse contra todas las formas de división/separación: desde el simple desamor de una pareja hasta las guerras de exterminio impulsadas por el odio étnico. Y al mismo tiempo, parece aceptar que todas esas experiencias son parte ineludible de la historia humana, una historia que se repite en distintas épocas y en distintos espacios con mínimas variantes.

Desde esta perspectiva, cuando el Berlín de V.G. evoca las imágenes de campos de concentración o de fosas comunes destinadas a recibir los cadáveres de víctimas inocentes como si fueran desechos orgánicos, el Perú y Alemania ya no parecen ni tan diferentes ni tan distantes. Las guerras grandes y pequeñas, el desprecio por la vida ajena, la indiferencia ante el sufrimiento del otro, los desencuentros entre hombre y mujer, las separaciones y las pérdidas devastadoras se repiten en todo el orbe: en Alemania como en el Perú o como en cualquier otro sitio del pasado o del presente.

La voz que confiere unidad a la extendida explosión verbal que lleva el nombre de la ciudad germana corresponde a un yo triplemente desterritorializado, que solo puede concebirse a sí mismo en tránsito de una a otra ciudad y descolocado en todas ellas: viéndose en Lima desde Berlín o desde Boston o viéndose y viviéndose en Berlín o en Boston desde Lima.

Como en *Ya nadie incendia el mundo* (el penúltimo poemario de la autora), aquí habla un yo que se desplaza como criatura recién creada en el líquido amniótico de su primera residencia o en la masa amorfa de lugares que apenas conocidos se vuelven extraños, allí incluida su Lima natal. *Das Unheimliche* (“lo siniestro”) freudiano –lo familiar olvidado y vuelto amenazante por ese mismo olvido ancestral– acecha desde todos los rincones oscuros de los lugares de peregrinaje y desde cada cesura del poema.

Este yo, transhumante en el mundo, “real” y en el mundo de los afectos, desubicado en todas sus errancias, produce un discurso por momentos áspero y desacompañado, que desborda el cauce de la voz individual y disuelve los límites entre la palabra propia y la ajena introduciendo citas de poemas, de carteles o de señales de tránsito sin notas aclaratorias. O con alguna nota al pie de página que, es, más que una aclaración, una *salida de madre* más, un suplemento del flujo polifónico.

Quien escribe ese texto anárquico invita, desde el primer poema, a identificar y a des-identificar al yo de la enunciación con la persona identificada en su DNI como Victoria Guerrero. Una vez más –al igual que en *Ya nadie incendia el mundo*– la poeta se distancia de su nombre con el gesto de quien aparta un cuerpo extraño y comienza a jugar con las letras que lo componen como una niña que recién aprende a escribir y que se asombra de poder reproducir con signos gráficos esa alienante secuencia sonora con la que los demás se han dirigido a ella desde un comienzo para darle órdenes, amarla o reprenderla. Rimbaud viene en su ayuda con las vocales de colores de su célebre soneto, *a noir / o bleu / i rouge*. Lo acompañan César Vallejo con su *no-yo*, Carmen Ollé con el pórtico de *Noches de adrenalina* (*gorda/ pequeña/ imberbe/ velluda* etc.) y el cuervo de Edgar Allan Poe con su *never more!*

Atravesado ese umbral, la presencia de los *poetas malditos* se incrementa con el *leitmotiv* mallarmeano de un *golpe de dados que jamás abolirá* o quizás *sí abolirá el azar*. El desfile de *malditos* y *malditófilos* –marginales, contestatarios, autodestructivos– culmina en el poema titulado “Padre”, de modo explícito, ya sin guiños plagiarios, con la evocación elegíaca de Juan Ramírez Ruiz (o “JRR”), el co-fundador de Hora Zero, quien murió **atropellado por un ómnibus sin que nadie se enterara ni nadie reclamara su** cadáver hasta ocho meses después de haber sido enterrado como anónimo.

El poema se inicia con una suerte de confesión culposa a un padre-poeta muerto que parecería reclamar uno de los preceptos fundamentales de Hora Zero (la negación del yo lírico y su disolución en una pluralidad de sujetos y de voces individuales y colectivas). Casi contrita la hija-poeta declara:

Inevitablemente vuelvo al “yo”

–Yo Tú Ella Nosotros Ellos–

aunque quisiera ingresar en el Ello Okuparlo de alguna manera

No pude evitar preguntarme al llegar a este punto, qué oscura fuerza llevó a Victoria Guerrero a identificarse tan intensamente con la trágica figura de un poeta que acaba sus días como un ignorado vagabundo y con un movimiento poético que significó un profundo quiebre en la historia de la poesía peruana de las últimas décadas y que –algo aún más significativo y hasta ominoso– fue fundado en 1970, poco antes del nacimiento de la autora de *Berlín*. La cronología parecería favorecer, en efecto, la construcción imaginaria de un padre-poeta inconformista y de una hija que sigue sus pasos y hereda su vocación de perpetuo migrante en rebeldía con su medio:

