

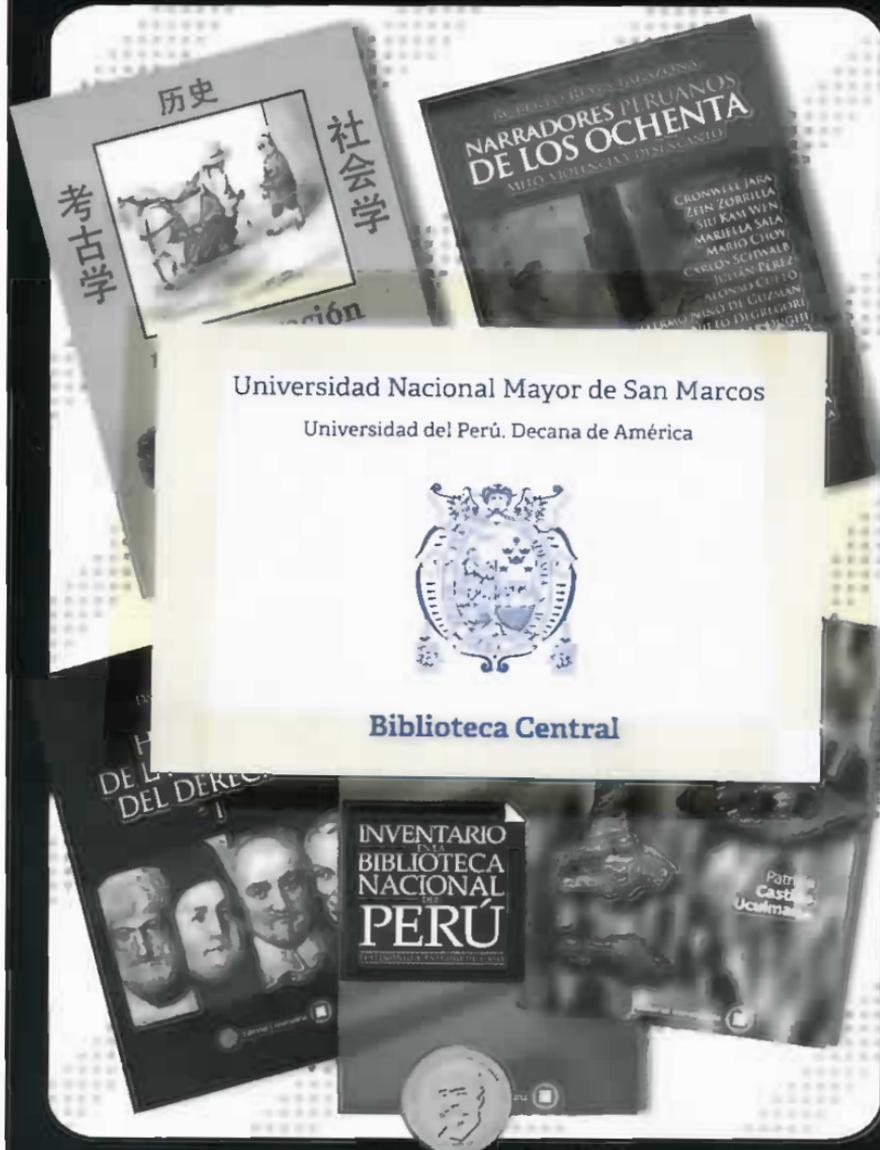
hueso húmero 60





Universidad Ricardo Palma
Formamos seres humanos para una cultura de paz.

Publicaciones recientes



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

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. 60

diciembre

2012

SUMARIO

ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN / Poemas	3
AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS / La invención de una tradición: la pintura abstracto-geométrica en Perú (1948-1958)	8
GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN / El sol de las brujas	34
JULIO PAZOS / Poemas	39
PAULO DRINOT / Ciberlugar de memoria: la guerra del Pacífico (1879-1884) en la era global de Youtube	43
INA SALAZAR / Cuatro poemas	70
JONATHAN D. KRAMER / La naturaleza y los orígenes del posmodernismo musical	72
VALÉRIE ROUZEAU / Poemas	90
MARIO MONTALBETTI / Comentario al poema "A Polar Explorer" de J. Brodsky	93
CAMILO TORRES / El goce más íntimo	108
MIRKO LAUER / De la Fuente asciende a Machu Picchu	110

EN LA MASMÉDULA

LUIS LOAYZA / Homenaje a Marilyn Monroe	119
LUIS ALVARADO / Tensiones de la vanguardia: nueva música en el Perú	121
LUIS ARTURO GUICHARD / <i>Los Planetas Solitarios</i> de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del <i>Anuario Mínimo</i>	135

LIBROS

MIRKO LAUER / Fantasías circundantes	144
JOSÉ IGNACIO PADILLA / Roger Santiváñez: Roberts Pool Crepúsculos	150

EN ESTE NÚMERO	154
----------------	-----

TAPA : CUADRO DE EMILIO GOYBURU.

VIÑETAS : DEL LIBRO AMÉRICA LATINA GEOMETRÍA SENSÍVEL. EDICIONES YORNAL DU BRASIL/
GBM, RÍO DE JANEIRO, 1778.

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor (†)

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

POEMAS / Abelardo Sánchez León

THE BOXER

Su voz tiene la monotonía de los alambres a la hora de las lluvias.
Mira la cámara de frente, tal como se acomoda ante el espejo,
cuando saca la navaja de su funda
y a tajos se despoja de la barba de días.

Conoce quién es, de dónde viene, adónde va.
Está al tanto de la historia de su tronco.
Para mí, y para muchos, fue un rival de fuste,
alguien que vendía cara su derrota.
Guapo, desmoronado, de pie,
leal a la letra del guión que le depara su destino.
De ancestros croatas. Esos mastodontes de los Balcanes.
A su padre no puedo ni imaginármelo.
¿Recurriré a la tonada cruda de Antonin Dvorák o a la de Bela Bártok,
para acercarme a ese flujo de sangre que desciende perezosa?
Todo lo narra como si no hubiese un relato central.
Aquello que ocurrió simplemente fue un zarpazo desprevenido del azar,
un golpe que proviene de lo oscuro: un cruzado, un jab.

Su padre desollaba reses con un codo dislocado de por vida.
Utilizaba una Gillette, digamos, hasta dejarlas hervidas al sol.
Su madre cobraba centavos por torcer
más de 40 pescuezos diarios de pollo.

¡Esas manos! ¡Esos nudillos!, pienso,
porque a él no es que le vaya o le venga,
simplemente lo dice en su tono, a su aire, gangoso,
explicándonos los movimientos
que lo llevaron a subirse a un ring a fajarse:
a golpearle a la vida, a llevarla a su esquina, a tenerla entre brazos.
A perseguirla cuando le baila a su alrededor
y le toma el pelo y pica y golpea y lo zarandea
cuando lo único que tiene de sí es a él mismo.
Golpea, es bravo,
y nadie se debe burlar de quien tiene como cara
un machacado escudo atravesado de espinas.

Dos de sus hijos estuvieron en ese asunto tan feo de las drogas.
Dos muchachones buenos que cuando el dealer se la colocaba en la
cuchara,
a la hora de medirla, tal como ocurre en los pesajes previos al combate,
se cagaban literalmente en los pantalones segundos antes de adquirirla.
¡Qué potencia! ¡Qué fuerza!
¡Qué descomunal desmembramiento el de la adicción!
Los dos están muertos.
Quizá haya un tercero, puedo revisar el material donde aparecen
como panteras elásticas, desde los pasillos de los gimnasios,
jóvenes y viejos, en su edad dorada
o mimetizados en el ambiente de aserrín,
kerosene y vaho, Frazier, Liston, Terrell, Foreman, Spinks,
todos ellos pesos pesados de fuste.

Sus padres se afincaron en Canadá.
Allí se hizo y allí mismo recibió y propinó golpes ciegos y certeros.

Eran cuatro sus hijos, tres varones y una niña.
Mira la cámara y suelta una sonrisa ladeada como un as bajo el guante.
¡Me robaron la pelea!
¡Lo de la mandíbula es un cuento de quinta!
Se la rompí, cierto, a las finales, y lo tuve zombi contra las cuerdas
como me han tenido a mí desde
que mis padres me mostraran sus dentaduras.
Mi padre estaba agradecido con este país generoso.
Le dio de qué vivir, eso es lo único importante.
Se acomoda, se coloca en guardia para una foto de leyenda:
a él lo mandé al hospital. Cierto, regresaba de una para prolongada,
injusta, política, es verdad,
pero se fue directo a una cama de hospital...
Yo, por el contrario, fui con mi esposa a bailar.
Me deslizaba entre las sombras esquivando,
sacándole un beso en la mejilla,
pues festejábamos la simple felicidad de haberme sostenido en pie.

EN EL IR Y VENIR

Introduce la mano como si estuviese envuelta en un guante de sangre.
Es una mano lacerada que conserva los cinco dedos juntos
tal como lo indica la disciplina. Busca el agua nueva.
Su instinto le indica un curso por descubrir
e ingresa en un enjambre de hierbas rígidas.

Jala, después de sacar el codo bastante alto:
alarga el brazo en toda su dimensión y reconoce
que ha creado un nuevo trazo en el espacio submarino.

Mueve discretamente el cuello. Le toca el turno
a la otra extremidad, dispuesta a meter esa mano tiesa
y a reconocer el ardor húmedo que señala,
en el ir y venir, la incólume raya negra.

La frente la tiene levantada. Lo necesario,
sín que deje de estar metida en el agua.
La nuca, en cambio, recibe al sol, al viento, a la garúa
y con los hombros son las dos partes de ese organismo
que se desplaza sosegado, respirando a su aire,
con la boca bien abierta, al sacar parte de la cara,
la mitad, tan solo, que se mantiene seco.

Cierto: es una balsa que se balancea nerviosa pasada la tarde
y adquiere consciencia de que se le viene la noche.
Sin embargo, se agita poco y su cuerpo se ha fusionado a esta agua limpia,
poza que bien podría denominarse de la Maravilla en honor de quien la
hizo,
cavando un agujero y destripando la vieja herida.

Va, llega a un borde, da la vuelta y recorre,
a la inversa, el exacto tramo rebalsado
sin perder la compostura, que es el estilo, la manera de hacerlo,
resguardado en las formas clásicas, lineales, tersas:
un brazo detrás de otro, siempre dejando a las extremidades de abajo
hacer lo suyo, pataleando, sin sacar agua, sumergidas,
evitando el desplome y asegurando el equilibrio.

AZUL

Es la hora en que la luz se anima a empujar ese enjambre de tiniebla.
Cubre en su manto el azul que no es fácil distinguir
pues dura poco, muy poco, en el instante en que cede su lugar
a un nuevo día, sumiso o arrogante, según el mensaje del destino.
De viejo ha empezado a frecuentar ese azul
que podría ser dorado a través de la mirilla del baño de los altos.
Le ha dado por mear dos o tres veces cada noche
unas gotas que no son ni de rocío ni de diamante.
Es una cascada de tranco corto, inestable, la que desciende en la taza.
A esa hora percibe una quietud que altera sus alas:
un hombro inclinado, una nuca sin eje, una verga apuntando mal.
¡Quién lo diría! No moja las pantuflas, moja parte del pijama.
De costado, por esa ranura, aquella ventana del baño,
abierta al propósito para que se ventile y no huela,
ese azul de mar adolescente lo arrastra otra vez hacia su cama.

LA INVENCION DE UNA TRADICIÓN: LA PINTURA ABSTRACTO-GEOMÉTRICA EN PERÚ (1948-1958) / Augusto del Valle Cárdenas

La década de 1970 muestra un momento crucial de cierta vena conceptual que tiene, al menos en América Latina, un interesante origen en las propuestas de arte geométrico desde fines de la Segunda Guerra Mundial. En retrospectiva, considerar este vínculo hace posible una interesante lectura a contrapelo acerca del papel del arte geométrico en la región. Más aún en el caso peruano. El presente ensayo se propone mostrar la producción de arte peruano relacionado a la eclosión internacional de las propuestas geométricas cuya presencia se produce en América Latina con rasgos propios.

En Europa, estas propuestas tienen un sentido que, en un primer momento, se alimenta de un olvido y un alejamiento momentáneos de las llamadas vanguardias históricas (1905-1940). Con ello, dicho sentido se hace cargo de la aparición tardía de una visualidad que, al plantear la autonomía de la imagen abstracta y no figurativa, produce una nueva confrontación respecto de fuerzas culturales internas a la modernidad y al ideal de la cultura moderna. Las propuestas geométricas, en un segundo momento, por el contrario, señalan hacia fuera del ideal moderno de la autonomía, pues asimilan dinámicas que, desde espacios relacionados al diseño (en la industria, el comercio, la arquitectura, la publicidad y los objetos, pero también en el arte), buscan un nuevo sentido a la estética de las formas geométricas.

*

[Vanguardias modernas, América Latina y Perú]. Después de la Segunda Guerra Mundial, en las décadas de 1940 y 1950, América Latina miraba como fuente de modernidad, todavía, hacia Europa y no hacia los Estados Unidos y, menos, hacia Nueva York. Fue entonces,

precisamente en la década de 1940, cuando despegó la industrialización en Brasil, ejerciendo una fuerte demanda sobre sus ingenieros, arquitectos y diseñadores. La construcción de Brasilia, a mitad de la década de 1950, una suerte de ciudad del futuro, que cumpliera con todos los cánones de un modernismo local, así lo indica. Muy pronto algunos artistas visuales se juntaron bajo ese disparador: el detonante visual provenía directamente de la I Bienal Internacional de Sao Paulo realizada en 1951. Algunos artistas en Brasil consolidaron, a fines de 1953 y comienzos de 1954, una concepción de arte concreto que quedó articulada como una interesante propuesta visual orgánica a dichos artistas y su contexto. Nada de ello ocurrió en el Perú, nada de esa organicidad en tanto movimiento conformado por un grupo de personas específico ni, tampoco, aquella otra que se expresa en un lenguaje visualmente reconocible. Sin embargo, en Perú, la incipiente industrialización, junto a una apertura política, entre 1945 y 1948 (bajo una primavera democrática que, al fin, rescataba al país de regímenes militares o de civiles dependientes de estos) vio nacer, en su escena artística, una nueva red de artistas jóvenes con sed y ansias de modernidad. Fue una época en la que dichos protagonistas buscaron diferenciarse de las propuestas indigenistas y costumbristas que habían prevalecido en las décadas anteriores.

*

[*La arquitectura como soporte*]. Los ingenieros, arquitectos y diseñadores peruanos, intentaron articular, con dificultad, un ideal técnico de desarrollo y modernidad. Un ideal que buscara formar instituciones sobre la base de un discurso que reivindicaba lo contemporáneo y denunciaba el retraso de una actitud cerrada. Fue así como surgió, en Lima, la *Agrupación Espacio*, que reunía, sobre todo, a un conjunto de arquitectos, poetas, artistas e intelectuales. Un artista adherido a este espíritu como Jorge Piqueras (1925), muy pronto, se ubica a contrapelo de lo convencional para sorprender a propios y extraños. Su participación, entre 1952 y 1954, en el diseño de, al menos, tres casas y, más tarde, como empresario al mando de una fábrica de muebles, entre 1953 y 1956, así lo muestra¹.

¹ Aquí solo mencionamos dos de estas casas. Aún no existe ningún estudio a profundidad de estos materiales.

Existe una interesante propuesta de Jorge Piqueras, una casa en un barrio mesocrático de la ciudad de Lima, cuya imagen podemos observar con detenimiento. Dicha casa, de propiedad del arquitecto Luis Ortiz de Zevallos, es de dos pisos y está en una esquina. Usa la madera como elemento cálido para las puertas y las ventanas; piedra para los muros pequeños de los jardines; pero también para los ingresos del garaje y de la casa. El estilo moderno, por su geometría, deja su impronta en todo el conjunto. Tiene un aire de familia a la llamada "casa transparente" del famoso arquitecto Mies Van der Rohe, aunque esta última quedaba en el campo. En el caso de la casa que recibe el mural de Piqueras se reemplaza el elemento transparente por un tipo de ladrillo especial. Así mismo se usa, en lugar de aluminio o metal, la madera. Dicho mural porta formas geométricas de distintos colores. Dichas formas evocan una estética vinculada a la máquina, al motor, como si las formas imitaran piezas de un engranaje. Sobre todo, los tres círculos que aparecen dos veces en la imagen del mural.

Existe otra casa, en la Playa Villa al sur de Lima, en la que participa, junto a Piqueras (quien trabaja unos dibujos y bocetos escultóricos), el arquitecto y artista Emilio Rodríguez Larraín (1928). Esta casa se distingue por tener un diseño arquitectónico de interés por su originalidad: resulta clave por el uso de una sola planta y, además, por un despliegue geométrico a partir de módulos. El recurso de usar, también, materiales de la zona de Villa, como la piedra, el ladrillo y la madera, resulta innovador. Sebastián Salazar Bondy (1955: s/n) dice que "la casa respeta en su forma plástica el movimiento ondulante de nuestra costa, brotando de ella naturalmente, sencillamente". Un mural hecho de formas geométricas (3 x 5 mts, aprox.) y un mosaico también abstracto (2 x 2 mts, aprox.), completan el conjunto.

La búsqueda de modernidad de ambos artistas (Piqueras y Rodríguez Larraín) no se muestra como una red de jóvenes que, como en el caso brasileño, produce una versión local de lo concreto, difundiendo la creencia entre varios artistas e intelectuales locales de la pertinencia de una forma estética con cabeza y energía propias. Aunque en principio parte de un espíritu renovador, vinculado al ideal de los arquitectos y los ingenieros, muy pronto Piqueras y Rodríguez Larraín tendrán que

decidir, para alimentarse y crecer, con qué tipo de arte europeo se llevan mejor. Así como alguna vez Walter Benjamín (1989: 182) dijera “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea, a su vez, de la barbarie”, así también es posible afirmar que, en América Latina, jamás se ha dado un documento de modernidad, sin que sea, a su vez, uno de colonialidad. Esto último significa, en los casos excepcionales de Piqueras y Rodríguez Larraín, que aquel lado comparable y paralelo al movimiento concreto brasileño (la búsqueda de superar el purismo de la imagen abstracta), no se da sin una contraparte. Una contraparte regresiva que acusa un sentido difuso, uno en el que las condiciones del medio local dejan sin impulso a este tipo de propuestas. Por ello, la pintura abstracto-geométrica de ambos artistas será un proyecto realizado, en la segunda mitad de la década de 1950, por entero, fuera del Perú.

En Lima, la nueva red de jóvenes que tienen sed de modernidad y que respaldaron el activismo de la *Agrupación Espacio*, sin embargo, no quisieron o no supieron apostar por una sensibilidad de ruptura. Dicho movimiento juntó al grupo más influyente de jóvenes arquitectos con poetas, pintores e intelectuales, con el propósito de manifestarse a favor de la arquitectura y el arte modernos². No fueron tan lejos como para apuntalar, frente a la visión tradicional, una visualidad que se afirmara en las formas geométricas y en cierta estética de vanguardia (que, por ejemplo, señalara hacia la utilidad y la función de dichas formas y lo planteara como arte). Al contrario, la mayoría de ellos, salvo Piqueras y Rodríguez Larraín, apostaron por una mirada que se asimilaba al humanismo estético de la escena francesa, por ejemplo, aquel típico de una revista como *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954), en el que tenían un fuerte protagonismo pintores como Jean Dewasne (1921), Andre Bloc (1896-1966), Edgard

² El principal animador del manifiesto fue el arquitecto Luis Miró Quesada Garland. Los intelectuales y poetas adherentes al manifiesto fueron, entre otros, los poetas Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Leopoldo Chariarse y los artistas Fernando de Szyszlo y Jorge Piqueras. Resulta clave destacar a estas personalidades pues se convertirían, muy pronto, en protagonistas de la escena cultural. Uno de los casos más notables es Salazar Bondy, quien con el tiempo, hacia mediados de la década de 1950, asumiría posiciones contrarias al credo abstracto, al enfrentar tanto al pintor Fernando de Szyszlo como al propio Luis Miró Quesada y a otras personalidades. Sin embargo, es importante precisar que la abstracción de corte lírico y gestual fue la que predominó en la escena peruana y no la tendencia abstracto-geométrica, tema del presente ensayo.

Pillet (1912-1996) y Auguste Herbin (1882-1960). Otro tanto ocurre con el llamado *Salon des Réalités Nouvelles* que surge en París en 1946 para mostrar el arte abstracto de la época, teniendo como protagonistas a dichos personajes. Hay numerosos testimonios de latinoamericanos, al respecto. Así, por ejemplo, cuando el artista venezolano Jesús Soto llega a París en 1950, rápidamente se vincula a dicho salón. Y también el grupo argentino Madí pues en 1949 había expuesto en el Salón³. Por otro lado, ese mismo año, Dewasne y Pillet, habían abierto su *Taller de Arte Abstracto*, que irradió mucho atractivo a la mirada de los artistas latinoamericanos. Esta articulación entre un espacio para la producción de arte (el taller), una revista (difusión y circulación de una estética) y un salón (exhibición y consumo), demuestra la fuerza del discurso humanista imperante.

*

La retirada de las vanguardias históricas, en el primer momento de la década de 1950, permite y favorece, en parte, el éxito internacional de este humanismo, un triunfo limitado al área europea de esta ideología estética, desde el fin de la guerra. En París, esta retirada de la vanguardia fue facilitada por el influyente Partido Comunista en sus sectores intelectuales, cuyo discurso estético convertía al realismo social en el modelo a seguir. Del otro lado del espectro, el límite de este humanismo, al menos así se plantea en este ensayo, está vinculado, como el fin de una época, a la eclosión de otro discurso acerca del arte geométrico, aportado por la galería Denise René, con un perfil mucho más definido en su discurso.

³ La manera en que se articula este salón con el arte abstracto geométrico es compleja. En un principio este parece situarse claramente en dicha genealogía: "Relayé dans son entreprise de défense de l'art abstrait par de jeunes galeries (Denise René, Colette Allendy, Arnaud), de nouvelles revues (Art d'aujourd'hui, Cimaïse), ou bien encore par l'Atelier d'art abstrait de Dewasne et Pillet, le salon connaît vite le succès: de 1946 à 1950, le nombre d'exposants passe de 89 à 248. En vertu d'une politique fondée sur l'internationalisation, il attire de nombreux artistes étrangers comme les Argentins des groupes Madi et Arte Concreto Invencion, les concrets zurichois, les Italiens du Movimento Arte Concreta (MAC), les Allemands Rupprecht Geiger et Günter Fruhtrunk, les Américains Ellsworth Kelly et Robert Breer, les Scandinaves Olle Baertling et Robert Jacobsen". [<http://www.realitesnouvelles.org/pdf/RN46-56-par-d-orgeval.pdf>]. Sin embargo luego de 1953, se produce cierta inestabilidad. Dichos, salones, a partir de 1956, se abren a todas las tendencias del arte abstracto. Información disponible en línea, en la página web de dicho salón: <http://www.realitesnouvelles.org>

Así, por ejemplo, un personaje importante para la escena europea del arte como Pontus Hultén, quien por muchos años trabajó en Estocolmo en su museo más importante, el Moderna Musset (1958-1973), enfatiza el papel de dicha galería en París como la más destacada de la época⁴. En Denise René se observa un proceso por medio del cual el humanismo de algunos artistas abstracto-geométricos se ve confrontado por una corriente sensorial y perceptual que empieza a mostrar un nuevo horizonte. Esta confrontación, entre el humanismo y la sensorialidad, existe desde los mismos inicios de la galería. Según Faucherau (2001 c), resulta claro si colocamos en perspectiva una serie de exposiciones clave. Así, la serie se inicia, desde 1944, con una exposición de Victor Vasarely. No obstante, es recién en 1955, con la exposición *Le Mouvement*, que puede observarse con claridad que se ha consolidado un nuevo discurso acerca del sentido del arte geométrico. Uno que busca el movimiento en la naturaleza y en la percepción misma de los objetos, de los materiales y de su presencia física. La primera muestra de Piet Mondrian en París, también en esta galería, realizada en 1957, así lo da a entender. En este nuevo discurso, reaparecen allí los viejos problemas que algunas vanguardias históricas afrontaron, sobre todo aquellas vinculadas al constructivismo, al neoplasticismo y, aún, al controvertido futurismo italiano. Y esto coincide con un nuevo protagonismo proveniente de América Latina, de artistas que exponen allí: Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Julio Le Parc y el grupo Madí (Argentina), Lucio Fontana (Argentina/Italia), entre otros.

*

[El diseño gráfico como soporte]. En el Perú, en la década de 1950, junto con aquellas excepciones en arquitectura, surge otra vincula-

⁴ Hans Ulrich Obrist (2009: 43) entrevista a Pontus Hultén y le insiste para que nuestro personaje caracterice la escena parisina de mitad de la década de 1950. Hultén, nos dice, entre otras cosas: "Había dos galerías importantes en aquel entonces. Denise René era en ese momento la más importante. Era lo bastante sabia como para exponer no solamente la "vanguardia" abstracta (...) Estaba también la galería Arnaud, en la Rue du tour, que exponía fundamentalmente abstracción lírica (...) Tiene que entender lo diferente que era el funcionamiento de las galerías en aquella época. Los espacios prestigiosos solían exponer a artistas con los que tenían contratos". Las observaciones de Hultén resultan un fuerte indicador que, en retrospectiva, otorga a Denise René un aura de plataforma consagratoria.

da al diseño gráfico. José Bracamonte Vera (1928-1983) funda, en 1959, el *Estudio de Arte Gráfico Bracamonte*, al que muy pronto se sumaría Luis López Paulet (1925). Ambos pintores egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), habían estado en la ciudad de Sao Paulo, en 1953, en un viaje formativo y estudiaron con el artista catalán Eduardo Badía Vilató. Aquí el vínculo con la escena paulista es explícito. Así mismo el hecho de que Vilató haya participado, como diseñador, de interesantes carteles de propaganda del ideal republicano en España. Esto muestra una inquietud renovadora, distinta al purismo de los discursos humanistas antes mencionados, que separan a la imagen de sus factores de impacto y de utilidad. Y, mientras Bracamonte desde su regreso de Brasil, en 1954, ingresa a trabajar para la internacional Agencia Mc. Cann Ericsson, empresa de publicidad de origen estadounidense, López Paulet abre una oficina de diseño gráfico⁵.

Bracamonte y López Paulet, asumen el reto de desplegar una estética de las formas visuales, asimiladas desde la pintura abstracto-geométrica, en un contexto que necesita que estas sean usadas para encontrarles una función. De alguna manera y salvando las distancias, a ellos les ocurre un fenómeno semejante al que asiste a los cambios de los pintores constructivistas rusos, como por ejemplo, Rodchenko o El Lissitzky: bajo las presiones del contexto de la revolución rusa, en la década de 1920, dejaron de pintar para dedicar su vida a labores de propaganda. Pero mientras en los rusos, las presiones quedan profundamente vinculadas a instancias de decisión personal (en las que estos pintores se perciben a sí mismos como realizando su perfil individual y profesional, por una suerte de necesidad interna de libertad al participar del ideal de la revolución), en el caso peruano, dichas decisiones se ven forzadas por un contexto adverso, tanto de mercado como estético, al credo abstracto-geométrico. Como diría Benjamín Buchloh (2009: 29-61), estos artistas rusos habían pasado de un culto a la *faktura* (especulación pictórica) a

⁵ Otras obras interesantes que recogen esta especialización es el diseño de elementos del Parque zoológico y la parte gráfica de las conocidas ediciones de *Populibros* que, dirigidas por Manuel Scorza, tuvieron una gran difusión. El diseño de la edición era sencillo y sobrio. El parque fue diseñado, en 1958, por el arquitecto Héctor Tanaka. La participación de López Paulet en estos proyectos aún no ha sido estudiada. [Entrevista a Luis López Paulet, Lima, 19 octubre de 2011].

otro, propio de la *factografía* (funcional al sistema social). Es decir, habían logrado hacer, en el transcurso de una década, el tránsito que va de la pintura a otro criterio visual que se identifica con los diseños de imágenes. Y, con ello, habían mostrado una vía de salida de la vanguardia moderna (pintores abstractos), mediante un cambio de paradigma, hacia otra manera de concebir el arte. El punto de llegada, entonces, es el diseño de imágenes que son considerados "hechos". Se trata de imágenes fotográficas que describen situaciones muy directas: las fotos son colocadas en un soporte visual para el que hay que manejar criterios de composición abstractos que miden ciertas proporciones en vista al impacto. En el caso de Bracamonte, si uno aguza la mirada, puede distinguir, en el afiche para el Primer Congreso de Arquitectura Peruana, precisamente, una combinación de elementos visuales geométricos e imagen fotográfica; ambas formas definen una regla T, instrumento que, para la época era indispensable para el dibujo de planos e identificaba a la profesión del arquitecto. Resulta llamativo el elemento fotográfico pues documenta un fragmento de pared, al aludir a ciertas formas constructivas que se identifican con la arquitectura.

*

[La abstracción geométrica entra y sale del sistema del arte peruano]. Si los trabajos vinculados al espíritu de la *Agrupación Espacio*, de Piqueras y de Rodríguez Larraín, muestran, en sus inquietudes, un horizonte que sobrepasa dicho espíritu (al señalar hacia las funciones de las formas geométricas en la arquitectura), también el trabajo en publicidad de Bracamonte (apoyado por López Paulet), hace lo propio con el diseño gráfico. Los primeros, a diferencia de los segundos, continuarán su trabajo con las formas geométricas fuera del Perú. Bracamonte, como figura cultural, adquiere un sentido nuevo, si observamos la manera en que su anclaje estético en la pintura abstracto-geométrica resulta definirlo como artista visual.

Por su parte, López Paulet, luego de su regreso de Brasil, en 1955 hizo varias composiciones abstracto-geométricas. Resulta interesante enfatizar aquí el vínculo de estos artistas con la escena brasileña de Sao Paulo. Ya en 1952 había aparecido en dicha escena el manifiesto *Ruptura* (Cordeiro, Charroux, De Barros, Tejer, Haar, Sacilloto, Wladyslaw).

López Paulet y Bracamonte asimilaron de dicho contexto una serie de condicionamientos estéticos. López Paulet recuerda que la escena brasileña estaba dominada por una pintura rígidamente geométrica⁶. Por ello, resulta significativo el premio que gana Bracamonte, en 1953, en el Segundo Salón Paulista de Arte Moderno de Brasil⁷. López Paulet asegura que los tres viajeros -junto con Bracamonte y Reluz (un pintor peruano del que se sabe poco)- estuvieron haciendo una pintura vinculada a estas influencias. Hasta bien tarde, en la década de 1970, Bracamonte sigue presentándose como pintor abstracto y diseñador.

Composición (1955) es una de las pocas pinturas de la producción de esa época que ha sobrevivido. Según el artista, esta formaba parte de una serie de más de veinte pinturas. Aunque López Paulet nunca hizo una exposición individual, siguió produciendo, al menos durante la década de 1950, este tipo de pintura.

*

[La Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y la pintura abstracto-geométrica]. La ENBA, luego de la salida de su director José Sabogal, después de 1942, vio aparecer una reacción en contra del indigenismo imperante. Majluf y Wuffarden (2001) hablan de un *horizonte indigenista* para inscribir propuestas de algunos artistas peruanos cuya existencia se desarrolla en la primera mitad del siglo XX. La reacción contra este horizonte, en escuela, se deja sentir en el grupo de artistas que comienzan su formación entre 1942 y 1947 y que terminan

⁶ Entrevista a Luis López Paulet, Lima, 19 octubre de 2011.

⁷ Para Bracamonte existe el antecedente de su pintura abstracta, en Lima, y este puede datarse en 1951: “[La] tela firmada por José Bracamonte Vera y titulada *Composición*, consistente en varias figuras abstractas y puestas convenientemente sobre un rico y pastoso fondo gris, fondo de unas calidades sencillamente excelentes. En esta obra, llena de serenidad, juegan, mediante una hábil y equidistante colocación. Dichas figuras de formas elementales que le asignan, es verdad, un contenido intenso, pero cuya realidad interior se hace inaccesible para la mayor cantidad de público. No comprendemos como el jurado o la comisión seleccionadora no se detuvo ante ella ya que hay que proclamarla honradamente como uno de los mejores envíos hechos al salón.” Florez Araoz, José (1975: s/n). La cita está tomada de un comentario al Primer Salón de Artes Plásticas de la Universidad de San Marcos. Existen referencias a tres salones de dicha universidad que se realizaron en la década de 1950. Sin embargo no hay evidencia que allí se haya cultivado pintura abstracto-geométrica en la década de referencia.

de estudiar alrededor del año 1952. En esta reacción, el espíritu de lo moderno en relación con Europa, como ya se ha dicho, es fundamental. Emilio Goyburu (1897-1962) se asimila, en la década de 1940, a la plana docente de la ENBA. Goyburu había estudiado en la escuela en la primera década luego de su fundación y, por ello, representa, como figura cultural, un nexo clave con dichos orígenes. La escuela misma es un proyecto de ciertas elites criollas cuyo centralismo, en Lima, en la década de 1910, buscaba implantar nuevas formas culturales traídas de Europa y consideradas como modelos a seguir. Fundada en 1918 y abierta a los estudiantes en 1919, sin embargo, su puesta en funcionamiento coincide con un desplazamiento del poder a manos de un nuevo presidente, Augusto B. Leguía, que representaba a elites rivales vinculadas a las provincias. El proyecto nacionalista de dicho régimen necesitaba de imágenes: el señalamiento hacia lo local, por ejemplo, en el surgimiento del indigenismo en el seno mismo de la escuela, en la década de 1920, se alimenta de este temple de época. Goyburu, quien había estudiado con los maestros fundadores de la ENBA, aún pintaba, en la década de 1940, representaciones de mujeres rollizas en paisajes idílicos, muchas veces con contenidos alegóricos. Su conversión a la pintura abstracto-geométrica a inicios de la década de 1950 resulta, por tanto, sorprendente. Más aún su formulación específica que consiste en “abstraer” formas visuales a partir de figuras definidas.

*

[**Goyburu en la II Bienal de Sao Paulo 1953/1954**]. En esta bienal participaron 14 artistas peruanos, entre los que destacan, además de Goyburu, Jorge Piqueras y Joaquín Roca Rey⁸. En *Homenaje al violeta*

⁸ La lista completa de participantes: Ricardo Grau, Manuel Ugarte Eléspuru, Sérvulo Gutiérrez, Juan Barreto, Alberto Dávila, Enrique Kleiser, Guido Strazza, Carlos A. Castillo, Adolfo Sánchez, Adolfo Winternitz y Cristina Gálvez entre los pintores; otra vez Cristina Gálvez y Luis Valdettaro entre los escultores. Las obras y los estilos son todos muy heterogéneos. Dichos artistas se presentan a través de obras en las que se observa el talento personal de cada uno y no tendencias que expongan lenguajes visuales definidos localmente por dicho grupo. Acerca de Piqueras y Roca Rey un crítico local (S.P.B.; 1953: s/n) nos dice: “Las esculturas [de ellos], las mejores de la muestra, pecan de excesivamente cerebrales. Ambas exhiben un gran avance en el dominio técnico, en el empleo de los materiales y en el juego plástico, pero permanecen todavía muy distantes, muy fríos y muy intelectuales.”

las formas circulares se mantienen suspendidas en el espacio de la composición. Se trata de una pintura de mediano formato pero ligeramente más grande que las otras dos. Las formas visuales se pueden traducir a ciertas claves estéticas, al usar las declaraciones del propio Goyburu (1954: s/n), quien las vincula a elementos formales relacionados con la pintura de Alberto Magnelli, a “la serenidad de las curvas correspondientes”. La composición maneja una simetría estratégicamente calculada alrededor de un cuadrado. Es un juego de percepción, en el que se hace corresponder los elementos visuales de la parte de abajo con otros semejantes, pero invertidos en la parte de arriba. Así mismo, esta simetría ocurre de izquierda a derecha. Sin embargo, tal simetría no es completa. El segmento curvo debajo de la composición (reflejado en la parte de arriba), al juntarse con el cuadrado central (en este caso oscuro), le otorga una sensación de profundidad. Y ello, sobre todo, porque en este caso, los ángulos rectos, son “aplacados” por la serenidad de las curvas. Con Jean Dewasne, a decir de Goyburu, el uso de los ángulos rectos impulsa el movimiento visual de la composición. Finalmente cabría decir que la regularidad de las formas geométricas usadas en sus composiciones, son un recurso que describe una “afinidad por lo clásico”. Goyburu atribuye dicha afinidad a la pintura del francés Auguste Herbin.

Otra vez: el humanismo del discurso de Goyburu que se trasluce en sus escritos no contribuye a una mirada experimental. Resulta evidente, que aunque él observa minuciosamente la obra de artistas italianos y franceses (aún de otras nacionalidades) instalados en la tendencia abstracto-geométrica, no repara en el potencial de esta estética relacionada a un desarrollo, vinculado al diseño, de ciertas funciones sociales. Y aunque para 1955, con la III Bienal Internacional de Sao Paulo la tendencia de la pintura abstracto-geométrica de arte concreto ya se había impuesto en el Brasil, es obvio que dicha coordenada no está en el ojo de Goyburu.

*

La I Bienal Internacional de Sao Paulo, en 1951, un proyecto cultural impulsado por los industriales de dicha ciudad, es bastante ecléctica y plural: muestra obras de distintas tendencias. Sin embargo, los premios a Max Bill (Suiza, 1908-1994) y a Alberto Magnelli (Italia, 1888-1971) señalan ya hacia una preferencia por la tendencia constructiva, de recién-

te aparición en Europa. Es a Magnelli y no a Bill que apunta la filiación visual y la estética de Goyburu. ¿Qué puede significar esto? Solo que su parentesco visual y discursivo se establece más con la escena francesa (por ejemplo, aquella que define a las publicaciones de la revista francesa *Art d'Aujourd'hui*) que con cualquier otra escena europea o latinoamericana. Así lo muestra el libro *Temoignages pour l'art abstrait*, publicado en 1952 por los gestores de la revista, encontrado en la biblioteca de Goyburu, con una traducción de puño y letra suya de una entrevista a Magnelli. Esto también significa, sin embargo, que Magnelli absorbía un abanico de posibilidades discursivas, por ejemplo, su antigua cercanía al futurismo italiano. Para Goyburu esto no era lo más importante, sino todo lo contrario. En aquella entrevista a Magnelli, este asume una retórica humanista. Dicha retórica propone retos espirituales al individuo. La filiación de Bill, a diferencia de la de Magnelli, resulta ser con la vertiente más sensorial y experimental de la Bauhaus. Goyburu, entonces, como figura cultural, significa una manera de asimilar las propuestas constructivas desde una individualidad que asume el credo humanista. Desde 1950, su pintura, como ya se ha señalado, abstrae formas a partir de figuras y empieza a acercarse a la abstracción.

*

[Piqueras y Rodríguez Larraín en Italia, 1957] Durante la segunda mitad de la década de 1950 Piqueras y Rodríguez Larraín decidieron hacer su trabajo fuera del Perú. Resulta importante preguntarse acerca del lugar de referencia escogido en Europa para realizar dicha empresa: Italia. En los cuadernos de apuntes de ambos artistas, se observa una serie de bocetos para pinturas abstracto-geométricas. La mayoría de estas imágenes aparecen como realizadas y expuestas. Esta producción ha pasado desapercibida por la historiografía local, precisamente, debido a que fue hecha y expuesta fuera del Perú.

Así, en 1957, ambos, Piqueras y Rodríguez Larraín, exponen en la Galería Número, en Florencia. Dicha Galería fue dirigida por un interesante personaje: Fiamma Vigo. Ella impulsó una escena internacional de atractivo que, a su manera, estaba en contacto con la Galería Denise René. Su espacio era motivador, pues no solo se exponía arte en su galería, sino que también funcionaba, en un sentido más amplio, como núcleo difusor

UNMSM

de cultura. En una exposición colectiva de arte abstracto en esa misma galería⁹, se dice, en una nota periodística que no viene firmada (Anónimo, 1957): “Piqueras (...) expone un grupo de pinturas a la nitrocelulosa que revela el rigor de su búsqueda neoplástica”.

La pintura de Piqueras, aparece, así mismo, asociada a la iconografía precolombina. En una exposición en Venecia, el crítico Alberto Boatto (1957: s/n) escribe que en sus pinturas: “aparecen, renovadas, las antiquísimas tradiciones plásticas de fuerte tierra peruana”. Boatto insiste en mirar en las formas de Piqueras semejanzas con la pintura de Magnelli. En los cuadernos de apuntes de Piqueras, se observan algunos escritos del propio artista que dejan ver su deseo de conciliar preguntas provenientes del humanismo, que se interroga por el espíritu creador, con otras consideraciones de carácter más experimental. Así, logra establecer variaciones con las formas geométricas y encuentra una escala apropiada para un consumidor del conjunto, hecho a una medida antropométrica específica del cuerpo humano¹⁰.