Aparentemente toda una vida me separa de JRR

Pero ambos nos hemos dirigido repetidamente de norte a sur o de sur a norte

Según las circunstancias y el cambio climático de nuestros cuerpos

JRR es surrealista en mí

Me pregunto, asimismo, qué mandato interno la llevó a cerrar el poema con un autodiálogo en el que ella, tan controladora del lenguaje afectivo y tan reacia a lo confesional, se permite un estallido de emotividad en el que el uso de la segunda persona no logra impedir que su alter ego poético parezca *andar con el corazón en la boca*:

Y aquel Muro que besan los turistas con fruición [el de Berlín] se deshace torpemente

bajo el espejo abrasador de tus lágrimas
cuando te enteras de que

“Juan Ramírez Ruiz

fundador y líder del movimiento poético Hora Zero
yace muerto y enterrado bajo el alias de

NN”

¿Se expresa aquí la nostalgia de unos tiempos de esperanza en la lucha por un orden social más justo que ella no pudo vivir? ¿o la atracción de la imagen del poeta como redentor de la sociedad y de sí mismo? No puedo dejar de recordar, en relación con este interrogante, la presencia fantasmal pero poderosísima de José Mari Recalde, el poeta autoinmolado por el fuego, en *Ya nadie incendia el mundo*, un poemario que proclama desde el título la nostalgia de unos héroes capaces de autodestruirse por ser consecuentes con el compromiso personal de no ceder, de no transar con lo establecido, con lo hegemónico, con la hipocresía burguesa, con el conformismo social.

La intensidad con que la biografía y la poesía de Juan Ramírez Ruiz afloran a la superficie de esta saga poética transnacional –casi a la manera de erupciones volcánicas– se explicaría, según testimonio de la propia autora, por la conexión profunda entre la muerte anónima del poeta, víctima de la indiferencia de su sociedad, y los miles de desaparecidos –todos campesinos, todos marginales– que dejó como saldo el conflicto armado de los años ochenta y comienzos de los noventa.³ Puesto que fue ese el período en el que V.G. se hizo adolescente y poeta –rodeada de temor, desesperanza o indiferencia ante el genocidio que ocurría lejos de Lima– *Berlín*, no menos que *Ya nadie incendia el mundo*, es también un ajuste de cuentas con todo lo vivido y lo callado en esa época de terror.

Hay en el libro muchos otros gestos de homenaje a JRR, al movimiento Hora Zero, a Carmen Ollé y a toda una familia imaginaria de voces en rebeldía. Uno de los poemas en que esta genealogía artística adquiere mayor visibilidad es el poema que se inicia con el verso *Contrita entra al Mall como a un templo*.

En este *mall*, en el que Berlín, Boston y Lima aparecen y desaparecen como los escenarios resbaladizos de un mercado surrealista, la voz y el yo poético se separan como divididas por una muralla fantasmal.

³ “Ramírez Ruiz es central en *Berlín*, la metáfora de una vida que termina en la tragedia del anonimato, la tragedia repetida de nuestros muertos en el Perú, y, a su vez, el abandono en el que han vivido muchos de nuestros mejores poetas y artistas.” En: Carlos M. Sotomayor, *Letra Capital*, *Entrevista a Victoria Guerrero*, 3 de agosto de 2011.
<http://carlosmsotomayor.lamula.pe/2011/08/03/entrevista-a-victoria-guerrero/carlossotomayor>

La fuente del discurso habla de “ella” como si “ella” fuera la personificación de la poesía o alguien diferente de quien habla, poniendo así en práctica los desplazamientos de persona gramatical y de identidad que refuerzan el carácter translocal y transnacional de las vivencias poetizadas allí.

“Ella”, el yo autobiográfico que se asusta, que camina por los corredores y que dentro de un vestidor “garabatea un poema” y “piensa en los poemas de JRR”, realiza las acciones del yo autobiográfico de *Noches de adrenalina*:

menea el culo sube y baja las escaleras se contempla en los espejos

Sin embargo, puesto que “ella” es también la poesía, el precepto horaziano de hacer la guerra a lo decorativo se expresa en la imagen caricaturesca de una mujer-objeto que se engalana y se vende al mejor postor:

Hoy la poesía es una linda dama de compañía

Y hace rima y se luce sobre cocinas posindustriales

Hace buen tiempo que abandonó la militancia y se vende a precios modestos pero dignos

Pese a estas llamativas inscripciones en la estética de Hora Zero, *Berlín* es un libro profundamente original, que se resiste al encasillamiento en cualquier tendencia literaria pasada o presente. A mi juicio, lo más personal e innovador de este nuevo aporte de Victoria Guerrero es el esfuerzo –tan común en los poetas clásicos– de moverse con soltura en un *corset* muy estrecho. En su caso el *corset* es la autodeterminación de eludir el individualismo solipsista, el aferramiento a un yo único, la mirada introvertida y ciega a lo social, el refugio en lo íntimo y personal. Estas restricciones son parte de un programa estético que también incluye el rechazo de lo considerado tradicionalmente bello, de lo *solo-culto*, de lo *sublime*...