Pero si la pintura geométrica de Piqueras, al menos la que vemos en la Galería Número, está en ese momento de tensión y de tránsito,

⁹ En el Perú, la prensa destacó, la participación de Piqueras en una colectiva de arte abstracto, junto a Emilio Bertonatti (Milán), Margaret Elliot, Lester Elliot y Mario Samoná (Roma). Piqueras, en ese entonces, vivía en Florencia. Su perfil internacional describe, además su presencia en exposiciones en Roma, París y Sao Paulo y Valencia (Venezuela).

¹⁰ Villacorta atribuye toda esta búsqueda al hecho que Piqueras haya crecido en un entorno de aprecio por la iconografía precolombina. Su padre, Manuel Piqueras Cotoí, escultor español que vino a vivir al Perú y a enseñar en la ENBA, fue un cultor importante del arte precolombino. Piqueras literalmente vivió entre colecciones de arte precolombino. Villacorta insiste en señalar que la escultura posterior de Piqueras, de la década de 1970, resulta un indicador muy importante para leer en retrospectiva su obra, aún la de la segunda mitad de 1950. En su escultura posterior, la reiteración de un personaje en distintas piezas (llamado “Él”), permite leer la tensión que hay, en la obra de Piqueras, entre el elemento sensorial, material y geométrico y el discurso humanista. [Conversación con Jorge Villacorta, enero de 2012]. En julio de 2010, tuve la ocasión de observar los cuadernos de apuntes de Piqueras en una tarde completa, junto con Villacorta, y trasladar algunas de las anotaciones de puño y letra del artista a mi libreta personal. Por ejemplo, en el cuaderno 1956-K, fechado el 29 de julio de 1956, hay un dibujo titulado “madera policromada” y dicho dibujo es un esquema abstracto de huesos. En el de 1956-F surge una representación del imago-mundi, que luego es desarrollada visualmente a partir de unidades independientes de formas diversas. El asunto aquí está entre la capacidad de simbolizar de una imagen (imago-mundi) que remite a una reflexión acerca del espíritu y ser del hombre y las formas y los colores que estructuran dichas imágenes.

entre la sensorialidad y la espiritualidad, la de Rodríguez Larraín resulta, aunque similar en la disyuntiva, con rasgos propios. Con un énfasis que, adicionalmente, introduce una mirada, sobre todo en la segunda mitad de la década de 1950, con una primera aproximación a las inquietudes vanguardistas propias del surrealismo y de otras vertientes que introducen el azar y el experimento¹¹.

En los bocetos de las pinturas expuestas en 1957 en la Galería Número, en Florencia, se observa con claridad un impulso semejante al de Piqueras, de sostener las estructuras visuales a través de formas geométricas aleatorias y pocos colores que aseguren al espectador una mirada más o menos estable. Sin embargo, dicha semejanza, puede ser engañosa, en la medida que su ingreso a la pintura proviene, evidentemente, de una formación distinta, la arquitectura, es decir, una estética en la que los espacios son entendidos como entornos para ser diseñados. Esta orientación lo conduce, sin duda, hacia una búsqueda de experimentación en distintas direcciones en los espacios culturales europeos. Esta serie, titulada *Bombi Kalongo*¹² (hecha en Venecia y presentada en Florencia) resulta enigmática si no se le reconstruye en un contexto determinado. Dicho contexto, resulta ser previo a la introducción, en el discurso plástico de Rodríguez Larraín, de los elementos surrealistas e, incluso, de un experimento que introduce el azar que caracterizaría su

¹¹ Wuffarden (2002: s/n) insiste en aproximarlos al surrealismo, pero también al “internacionalismo militante del grupo nórdico CoBra; con el arte nuclear de Enrico Baj y el espacialismo italiano de Crippa; o con aquellas confluencias novísimas entre la abstracción y el surrealismo que abarcaban desde la obra singular de Wols (...) hasta el experimentalismo español, asentado sobre todo en Cataluña”. Esta tendencia en la obra de Rodríguez Larraín es posterior a su etapa de pintura geométrica. Como puede seguirse de la cita de Wuffarden que agrupa influencias, de lo que se trata es de mostrar la relación de su pintura posterior como una voluntad por “conciliar, a veces dramáticamente, el rigor de los criterios espaciales que habían presidido su formación con una actitud de apertura “inocente” hacia el descubrimiento y el hallazgo formales”.

¹² Una hipótesis de interés respecto del nombre *Bombi Kalongo* de esta serie de pinturas atribuye sentido a este conjunto al observar que Kalongo es una localidad de Uganda en África. La serie *Bombi Kalongo*, en esta hipótesis, surge al tomar el título de alguna situación de conflicto que en 1956, produjo una tragedia humanitaria. Italia históricamente ha observado a África con una atención especial, repárese, por ejemplo, en Etiopía que incluso estuvo ocupada por tropas italianas en la segunda mitad de la década de 1930. No obstante, esta hipótesis no ha sido comprobada pues no tenemos un testimonio adicional o algún documento que nos permita corroborarla.

obra posterior. Aquí nuestra hipótesis es que, al menos entre 1956 y 1958, la importancia que tenían los artistas italianos, para Rodríguez Larraín, convertía a Italia (Venecia, Florencia y Milán) en un espacio cultural eje para su internacionalismo, en la que encontraba distintas respuestas a muchas de sus interrogantes¹³.

*

[Benjamin Moncloa y la huella de Jean Dewasne]. A Benjamín Moncloa (1927) la historiografía local lo ha asociado a Jean Dewasne por muchas razones. La primera es que Moncloa, entre 1953 y 1956, realiza estudios en París en el taller de arte abstracto de dicho artista. Ya se ha reseñado en este ensayo, el sentido, como figura cultural, del trabajo de Piqueras y Larraín, la tensión entre el humanismo y la sensorialidad. La segunda es el protagonismo, ya mencionado, de la revista *Art d'Aujourd'hui*. En la charla de Dewasne en Lima, quien a exponer vino a la Galería de Lima, vemos como tema central "La teoría de los componentes del espíritu creador" (Miró Quesada; 1954: s/n) y otros vinculados a la composición. La relación entre la pintura de Moncloa y esta publicación se observa en las preocupaciones formales del artista.

En 1956, Moncloa, luego de tres años en el taller de Dewasne, expone en París. La recepción de su exposición constituye una sorpresa en la medida que su estética queda vinculada al discurso de Herbin y no se menciona a Dewasne. Naturalmente, en Lima se difunde la noticia de esta exposición, con *Egipto* una obra que por el título y por el contexto de las demás pinturas, parece aludir a la historia cristiana. Por ejemplo, otra pintura suya, *Los reyes magos*, retoma esta alusión. Un juego aparente de estos títulos es retomar la paradoja de nombrar algo solo para producir contrastes semánticos con la dinámica de los colores y las formas. Pero, a su vez, muestra la intención del credo humanista, del arte por el arte, de declararse herederos de la tradición cristiana y del neoplasticismo. Una nota tomada de una publicación francesa, de Luis Paul Frave (Anónimo; 1956: s/n), crítico atento a las vicisitudes del arte abstracto en París, así

¹³ Lima, París, Florencia Copenhague, México y Milán, vieron obras de pintura geométrica de Rodríguez Larraín. Para más detalles sobre esto ver Wuffarden (2007: 10-24).

lo señala: “Moncloa, joven peruano, nos ofrece composiciones que están en la tradición [de] Herbin. No es una explicación. Un vocabulario del color como en Herbin, pero, [con] un violento chorro coloreado el cuadro avanza hacia nosotros, presa fácil, rodeándonos de un magnetismo”. Incluso la pintura de Moncloa recibe el elogio del propio Herbin, quien dice: “He visto con mucho interés la exposición del pintor abstracto Moncloa, de expresión muy personal, muestra gran dinámica en la forma y en el color” (AA.VV. *Moncloa, Retrospectiva*; 2003: s/n).

*

[**Moncloa y el Primer Salón de Arte Abstracto, 1958**]. Poco después de su regreso a Lima, en 1957, Moncloa busca al pintor Eduardo Moll (1929) para organizar una exposición que junta a los dos grupos que aparecen en este ensayo: aquel de la ENBA, comandado por Bracamonte y López Paulet, y el de aquellos otros que, como Piqueras y Rodríguez Larraín, habían decidido hacer su vida de artistas fuera del Perú. Relata Moll (2003: s/n): “una tarde de mayo o de junio de 1957 el pintor Pedro Pablo Caso fue a verme a la casa de mis padres, en la calle Los Ángeles de Miraflores... tras idas y venidas de buenas consideraciones, Moncloa y yo nos propusimos organizar lo que llamamos el *Primer Salón de Arte Abstracto*”.

Las cuatro pinturas que Moncloa expone en el *Primer Salón de Arte Abstracto* son: Andrómeda, Kermesse, Sanguíneo y Hot Jazz. Esta vez los títulos solo traducen ciertas coordenadas que, a primera vista, parecen arbitrarias. Sin embargo, es posible observar, tras esta apariencia, una trama vinculada a la música (el jazz) y a la pasión que la fuerza de una composición ejerce sobre su público ideal. En este sentido Moncloa se mantiene fiel al discurso del humanismo, más aún, ese mismo año, expondrá, en París, en el *Salon des Réalités Nouvelles*. Aunque es preciso aclarar que, a partir de 1956, dicho salón se abre a todas las tendencias del arte abstracto y no solo a aquellas asociadas al arte geométrico.

*

[**La inestabilidad de quienes viajan a España: Santiviáñez y Caso**]. En 1952, resulta clave una exposición que agrupa a un conjunto de jóvenes, egresados de la ENBA, que buscan lo nuevo. Una colectiva,

entre los que figuran Aníbal Santiváñez y Pedro Pablo Caso¹⁴, ofrece una campanada de alerta por cuanto hace posible, ver allí, por ejemplo, en una pintura de Santiváñez, una clara predilección por la descomposición cubista y el credo moderno.

La naturaleza muerta de Santiváñez de evidente composición central, frente al desnudo que Caso expone en dicha colectiva, ya enseña una acertada disposición hacia lo abstracto. Este tipo de pintura aún estaba bajo el mandato de los géneros, algo que seguía siendo importante en la ENBA. Nuestro artista expuso dos naturalezas muertas, sobre las que Antonio Florez Estrada (Tonón), un crítico local de la época, solo dice que son “buenas ambas”. Tonón (1952: 10) prefiere una figura, también de estética cubista, un retrato, el que, según el crítico, el pintor se acerca con frescura a la “evocación nostálgica de Kandinsky”. El interés por la pintura moderna, según declaración del propio Santiváñez, caracterizó su última etapa en la ENBA. Esta naturaleza muerta es un interesante documento cultural del tránsito de este grupo generacional, que va del cubismo a lo abstracto geométrico. López Paulet refiere que Caso, por su parte, aunque influenciado por Goyburu, tenía mucho temor de hacer arte abstracto, pues no había mercado.

Caso y Santiváñez viajan a Madrid, en 1953, tras la pista del credo moderno. Pero allí ambos destinos se separarán al cabo de un tiempo. El aislamiento de Europa a que había sido sometida España, por la política franquista, hizo que las tendencias de la vanguardia moderna llegaran tarde. Santiváñez, a causa de las dificultades por sostener su posición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, logra, por intermedio del Instituto de Cultura Hispánica, una beca para estudiar restauración de monumentos. Caso viaja a París y Santiváñez termina sus estudios en Madrid en 1955, año en el que se da maña para, primero concursar y luego obtener, la posibilidad de realizar una exposición individual de sus pinturas abstractas en una galería de prestigio.

¹⁴ La lista de esta colectiva se completa con: Oswaldo Oviedo, Francisco Espinoza Dueñas y Ángel Chávez. Ver Tonón (1952: 10).

Santiváñez quedó fascinado por la exposición del pintor español Luis Feito (Madrid, 1929), en 1954, en la galería *Buchholz*, pintura figurativa vinculada al cubismo y, también, pintura abstracta. Esta galería, llevada por gestores culturales alemanes, era una de las pocas que ofrecía pintura de vanguardia al público madrileño. En San Fernando, a pesar del temple conservador imperante en la academia, en la que se aprendía los fundamentos visuales asociados al Impresionismo y una práctica que dividía a la pintura en sus géneros clásicos, Feito había llegado a la abstracción a través de un uso de las formas visuales asociadas al cubismo. Curiosamente, en esto hay una interesante semejanza con Santiváñez, quien, en Lima, también había trabajado de manera semejante. Y, también, debido al aislamiento de la España franquista, el mito moderno para los artistas madrileños estaba en París. Un año después, en 1955, al pasar una breve temporada en París, Santiváñez se reencuentra con Caso. Así mismo, con el pintor peruano Eduardo Gutiérrez (1920-2010), quien había estado en el *Taller de Arte Abstracto*, conducido por Dewasne, y de esa manera se reafirma en su credo abstracto. Todos ellos, incluido un pintor griego (cuyo nombre no recuerda), lo animaban a “dar el paso” hacia lo abstracto, asunto que hizo con suceso. Así, a su regreso a Madrid, ese mismo año, Santiváñez le propone, precisamente a la galería *Buchholz*, una exposición de pinturas abstracto-geométricas. Aceptada la exposición, realiza un conjunto de 18 pinturas, e inauguró con éxito¹⁵. Esto fue poco antes de su regreso a Lima.

La dupla Santiváñez y Caso, como figura cultural, permite entender la inestabilidad de ciertas búsquedas locales que, con talento, intentan abrirse paso. Sobre todo Santiváñez, quien luego de su regreso al Perú, se dedicó profesionalmente a la restauración y, en la práctica, abandonó la pintura. Y esto después de su promisoriosa y esforzada exposición en Madrid. Santiváñez, a diferencia de Caso, incluso, no participó del *Primer Salón de Arte Abstracto*, lo cual muestra no solo su aislamiento sino, a esas alturas, su falta de continuidad.

¹⁵ La referencia es del propio Santiváñez. Nunca se decidió a hacer la exposición en Lima. (Entrevista personal, 19 de octubre de 2011).

*

En la década de 1950, algunas instituciones articularon, una escena artística centralizada en Lima. Buscaron exponer pintura de la vanguardia moderna, además de algunos cafés y alguna que otra *boat*, la ya mencionada Galería de Lima (1947-1955) y, en continuidad con esta, el Instituto de Arte Contemporáneo, IAC, (1955-1972)¹⁶. Todas estos espacios giraban en torno a la Plaza San Martín, en el centro histórico de la ciudad, al sostener actividades culturales de interés para un público de clase media. Sin embargo, en estos espacios manejados por la elite cultural, por ejemplo en el IAC, se privilegió la abstracción lírica, cuya cabeza más visible fue Szyszlo. Se exponían en sus salas, desde luego, otras tendencias de pintura figurativa y aún de arte abstracto-geométrico (como en los casos de Rodríguez Larraín, Piqueras y Moncloa); pero lo importante resulta aquí hacer el énfasis, en el aislamiento y falta de continuidad para la producción tanto de Santiváñez como de Caso, quienes no supieron o, finalmente, renunciaron alguna fórmula que los aproximara al IAC, por entonces el espacio de celebración y de consagración más importante.

*

[Final: Autonomía y vanguardia]. Cuando en enero de 1976 se le otorga el Premio Nacional de Cultura, en el área del arte a Joaquín López Antay nadie imaginó la reacción que esto produciría. La reacción en contra de la dación del premio a López Antay por parte de un grupo importante de pintores era claramente regresiva: mostraba una concepción elitista de la cultura y de la propia actividad del artista. Así, la discusión acerca de si la producción de objetos en los Andes (retablos, cruz de caminos, etcétera) era equiparable con una pintura o una escultura, produjo una crisis de valoración y de concepto.

¹⁶ El IAC, en esta primera etapa, que dura hasta 1972, quedó vinculado a las figuras modernizadoras entre técnicos e industriales, que habían aparecido con fuerza en el Perú en la década de 1950. Al respecto ver Lauer (1976: 152-155), por ejemplo, "El IAC como patronato financiero de las fortunas privadas y grandes empresas, y como un punto de encuentro de estos sectores con una parte de la intelectualidad peruana de ese momento. Su primer presidente fue Manuel Mujica Gallo, su primer vicepresidente Fernando Belaúnde T" (p.153).

El arco temporal que vincula el horizonte de la década de 1970 con la de 1950 resulta sorprendente. Sin embargo, cuando José Bracamonte, en 1976 (¿por coincidencia?), también recibió el Premio Nacional de Cultura, pero no en arte sino en el área de comunicaciones, nadie pareció sorprenderse. No se vio en ello ningún enunciado que estuviera hablando al oído en tanto gesto cultural, como sí ocurrió, de hecho, con el caso emblemático de los retablos de López Antay. Más aún, este caso emblemático se convirtió en el motivo por el que los envíos peruanos, primero a la *14 Bienal Internacional de Sao Paulo* de 1977, y luego a la *I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, Mitos y Magia*, de 1978, hayan sido, precisamente, de artesanía.

En otras palabras, al menos en el Perú, la discusión acerca de si la artesanía podía equipararse con el arte se convirtió, de facto, en una clave importante para elaborar lo contemporáneo en artes visuales: una suerte de conceptualismo que definía solo un horizonte de discusión sin tocar, todavía, a fondo en las prácticas estéticas provenientes de las escuelas de arte y de su mercado¹⁷. Por el contrario, estas siguieron apegadas a los géneros tradicionalmente modernos de la pintura y de la escultura. La posibilidad de interpelar a los géneros y encontrarle una función al arte, está como hemos visto, por ejemplo, en las prácticas de diseño de Bracamonte y López Paulet, ya desde la década de 1950. El mismo Bracamonte (1976: 16), a la sazón director de la ENBA, había anunciado que dicha institución convertiría en técnicos a sus alumnos “técnicos útiles a la sociedad, cada año, y no como antes, dos o tres genios para las galerías”. En 1977, tuvo que renunciar al cargo luego de lamentables sucesos en el que alumnos altamente politizados lo retuvieron como rehén. Esto produjo el cierre de la escuela durante todo en año 1978. Interpelar a la tradición congelada en los planes de estudio de la escuela o a la modernidad en un contexto de politización creciente, al parecer, no tenía porvenir.

¹⁷ De hecho, desde 1978, en esa dirección apuntan las investigaciones que Mirko Lauer inició por entonces. Su momento culminante es la publicación, en 1982, de *Crítica de la artesanía*. El conceptualismo al que se hace referencia aquí resulta cualitativamente distinto al de las vanguardias de la década de 1960 en el Perú. No se ha entrado a discutir dicha diferencia porque el tema desborda los límites del presente ensayo. Solo habría que señalar la proximidad de las vanguardias de la década 1960, en el Perú, con los modelos de hacer arte en los Estados Unidos.

Si en el Perú la discusión acerca de la artesanía abría una ruta de futuro para la producción de un arte renovado y contemporáneo, pocos identificaron al diálogo con las comunicaciones y con el diseño (que es el núcleo mismo de la trayectoria de Bracamonte, pero también, a su modo, de Piqueras y de Rodríguez Larraín) como un asunto crucial. Luego de la *I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, Mitos y Magia*, en 1978, que planteaba asuntos complejos por su búsqueda de un vínculo entre la tradición indígena y el arte contemporáneo en América Latina (y que produjo la reacción de importantes artistas brasileños), fue recién en 1981, cuando el diseño se convirtió en el tema principal del *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano*, en Medellín, Colombia: entre los factores antropológicos de las tradiciones culturales de cada país en América Latina y la producción contemporánea de obras de arte estaba, sin duda, la eclosión de formas visuales vinculadas a la tecnología de la comunicación y al diseño¹⁸.

*

En el lapso temporal referido, esto es, entre 1977 y 1981, solo Rodríguez Larraín regresó a vivir en el Perú en 1980. Piqueras lo haría después, en 1987. La crítica a la autonomía de lo abstracto ya está, sin duda, en ambos artistas en 1961, cuando conocen, en Cadaqués, a Marcel Duchamp. Y beben de esta visión de manera directa, por así decir. Sin embargo, para enunciarla, paradójicamente, quien ofrece un perfil más nítido como para mostrar algunas de sus características más esquivas es Jorge Eduardo Eielson (1924- 2006). Su inscripción en la constelación Rodríguez Larraín-Piqueras es más bien discursiva, en la medida que muestra una poética que dialoga con las principales claves de dicha constelación. A diferencia de Rodríguez Larraín y de Piqueras, desde la década de 1970, Eielson regresó al Perú solo en dos ocasiones, en 1977 y

¹⁸ Juan Acha fue protagonista en ambos eventos. Sin embargo, desborda a las pretensiones de este ensayo preguntarse: ¿qué vínculo podría tener Acha con las propuestas de la pintura abstracto-geométrica de la década de 1950? Más aún, al saber que de su modernismo inicial, al menos hasta 1964, luego pasó a convertirse en un propulsor de las vanguardias locales que rompían con dicho modernismo. En otras palabras, cabe decir que la primera evaluación que Acha (1961) hace de estas propuestas, es decir, aquellas que se ubican en la constelación de Bracamonte y López Paulet, a las que acusa de imitativas, resulta de una mirada que el crítico mismo pondrá, poco después, en tela de juicio.

1987, invitado a exponer y, con ello, mantuvo su situación de exilio como una constante, al tiempo que, permanentemente, seguía en contacto con un buen número de amigos poetas. Así, por ejemplo, con dicho respaldo publica en el Perú, en 1976, bajo el nombre *Poesía Escrita*, una importante selección de sus escritos. Esta presencia le otorga a Eielson un lugar especial en el contexto local de la vanguardia, tanto visual como poética. De algún modo, su conceptualismo, resulta un contrapunto interesante para leer el vínculo entre el horizonte de la década de 1970 y la de 1950.

No está comprobado si Eielson alguna vez hizo pintura abstracto-geométrica. Sin embargo, el mismo Eielson (2007: 119) declara: “Del orden geométrico y los juegos cinéticos de mis primeros trabajos europeos (París, 1948-1950) a la introspección en la memoria y el retorno a las fuentes, con los que proseguí mi trabajo visual varios años más tarde (...) llegué a un sistema muy reducido”: nudos de colores (quipus) regidos por leyes internas precisas. Si en la primera mitad de la década de 1950, dejó el trabajo visual, resulta interesante, en todos los casos, su apego a la estética de Mondrian. Tan temprano, como en 1956, Eielson (2007: 88) nos dice: “La lección de Mondrian me valió varios años de duro y radiante aprendizaje de la verdadera pintura”¹⁹. Piqueras (1957) había declarado, en un sentido semejante: “Nosotros pertenecemos a Occidente –como ya escribía un crítico brasileño– tanto en Cristo como en Mondrian”. Desde 1948, cuando Eielson expuso una interesante escultura llamada “Las puertas de la noche”, sus formas quedaron asociadas a las de Joaquín Torres García, y con ello al credo neoplasticista. En la década de 1950, en Europa, primero está en París y luego se instala en Milán, es decir, en Italia. Y acerca de la vanguardia italiana, otra vez en 1956, Eielson (2007: 95-96) nos dice: “Ciertas figuras ya familiares y afianzadas en un estilo personal como Magnelli, Prampolini, Severini y más recientemente Munari, Capogrossi, Fontana, Crippa, sostienen, sin competencia alguna el

¹⁹ Desde 1948, cuando Eielson expuso una interesante escultura llamada “Las puertas de la noche”, sus formas quedaron asociadas a las de Joaquín Torres García. En la década de 1950, en Europa, primero está en París y luego se instala en Milán, es decir, en Italia. Hace un recorrido inverso al de Piqueras y, sin embargo, lo que importa aquí son las coordenadas de clave discursiva, que ayudan a terminar de perfilar a esta constelación.

centro de la mayor severidad plástica, con resultados más o menos legítimos y duraderos (...) Han sido ellos, sobre todo los que pertenecen al grupo de Milán— los más ardientes difusores de las enseñanzas de la Bauhaus de Dessau y del grupo De Stijl, han sido ellos los primeros en admirar y en dar a conocer en Italia, la obra de Piet Mondrian y de los suprematistas rusos; han sido ellos los fundadores de la tendencia geométrico-concreta, en la península, y los animadores de la nueva arquitectura italiana, que figura entre las más significativas del continente”. La filiación de algunos de los pintores italianos citados con el futurismo (y a través de ellos a cierta vanguardia histórica) hacía que la estética visual de estos no tuviera tanto impacto entre los pintores europeos jóvenes (¿era políticamente incorrecto?) como, de hecho, sí lo tuvo en los artistas peruanos, no solo Eielson, sino también Piqueras y Rodríguez Larraín acusaron el recibo.

*

Así, en conclusión, existen dos tendencias de pintura abstracto-geométrica. La primera está vinculada a las elites culturales y sociales (los artistas viajeros y su tendencia geométrica de origen europeo) y a su fascinación con el lenguaje de las formas geométricas y de los colores que se observa en la clave del humanismo y luego en la de la vanguardia. La segunda a la clase media y a la ENBA (también viajeros pero mucho más inestables y limitados en sus posibilidades) y a su deseo de ruptura con los lenguajes locales del indigenismo y de cierta tradición académica. La primera, más conocida por la historiografía local (Rodríguez Larraín, Piqueras, Moncloa): una tendencia construida en el exilio. Esta elabora su mirada desde artistas peruanos que, en aquella década, viajan con frecuencia. Así, ellos hacen sus vidas de artistas, en lo básico, fuera del Perú. El viaje es un indicador que, traducido a un anclaje visual, queda referido a algunos lenguajes modernos vinculados a la pintura geométrica en los países de referencia, en este caso, Italia, España, y Francia. Y, sin embargo, dichos lenguajes se visten con aportes específicos, que plantean múltiples diferencias y proyectos únicos. El otro grupo de propuestas, en cambio, aunque se construye también fuera del país no logra estabilizarse por diversos motivos (Bracamonte, López Paulet, Santiviáñez, entre otros). Talento e innovación son sus características, además de una capacidad de

búsqueda por perseverar en su gusto por lo moderno. Esto ocurre cuando los pintores que las sostienen (todos egresados de la ENBA), ya de retorno al país (luego de viajes formativos que los vinculan, sobre todo, con el lenguaje moderno del arte en España y Brasil), emprenden sus proyectos en Lima y abandonan progresivamente la tendencia e, incluso, en algunos casos la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES SECUNDARIAS

- Anónimo (2011). Jorge Piqueras: De la estructura al estallido. Una geometría en proceso, 1952-1959. Lima, Museo de arte de Lima [Catálogo de mano].
- Acha, Juan (1961). "La pintura moderna en el Perú". En Humboldt N° 2, Hamburgo, República Federal de Alemania, pp. 51-57.
- Benjamín, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Argentina.
- Cold América: Geometric abstraction in Latin America [1934-1973] (2011). Madrid, Fundación Juan March.
- Buchloh, Benjamín (2009). "De la 'faktura' a la factografía". En *Espacios fotográficos públicos: Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man*. Barcelona, MACBA, pp.29-61.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias...* Serie Tensiones Generacionales, Vol. 2, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Banco Sudamericano, Lima, pp. 46-54.
- Eielson, Jorge Eduardo (2020). *Ceremonia comentada: Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima, Museo de Arte de Lima (MALI), Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) y Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Faucherau, Serge (2001 c). "América Latina: conversación de Serge Faucherau con Denise René". En *El arte abstracto y la Galería Denise René*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 15-125. [Referencia: Catálogo Art Construit, Art Cinétique d'Amérique Latine, Paris, marzo-mayo, 1999, pp.395-396].
- Guilbaut, Serge (2007). *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Barcelona, MACBA.
- Lauer, Mirko (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden (1997). "Vinatea Reinoso y el horizonte indigenista". En: Luis Eduardo Wuffarden. *Vinatea. Vinatea Reinoso 1900-1931*. Lima, Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica, pp. 13-53.

- Ulrico Obrist, Hans (2009). Breve historia del comisariado. España, EXIT publicaciones.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1970). *Pintura y escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima, PERÚ-ARTE, Ediciones de difusión del arte peruano.
- Salazar Bondy, Sebastián (1990). Una voz libre en el caos. Lima, Jaime Campodónico Editor.
- S.P.D (1953). "Arte peruano en la Bienal de Sao Paulo". En *Cultura Peruana* N°63. Lima-Perú, Flores Araoz editor, s/n.
- Villacorta, Jorge (2004). "Toda similitud con lo real es pura coincidencia: una lectura en desplazamiento de algunas obras de Jorge Piqueras". Lima, [Inédito].
- VV.AA. (1952). "Temoignages pour l'art abstrait". Paris, Mont-Luis. [Éditions "Art D'aujourd'hui"]
- VV.AA. (1947). "Manifiesto de la Agrupación Espacio". En *El Arquitecto Peruano*, sin datos. Lima, sin datos.
- VV.AA. (2001). 50 años de Bienal de Sao Paulo: 1951-2001 Edicao de Comemoracao do 50 aniversario da 1 a Bienal de Sao Paulo. Fundacao Bienal de Sao Paulo.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2002). [Sin título]. En: *Emilio Rodríguez Larraín: Muestra antológica 1982-2002*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp.s/n.
- Wuffarden (2007). "Azar, sabiduría y memoria en la pintura de Rodríguez Larraín". En: Emilio Rodríguez Larraín: XIV Bienal de Pintura Teknoquímica. Lima, ICPNA, pp.10-24.

FUENTES PRIMARIAS

- [Anónimo] (1976). "Bracamonte en Bellas Artes". En: Suplemento dominical de "El Comercio", Lima, 5 de setiembre, pp.16-17.
- [Anónimo] (1957). "Con gran éxito expone en Florencia el artista Jorge Piqueras". En: El Comercio, Suplemento Dominical, domingo 10 de noviembre. [Archivo Martín Ugaz]
- [Anónimo]. (1953). "De arte". [Pintura de Pedro Pablo Caso de 1952]. En *Cultura Peruana* N° 59. Lima, Flores Araoz editor, s/n.
- [Anónimo] (1953). "De arte: Envío peruano a la bienal de Sao Paulo". En: El Comercio, 10 de septiembre. [Participantes: Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Alberto Dávila, Carlos Aitor Castillo, Carlos Quizpez Asín, Emilio Goyburu, Luis Valdettaro, Joaquín Roca Rey y Jorge Piqueras]. Lima, sin datos. [Archivo Martín Ugaz]
- [Anónimo] (1985). "El afiche es un medio que emite un mensaje profundo"[José Bracamonte Vera]. En: El Peruano, 29 de setiembre. Lima-Perú, sin datos, p.2.
- [Anónimo] (1958). "Primer salón de arte abstracto". En: *Cultura Peruana*, N° 115, Lima-Perú, Flores Araoz editor, s/n.

- [Anónimo] (1958). "Primer salón de arte abstracto". En: *Cultura Peruana*, N° 115, Lima-Perú, Flores Araoz editor, s/n.
- II Biental do Museo de Arte de São Paulo (1953). [Catálogo]. São Paulo, sin datos.
- De la Presa, Fernando (1958?) "Nueva galería y nuevo pintor" [Genaro Martínez Silva]. En: *Diario La Prensa*, sin datos. [Archivo del *Art Center*]
- Dewasne, Jean (1952). "Dewasne". En *Temoignages pour l'art abstrait*. Paris, Mont-Luis. [Éditions "Art D'aujourd'hui"], pp.77-80.
- Eielson, Jorge Eduardo (2007). *Ceremonia comentada: Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima, Museo de Arte de Lima.
- Goyburu, Emilio (1954). "Vivencias estéticas en la pintura abstracta". En: *Cultura Peruana* N°70. Lima-Perú, Flores Araoz editor, s/n.
- Felices, Dora (1991). *Historia de los Salones de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Flores Araoz, José (1975). [Sin título]. En: 25 años de obra gráfica: BRACAMONTE; Lima, 1975. [Catálogo]. Lima, Banco de Crédito del Peru, s/n.
- López Paulet, Luis (2003). [Sin título]. En: *Moncloa, Benjamín. Muestra Retrospectiva 1956-2003*. [Catálogo]. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), enero-febrero.
- Magnelli, A. (1952). "Magnelli, A". En: *Temoignages pour l'art abstrait*. Paris, Mont-Luis. [Éditions "Art D'aujourd'hui"], pp.191-193.
- Miró Quesada Garland, Luis (1954). [Sin título]. Sección "De Blanca y Negra". *El Comercio*, Suplemento Dominical, s/n.
- Moll, Eduardo (2003). "Feliz reencuentro con la pintura de Benjamín Moncloa". En *Moncloa, Benjamín. Muestra Retrospectiva 1956-2003*. [Catálogo]. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), enero-febrero.
- Salazar Bondy, Sebastián (1955). "Una casa frente al mar". En *El Arquitecto Peruano*, n 210-211, Lima, enero-febrero, sin datos del editor.
- Salazar Bondy, Sebastián (1990). "Sobre un pintor abstracto". En *Una voz libre en el caos*. Lima, Jaime Campodónico Editor, pp.53-56.
- Tonón (1952). "De Arte: Exposición pictórica". En *El Comercio*, 15 de junio, p7. [Exponen: Pedro Pablo Caso, Oswaldo Oviedo y Aníbal Santiváñez, entre otros ("alumnos de JM Ugarte Eléspuru")]. Lima, *El Comercio*.
- Tonón (1952). "De Arte: Exposición colectiva en el ICPNA". En *El Comercio*, 25 de junio, p10. [Exponen: Pedro Pablo Caso, Oswaldo Oviedo y Aníbal Santiváñez, entre otros. Se reproducen las obras]. Lima, *El Comercio*.
- VV. AA. (2003). *Moncloa, Benjamín. Muestra Retrospectiva 1956 – 2003*. [Catálogo]. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), enero-febrero.

EL SOL DE LAS BRUJAS / Guillermo Niño de Guzmán

—¿Ella sabe que estoy aquí? —me preguntó, muy serio, quizá demasiado para su edad.

—Claro —le contesté—. Háblale, si quieres.

—¿Qué le digo?

—No sé. Lo que te salga de adentro.

Él asintió. Al cabo de un momento, me dijo:

—No se me ocurre nada.

Lo vi un poco cabizbajo y me arrepentí de haberlo traído.

—Bah, no te preocupes —le dije, acariciándole la cabeza—. Basta con que pienses en ella.

Nos quedamos en silencio. Es difícil hablarle a un pedazo de césped, pensé. Él se inclinó y posó las manos sobre la lápida. Sus pequeños dedos recorrieron los surcos del epígrafe grabado en bajo relieve como si fueran las líneas de un rostro.

El cementerio ocupaba la parte alta de una colina. Era una vasta explanada de hierba recortada y mullida, sin árboles y con pequeñas ondulaciones, y se asemejaba a un campo de golf. La vista era estupenda. Desde allí se podía divisar la ciudad, el reguero de casas y edificios, el complejo nudo de calles y avenidas que se extendían a lo ancho y largo del valle.

Las lápidas no destacaban sobre el terreno, ya que habían sido colocadas en posición horizontal. Todas eran del mismo tamaño —unos monolitos rectangulares de mármol cremoso, tiznado por la intemperie—

y habían sido dispuestas en hileras ordenadas, como fichas de dominó boca abajo. No había epitafios ni recordatorios. Las inscripciones se limitaban a consignar los nombres y las fechas de nacimiento y de muerte.

Era la primera vez que venía. Cuando mi madre falleció, yo vivía fuera del país y no había podido asistir al funeral. Ahora había vuelto después de mucho tiempo y había traído a mi hijo.

—¿Nos vamos? —le dije. Ya no se veía a nadie en los alrededores.

Él levantó una mano y susurró:

—Un momento. Le estoy diciendo algo a la abuela.

—Está bien. No hay apuro.

Volví a mirar hacia la ciudad. El cielo encapotado se rasgó de pronto y asomaron unos jirones de luz que, en cuestión de segundos, se ensancharon e inundaron el horizonte con un fuerte resplandor. El sol de las brujas, pensé, y me acordé de aquellas viejas historias que había oído cuando era niño y que se referían a aquel fulgor repentino que estallaba en los días más grises del invierno, al caer la tarde, contra todo pronóstico. En un último intento, el sol volvía a la carga y rompía la densa costra de nubes, como si quisiera doblegar a la oscuridad que se avecinaba.

Contemplé el fenómeno y luego me percaté de que mi hijo se había tendido sobre la hierba, delante de la lápida.

—¿Qué haces?

—Nada. Solo quería saber cómo se siente estar así. ¿Está prohibido?

—No, supongo que no.

—Oye, pa.

—¿Sí?

—Todo se ve distinto desde aquí. ¿Por qué no te echas a mi lado?

—¿No está muy húmedo?

—Ven —me insistió—. Un ratito nomás.

—Bueno.

Me estiré junto a él y pasé mi brazo bajo su nuca para que estuviera más cómodo. El olor de la hierba recién cortada era muy intenso. Permanecimos callados mientras observábamos las extrañas figuras que las nubes formaban en el cielo. Era una sensación agradable y me asaltó la ilusión de estar flotando a la deriva en un mar inusualmente calmo, con la luz que rebotaba sobre el espejo del agua.

Una corriente de aire frío nos hizo levantar. El sol había desaparecido, aunque persistía un brillo lejano.

—Vamos —dije—, se ha hecho tarde. Tu madre es capaz de llamar a los bomberos.

Él sonrió.

—Mejor te cierro el cuello —le dije, abotonándole el abrigo—. Ahora comienza a hacer mucho frío.

—Sí —dijo él—, pero no me importa.

Lo abracé y caminamos en silencio por entre las lápidas, hundiendo nuestros pies en la hierba. Después sentimos la grava del sendero y recorrimos el centenar de metros que nos separaba del estacionamiento, donde aguardaba solitario nuestro auto. Mi hijo subió y le ajusté el cinturón de seguridad. Luego rodeé el vehículo y, antes de deslizarme tras el volante, con la puerta entreabierta, me volví y eché una última ojeada a la ciudad que se esfumaba lo lejos. La claridad se había desvanecido, pero la noche no había llegado del todo. Pequeñas luces empezaban a titilar en todo el valle. Entonces el recuerdo me vino de golpe, como una lluvia imprevista de verano.

Yo ya había estado allí, mucho antes de que fuera un cementerio. No lo había recordado simplemente porque nunca había venido de día. En ese tiempo era una gran loma de arena que se alzaba sobre un conjunto de urbanizaciones nuevas, casi despobladas. Había una pista estrecha

que conducía hasta un mirador ubicado cerca de la cima, que había sido construido para atraer a los compradores de terrenos. Lo había descubierto paseando con Verónica, mi novia de la universidad, cuya familia se había establecido en las inmediaciones. Como nadie frecuentaba el lugar por las noches, lo convertimos en nuestro refugio secreto.

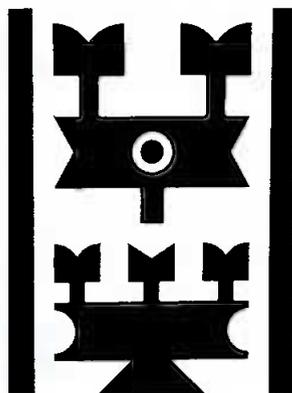
Verónica tenía una hermosa cabellera de tono castaño que le rozaba la cintura. Me encantaba su actitud desafiante, la mirada traviesa con que me incitaba a correr riesgos y quebrar mi habitual reserva. Usaba unas faldas ceñidas que resaltaban sus piernas largas y esbeltas, las cuales solía apoyar sobre mis muslos cuando nos sentábamos en una banca del patio de la universidad. Ajena a las miradas impertinentes, solo era consciente del placer y turbación que su atrevimiento podía suscitar-me. Pasábamos juntos mucho tiempo y preferíamos estar sin compañía. Los sábados por la noche subíamos al mirador en mi Volkswagen y bebíamos unas cervezas mientras contemplábamos la ciudad que hervía a lo lejos. Luego nos besábamos y hacíamos el amor dentro del coche, arrebatados por el deseo de los veinte años, aunque agujoneados por un extraño desasosiego, como si presintiéramos la inminencia de un desastre.

La situación dio un vuelco cuando me ofrecieron una beca para continuar mis estudios en el extranjero. Dudé bastante en aceptarla, pues me resistía a alejarme de Verónica. Sin embargo, ella me animó a irme. Sus argumentos fueron irrefutables. No podía desperdiciar una oportunidad semejante. Después de todo, yo estaría fuera solo un año. Si rechazaba la beca, tarde o temprano lo lamentaría. Y, en caso de que más adelante me surgiera una oferta de trabajo, ella se reuniría conmigo. Al final, sin estar convencido del todo, emprendí el viaje. Por supuesto, ignoraba que me iba para siempre.

No me resulta fácil explicar qué fue lo que ocurrió y por qué no regresé. Solo diré que, cuando eres joven, cada vez que doblas una esquina se abren nuevos derroteros y perspectivas, pasajes insospechados que te llevan a otros ámbitos y territorios jamás entrevistos. Todo sucede más rápido de lo que imaginas. Si no coges un tren, el siguiente tiene otro destino.

Han pasado muchas cosas desde entonces. Ahora mi madre yace en ese cementerio, el mismo lugar donde Verónica y yo nos entregábamos a febriles y desesperados juegos amorosos. Lo que no ha cambiado es el panorama de la noche, las luces que oscilan a la distancia, la ciudad que se agazapa entre las sombras como una bestia herida.