Sin embargo –y aquí reside la originalidad de esta poética guerrera–, la puesta en práctica de todos esos preceptos limitantes no

logra anular la intensidad de una voz de mujer insolente y desgarrada, una voz que expone y vulnerabiliza a su creadora ante quienes todavía desvalorizan el timbre femenino en la poesía.

La autora sabe muy bien lo que arriesga, pues es perfectamente consciente de que incluso su amado padre literario JRR, así como los demás rebeldes de entonces, estaban atrapados en una visión masculina del mundo y al mismo tiempo, inmersos en la ilusión de estar hablando en nombre de todos y todas. “La poesía de Ramírez Ruiz y, en general, de Hora Zero” –reconoce V.G. en una entrevista– “es un canto a la virilidad, al macho callejero”.⁴

Por eso mismo, cuando la persona autobiográfica que transita por sus dos últimos libros poetiza la tortura psíquica de quien deseando ser madre se confronta con su infertilidad o la tortura emocional y física de las inspecciones y las cirujías ginecológicas, la poeta empuja la frontera de la propia preceptiva, que le exige mantener a raya los referentes personales y desdramatizarlos con recursos como la ironía y la cita de palabras ajenas. En casos como estos, en los que está en juego lo más primario de su identidad –el ser mujer–, se permite suspender momentáneamente las férreas exigencias de autocontrol y optar por un movimiento alternante entre el pathos subjetivo y la conciencia social.

El poema titulado *Berlín*, el poema del hijo no nacido y tan presente en cada palabra y en cada vivencia del destierro y del desamor, es uno de los más bellos testimonios poéticos sobre la maternidad en todas sus formas: la maternidad real, la deseada, la soñada y la frustrada. Al mismo tiempo, es una muestra virtuosística de una poética que **acoge, sin pretender resolverlas, las tensiones y contradicciones entre lo**

⁴ [...] Jsi lo lees desde el género, la poesía de Ramírez Ruiz y, en general, de Hora Zero, es un canto a la virilidad, al macho callejero. Sin embargo, yo encontré que la marginalidad de Juan Ramírez Ruiz y su muerte eran la gran metáfora de un poder que no protege a sus poetas, ya no hablemos de poetas, a sus ciudadanos en general ni mucho menos vela a sus muertos –o vela, en todo caso, solo a algunos–. (Entrevista de Gabriel Ruiz Ortega, 9 de agosto de 2011)
<http://la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com/2011/08/entrevista-victoria-guerrero.html>

individual y lo colectivo, lo histórico y lo atemporal, lo local y lo global, la emocionalidad y el distanciamiento crítico.⁵

El poema sugiere un escenario teatral expresionista en el que cazabombarderos devastadores –o luces artificiales– atraviesan el cielo berlinés ante la mirada ansiosa de una madre que le habla a un hijo *de naturaleza angélica* (“tu pureza hiere mis oídos”) para mostrarle la crueldad y la belleza de un mundo de temporalidad y locación inciertas, pero amenazantemente repetible. Un mundo atroz por su capacidad para organizar con idéntica precisión un genocidio o el aburrimiento letal de unos ciudadanos autómatas que mantienen sus casas y sus calles impolutas con la misma devoción con la que se sientan ante sus televisores todas las noches a la misma hora. Al mismo tiempo, esa madre de un hijo angelical o estúpido⁶ pero igualmente amado, no puede ocultarle a su criatura que el propio mundo no es intrínsecamente mejor, pues “agacha la cabeza” con demasiada facilidad y frecuencia:

Nosotros no somos mejores
Agachamos la cabeza por cualquier sobra
Y luego nos reímos
Locos de vergüenza y resignación

Ese mismo yo, políticamente consciente y sensible a las injusticias, tiene la honestidad de admitir que su fantasía de hijo no es solo un producto de su anhelo de perpetuarse sino también un instrumento de