Entré al auto, arranqué el motor y comenzamos el descenso, serpenteando por la falda de la colina en penumbra. Miré a mi hijo. Se había quedado dormido. Estiré la mano, aferré la suya y nos adentramos en la noche oscura.



POEMAS / Julio Pazos

MATANZA

Mientras construyo el mundo
matan cerdos con certeras descargas.

Soflaman los cuerpos
y esos fuegos irradian coronas de brillos
en el testero de la nave.

Diestros matarifes hieren pechos y vientres.
Apartan la hiel de las vísceras
y las depositan humeantes en baldes de hierro.
Poderosos chorros de agua lavan las cavidades
y la última sangre se lanza al abismo de la rejilla.

Después de los desfiles organizados en honor
de huesos y sombras célebres,
se aprovecha la carne
en festines singulares.

En el borde del pensamiento,
el ritual se repite
al son persistente de poderosos tambores.

INCONGRUENCIA

El flujo de las fuerzas hacia el centro
o sentimiento de pequeñez inútil,
durante períodos que no se pueden medir en días,
debió sobrellevar Francisco de Asís.
Salió de la ciudad y permaneció en un lugar agreste al pie de la muralla.
Muchos pensaron que se encontraba poseído por el espíritu de locura
o que le abrumaba una censurable desidia.
Los conciudadanos,
entregados a prácticas visibles, interrumpían sus quehaceres
para mirar a Francisco que no lejos de su lugar
agitaba los brazos, clamaba y se arrojaba al suelo.
Era el sentimiento de nimiedad que recrudecía
en el centro oscuro de sus sensaciones e intelecto.
Pasados los siglos, Franz Kafka experimentó el sentimiento de la
insignificancia.
Después de muchas horas de abandono
se dedicó a construir textos
que presentaban el drama con aparente objetividad
y tramas inaprensibles.
Hay quienes opinan que la saturación del abatimiento,
del sentirse vil y despreciable
es consecuencia del enfrentamiento con la incongruencia de la realidad.

¿Cómo dar crédito al suicidio de los pájaros en las lagunas de Culebrillas?
Hay quienes hacen de la libertad un negocio muy rentable.

MEDIO ORGÁNICO

El individuo medio orgánico erguido en la meseta
arde con las montañas.

Sus primeras maniobras
son bandadas circulares de loros
y fantasmales bosques de arrayanes.

¿Qué experimenta el individuo?

Roces de moscardones en la piel medio conceptual,
linimentos pestilentes en las frágiles rótulas,
punzadas, colmillos de tigres sables
que se hunden en pantorrillas en apariencia duras.

El individuo todavía con medio aire
intenta reconstruir el placer:

ese amor, esa música, ese olor, esa pintura,
ese sabor de ciruelas maduras.

Ahogado el individuo,
cuelga de su negación
con una cuerda medio sintáctica.

De sus medios miembros chorrea un almíbar inolvidable.

VEDA DE CANGREJOS AZULES

En esos ríos que desaguan en la enorme hendidura del mar
se acoplan los crustáceos.

Ni la primera luz solar en los palmares,
ni el ronco rumor de lejanos motores

interrumpen los rituales.

Su tiempo no se mide con la edad de las acacias,

quizá su tiempo es el beso salobre de la marea

o el sabor dulce del cieno en la bajamar.

Tal vez su nostalgia se acentúa por el resplandor lunar

que confunde peñascos con gallinazos,

aves negras que imaginan cadáveres de becerros blancos.

EL ESTADO

El Estado, por todos los medios, busca identificar al sujeto,

ese organismo escurridizo, pegajoso

que corre de un horizonte a otro

y que un día dormirá como piedra total en la meseta.

El siguiente paso es la deglución: el sujeto numerado

recorre pasillos laberínticos sin otro apoyo que sus queridas piernas

y llega por fin al recibidor del gabinete y es gratificado

con un ofrecimiento cortés entre doncellas angelicales.

Agradece y se reintegra al orden: ocupa un espacio en el registro.

Puede tocarle un amplio lote con trigales y perdices,

o un asiento en el porche del moderno hospital.

Puede con gran alegría recibir un lugar para siempre en el estadio.

El sujeto digerido con suma eficacia es asignado con su cal y proteínas

al campo tranquilo donde aves oscuras picotean durante el día el tiempo

del olvido.

CIBERLUGAR DE MEMORIA: LA GUERRA DEL PACÍFICO (1879-1884) EN LA ERA GLOBAL DE YOUTUBE¹ / Paulo Drinot

Internet se ha convertido en un espacio privilegiado para la diseminación, debate y producción de historia. Existen innumerables páginas web, blogs y foros de discusión (como H-Net), en los que materiales originales, y otros no tan originales, están disponibles para una variedad de lectores, incluyendo a historiadores profesionales. De hecho, debates históricos, es decir, debates sobre temas históricos, tienen lugar en todo tipo de ciberespacios, algunos de los cuales tienen por destinatarios, y son administrados por, historiadores académicos; pero la mayoría no lo son. Este artículo explora los debates alentados por la inclusión en YouTube de secuencias de un documental de la televisión chilena sobre la Guerra del Pacífico (1879-84). YouTube es una plataforma de video compartido que funciona desde febrero de 2005 y que fue recientemente adquirida por Google. Permite a los usuarios subir videos a la red, verlos y, lo más importante para mis objetivos, comentarlos. Analizo en este artículo los comentarios en la sección foro de YouTube asociada a varias secuencias de un documental titulado *Epopeya*.² Este documental, o más precisamente, esta miniserie de tres episodios, fue producido por la empresa chilena Nuevo Espacio y difundido por la Televisión Nacional de Chile en mayo del 2007 y en el History Channel en varios países de América Latina. *Epopeya* fue controvertida desde su inicio. Su difusión

¹ Este artículo se publicó originalmente en la revista *Memory Studies*. Estoy agradecido a dos anónimos lectores por sus comentarios sobre una versión anterior de este artículo, y a todos los que comentaron en la presentación de este artículo en seminarios en el School of Advanced Study, Universidad de Londres, en la Universidad de Oxford, la Universidad de Montréal y en el London School of Economics. Agradezco muy particularmente a mi padre, Rafael Drinot, por su ayuda con la traducción.

² Ver <www.youtube.com/watch?v=MiwWgn9kZgk> y <www.youtube.com/watch?v=7p0MPPiFRfo>, ambos del 18 de marzo de 2007.

en la televisión chilena fue postergada luego que el embajador peruano en Chile presentó una protesta oficial ante el ministro de relaciones exteriores chileno. La controversia fue exacerbada por reportajes sobre el documental en la prensa peruana y chilena y particularmente como consecuencia de la manera en que rápidamente la controversia se entrelazó, en la esfera pública, con una serie de temas que definen las relaciones entre Perú y Chile, tales como las condiciones que enfrentan los migrantes peruanos en Chile, la dimensión y naturaleza de las inversiones chilenas en el Perú y, más recientemente, una disputa diplomática, llevada por el gobierno del Perú al Tribunal de La Haya, sobre la frontera marítima de los dos países.

Los comentarios en la sección foro de YouTube no son contribuciones a un debate académico. Son poco más que un enfrentamiento verbal muy vicioso entre foristas anónimos, es decir, personas anónimas o que usan un pseudónimo. Pero son importantes, sin embargo, porque ilustran una serie de temas que son centrales respecto a cómo es historizada la Guerra del Pacífico y, a su vez, a cómo la guerra ha sido incorporada a la memoria colectiva en varios países, particularmente en el Perú, en Chile, en Bolivia y, en menor medida, Argentina. Como tales, estos comentarios, y en general, el mismo YouTube, constituyen fuentes que permiten analizar la interrelación entre la historia (en su sentido de historiografía, o sea, de historia producida por historiadores profesionales) y las memorias colectivas, y, a su vez, globales o transnacionales, de una herida histórica en particular, la Guerra del Pacífico. La guerra, que empezó en 1879 y terminó en 1884, y que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia, fue una resonante victoria para Chile. Chile derrotó a Perú y Bolivia, se anexó la provincia boliviana de Antofagasta (dejando sin acceso al mar a Bolivia) y las provincias peruanas de Tarapacá, Arica y Tacna, y ocupó la capital peruana, Lima, durante dos años. Pero la guerra también enfrentó distintas nociones del Yo (nacional) y el Otro (extra-nacional) que, en diferentes grados, según los países, fueron bien confirmadas o desafiadas por el proceso y el resultado del conflicto militar. La mayoría de los historiadores considera que la causa de la guerra fue económica: la posibilidad del control monopólico de los depósitos de nitratos en el desierto de Atacama motivó el expansionismo norteño de Chile. Pero

la guerra, y en particular su resultado, también fue, y continúa siendo, entendido en términos culturales y racializados.³

Como sugiere el análisis que sigue, las memorias colectivas de la Guerra del Pacífico reflejadas en los comentarios en YouTube expresan y reproducen en variadas e interesantes maneras cómo la guerra ha sido historizada y cómo esta historización da forma a las memorias colectivas de ella: en particular, los comentarios reproducen, en diversos grados de alteración, algunas ideas ampliamente difundidas que han sido claramente formuladas por los historiadores académicos de Perú, Chile y Bolivia, que han escrito la historia del conflicto. Particularmente evidente, en lo referido a los comentarios, es el rol de Gran Bretaña en la guerra, que muchos historiadores peruanos consideran decisivo para explicar la victoria chilena. Pero el análisis de los comentarios también revela lo que los historiadores recién han empezado a examinar de cerca: por un lado, hasta qué punto la guerra ha sido posteriormente revivida, y entendida, en términos notoriamente racializados y, por otro lado, las formas en que esta racialización de la guerra informa cómo perciben los peruanos y chilenos su historia en general y la historia de sus vecinos.⁴ Al mismo tiempo la naturaleza desterritorializada del ciberespacio ofrece una oportunidad para examinar la formación de la memoria más allá del estado-nación y por lo tanto nos permite considerar hasta qué punto la memoria, tantas veces estrechamente sumergida en, dependiente de e inmanente a la formación del estado-nación, opera en contextos globales.⁵ Específicamente, como

³ En particular, como los historiadores de los países involucrados en el conflicto han comenzado a mostrar en años recientes, para muchos chilenos la guerra confirmó la supuesta superioridad de la “nación” y “raza” chilenas. Para muchos peruanos y bolivianos, la guerra confirmó la supuesta inferioridad de sus “naciones” y “razas”, y específicamente, de sus poblaciones indígenas. Sobre la centralidad de la raza en la comprensión de la Guerra del Pacífico, ver Skuban (2007), especialmente el capítulo 6, y Beckman (2009); también ver McCray (2005) para una interpretación del legado de la Guerra del Pacífico, que se concentra en Bolivia.

⁴ Klaiber (1978) es un estudiopionero en este respecto.

⁵ Estoy, desde luego, invocando aquí una literatura demasiado vasta para citar apropiadamente. Reflexiones particularmente útiles incluyen Huyssen (2000), Kansteiner (2002), Klein (2000), Nora (1989), Olick y Robbins (1998) y las contribuciones al primer número de *Memory Studies*.

la discusión que sigue lo sugiere, en tanto que uno de los espacios más utilizados en internet, YouTube constituye una perspectiva privilegiada sobre la operación de la memoria en lo que Yochai Benkler denomina la economía de la información en red (2006).

Este estudio, por lo tanto, se vincula con dos literaturas: los estudios sobre la memoria y los estudios sobre internet. En los últimos años, los historiadores y otros investigadores se han interesado en explorar la memoria en un contexto transnacional o global.⁶ Al desatar la memoria de lo nacional, los investigadores en las humanidades y ciencias sociales influidos por lo global han intentado desafiar la tendencia a considerar el estado-nación como una unidad de análisis “natural” o “por defecto” de la memoria colectiva y enfatizar cómo se vivía y se continúa viviendo y trascendiendo las fronteras nacionales. En particular enfatizan que las heridas históricas como las guerras –y a fortiori, el Holocausto, la esclavitud Atlántica o el colonialismo, y su memorialización– no pueden ser exploradas útilmente por medio del limitado lente de la memoria *nacional*. A su vez, estos investigadores están motivados, muchas veces, por el imperativo político de responder al uso y abuso de las memorias colectivas en proyectos de exclusión nacionalista o étnica.⁷ Los investigadores en el efervescente campo de estudios sobre internet, como Benkler, han revelado, entretanto, el potencial democratizador de la economía de la información en red. Para Benkler y otros, la economía de la información en red “permite la emergencia de una cultura más crítica y autorreflexiva”. Al hacer “más transparentes” y “más maleables” las culturas, la economía de la información en red permite “que muchos más entre nosotros

⁶ Algunas recientes conferencias que ilustran este cambio en la literatura incluyen a: Polish-German Post/Memory: Aesthetics, Ethics, Politics, 19-22 April 2007, Indiana University; Clashes in European Memory: The Case of Communist Repression and the Holocaust, 22-24 September 2008, organizado por el Ludwig Boltzmann Institute, París, Francia; y Global Wounds, 28-29 May 2009, University of Manchester, UK.

⁷ Me apoyo aquí en la idea original para la conferencia de Global Wounds realizada en la Universidad de Manchester, Reino Unido, que ayudé a organizar conjuntamente con los otros miembros del World Histories Group de la Universidad, donde una versión anterior de este artículo fue presentada. Entre los recientes ejemplos de aproximaciones transnacionales a la memoria se incluyen Hebel (2009), Rothberg (2009) y Schwenkel (2009). Ver también White (1995).

participemos activamente en crear acciones culturales y encontrarle sentido al mundo que nos rodea". Según Benkler, "estas prácticas hacen a sus practicantes mejores 'lectores' de sus propias culturas y más introspectivos y críticos de la cultura que ocupan, permitiéndoles por tanto ser participantes más autorreflexivos en las conversaciones dentro de esa cultura" (2006: 15).

Este estudio también se conecta con las interrogantes de investigaciones a las que se han dedicado los investigadores de América Latina desde hace algún tiempo. Los historiadores de la región, particularmente aquellos que trabajan sobre las dictaduras y las guerras civiles de los años 1970 y 1980 del siglo pasado, han recurrido ampliamente al uso de métodos de historia oral y al análisis de fuentes visuales como fotografías, películas y dibujos de niños, así como a monumentos y memoriales, para explorar la formación de memorias colectivas, en especial tras la creación de comisiones de la verdad que han tendido a favorecer las memorias colectivas como una manera de acceder al pasado que supera las obvias limitaciones de las historias "oficiales".⁸ Mientras que es innegable la contribución de los recientes trabajos sobre memoria en América Latina a nuestra comprensión de la historia de la región, tales trabajos han tendido a centrarse en las experiencias a nivel del estado-nación aun cuando muchos de los procesos analizados, tales como las dictaduras militares de los 70 o las guerras civiles de los 80, fueron ostensiblemente procesos transnacionales tanto porque fueron expresiones de las maneras particulares en que la Guerra Fría, un proceso inherentemente transnacional, se manifestó en América Latina como porque produjeron diásporas que transnacionalizaron las maneras como fueron memorializadas; para dar un ejemplo, el caso de los miles de chilenos que rehicieron sus vidas en otros países de América Latina, Europa y Norteamérica. Finalmente, estos procesos fueron transnacionales debido al hecho de que fueron

⁸ La literatura es demasiado extensa para referirme a ella con propiedad aquí. Además del trabajo seminal de Elizabeth Jelin (2001, 2003) y su labor editorial de las series "Memories of Repression", ver, como ejemplo de esta literatura, el trabajo reciente de Frazier (2007), Mallon (2005) y Stern (2004, 2006) sobre Chile; Drinot (2009), Hite (2007) y Milton (2007) sobre Perú; y el número de la *Radical History Review* editado por Grandin y Klubock (2007).

experiencia de muchos afectados solo indirectamente por ellos, pero para quienes, digamos el bombardeo de la Moneda en Santiago, el suicidio de Salvador Allende o la fotografía de un siniestro Augusto Pinochet, con los brazos cruzados y portando anteojos oscuros, jugarían un rol clave en la constitución de memorias transnacionales, tal vez cosmopolitas, del golpe chileno.⁹

Los artefactos digitales tales como YouTube, como muestro en este artículo, ofrecen otra herramienta a los historiadores, junto con la historia oral o el análisis de las fuentes visuales, a fin de acceder y analizar las memorias colectivas. Ellos permiten que los historiadores examinen las memorias colectivas en un contexto inherentemente transnacional o, desde luego, supranacional; por ejemplo, en el desterritorializado mundo del internet. En este estudio de un caso particular, como lo es una guerra internacional, no resulta sorprendente que el análisis del foro de discusión de YouTube en el proceso analizado revele memorias colectivas contrastantes e incluso en conflicto. Pero es probable que procesos históricos que no son tan obviamente transnacionales, cuando son refractados por medio de artefactos digitales como YouTube, que permiten a cualquiera con internet a lo largo y ancho del mundo un fácil acceso para “subir” un comentario, resulten también expresivos de procesos de formación de memorias colectivas que trascienden lo nacional. Al incorporar tales instrumentos a su caja de herramientas analíticas, los historiadores podrían también contribuir a debates sobre el potencial democratizador de la economía de la información en red y si sus usuarios se convierten en “autorreflexivos y críticos de la cultura que ocupan”. Como lo demuestra la discusión que sigue, el medio de información en red constituido por YouTube no hace más transparente la cultura ni la hace más maleable, como afirma Benkler. Si algo tiene lugar, es que la “cultura”, formada por memorias nacionales y nacionalistas racializadas de la Guerra del Pacífico, es tornada más opaca e inflexible por la economía de la información en red de YouTube. La operacionalización de la memoria en “espacios” globales tales como internet no garantiza, ni necesariamente permite, desatar la memoria de lo nacional. En verdad, la evidencia que presentamos sugiere que, como han afirmado Thomas Hylland Eriksen

⁹ Sobre la memoria cosmopolita ver Levy y Sznajder (2002).

y otros, internet tiende a contribuir al fortalecimiento del nacionalismo más que a su debilitamiento (Eriksen, 2007).

La Guerra del Pacífico, historiografía y memoria

Hasta hace poco, la historia de la Guerra del Pacífico, como las historias de todas las guerras, fue escrita desde una perspectiva nacional, y muchas veces nacionalista.¹⁰ En los 1970 y 1980, la historiografía sobre la guerra era objeto de una visión marxista e influenciada por la teoría de la dependencia. En el Perú, historiadores como Heraclio Bonilla, Nelson Manrique y Florencia Mallon desafiaron la visión oficial de la guerra como una lucha nacional heroica pero condenada a fracasar. Bonilla sostuvo que la guerra mostró la ficción de la nación peruana. En particular, Bonilla sostuvo que la mayoría indígena del Perú no tenía noción de la nación peruana y por ello no se podía contar con ella para resistir al invasor chileno. Este punto de vista fue cuestionado en un debate, ahora considerado seminal, por Manrique y Mallon, quienes demostraron que en circunstancias particulares, y específicamente en la sierra central del Perú, la resistencia indígena al ejército invasor chileno se articuló precisamente en torno a sentimientos de nacionalismo.¹¹ Este debate fue encauzado por diversas interpretaciones marxistas sobre la autonomía relativa de los actores subalternos en relación a las estructuras sociales (¿el giro gramsciano?) y por las polémicas sobre la centralidad de la clase y de la lucha de clases en las interpretaciones del cambio histórico, como es evidente en una colección editada en 1979, que identificaba una serie de causas de la derrota peruana:

(...) la presencia de una clase dominante que por su egoísmo y abulia no alcanzó a convertirse en una clase dirigente; la ausencia de un proyecto nacional que pudiera ser asumido por toda la población, lo que provocó la debilidad de un Estado incipiente y la desintegración de las regiones; la marginación y la explotación de grandes capas populares, la voracidad de los intereses de grupos empresariales,

¹⁰ Considero mayormente la historiografía peruana, con la que estoy más familiarizado.

¹¹ El debate es retomado en Stern (1987). Para el debate original, ver Bonilla (1978), Manrique (1981) y Mallon (1983). También ver Mallon (1995).

alentada y permitida por la incapacidad de la clase dominante, la improvisación y el arribismo político. (Basadre et al. 1979, solapa)

Una de las conclusiones que resultaron de esta literatura revisionista, formulada en su versión más transparente por el historiador Enrique Amayo, fue que, en último análisis, la Guerra del Pacífico fue una guerra imperialista que enfrentó a una alianza pro libre comercio compuesta por Chile y Gran Bretaña contra una alianza proteccionista integrada por Perú y Bolivia (Amayo, 1988).

Aun cuando la producción historiográfica peruana sobre la Guerra del Pacífico como sobre los demás temas declinó significativamente en los 1980, como consecuencia de la profunda crisis económica y política que asoló al país, desde los 1990 los historiadores han vuelto a estudiar la guerra. Gran parte de esta nueva producción busca superar algunas de las premisas que guiaron los primeros estudios nacionalistas y marxistas de la guerra, en particular la idea de que la guerra podía ser entendida en términos de victimarios y víctimas. La nueva literatura está menos interesada en aproximarse al estudio de la guerra como un diagnóstico de las deficiencias del estado-nación peruano. Los intentos de escribir historias de la guerra que tienen en consideración perspectivas binacionales e incluso multinacionales son cada vez más comunes.¹² En 2008 por ejemplo, el Instituto de Estudios Peruanos organizó una serie de seminarios dedicados a explorar las historiografías chilenas, bolivianas y peruanas de la guerra, como una manera de superar “la falta de conocimiento sobre este episodio de la historia sudamericana” que ha producido “posturas sesgadas, estridentes o simplistas sobre un capítulo fundamental del pasado peruano”.¹³ Similarmente, varios estudios de historiadores “del norte” que pretenden producir interpretaciones más “objetivas”, o menos politizadas, han aparecido en los últimos años (Cluny, 2008; Farcau, 2000; Sater,

¹² Como ejemplos de esta nueva literatura ver los capítulos en Chaupis Torres y Rosario (2007) y el trabajo reciente sobre la Guerra del Pacífico de la historiadora peruana Carmen McEvoy (2004, 2006, 2010, 2011), cuya investigación se ha centrado en los archivos chilenos.

¹³ <www.iep.org.pe/videos_visiones_historiograficas_guerra_pacifico.php>

2007). La miniserie *Epopéya* tanto refleja como contribuye a este cambio historiográfico: el uso de entrevistas a historiadores de Chile, Perú y Bolivia representa un cambio importante en relación a los intentos anteriores de debatir sobre la guerra. Sin embargo, hay muy pocos indicios que indiquen que esta nueva historiografía ha conseguido alterar significativamente la percepción dominante de peruanos, chilenos y bolivianos sobre la Guerra del Pacífico. En el Perú, por ejemplo, la guerra continúa siendo entendida en términos que combinan antiguas historias nacionales, enfatizando la resistencia heroica de los soldados peruanos y la traicionera acción de los invasores expansionistas chilenos, con algunos de los temas clave de la historiografía marxista, particularmente en lo que concierne al papel de Gran Bretaña en el resultado final de la guerra.

De hecho, los regulares sacudones de la memoria de la guerra son entendidos típicamente en estos términos. En el Perú, cada compra de armamentos por parte de Chile, cada nueva inversión de compañías chilenas en el Perú, toda noticia sobre maltrato de migrantes peruanos en Chile, revive el debate que es tamizado, y refractado, por la memoria colectiva de los peruanos de la Guerra del Pacífico (memorias colectivas que se forman de maneras que requieren un mayor estudio).¹⁴ Algunos de estos sacudones están solo indirectamente relacionados con la guerra. Cuando la empresa chilena LAN, que tiene una posición dominante en los servicios aéreos en el Perú, mostró un video a sus pasajeros describiendo Lima en términos negativos, la protesta escaló rápidamente hasta un incidente diplomático. Un continuo tema de disputa es el brandy local o pisco, que ambos países producen y consumen en cantidades significativas, pero que muchos peruanos consideran un recurso más que Chile les ha robado. Los productores peruanos de pisco están intentando obtener la exclusividad del nombre pisco para el brandy que se produce en las viñas del sur de Lima (incluida la localidad denominada Pisco). Uno de

¹⁴ Hay relativamente pocos trabajos sobre las memorias colectivas de la guerra. Ver, sin embargo, los valiosos estudios de Maribel Arreluca Barrantes e Iván Millones sobre, respectivamente, la novela sobre la guerra y las conmemoraciones de la batalla de Tarapacá de Jorge Inostroza, de 1958, en Chaupis Torres y Rosario (2007); y las contribuciones de Iván Millones y Daniel Parodi en Rosas (2009).

los remezones recientes de la memoria tiene que ver con un video de YouTube, que muestra al general en retiro del ejército peruano Edwin Donayre brindando patrioteramente, en el que se compromete a expulsar a los chilenos del Perú “en una caja, y si no alcanzan las cajas, en bolsas de plástico”, y sugiere, además, que mujeres peruanas realicen contra Chile actos suicidas con bombas.¹⁵ Otros sacudones de la memoria confirman aún más a los peruanos y chilenos que el legado de la guerra está lejos de haber sido resuelto. A fines de 2007, Chile envió a la Biblioteca Nacional del Perú casi 4.000 libros que su ejército se llevó del Perú como botín de guerra durante la ocupación de Lima. Ese mismo año, el Perú entregó a Chile el cuerpo momificado de un soldado chileno descubierto unos diez años antes, enterrado en una colina por las fuerzas de Lima, cuya biografía inspiró *Epopeya*.

Los comentarios en la prensa peruana tras la difusión de la miniserie en la televisión chilena (que los peruanos que poseen televisión por cable pueden ver) pusieron énfasis en la desconfianza que la serie había generado. Según el comentarista político y cultural Mirko Lauer, una encuesta sugería que el 58 por ciento de los peruanos consideraba que la difusión de la miniserie tendría un impacto negativo en las relaciones bilaterales entre Perú y Chile. Sin embargo, este 58 por ciento se equivocó. Los historiadores peruanos consideraron que la miniserie constituyó “un genuino esfuerzo de objetividad, y que si algo significa en términos de opinión pública chilena, marca una actitud diferente, menos autosatisfecha, respecto del conflicto” e incluso el presidente peruano Alan García comentó positivamente la difusión de *Epopeya* (Lauer, 2007). Según Lauer, la mayoría de los peruanos no se sintió ofendida por la difusión, a diferencia de unos cuantos antichilenos duros de roer, que insistieron en que la miniserie era “una distorsión de los hechos, llena de claves secretas, y hasta una poco velada amenaza al Perú”. Lauer concedía que la miniserie se parcializaba en algunos aspectos, tales como las causas y consecuencias de la guerra o el heroísmo de los peruanos. Pero consideraba que la miniserie y su recepción indicaban una diferencia positiva sobre cómo los dos

¹⁵ <www.peruviantimes.com/president-garcia-silences-army-chief-in-diplomatic-spat-with-chile>

países veían al otro. La rivalidad continuaba pero ahora se basaba menos en “la historia” que en preocupaciones corrientes: “¿es esto mejor para las relaciones bilaterales? Por lo menos se funda en bases más próximas a lo manejable” (Lauer, 2007). Sin embargo, como los comentarios en YouTube que discutimos más abajo sugieren, esta clara separación entre historia y las preocupaciones corrientes no es tan diferenciada como pretende Lauer.

Análisis de contenido

Los comentarios en las páginas de YouTube que incluyen videos de la miniserie *Epopéya* suman varios cientos y se han ido acumulando desde que los videos fueron subidos hace unos años (y continúan siendo actualizados mientras escribo).¹⁶ El tono es casi siempre belicoso y ofensivo. No hay una estructura obvia en la discusión: algunos comentarios no tienen un interlocutor explícito, otros comentarios son parte de intercambios entre dos foristas, o son múltiples. Debido a esto, no hay una estructura discernible o secuencia de argumentación, aun cuando ocasionalmente los foristas se centran en algunos temas o tópicos particulares. La impresión es la de una cámara de debates muy poblada, muy altisonante y muy colérica, en la que todos hablan al mismo tiempo, nadie escucha mucho a los demás, y en la que los argumentos no pueden ser despojados de una envoltura vitriólica e invectiva. El foro de discusión en YouTube aparece como un espacio altamente masculinizado, donde la normatividad heterosexual, y hasta acusaciones de híperheterosexualidad (machismo) y el uso de acusaciones de homosexualidad, alusiones a la femineidad del otro, y demostraciones de la propia potencia sexual y las alusiones a la impotencia sexual del otro son todas *derigueur*. A pesar de esto, una serie de temas claramente discernibles, dignos de estudio, son aparentes en estos intercambios. Centro mi atención en lo que considero que son los tres temas claves: (1) la idea de que Chile ganó la guerra porque contaba con el apoyo de Gran Bretaña; (2) la idea de que la victoria de Chile se debió a la

¹⁶ Mi análisis se restringe a comentarios enviados hace tres o cuatro años, cuando inicié esta investigación, pero los comentarios posteriores repiten puntos de vista y argumentos muy similares a los que se discuten en esta sección.

inferioridad inherente de los otros países (Perú y Bolivia), una inferioridad que continúa hasta el día de hoy; y (3) la idea de que una “raza” superior chilena derrotó a las razas inferiores peruana y boliviana en la guerra.¹⁷

El primer tema, en relación al supuesto rol decisivo jugado por Gran Bretaña en apoyo de Chile en el resultado de la guerra se repite regularmente en la discusión. Ibox54 expresa esta idea de manera característica: “chilenos webones sepan k peru estaba peleando solo mientras ustedes le estaban chupando la pinga a sus cacheros ingleses para k les ayuden de lo contrario hubieran sido una simple provincia del peru/ chilenos simios ignorantes y apestosos”. Un largo intercambio entre varios foristas provee un ejemplo más claro del uso retórico, pero también analítico, que diversos foristas derivan de esta idea. Hectorpalito, posiblemente un argentino, descarta la miniserie *Epopéya* con el argumento de que no añade nada nuevo y que omite las versiones boliviana y peruana de la guerra y continúa: “son tan pelotudos los rotos que no se dan cuenta que la guerra del salitre fué por intereses de la potencia de ese entonces Inglaterra... lo demás es puro cuento y vestir a la mona”. marquesdeosorno, un chileno a juzgar por su pseudónimo, responde a esto, diciendo que Inglaterra, en tanto poder hegemónico, tenía intereses en todas partes, tal como los tiene ahora Estados Unidos y añade: ‘HIJO DE PUTA.eSE CUENTO TE LO CUENTAS PARA NO ASUMIR TU TRISTE INFERIORIDAD.mALPARIDO DE MIERDA’. Esto provoca una respuesta de dantgary, quien acusa a marquesdeosorno de ser un inocente y procede a mencionar lo que parece ser una ampliamente compartida creencia en relación al derrocamiento de la junta militar encabezada por el general Juan Velasco Alvarado en 1975: “las potencias de antes y de hoy tienen

¹⁷ Mi aproximación analítica a estos comentarios es la propia del historiador antes que la del etnógrafo. Me he limitado a una combinación de un análisis textual y uno contextual. Es probable que un enfoque etnográfico a YouTube, tal como el desarrollado por Lange (2007), hubiese añadido mayor complejidad al análisis que ofrezco aquí. Sin embargo, estoy menos interesado en las redes sociales que surgen vía la interacción en la función comentario de YouTube (por lo que no busco saber más sobre esas redes o sobre quienes las componen) que en lo que los comentarios revelan acerca de las maneras en que las diferentes interpretaciones de la Guerra del Pacífico circulan en contextos transnacionales o desterritorializados y los usos que se hace de dichas interpretaciones.

inversiones millonarias en nuestros países y ellos defienden sus intereses en nuestros territorios, por lo tanto son los únicos que manejan las guerras a su conveniencia, una muestra de eso fue como Estados Unidos mandó a asesinar con un golpe de estado al presidente peruano Velasco Alvarado justo cuando íbamos a invadir Chile". Hector Palito interviene en este momento, y hace declaraciones despectivas sobre Prat y Condell, dos héroes chilenos de la guerra.

Estos comentarios sobre los héroes de guerra chilenos provocan una molesta reacción de Marques de Osorno, quien repite su argumento anterior de manera más agresiva: "Perucho de mierda el hecho es que te sacamos LA MIERDA. Y DESDE ENTONCES VIVES LLORANDO. Acepta que eres inferior, pobre basura Perú es el único país que España dejó grande y TODOS le quitaron territorio. Dan ASCO". En este punto de la discusión interviene Max Turbador, un argentino: "chileno hijo de puta concha tu madre! sos el judas de sudamerica por traicionar a la Argentina en 1982 ayudando descaradamente a los ingleses de mierda... en la guerra del pacifico ganaste por la ayuda inglesa!!! aceptalo araucano marica hijo de puta! los argentinos llamamos a los chilenos 'putas de los ingleses' porque eso es lo que son los putos chilenos... pronto Argentina desaparecerá a esa mierda colgante llamada Chile del mapa... ya verán". Dan Gary luego vuelve al tema del apoyo británico, y hace hincapié en diferenciar la verdad de las interpretaciones: "la historia esta echada al gusto de cada cual la verdad es: Perú enfrentó a 3 enemigos a la potencia Inglaterra que interesada en el salitre puso su armamento de última generación, a los rotitos chilenos que se orinan de miedo si no hay quien les ayude, y a Bolivia que se convirtió en cómplice y enemigo al abandonar la guerra e inclinar la balanza hacia Inglaterra y Ruritania". Este comentario enfurece claramente a Marques de Osorno, quien replica: "Te sacamos la mierda pobre imbécil. Asume tu derrota y acepta que eres inferior. Cada vez que tu país de porquería pierde en algo inventan babosadas para salvar su autoestima. Chile ganó porque es un país homogéneo, tiene proyectos de conquista a largo alcance. PERUCHO PERDEDOR. FRUSTRADO DE MIERDA."

Este intercambio ilustra claramente cómo, para diferentes participantes, que escriben desde diferentes posiciones de sujeto influidas

por la nacionalidad (chilena, peruana y argentina) el rol de Gran Bretaña en la Guerra del Pacífico asume un significado algo diferente. Para los peruanos, la derrota en la guerra sólo puede ser atribuida al apoyo británico a las fuerzas armadas chilenas; sin el apoyo británico, Chile simplemente nunca hubiera ganado la guerra. El argumento es elaborado aún más: la intervención británica en la guerra fue perjudicial no sólo para el Perú, sino también, y tal vez principalmente, para Chile, porque los verdaderos ganadores fueron los británicos, que consiguieron acceso a los ricos depósitos de nitratos en el desierto de Atacama (un hecho que los chilenos no logran entender totalmente, de acuerdo a los peruanos). Los chilenos rechazan tales afirmaciones y dan vuelta al argumento sobre la intervención británica a fin de afirmar que los peruanos son incapaces de aceptar que la derrota en la guerra fue una consecuencia de la inherente inferioridad del país y que no tuvo nada que ver con Gran Bretaña. Al apelar a este argumento, los chilenos invocan la noción de que Chile es un país "homogéneo", en contraste, que es lo que se implica, con países fragmentados como Perú y Bolivia. Finalmente, para los argentinos, el rol de Gran Bretaña en la Guerra del Pacífico se compenetra con el apoyo chileno a los británicos durante la guerra de las Falklands/Malvinas de 1982. La supuesta subordinación de Chile a Gran Bretaña durante la Guerra del Pacífico es invocada a fin de explicar lo que los argentinos perciben como la traición de Chile a Argentina durante la guerra de 1982.

El segundo tema que emerge de los comentarios y que está presente en los intercambios que examinamos arriba es la noción de que el resultado de la guerra refleja la inherente superioridad de los vencedores y la inherente inferioridad de los derrotados. El corolario de esta idea es la creencia de que esta superioridad/inferioridad continúa siendo un rasgo de las relaciones entre los países que combatieron. andyweycafe, por ejemplo, hace esta afirmación en términos explícitos: "A los peruanos, bolivianos y argentinos./C H I L E les saca la conchasumadre, cuando quieran./y dejense de gueviar, y preocupense de sus gobiernos corruptos y sus mierdas de paisés./ VIVA CHILE y SU GLORIOSO EJERCITO, Sin igual en sudamerica!!". Una versión de este argumento sugiere que la amarga confrontación del Perú con su pasado le impide escapar plenamente a su legado de inferio-

ridad. Como hace notarsalitre3: “Lo penoso es que Peru mira el pasado con amargura, Chile no. Peru es un pais que nunca va salir de la miseria por sus complejos. Le gustan echar la culpa siempre al del lado antes de tomar responsabilidad de si mismos”. Tales afirmaciones son rechazadas por foristas como sicodelicodelperu, quien hace referencia al reciente boom económico del Perú: “te recuerdo que el Perú es el pais latinoamericano de mayor crecimiento de los últimos años, el mundo nos está viendo como pais ejemplar y estamos superando la pobreza con una agresiva politica exportadora. entonces, quien mira el pasado?”. De hecho, varios foristas intentan rechazar las afirmaciones de una supuesta superioridad chilena, destacando que aun si Chile fue superior en el pasado, esta situación está cambiando. Bateroncio afirma que: “CHILE ES INFERIOR AL PERU/ NO TIENE NI MIERDA...../fajaja LOS PERUANOS NO NECESITAMOS DE ARMAS NI DE BARCOS PARA CREER SER SUPERIORES/la vida da vueltas si hoy estas arriba mañana estas abajo/EL PERU SIEMPRE ESTUVO ARRIBA/VIVAN PERU Y BOLIVIA NACIONES HNAS, NACIONES UNIDAS...vivan los xilenos ke sison wena gente ABAJO LA POLITICA EXPANCIIONISTA DE XILE, PERO SI ROMA CAYO XILE NO TARDARA EN CAER”. Esta afirmación es inmediatamente rechazada por auctioner, quien exclama: “Oye cholo, nunca nos van a ganar perdedores, por eso siguen enterrados en la mierda y viene pa buscar trabajo acá. La próxima vez, tu tierra será nuestra”.

Estas ideas sobre la inherente superioridad e inferioridad de los países involucrados en la guerra son similarmente expresadas en un intercambio, particularmente ilustrativo, entre xavierignatius e icla002. xavierignatius retoma la idea de que los peruanos no pueden enfrentar su pasado y tienden a culpar a otros por sus propios fracasos y lo que él o ella llama “ineptitudes”. A su vez, icla002 retoma el argumento de que Chile requirió del apoyo de Gran Bretaña para vencer en la guerra o, en sus palabras, “tubieron que vender el culo a inglaterra para ganar”. Luego los dos se dedican a discutir el número de veces que soldados chilenos han ingresado a territorio peruano, afirmando xaverignatius que Chile financió las campañas de José de San Martín en el Perú durante las Guerras de la Independencia (1808-25) (que contribuyeron directamente a la independencia del Perú de España), la segunda incursión

ocurrió durante la guerra que Chile peleó contra la confederación Peruano-Boliviana en la década de 1830 y la tercera durante la Guerra del Pacífico. xavierignatius proclama, súbitamente, que él no está en contra de la migración de peruanos a Chile, y concede que “han mejorao la primitiva comida chilena”. Pero icla002 retorna a lo que él o ella ve como un jactarse sobre las victorias militares chilenas: “claro banagloriate de haver vencido a un país en crisis y casi desarmado”. A esto, xavierignatius replica: “no me vanaglorio. pero siento orgullo; pero q le vamos a hacer, uds. *estan siempre en crisis*, que quieres q escojamos el momento en q no esten en crisis para declararles la guerra? uds. perdieron la guerra solos”. (énfasis mío). Tal vez sintiendo que él o ella está perdiendo la discusión, icla002 vuelve al argumento que intenta minimizar la importancia de la victoria de Chile: “lo que cuenta su acomodada histori es que el peru era superior a chile y eso es una gran mentira”. Pero xavierignatius, a su vez, responde con un comentario sobre lo que considera como el estatus esencial, ontológico, de la nacionalidad peruana y de la chilena: “lo q sucede s q chile es hijo del rigor. y peru hijo de las comodiades”.

Como sugiere este último comentario, en estos intercambios los foristas invocan ideas sobre las aptitudes culturales inherentes de cada nación a fin de explicar bien la victoria o la derrota en la guerra. Desde el punto de vista de los foristas chilenos, la victoria chilena en la guerra tuvo como razón que su cultura (basada, por ejemplo, en el rigor) es superior a la cultura peruana (basada en la búsqueda del confort, es decir, en la vida fácil). De acuerdo a esta interpretación, la inferioridad de la cultura peruana, que da cuenta de su derrota en la Guerra del Pacífico, también explica las características actuales de la sociedad peruana: sus gobiernos corruptos, su débil economía, el hecho de que miles de peruanos migren a Chile a fin de encontrar empleo y, en general, el perpetuo estado de crisis en el que el país se encuentra. Por lo que se concluye, según esta interpretación, que el Perú no perdió la guerra principalmente por las superiores tácticas militares de las fuerzas armadas chilenas, o por el apoyo británico a las acciones militares chilenas, sino más bien por la naturaleza peruana de ser un estado-nación fracasado. Por el contrario, el éxito de Chile como estado-nación y sus valores (rigor), en base a los cuales ha logrado tal éxito, es lo que explica su victoria en la guerra y

su continua superioridad frente a Perú. Los foristas peruanos reconocen implícitamente este punto, centrándose en el hecho de que Perú ahora “está cambiando”. El comentario de un forista peruano sobre la supuesta inferioridad chilena, que él o ella afirma se debe a que “CHILE ES INFERIOR AL PERU/NO TIENE NI MIERDA”, merece particular atención. Como discutiré posteriormente, mientras que los chilenos enfatizan sus aptitudes culturales (lo que su cultura les permite lograr), los peruanos tienden a enfatizar su capital cultural (los bienes que su cultura les provee) al debatir la superioridad o inferioridad de cada uno de los países.