⁵ En una breve reseña digital titulada “Poemas detrás del muro” Jerónimo Pimentel señala acertadamente esta deliberada falta de resolución como uno de los méritos del libro: “Pero la mirada que fragmenta también va más allá y sueña con decantar todo aquello que parezca unidad: la mujer, dividida entre el feminismo y la maternidad; o la voz poética, oscilando entre la concentración verbal y el desborde dramático”. Publicada en el blog de *Intermezzo tropical*, 5 de agosto de 2012. <http://intermezzotropical1.blogspot.com/2011/08/mas-sobre-berlin.html>

⁶ Hace tres años que llevo de la mano a mi hijo no nacido medio estúpido el pequeño caminaba tembloroso aturdido por la piratería estereofónica de

Galerías Brasil (p. 26)

chantaje ante el posible padre de esa progenie imaginaria. A la elegíaca protesta: *Hijo mío/ el amor ya no es una cosa de esta era/ Viene una bomba y lo destruye*, le sigue de inmediato la autocrítica: *Pero no he querido distraerte con este falsete de mujer herida*.

Nada está más lejos del falsete que la voz cambiante y plural de *Berlín*. Su autora lo sabe y por eso puede permitirse el lujo de flagelar a su *alter ego* poético.



DE AFINIDADES ELECTIVAS: FRANZ LISZT INTERPRETADO POR CARLOS GATTI / Susana Reisz

Wiese, Jorge. *Vigilia de los sentidos*.
Lima: Editorial Laberintos, 2005, p. 35.

La palabra poética puede ser otra forma de música. La música puede ser otra forma de poesía. Pienso que cuando Mendelssohn llamó a sus piezas para piano del opus 30, no. 1 “Canciones sin palabras”, sugirió, a través de esa llamativa negación (*sin palabras*), una profunda afinidad que hasta el día de hoy no ha sido suficientemente reconocida.

La más antigua definición de poesía dentro de la cultura occidental procede de un artífice de la persuasión, el sofista Gorgias, quien caracterizó a esa forma de arte verbal como *discurso que obedece a una medida rítmica*.

La poesía y la música están hechas de ritmo, es decir, de tiempo: el de la duración de las ondas sonoras o el del despliegue de los grafos en la superficie que los aloja. Un tiempo limitado, lineal, y a la vez reiterable, cíclico. La poesía escrita se desarrolla —o se *des-enrolla* si se recuerda la escritura en papiro— mostrando a lo largo del rollo, de la página, o de la moderna pantalla una cadena de signos verbales, traducibles en imágenes acústicas internas o en sonidos efectivos. También la escritura musical se nos muestra en el tiempo, desplegando en cinco líneas paralelas —teóricamente infinitas— una sucesión de signos tonales y rítmicos traducibles en imágenes mentales acústicas o actualizables en forma de ondas sonoras.

En la antigüedad el crítico literario y el rapsoda que recitaba o cantaba los poemas con acompañamiento instrumental solían coincidir en la misma persona. En cambio, en la modernidad y en la posmodernidad la poesía tiende a separarse de la música, del mismo modo que la crítica y la ejecución musicales suelen transitar caminos separados.

Carlos Gatti se mueve con soltura en todos esos territorios pero lo hace de modo discretísimo, como quien no quiere llamar la atención sobre sus dotes artísticas. Muchos sabemos que es uno de los más finos lectores, traductores y estudiosos de Dante y, en general, de la poesía renacentista y moderna en italiano y en español. Hasta ahora no tantos sabíamos, en cambio, de su extraordinaria erudición musical, de su talento como pianista y de su pasión por la obra de Franz Liszt.

Su reciente libro *Franz Liszt. Peregrino de la vida y del arte*, publicado con el auspicio de la Sociedad Filarmónica de Lima (Lima, 2012), es una brillante muestra de la capacidad de Gatti para enlazar sus múltiples saberes literarios y musicales y construir con ellos una fascinante biografía artística que es, al mismo tiempo, una casi secreta autobiografía estético-sentimental, trazada fundamentalmente para sí mismo y para algunos espíritus congeniales.

Digo que los elementos autobiográficos no son del todo secretos, pues un bello poema de Jorge Wiese, publicado en su libro *Vigilia de los sentidos*, levanta por un instante el velo tras el que se refugia el Carlos Gatti pianista, tan apasionado en la ejecución de sus compositores predilectos como reticente a exhibir su arte más allá de un círculo muy pequeño de amigos. Pienso que recordar el poema en este contexto no nos aparta de la reflexión sobre los méritos del libro sino que nos ubica en la longitud de onda más apropiada para entender lo que su autor se ha propuesto hacer y lo que ha logrado transmitir a los amantes de la música del compositor húngaro. He aquí la semblanza poética del Carlos Gatti intérprete del “Vals Mefisto”:

Saltan los trinos del arco del Meister,
Ruedan las pipas y vuelan (o bailan)
Fausto y la novia, y, en loca vorágine,
Todos los siguen . Sin prisa, se apagan

Las notas y, en silencio, Fausto –que arde–
Coge a su ansia. ¿Será, Carlos, la amada
Música que acaricia con el arte
De tus dedos la medida del ansia

De absoluto que guardas en tu pecho?
¿La caza alcanzada? ¿El afán cumplido?
Solo sé que, si aun con ella, el deseo

No cesa, es que somos, más bien, Mefistos
–No Faustos– que alguna vez conocieron,
Y hoy piden, el vino del Paraíso.