El tercer tema que claramente emerge en estos intercambios, y que está evidentemente conectado al tema precedente, es la manera en que los contribuyentes al foro de discusión de YouTube racializan la guerra como una guerra entre razas superiores e inferiores.¹⁸ En algunos intercambios, el rol que juega la indigeneidad es ambiguo, o más bien su ambigüedad refleja la manera como lo indígena en Perú, pero también en Chile, es percibido como inconmensurable con lo moderno y por tanto evidencia de atraso individual y, a su vez, nacional. En el Perú y en gran parte de América Latina, lo indígena es típicamente representado como algo que necesita ser superado y los vocablos indio o indígena son rutinariamente usados como insultos. En los intercambios en YouTube, tanto peruanos como chilenos usan la idea de lo indígena como equivalente a atraso o también salvajismo a fin de atacarse mutuamente. Los chilenos insultan a los peruanos refiriéndose a ellos como ‘cholos’, un término que generalmente se refiere a indígenas o mestizos urbanizados. Los peruanos insultan a los chilenos refiriéndose a ellos como ‘rotos’, un término con una fuerte y mayormente negativa connotación racial y de clase en Chile, pero cuyo estatus como un elemento definitorio de la identidad chilena ha cambiado con el tiempo (Gutiérrez, 2010; Sznajder, 1998). Al mismo tiempo los foristas invocan las culturas prehispánicas a fin de subrayar la superioridad de su nación y la inferioridad de la otra. Como ha demostrado

¹⁸ Estos intercambios ilustran, deprimentemente, como ha demostrado de manera más amplia Lisa Nakamura, “cómo el racismo es perpetuado por la globalización y las tecnologías de comunicación como el internet a través de varios campos discursivos y matrices culturales” (2002: xviii).

la historiadora Cecilia Méndez, aunque el discurso dominante peruano le concede poco valor a lo indígena, la civilización inca está firmemente incorporada a las construcciones sobre la grandeza nacional y es fuente de gran orgullo nacional en Perú (Méndez, 1996). De forma similar, aun cuando los mapuches están marginados en la sociedad chilena, son rutinariamente invocados como centrales en la identidad chilena y ejemplares de aptitudes chilenas únicas (tales como valor, ingenio e independencia) (Mallon, 2005; Richards, 2010).

En un debate revelador, Realxpresion se burla de las pretensiones peruanas de impedir la difusión de la miniserie: “y esos cholos de mierda pensaron que no se transmitiría el documental solo porque ellos no querían?? jajajaja no me hagan reír si incluso ahora lo están pasando por History Channel, lo recomiendo esta muy bueno, muestran como fue nuestra gloriosa victoria sobre esos enclenques”. Estos comentarios provocan la respuesta de pamelabonita: “Oye a ti que te pasa Realxpresion, solo demuestras con tus palabras que no tienes nada en la cabeza solo vanidad hecha de aire jajaja”, y él o ella retoma el argumento de que Gran Bretaña ayudó a Chile en la guerra y que, en efecto, Gran Bretaña usó a Chile para sus propios intereses: “sabías que Inglaterra ayudo a chile en la guerra, hasta la tela de los uniformes y las armas y que detuvo las corvetas que Peru mando construir, informate mas, ahora dime que pais fue usado por otro para su propio beneficio piensa bien jajaja, ese fue chile, dile gracias a Inglaterra que los utilizo, y dime que fue del salitre y guano? Jaja”. jucaman9 interviene en este punto, retomando la referencia de Realxpresion sobre los peruanos como cholos: “chileno...jaja me haces cagar de risa cuando nos dices cholo...y ustedes son mas indios ke el carajo... jajaa....sigue chupandole los huevos a inglaterra....que ya viene el vueltoooo....no te preocupes mapuche.../La naturalezaa te come...y nosotros te vamos a dar el tiro de gracia....pronto”. Esto provoca la intervención de Bakan62 quien promete que los peruanos sentirán nuevamente el “el acero del CORVO CHILENO del que tus antepasados bién conocen” y Ryorigo quien ofrece una definición de cholo: “CHOLO(revanchismus ediondus): mezcla de cruza entre HUANAGO y CHIMPANCE que se encuentran mayoritariamente en las republicas de Peru y Bolivia y en menor cantidad en Argentina y en la plaza de armas de santiago de Chile. Se destaca por su deformidad, su sed de revanchismo, violento y envidioso

a razas humanas (aun se encuentra en estudio su clasificación animal) representantes típicos véase en ETNO-CACERISMO".¹⁹

En un intercambio diferente y particularmente agresivo, algunos foristas invocan explícitamente el pasado prehispánico. Después de lamentar que Pinochet no retornara para matar más chilenos, "hasta ustedes mismos entre rotos no se aguantan con esa tripa de 'país', a ustedes les duele el hoyo... por algo son los rotos", adolethen señala: "no tienen ningún pasado milenario, ni cultura propia, se fundan en robo y envidia, nunca fueron nada ni lo serán... sigan soñando con esa 'guerra'". eldago2810 replica: "Lo que temos muy claro, mono narigón, es que somos Chile, el país que les saco la mierda". Y él o ella continúa para añadir: "Además también los españoles con solo 150 famélicos soldados, lograron derrotar a su imperio de 30 mil indios boludos. Los violaron, mataron al Inca y los pelotas peruanos de cultura milenaria más encima les regalaron oro... si serán huevones, raza de perdedores!!!". En otro intercambio, eldago2810 retoma el mismo tema, aun cuando los 150 soldados ahora han pasado a ser 100: "100 contra 30 mil... no jodas!! Dime también que los españoles tenían ayuda de Inglaterra!!" WISINRECORDS interviene aquí: "que ignorante este chileno.. que pena realmente.. acuerdate que por ese imperio antiguo Inca, tu existes también.. si no la raya esa al litoral del pacífico, sería territorio peruano.. como antes todo lo era..." eldago2810 responde: "Creo que el ignorante eres tu. No es cierto que unos pocos españoles con espejitos y otras chucherías lograron conquistar al "imperio"?... mataron al Inca y se pasaron por el culo los 30 mil guerreros del Inca. Chile jamás fue dominado por los Incas... informate. Ellos nos llamaron araucanos (rebeldes o salvajes)... Y que queda del 'imperio'? Los pueblos Jóvenes de Lima? El Trocadero en Callao, La Victoria, Martín de Porres, El Surquito?... no jodas con tu imperio... preocúpate de la miseria actual!"

Mientras los peruanos invocan a los incas a fin de reclamar una superioridad cultural inherente sobre Chile, los chilenos destacan la

¹⁹ El etno-cacerismo es un movimiento político asociado con la familia Humala, y particularmente con Ulises Humala, hermano del más exitoso Ollanta Humala, el actual presidente del Perú. Ver García y Lucero (2008).

derrota del imperio de los incas por un pequeño grupo de conquistadores españoles como prueba de la inferioridad cultural y, más aún, racial de los peruanos, y la resistencia de los araucanos a la subyugación inca y española como evidencia de la superioridad racial de los chilenos. De hecho, para uno de los foristas, la derrota de la Guerra del Pacífico puede ser explicada al referirse directamente a los incas. Como declara 200679: “los peruanos llevan 130 años buscando explicar por que perdieron la guerra, entiendan uds los incas jamas furon pueblo guerrero, si los mapuches y criollos chilenos, no vallan de matones que risa dan y aprendan de un pais serio de verdad como es tu papi chilito, el te libero de los españoles no se les olvide mal agradecidos”. Enfrentado a tal argumento, kratospatos interviene en el debate y repite el argumento de la superioridad cultural del Perú, mientras niega la existencia o la posibilidad de una gran cultura chilena: “La envidia de Chile, por mas dinero que hagan , por mas que traten de hacer lucir a esas tribus primitizas y salvajes como si fueran herOes griegos, por mas que compren las armas de todo el mundo, NUNCA, PERO NUNCA, tendran una Maravilla del MUndo, ni mucho menos un imperio como el INCA, el mas rico de este contiente”. kratospatos concluye: “LA HISTORIA NO SE CAMBIARA NUNCA)”.

Estos diferentes temas son traídos a colación en un debate, altamente revelador, entre Druidsnake y salitre3:

Druidsnake: Cuando era niño me enseñaron la historia de la GUERRA DEL GUANO Y DEL SALITRE, y la verdad se quedaba en eso historia, pero no me di cuenta del dolor del pasado, cuando mi equipo nacional iba a chile y los hinchas chilenos se burlaban de que nos quitaron iquique y arica, luego entendi de la xenofobia que hay en chile hacia los peruanos, y muchas cosas que en realidad demuestran que los que no olvidan el pasado son los chilenos.

salitre3: Y cuando los Chilenos van para jugar a Peru les trata correctamente? Hasta les ponen maldiciones al equipo con brujas y todo eso.

Para Druidsnake, “el dolor del pasado” no puede ser entendido o experimentado por medio del estudio de la historia. Para este forista

anónimo, este dolor es actualizado y operacionalizado por la manera en que la guerra continúa siendo peleada en los estadios de fútbol y por medio de la xenofobia a la que los peruanos están sujetos en Chile. Para Druidsnake la guerra continúa porque los chilenos son incapaces de olvidar y superar el pasado. salitre3 replica que los chilenos también son sometidos, en forma similar, al maltrato cuando sus equipos juegan en Perú, pero añade un comentario sobre brujas y maldiciones que invoca construcciones más elaboradas del Otro peruano como premoderno y extraño y, más generalmente, como culturalmente inferior. Para salitre3, se entiende, la forma particular en que la Guerra del Pacífico continúa en los estadios de fútbol demuestra y confirma las claras razones de la derrota peruana en la década de 1880 y su continua inferioridad y fracaso como estado-nación e, implícitamente, las obvias razones de la superioridad chilena y su éxito como estado-nación en la actualidad.

Conclusión

Los debates en el foro de discusión de YouTube que he analizado ofrecen una perspectiva singular sobre cómo las nuevas tecnologías permiten la circulación y reproducción de memorias colectivas de manera desterritorializada y transnacional o global. Internet es cada vez más reconocida como una herramienta que los historiadores pueden utilizar con ventaja para un cierto número de objetivos. Por ejemplo, una reciente entrega (mayo 2009) de *Perspectives*, la revista de la American Historical Association, es dedicada a la Historia y los Nuevos Medios. La mayoría de los artículos examinan los medios digitales como soportes útiles para la diseminación de investigaciones y para la docencia.²⁰ Pero, lo que resulta interesante, no consideran cómo la misma internet puede ser una fuente para, y un contexto de, la investigación histórica. No me refiero aquí a los archivos de documentos digitalizados (de los cuales hay un número creciente), sino a documentos que fueron digitales desde su inicio, que nacieron digitales y que ofrecen oportunidades para la investigación histó-

²⁰ Para entendernos, los historiadores vienen discutiendo estos temas desde hace algún tiempo. Ver Trinkle (1998).

rica.²¹ En la medida en que, como he discutido aquí, la gente usa internet para (re)vivir el pasado, los historiadores deberían reconocer el potencial de ciberespacios o artefactos digitales tales como YouTube y muchos otros para acceder, y estudiar, la interacción entre la historia y la memoria colectiva.²² Como esto sugiere, los historiadores se podrían beneficiar si reconocieran y adoptaran el potencial de YouTube y, más generalmente, de internet, para funcionar como un ciberlugar de memoria así como los más comúnmente estudiados lugares de memoria, tales como memoriales, películas, series de televisión, fotografía y, desde luego, la historia oral.

Los comentarios en el foro de discusión de YouTube también ofrecen una perspectiva única y reveladora de lo que los observadores de las relaciones entre peruanos, chilenos y bolivianos entienden muy bien: el hecho de que la Guerra del Pacífico continúa siendo una herida histórica abierta.²³ Los comentarios nos permiten identificar algunas ideas que dan forma a la herida y quizás le impiden que se cierre. Contrariamente a las narrativas celebratorias de la globalización o de la economía de la información en red, el análisis que ofrezco sugiere que los espacios “globales” de interacción tales como internet no necesariamente, o en sí mismos, permiten superar los sentimientos nacionales o nacionalistas, ni mucho menos permiten a los participantes convertirse en “mejores ‘lectores’ de su propia cultura y más reflexivos y críticos de la cultura que ocupan, permitiéndoles ser más autorreflexivos participantes en conversaciones dentro de esa cultura” tal como Yochai Benkler propone. De hecho, lo que YouTube permite, al menos en el caso aquí estudiado,

²¹ Entre los ejemplos de tal investigación se incluye los artículos de Christian Pentzold y Courtney Rivard sobre Wikipedia, y los website en memoria del 9/11 respectivamente presentados en la Collective Memory and Collective Knowledge Conference realizada en el London School of Economics en junio de 2007. Ver <www.lse.ac.uk/Depts/global/workshopagenda.htm>

²² Otras disciplinas, particularmente la antropología, desde hace algún tiempo han tratado a internet como un “campo de trabajo” bona fide. Ver, por ejemplo, Boellstorff (2008), Ferguson (2003) y Wilson y Peterson (2002).

²³ Por cierto, hay relativamente pocos foristas bolivianos reconocibles en las páginas de YouTube que hemos analizado anteriormente. No está claro por qué es así.

es la performance por parte de todos los interlocutores de una suerte de ultranacionalismo teñido de un racismo virulento. Lo que se facilita en este foro es el voceo de puntos de vista sobre el Otro peruano/boliviano/chileno, y desde luego acerca del Yo peruano/boliviano/chileno, que probablemente serían considerados inaceptables en otros foros públicos en cualquiera de estos países y, a fortiori, en foros transnacionales más tradicionales tales como las instituciones multilaterales. Naturalmente, la anonimidad que permite el uso de pseudónimos es clave en esto. Que ello indique que los foristas no expresarían los mismos puntos de vista si su anonimidad no estuviera garantizada no es algo evidente.

Como tal, YouTube e internet en general parecen funcionar como lugares de memoria en los que las memorias colectivas de la Guerra del Pacífico son actualizadas y operacionalizadas; es decir, lugares en los que la Guerra del Pacífico puede continuar y desarrollarse por otros medios. Lo que YouTube revela es el hecho de que la guerra se reactualiza constantemente como una guerra de ideas acerca del Otro peruano/boliviano/chileno y del Yo peruano/boliviano/chileno, que están entretreídas con interpretaciones de las causas, procesos, resultados y, desde luego, legados, de la guerra. Para peruanos, bolivianos y chilenos (y para el ocasional argentino), las ideas sobre la guerra sirven para construir el Otro y el Yo. Al mismo tiempo, las concepciones del Otro y del Yo sirven para construir la guerra. La historia, en el sentido de la historia académica, profesional, interviene en este proceso solo y en tanto puede ser instrumentalizada en esta construcción. La performance de violencia verbal en el foro de discusión de YouTube coincide con la violencia racista y racializada (así como sexista) en la construcción del Otro en los comentarios de los foristas y corresponde a las bayonetas, las balas de cañón y las cargas de caballería del combate virtual. Sin duda, esta es una guerra virtual, pero es una guerra virtual que refleja tensiones reales; tensiones que, en última instancia, expresan aspiraciones y ansiedades más amplias sobre problemas profundos como las supuestas fuentes materiales y culturales del progreso y el atraso nacional, la supuesta ubicación del propio país en la jerarquía global de naciones, y el rol percibido/asignado a la raza como elemento central en la formación exitosa de la nación.

La manera como estos problemas son tratados en este espacio virtual revela mucho sobre cómo los peruanos, bolivianos y chilenos (y el ocasional argentino) perciben a sus vecinos. Pero también revela mucho sobre cómo se perciben a sí mismos.

BIBLIOGRAFÍA

Amayo, E. (1988) *La política británica en la Guerra del Pacífico*. Lima: Editorial Horizonte.

Basadre, J.; Bonilla H.; Molinari, B. C.; Cisneros L. J.; Giesecke, M.; Kapsoli, W.; Macera, P.; Manrique, N.; Jarrín, E. M.; Pásara, L.; Tauro del Pino, A.; e Yrigoyen, J. (1979) *Reflexiones en torno a la Guerra de 1879*. Lima: CIC.

Beckman, E. (2009) The creolization of imperial reason: Chilean state racism in the War of the Pacific. *Journal of Latin American Cultural Studies* 18(1): 73-90.

Benkler, Y. (2006) *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven, CT: Yale University Press.

Boellstorff, T. (2008) *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton: Princeton University Press.

Bonilla, H. (1978) The War of the Pacific and the national and colonial problem in Peru. *Past and Present* 81: 92-118.

Chaupis Torres, J. y Rosario, E. (eds) (2007) *La Guerra del Pacífico, Vol. 1*. Lima: Editorial Línea Andina/Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM.

Cluny, C. M. (2008) *Atacama. Ensayo sobre la guerra del Pacífico, 1879-1883*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Drinot, P. (2009) For whom the eye cries: Memory, monumentality, and the ontologies of violence in Peru. *Journal of Latin American Cultural Studies* 18(1):15-32.

Eriksen, T. H. (2007) Nationalism and the internet. *Nations and Nationalism* 13: 1-17.

Farcau, B. W. (2000) *The Ten Cents War: Chile, Peru, and Bolivia in the War of the Pacific, 1879-1884*. Westport CT: Greenwood Publishing Group.

Ferguson, J. (2003) Stillborn chrysalis: Reflections on the fate of national culture in neoliberal Zambia. *Global Networks* 3(3): 271-97.

Frazier, L. J. (2007) *Salt in the Sand: Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*. Durham, NC: Duke University Press.

García, M. E. y Lucero, J. A. (2008) Exceptional others: Politicians, rottweilers, and alterity in the 2006 Peruvian elections. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 3(3): 233-70.

- Grandin, G. y Klubock, T. M. (eds) (2007) Truth commissions: State terror, history and memory. *Radical History Review* (97) (todo el número).
- Gutiérrez, H. (2010) Exaltación del mestizo: La invención del roto chileno. *Revista Univer-sum* 25(1): 123-39.
- Hebel, U. J. (2009) *Transnational American Memories*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Hite, K. (2007) The eye that cries: The politics of representing victims in contemporary Peru. *A Contracorriente* 5(1): 108-34.
- Huysen, A. (2000) Present pasts: Media, politics, amnesia. *Public Culture* 12(1): 21-38.
- Jelin, E. (2001) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2003) *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kansteiner, W. (2002) Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies. *History and Theory* 41: 179-97.
- Klaiber, J. (1978) Los cholos y los rotos: Actitudes raciales durante la Guerra del Pacífico. *Histórica* 2(1): 27-37.
- Klein, K. L. (2000) On the emergence of memory in historical discourse. *Representations* 69: 127-50.
- Lange, P. G. (2007) Publicly private and private public: Social networking on YouTube. *Journal of Computer-Mediated Communication* 13(1). Disponible en: jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/lange.html.
- Lauer, M. (2007) El pasado en TV: histórico anticlimax. *La República*, 10 de mayo. Disponible en: www.larepublica.pe/archive/all/larepublica/20070510/pasadas/1634/47811
- Levy, D. y Sznajder, N. (2002) Memory unbound: The Holocaust and the formation of cosmopolitan memory. *European Journal of Social Theory* 5(1): 87-106.
- Mallon, F. (1983) *The Defense of Community in Peru's Central Highlands, Peasant Struggle and Capitalist Transitions, 1860-1940*. Princeton: Princeton University Press.
- Mallon, F. (1995) *Peasant and Nation: The Making of Postcolonial Mexico and Peru*. Berkeley: University of California Press.
- Mallon, F. (2005) *Courage Tastes of Blood: The Mapuche Community of Nicolás Ailto and the Chilean State, 1906-2001*. Durham, NC: Duke University Press.
- Manrique, N. (1981) *Las guerrillas indígenas en la Guerra con Chile*. Lima: CIC.
- McCray, D. A. (2005) *Eternal ramifications of the War of the Pacific*. Tesis de maestría no publicada, University of Florida.