Muchos son los pasajes de la sección dedicada a la biografía de Liszt en los que es posible ver al trasluz, como si se tratara de la muy tenue grafía de un palimpsesto, las predilecciones, las emociones, la avidez de conocimiento o la visión totalizante de la artes que el autor del libro comparte con su personaje histórico.

Un fragmento de una carta escrita por Liszt, que Gatti cita como prueba de la efervescencia intelectual y artística que caracterizó a su período de formación en París, nos muestra un cuadro de disciplinada y omnívora hiperactividad que bien podría corresponder a los años formativos del propio Gatti:

Mi espíritu y mis dedos trabajan como dos condenados. Homero, la Biblia, Platón, Locke, Byron, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart y Weber se encuentran todos a mi alrededor. Los estudio, los medito, los devoro furiosamente; además, trabajo de cuatro a cinco horas, ejercitándome simplemente (terceras, sextas, octavas, trémolos, notas repetidas, cadencias, etc.). ¡Ah, si no me vuelvo loco, volverás a encontrar un artista en mí! (p.31)

Otro tanto podría sospecharse de la evocación, llena de resonancias personales, de las experiencias estéticas acopiadas por el joven Liszt, ya en relación de pareja con la Condesa Marie d'Agoult, durante sus viajes por Suiza e Italia, experiencias en las que se enlazan contrapuntísticamente el amor a la naturaleza y la fascinación por la literatura y la pintura del Renacimiento italiano:

De su estancia en Suiza e Italia, y de las profundas experiencias de su espíritu producidas por el contacto con la naturaleza y con las

maravillas artísticas de los pintores, escultores, poetas, fueron surgiendo obras musicales que pasaron por procesos de reelaboración y que luego se reunirían en colecciones que serían publicadas bajo el nombre de *Años de peregrinación*. Allí incluiría obras inspiradas en los hermosos paisajes suizos, en textos de Senancour, Petrarca y Dante o en obras de Rafael y Miguel Ángel. (p. 35)

La idea de que todas las formas artísticas se interrelacionan de modo profundo y se articulan entre sí según misteriosas afinidades es, asimismo, un postulado que tiene amplia cabida en el pensamiento de Liszt y en el de su biógrafo, como puede verse en esta cita epistolar:

Rafael y Miguel Ángel me hacen comprender mejor a Mozart y Beethoven... Juan de Pisa, Fray Beato y Francia me explican a Allegri, Marcello y Palestrina; Tiziano y Rossini se me aparecen como dos astros de luces parecidas. El Coliseo y el Campo Santo no son tan extraños como parece a la Sinfonía Heroica y el Requiem. Dante encontró su expresión pictórica en Orcagna y Miguel Ángel, y quizá encontrará un día su expresión musical en el Beethoven del porvenir. (p. 35).

El “ansia de absoluto” que Jorge Wiese atribuye a Carlos Gatti en el poema anteriormente mencionado, es también un elemento crucial en la vida y la obra de Liszt, como queda muy en claro en numerosos pasajes del libro, en los que el autor evoca la imagen de un artista hipersensible, que solía refugiarse en la soledad, la meditación, la religión y la comunión con la naturaleza en respuesta a las decepciones sentimentales de su adolescencia o de su madurez. Es así, por ejemplo, como en un estilo elegante y profundamente empático Gatti describe las experiencias de viaje de un hombre que a los cincuenta años, después de tener que renunciar a casarse con la mujer amada, encuentra la paz y la felicidad apartándose del mundo, con la única compañía de un espíritu religioso como el suyo, el abate Solfanelli:

Finalmente llegaron los dos abates a Grottammare, a orillas del Adriático. Allí, ya en 1868, pasaron una temporada de meditación y estudio.

Sobre esta experiencia, Franz escribió a Carolyne, con la cual mantuvo continua correspondencia, respecto a los efectos positivos que habían producido en él el mar, las colinas, el dulce clima y el perfume de las flores y los naranjos. La visita a los lugares sacros y el refugio en la soledad del hermoso escenario natural lo llevaron a sentirse tan bien, que consideró a las seis semanas vividas en Grottamare como fuente de los mejores recuerdos, dulces e inolvidables, de su vida. Para él entonces el paisaje se volvía fuente de poesía equiparable a la celestial armonía de los sonidos.(p.47)

La porción estrictamente biográfica del libro contiene muchas otras informaciones sobre los escenarios artísticos y políticos de la época, así como sobre los vínculos amistosos y sentimentales y sobre las relaciones familiares del peregrino.

En este último aspecto el biógrafo solo toca al pasar, con la obligada discreción de quien ama a su personaje, las contradicciones emocionales y éticas del retratado. Menciona, en efecto, con toda la delicadez del caso, que en sus años mozos Liszt se fugó de París con una mujer casada, la Condesa d'Agoult, con la que tuvo tres hijos y a la que más tarde abandonó para dedicarse de lleno a sus múltiples actividades artísticas y a sus frecuentes giras como pianista. Con análoga sobriedad cuenta que su segunda relación amorosa trascendente fue con otra mujer casada, la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, de la que finalmente tuvo que separarse a los cincuenta años, pues ella, profundamente católica, deseaba casarse con él, pero el Papa Pio IX no le otorgó la anulación de su matrimonio con el Príncipe Sayn-Wittgenstein. Evitando cualquier amago de juicio se refiere, también, al profundo disgusto que experimentó el maestro cuando su hija Cósima dejó a su marido, Hans von Bülow, director de orquesta y discípulo muy querido suyo, para seguir a Richard Wagner, a quien él conocía muy bien y ya por entonces admiraba por su genio revolucionario. No habría sido de muy buen gusto, por cierto, enfatizar que Liszt se enemistó con su hija y con quien después sería su segundo yerno, por la misma transgresión (a la religión y a la moral burguesa) en la que él había incurrido más de una vez. Con suma elegancia y una mirada comprensiva y compasiva frente a las debilidades de su personaje, el autor prefiere subrayar su exquisita sensibilidad sentimental y artística,

su generosidad amical, su reiterada tendencia, especialmente en la madurez, a sublimar el impulso erótico convirtiéndolo en generador de belleza y a superar los desengaños y las frustraciones terrenas entregándose a la vida contemplativa.

Si bien las páginas en las que Carlos Gatti recrea la vida de Franz Liszt son admirables por la empatía de la mirada y la hondura y el decoro de la voz narrativa, la parte del león es todo lo que sigue: el análisis musical y el estudio de las fuentes existenciales y literarias del núcleo duro de la obra del compositor.

Utilísima para los no especialistas es la visión comprensiva y la evaluación global de los diversos tipos de composiciones originales que dejó el maestro húngaro, así como de sus transcripciones, arreglos y fantasías sobre obras ajenas y propias.

En relación con las ajenas, como muy bien lo explica Gatti, la actividad tenía la doble función de ser un aprendizaje técnico para desarrollarse como compositor, así como un eficaz modo de difundir grandes obras orquestales y óperas con un único instrumento siempre presente en las casas de todos los amantes de la música: el piano.

Liszt se convirtió, en virtud de esta actividad creativo-reproductora, en un audaz precursor de la industria discográfica del siglo XX.

Su extraordinario talento como "arreglista" de temas preexistentes dio, en relación con su propia producción, algunos frutos de extraordinaria belleza, como la sucesiva transformación de un modesto estudio juvenil para piano a la manera de su maestro Czerny; primero en punto de partida de uno de los *Doce Grandes Estudios* que se publicarían más adelante como *Estudios de Ejecución Trascendente* –auténticas cumbres de la música para piano solo– y, por último, en las dos versiones del poema sinfónico "Mazzeppa", inspirado en un poema de Victor Hugo que llevaba el mismo nombre del héroe ucraniano.

En relación con la obra para piano, primero centrada en el ejercicio del virtuosismo 'a lo Paganini' y luego cada vez más compenetrada

con la lectura de poesía y la meditación religiosa, se nos ofrecen interesantísimas viñetas, que revelan los vasos comunicantes entre los sucesos de la vida privada del artista, sus hallazgos en el mundo de las artes verbales, visuales y musicales, su contacto privilegiado con la naturaleza y su constante aspiración a desprenderse de los lastres terrenales para elevarse, a la manera platónica, a un mundo de belleza absoluta, capaz de borrar las imperfecciones de todo lo conocido y de vencer a la muerte.

Gatti rescata, asimismo, algunos aspectos “futuristas” en el manejo lisztiano de la orquesta a los que se les ha prestado escasa atención, como el uso intensivo y original de los instrumentos de percusión, el empleo del arpa de un modo que anticipa los experimentos del impresionismo y la introducción de la voz humana en el tejido orquestal, con lo que se anticipó a las innovaciones de Gustav Mahler.

Para los especialistas –musicólogos e historiadores del arte y de la literatura– el libro tiene numerosos atractivos que, sin embargo, no excluyen a los aficionados, pues su autor emplea siempre un lenguaje sobrio y terso, muy cauto en el uso de tecnicismos y de jergas académicas.

El examen de las composiciones que integran los tres volúmenes de “Años de peregrinación”, obra que representa una de las cumbres de la literatura pianística del romanticismo, combina reflexiones de orden técnico-musical con sagaces observaciones psicológicas. En todos los casos el lector encontrará reveladoras síntesis de las circunstancias de vida y de los valores éticos y estéticos subyacentes en cada pieza.

Descubrirá, así, que las composiciones del primer volumen son un brillante producto de la entrega del joven artista a los placeres sensoriales, a la pasión amorosa, a la excitación de los viajes por Suiza e Italia y al goce de la deslumbrante belleza paisajística de los lugares de tránsito.

Las siete piezas del segundo volumen le revelarán un nuevo giro en la sensibilidad del compositor, quien en esa etapa de maduración personal y estética encontrará una poderosa fuente de inspiración en la contemplación y el goce de las artes plásticas y de la literatura italianas. Por ser un profundo conocedor de Dante, de Petrarca y de los grandes

pintores y escultores del Renacimiento, Gatti está en condiciones óptimas para reconstruir las fuentes artísticas de cada pieza, así como para ayudar a entender las correspondencias entre esas obras y las estructuras musicales que pretenden reflejarlas.

El análisis de las piezas del tercer volumen revela un último giro en la producción lisztiana, que se mantendrá hasta el final de su vida: la tendencia a mirar las bellezas terrenales, en particular el paisaje solitario o los juegos de agua en su refugio romano de la Villa de Este como un punto de despegue para acceder a la esfera de lo sagrado. En palabras del autor:

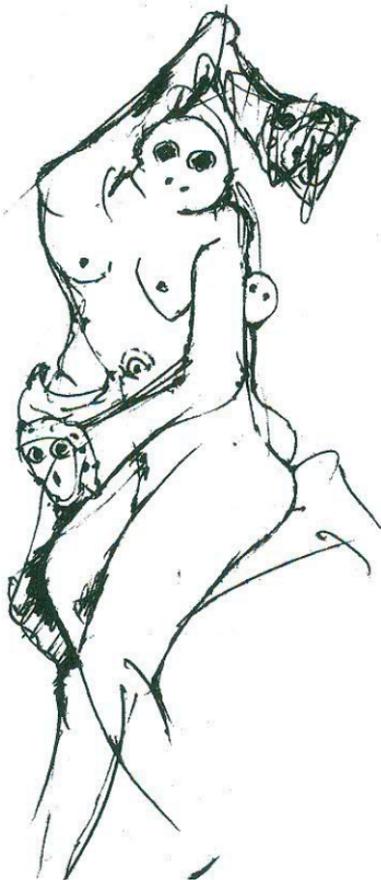
Es posible descubrir en este volumen un mundo unitario en el que, a partir del contraste de los opuestos simétricamente dispuestos, se cumple un recorrido, la peregrinación de un alma que recibe la llamada de lo absoluto y, por un camino ascético, viaja hacia él. (101-102)

La porción final de la *parte del león* está ocupada por el análisis literario-musical y por la partitura de la *Sinfonía Dante*. Esta obra, que constituye una de las más acabadas muestras del genio orquestal de Liszt, funciona como un disparadero de la imaginación crítica y de la creatividad verbal de Gatti, quien alcanza en este texto una destreza descriptiva y una capacidad sinestésica excepcionales.

Uno de los momentos culminantes del estudio (y también el más marcado por la sensibilidad del analista) es el pasaje dedicado a evocar –con expresiones de calidad musical– imágenes mentales de melodías que a su vez han sido concebidas como traducciones melódicas –*meloideas*– de los versos del *Infierno* dantesco que cuentan la historia de Paolo y Francesca da Rimini. La empatía de Liszt, hombre experimentado en transgresiones, con los amantes condenados a vagar sin esperanza por haber sucumbido a una pasión prohibida, se transmite, como en la imagen platónica de la piedra imantada, del músico romántico a su congenial intérprete peruano, quien concluye la evocación con esta frase digna de un poema:

Acabado el pasaje de Francesca y Paolo, aéreo, delicado, amoroso, se regresa a lo terrestre, lo pétreo. (p.127)

Me detengo aquí pues la cita precedente resume con lapidaria elocuencia todo lo que los amantes de la música y de la poesía pueden encontrar en este libro fascinante.



La editorial Argos Books, de USA, publicará próximamente *The Fall of tightrops*, traducción de *La caída del equilibrista*, el primer poemario de CÉSAR GUTIÉRREZ. Entre tanto, avanza la traducción al francés de su novela *Bombardero*, que publicarían, si no Gallimard, Editions Attila. Tras filmar una “película imposible” –así se refiere a ella– en Ciudad Juárez –“tierra de nadie, sí de la muerte”, dice– MARIO BELLATIN estuvo recientemente en Perú, invitado a inaugurar la Feria del Libro de Huancayo. En Documenta Kassel expondrá un proyecto que es una suerte de propuesta conceptual plástica a la que está vinculado el texto que aquí le publicamos. MÓNICA BELEVAN se encuentra haciendo un postgrado en Historia y Filosofía del Diseño en la Universidad de Harvard y lidera con su esposo, Alonso Toledo, Diacrítica, firma de arquitectura.

Los poemas de Micaela Chirif son parte del libro *Sobre mi almohada una cabeza* que publicará este año en España la editorial Pre-Textos. La poesía publicada por ALBERTO BLANCO entre 1968 y 2005 (14 poemarios) fue reunida por el Fondo de Cultura Económica de México en dos volúmenes: *El corazón del instante* y *La hora y la neblina*. Además de poeta Blanco es músico y crítico. JORGE WIESSE acaba de terminar la traducción al español del libro *35 sonetos*, de Fernando Pessoa. El poema de MARIO MONTALBETTI es parte de su libro *Apolo Cupisnique*, que aparecerá este año en Lima.

De José Ignacio Padilla, quien fundó y dirigió en Lima la revista *more ferarum*, *Hueso húmero* ha publicado partes de la tesis sobre Jorge Eduardo Eielson con la que se doctoró en Princeton. Radicado en Madrid, está terminando un tomo de ensayos sobre poesía latinoamericana. El ensayo de EFRAÍN KRISTAL apareció en

el volumen *Sloterdijk Now*, Stuart Elden (editor) Cambridge, Polity, 2012. Director del Departamento de Literatura Comparada de la UCLA, Kristal editó recientemente, con John King, *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Es uno de los cuatro editores del *Blackwell Encyclopedia of the Novel* (2011).

Desde principios de este año LUIS ALVARADO dirige en Radio Filarmonía un programa dedicado a la música experimental. En agosto próximo, en la Fundación Telefónica, presentará una muestra titulada “Dejar actuar al tiempo a cien años del nacimiento de John Cage”. Y el sello neoyorino Pogus lanzará en breve “Tensions at the Vanguard New Music from Peru (1948-1977)”, disco doble compilado por él. FERNANDO IWASAKI estuvo recientemente en China y Japón, dando conferencias. La que aquí publicamos tuvo lugar en el Instituto Cervantes de Pekín. Tras largos años de docencia universitaria en Nueva York, SUSANA REISZ ha regresado al Perú. En la actualidad desempeña el decanato de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP. Filosofía de la plenitud e interculturalidad son dos temas en los que viene trabajado actualmente JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA y es probable que den lugar a sendos libros. Ya en imprenta está el cuarto tomo de la Historia de la UNI (1955-1984) que ha trabajado con un equipo de colaboradores.

Sobre el libro Gerardo Chávez. El asombro perpetuo, editado por Mirarte (Lima, 2011) escribe en este número ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA. Acerca de este crítico e historiador del arte y de EDUARDO MAZZINI, véase nuestro número anterior.

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**
- **Mineria**
- **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 desenvolvemos 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



ConectaRSE para crecer 2012: Premiamos iniciativas que están ayudando a transformar el Perú.

Telefónica busca reconocer por segundo año consecutivo los proyectos e iniciativas realizadas en las zonas rurales de nuestro país que, en base al uso de las telecomunicaciones, han logrado un impacto positivo en el desarrollo social y económico de sus comunidades.

Cierre de postulaciones: Jueves 20 de septiembre

Más información:

www.telefonica.com.pe/rc/conectarseparacrecer

Telefónica

UNMSM



Fundación
BBVA Continental



Ellos entendieron que leer
es estar adelante y nos
apoyaron con su respuesta.

Minera Barrick Misquichilca • AFP Horizonte • Agrícola Hoja Redonda
Exsa • Fondo Social Alto Chicama • Fundación Telefónica
Funsur • Hotel Paracas • Impala • Municipalidad de Miraflores
Nitratos del Perú • Petroperú • Seal • Siderperú • SN Power
Tecnológica de Alimentos (TASA)

Con el compromiso de todos,
estamos cambiando el futuro de los niños
y garantizando el desarrollo del país.

Visita www.leer.pe para entender más del problema
y cómo tu empresa puede ayudar en la solución.

adelante.

UNMSM

95 AÑOS SOMOS PUCP, SEÁMOSLO SIEMPRE.

¡PUCP!

PUCP

PUCP

PUCP



PUCP

PUCP

PUCP

UNMSM