McEvoy, C. (2004) De la mano de Dios. El nacionalismo católico chileno y la Guerra del Pacífico, 1879-1881. *Histórica* 28(2): 83-136.

McEvoy, C. (2006) Chile en el Perú: Guerra y construcción estatal en Sudamérica, 1881-1884. *Revista de Indias* 66(236): 195-216.

McEvoy, C. (2010) *Armas de persuasión masiva: Retórica y ritual en la Guerra del Pacífico*. Santiago de Chile: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario.

McEvoy, C. (2011) *Guerreros civilizadores: Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Lima: Centro de Estudios Bicentenario.

Méndez, C. (1996) Incas sí, Indios no: Notes on Peruvian creole nationalism and its contemporary crisis. *Journal of Latin American Studies* 28(1): 197-225.

Milton, C. E. (2007) At the edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative paths to recounting the past. *Radical History Review* 98: 3-33.

Nakamura, L. (2002) *Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet*. London: Routledge.

Nora, P. (1989) Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations* 26: 7-24.

Olick, J. K. y Robbins, J. (1998) Social memory studies: From 'collective memory' to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology* 24: 105-40.

Richards, P. (2010) Of Indians and terrorists: How the state and local elites construct the Mapuche in neoliberal multicultural Chile. *Journal of Latin American Studies* 42(1): 59-90.

Rosas Lauro, C. (2009) *El odio y el perdón en el Perú, siglos XVI al XXI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rothberg, M. (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Sater, W. F. (2007) *Andean Tragedy: Fighting the War of the Pacific, 1879-1884*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Schwenkel, C. (2009) *The American War in Contemporary Vietnam: Transnational Remembrance and Representation*. Bloomington: Indiana University Press.

Skuban, W. (2007) *Lines in the Sand: Nationalism and Identity on the Peruvian-Chilean Frontier*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Sznajder, M. (1998) Who is a Chilean? The Mapuche, the Huaso and the Roto as the basic symbols of Chilean collective identity. En Roniger, L. y Sznajder, M. (eds) *Constructing Collective Identities and Shaping Public Spheres: Latin American Paths*. Brighton: Sussex Academic Press, 199-216.

Stern, S. J. (ed.) (1987) *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World, 18th to 20th Centuries*. Madison: The University of Wisconsin Press.

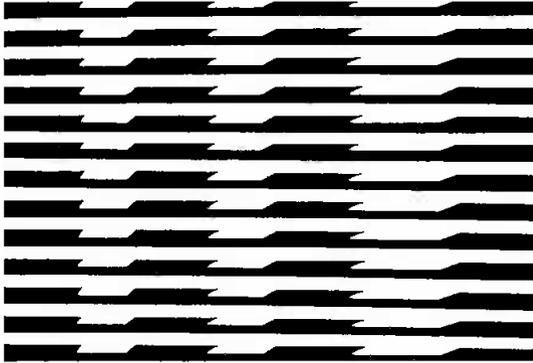
Stern, S. J. (2004) *Remembering Pinochet's Chile: On the eye of London 1998*. Durham, NC: Duke University Press.

Stern, S. J. (2006) *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988*. Durham, NC: Duke University Press.

Trinkle, D. A. (1998) *Writing, Teaching and Researching History in the Electronic Age: Historians and Computers*. Armonk: M.E. Sharpe.

Wilson, S. M.; Peterson, L. C. (2002) The anthropology of online communities. *Annual Review of Anthropology* 31: 449-67.

White, G. M. (1995) Remembering Guadalcanal: National identity and transnational memory-making. *Public Culture* 7(3): 529-55.



CUATRO POEMAS / Ina Salazar

V
IENES de la muerte
tu cuerpo
 brilla
húmedo y viscoso

impaciente por volver
no dejas que la loba termine de lamerte
pero no llegas nunca amor mío

te ha crecido
una barba tupida
y te pierdes en la noche

vivaz como una retama
mi brazo florido
espera en vano

PALABRAS indignas
para despertar

descuartizados
los cuerpos
por una bomba más

y mi cuerpo caliente y vivo

poema
como flatulencias

salir de la cama
apagar los afganistanes

así de fácil

MI carne de mujer
ya ha sido cantada

sin poder salir
atrapada
en el canto de mi carne
anochezco

sola estoy
entre
las voces
de los hombres

YO soy
mi propio
mi único enemigo

hombre inclemente en
un cuerpo de mujer

el cuchillo
que divide las aguas

la música
de las blancas flores de Ofelia
flotando

en la noche

LA NATURALEZA Y LOS ORÍGENES DEL POSMODERNISMO MUSICAL¹ / Jonathan D. Kramer

LA ACTITUD POSMODERNA

El posmodernismo es un concepto musical impreciso hasta la exasperación. ¿Se refiere el término a un período o a una estética, a una manera de escuchar o a una práctica compositiva? ¿Está la música posmoderna todavía buscando definirse a sí misma, o ha pasado ya su momento? ¿El posmodernismo reacciona contra el modernismo, o continúa su proyecto? ¿Es una fuerza positiva o negativa? ¿Es la música posmoderna original, o un reciclaje de música más antigua? ¿Qué tan extendida está? ¿Por qué parece el posmodernismo abrazar muchos valores culturales antes considerados hostiles para el arte exitoso, y hasta para el simple sentido común? ¿Es el arte posmoderno serio o frívolo?

Y, simplemente, ¿qué es posmodernismo? Para algunos críticos, la práctica compositiva que define el posmodernismo es su deliberado intento por hacer contacto, usando procedimientos y materiales que se creen apreciados por las audiencias: diatonicidad, melodías capaces de ser cantadas, regularidad métrica, ritmos que se pueden marcar con el pie, tonalidad y/o armonías consonantes. La nostalgia por los buenos viejos días de las tonadas y la tonalidad está, sin embargo, opuesta a ciertas fuerzas del posmodernismo. No es tanto posmodernista como antimodernista.² Existe una diferencia significativa entre estas dos estéticas: la antimodernista, al añorarlas edades doradas del clasicismo y del romanticismo, perpetúa el elitismo de la música artística, mientras que

¹ Kramer, Jonathan D. 1999. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". *Current Musicology* 66, 7-20.

² Para una discusión más amplia sobre el antimodernismo versus modernismo versus posmodernismo, ver Kramer 1995.

el posmodernismo afirma ser antielitista.³ Un importante primer paso para entender el posmodernismo, entonces, es separarlo de las obras de arte nostálgicas. Sólo en la música antimodernista (como los conciertos para flauta de Lowell Lieberman, *Ricordanza* y la sonata para viola de George Rochberg, y el concierto para piano *Bronze* de Michael Torke) el uso de sonoridades, gestos, estructuras y procedimientos tradicionales equivale a retomar estilos antiguos. En contraste con composiciones como estas, la música posmodernista no es conservadora. Composiciones como el segundo concierto para piano de Zygmunt Krauze, el concierto para violín de John Adams, la tercera sinfonía de Henryk Górecki, la primera sinfonía de Alfred Schnittke, el tercer cuarteto de George Rochberg, *Tehillim* de Steve Reich, la primera sinfonía de John Corigliano, ... *body and shadow*... de Bernard Rands⁴ y *Sinfonía* de Luciano Berio no tanto conservan como transforman radicalmente el pasado, al —cada una a su manera— simultáneamente abrazar y repudiar la historia.

Muchos críticos de la prensa popular no distinguen el antimodernismo del posmodernismo. Ellos identifican como posmoderna cualquier composición que haya sido escrita recientemente, pero que suena como si no lo hubiera sido. Muchos compositores que usan el término no están mucho más ilustrados que los críticos. La mayoría de compositores que conozco usan “posmodernismo” en el sentido corrompido de la prensa, en fingida, real o voluntaria ignorancia del pensamiento de teóricos críticos como Eco o Lyotard. Sin embargo, las ideas de dichos escritores son relevantes para la música posmoderna de hoy.

Una comprensión más sutil y matizada del posmodernismo emerge cuando lo consideramos no como un período histórico sino como una actitud —una actitud actual que influye no solo en las prácticas composicionales de hoy, sino también en cómo escuchamos y usamos músicas de

³ La música posmodernista es generalmente menos elitista que la música modernista, mucha de la cual atrae a una audiencia relativamente pequeña de iniciados —gente que sabe cómo apreciar atonalidad, melodías entrecortadas, ritmos irregulares, metros asimétricos, disonancias penetrantes, etc. Pero la música posmoderna raramente logra el derrocamiento total del modernismo. Al incorporar música popular dentro de composiciones sinfónicas, por ejemplo, los compositores posmodernos no crean realmente sinfonías pop, sino que abarcan el pop a la vez que preservan su otredad. Su efectividad en una sinfonía deriva en parte del hecho de que no es totalmente propio a ese contexto.

otras eras. Umberto Eco ha escrito elocuentemente: "El posmodernismo no es una tendencia que se deba definir cronológicamente sino, más bien, una categoría ideal, o, mejor todavía, un *Kunstwollen*, una manera de actuar. Podríamos decir que cada período tiene su posmodernismo."⁵ Jean-François Lyotard sugiere una visión aún más paradójica de la cronología del posmodernismo: "Una obra puede volverse moderna solo si es primero posmoderna. El posmodernismo entendido así no es modernismo en su final sino en estado naciente, y este estado es constante" (1984: 79). Lyotard parece creer que antes de que una obra pueda considerarse realmente moderna, esta debe desafiar un modernismo previo. Así, para tomar el ejemplo de Lyotard, Picasso y Braque son posmodernos en cuanto su arte va más allá del modernismo de Cézanne. Una vez que su arte ha logrado esta ruptura posmoderna con el pasado, se vuelve modernista. Similarmente, cierta música (discutida más abajo) de Mahler, Ives y Nielsen, por ejemplo, se vuelve posmoderna al ir más allá de las prácticas modernistas de compositores tales como Berlioz, Liszt y Wagner.

VISIONES POSMODERNAS SOBRE UNIDAD, INTERTEXTUALIDAD Y ECLECTICISMO

Más allá de la relevancia (o su carencia de ella) de las teorías críticas de Eco, Lyotard y otros, otra cosa que distingue el antimodernismo del posmodernismo es su actitud hacia la noción de unidad musical, valorada por compositores de mentalidad tradicional, así como por críticos, teóricos y analistas.⁶ Tanto para antimodernistas como para modernistas, la unidad es un prerrequisito para el sentido musical; para algunos posmodernistas, la unidad es una opción. Yo creo que la unidad no es

⁴ Hablo de esta obra en mi artículo "Bernard Rands' ...*Body and shadow*...: Modernist, Post-modernist, or Traditionalist?" que aparecerá en *Contemporary Music Review*.

⁵ Eco 1984: 67. Similarmente, Kathleen Higgins escribe: "El término 'posmodernista' tiene un sonido oximorónico. ¿Cómo, si la palabra 'moderno' se refiere al presente, puede ser la gente que vive actualmente 'posmoderna'? Esta pregunta surge casi como una reacción intestinal. La palabra parece algo rara. Un 'posmodernista' suena a algo así como un muerto viviente o tal vez un no nacido vivo —o tal vez sólo nuestro sentido de la temporalidad se ofende. Podemos recordar a Kurt Vonnegut y concebir a los posmodernistas como 'despegados del tiempo'." (1990: 189).

⁶ El desafío posmoderno al concepto de unidad es el tópico central de mi artículo "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism" (1995).

solamente una característica de la música misma, sino también un medio para entender la música, un valor proyectado hacia la música. Como tal, está necesariamente degradada de su posición previa de universalidad. Ya no es más una metanarrativa de la estructura musical. Muchos compositores posmodernos, en consecuencia, han abrazado el conflicto y la contradicción, y por momentos han evitado la coherencia y la unidad.⁷ Similarmente, las audiencias posmodernas no necesariamente buscan o hallan unidad en la experiencia auditiva. Están más dispuestas a aceptar cada pasaje de la música en sí mismo, en vez de tener que –de acuerdo a las constricciones de analistas y críticos modernistas– crear una sola totalidad de aquellas partes posiblemente dispares.

Liberada de los dictados de la unidad estructural, alguna música posmoderna de hoy ofrece a sus oyentes extraordinarias discontinuidades que van más allá de contraste, variedad, coherencia y unidad. Piezas como *Forbidden fruit* de John Zorn y la tercera sinfonía de William Bolcom, por ejemplo, desafían constantemente sus límites al redefinir sus contextos. Referencias a estilos musicales de cualquier era o de cualquier cultura se pueden entrometer, posiblemente de forma imprevista. Por supuesto, cierta música modernista (y anterior) también incluye citas inesperadas. Solo se necesita recordar las apariciones repentinas de *Tristan und Isolde* en *Golliwog's Cakewalk* de Debussy y en la *Suite lírica* de Berg para comprender que la cita y la sorpresa no son competencia exclusiva de los compositores posmodernistas. Dichos ejemplos demuestran, de una manera entre muchas, que el posmodernismo no necesariamente contradice, sino que más bien extiende ideas del modernismo. La intertextualidad se ha vuelto más dominante al extenderse más el posmodernismo: las referencias en las obras de Zorn y Bolcom son mucho más amplias que las citas aisladas de Wagner en las piezas de Debussy y Berg.

Además, existe una diferencia de perspectiva entre la cita modernista y posmodernista. Los compositores modernistas muchas veces quieren apoderarse, poseer, demostrar su dominio sobre lo que están citando, ya sea colocándolo en contextos modernistas o distorsionándolo.

⁷ Entre los compositores posmodernos cuya música está profundamente preocupada por la unidad estructural están Arvo Pärt y Fred Lerdahl.

Los posmodernistas se contentan con dejar a la música que citan o a la que se refieren simplemente ser lo que es, ofreciéndola sin distorsión ni comentario musical.⁸ Por lo tanto, la música posmoderna acepta con gusto la diversidad musical del mundo. Ella cita –de hecho, se apropia de– muchas otras músicas, incluyendo la del modernismo. En cierto sentido, ella desafía la noción del pasado, ya que puede incluir referencias a música de virtualmente cualquier época y cultura. Citas muy diversas son incluidas fácilmente en obras posmodernas y son fácilmente comprendidas por oyentes posmodernos, porque –gracias a la tecnología de grabación– la música de todos los tiempos y lugares puede ser una fuerza viviente tanto para compositores como para oyentes.

Mucho antes de que el posmodernismo fuera ampliamente reconocido, y mucho antes de que la tecnología de grabación trajera músicas distantes al presente, existían piezas que yuxtaponían estilos. ¿Cómo difiere el eclecticismo de música como *Three Places in New England*⁹ de Ives, la séptima sinfonía de Mahler¹⁰ o la *Sinfonia Semplice* de Nielsen¹¹, por ejemplo, del de las décadas de 1980 y 1990? Es tentador considerar obras tempranas como éstas precursoras (pero no necesariamente influencias formadoras) del posmodernismo de hoy –en parte como ciertas obras repetitivas tempranas, tales como el *Bolero* de Ravel o el primer movimiento de la *Sinfonía Leningrad* de Shostakóvich, pueden ser entendidas en retrospectiva como precursoras del minimalismo.¹² Pero hay una manera más

⁸ Esta distinción, incidentalmente, ayuda a explicar la diferencia entre dos estéticas musicales que están ambas involucradas con el pasado: los modernistas neoclásicos tienden a poner su sello personal en sus referencias históricas, mientras que los posmodernistas no lo hacen.

⁹ Para una discusión de los aspectos posmodernos de *Putnam's Camp*, el movimiento central de *Three Places*, ver Kramer 1997: 48–60.

¹⁰ Para una discusión de los aspectos posmodernos del movimiento final de la séptima sinfonía de Mahler, ver Kramer 1997: 30–48.

¹¹ Para un análisis de los aspectos posmodernos de la *Sinfonia Semplice* de Nielsen, ver Kramer 1994: 293–334.

¹² Es imposible probar decisivamente una falta de influencia. Sin embargo, ninguno de los escritos de (ni ninguna de las entrevistas con) minimalistas tempranos con los cuales estoy familiarizado cita ninguna de estas obras como influencias, y sospecho –por razones estéticas y estilísticas– que la música de Glass y Reich hubiera permanecido sin cambios, aunque Ravel y Shostakóvich nunca hubieran compuesto precisamente estas piezas. Pero no puedo probar este punto de vista. Similarmente, siento (pero no puedo probar) que el posmodernismo de hoy se conservaría esencialmente sin cambios, aunque las citadas composiciones de Ives, Mahler y Nielsen no existieran.

intrigante de observar piezas como las de Ives, Mahler y Nielsen: no son tanto proto-posmodernas como lo son, en realidad, posmodernas –con lo cual no solo quiero decir que exhiben prácticas composicionales posmodernas, sino también que son propicias a ser entendidas de acuerdo con los valores musicales posmodernistas y las estrategias de escucha de hoy.

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA POSMODERNA

Llamar “posmoderna” a música que tiene casi cien años de edad no es una perversión deliberada, sino más bien una consecuencia de ver el posmodernismo más como una actitud que como un período histórico. Esta postura anti-histórica conduce a que se borren las distinciones rígidas entre modernismo, posmodernismo y antimodernismo, resultando en la resistencia a una definición rigurosa del término “posmodernismo”. Las actitudes hacia la unidad estructural, la intertextualidad y el eclecticismo, explicadas en la sección anterior, problematizan aún más los intentos de demarcar el significado de la palabra. A pesar de tales complicaciones, sin embargo, es posible enumerar características de la música posmoderna –con lo cual me refiero a música que es comprendida de una manera posmoderna, o que llama a estrategias de escucha posmodernas, o que brinda experiencias de escucha posmodernas, o que exhibe prácticas composicionales posmodernas.¹³ Ella:

1. No es simplemente un repudio del modernismo o su continuación, sino que tiene aspectos tanto de ruptura como de extensión.
2. Es, en algún nivel y de alguna manera, irónica.
3. No respeta límites entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente.
4. Desafía las barreras entre estilos “altos” y “bajos”.
5. Muestra desdén por el poco frecuentemente cuestionado valor de la unidad estructural.
6. Cuestiona la mutua exclusividad de valores elitistas y populistas.

¹³ Esta lista es la expansión de otra aparecida en Kramer 1997: 21–22.

7. Evita formas totalizantes (por ejemplo, no quiere que obras enteras sean tonales o seriales o se les introduzca en un molde formal prescrito).
8. No considera que la música es autónoma, sino relevante a un contexto cultural, social y político.
9. Incluye citas de o referencias a música de muchas tradiciones y culturas.
10. Considera la tecnología no solo como un medio de preservar y transmitir música, sino como algo profundamente implicado en la producción y la esencia de la música.
11. Abraza las contradicciones.
12. Desconfía de las oposiciones binarias.
13. Incluye fragmentaciones y discontinuidades.
14. Abarca pluralismo y eclecticismo.
15. Presenta significados y temporalidades múltiples.
16. Localiza significados y hasta estructuras en los oyentes, más que en las partituras, en las interpretaciones o en los compositores.

No muchas piezas exhiben todos estos rasgos, y, así, es fútil calificar alguna obra como exclusivamente posmoderna. Igualmente, encontraría difícil hallar una obra que no presente ninguna de estas características. Advierto al lector, por tanto, nuevamente en contra del uso de estos dieciséis rasgos como una lista de chequeo que ayude a identificar si cierta obra es posmoderna o no: la música posmoderna no es una categoría nítida y de límites rígidos.

POSMODERNISMO E HISTORIA

Si el posmodernismo fuese simplemente un período, sería razonable investigar sus orígenes en tiempos anteriores y comprenderlo como una reacción a ideas estéticas de períodos previos, o como un refinamiento de las mismas. Pero el posmodernismo tomado como una actitud sugiere maneras en que los oyentes de hoy pueden entender música de varias

eras. Es en las mentes de los oyentes de hoy, más que en la historia, donde encontramos claves para hallar las fuentes del posmodernismo. Este viene del presente –de nosotros mismos– más que del pasado. La música se ha vuelto posmoderna al nosotros, sus oyentes de principios del siglo XXI, habernos vuelto posmodernos.

Buscar precedentes históricos que condujeran al posmodernismo sería aceptar la idea del progreso histórico, que es cuestionada por los posmodernistas. La literatura acerca del posmodernismo está llena de afirmaciones sobre la muerte de la historia, pero no es necesario ir al extremo de ver nuestra época como posthistórica, para comprender la difícil relación entre posmodernismo y progreso. El posmodernismo cuestiona la idea de que, si una obra de arte fue creada después de otra, la primera puede haber –posible o necesariamente– causado la creación de la segunda o influido de manera única en ella. Cada obra de arte refleja muchas influencias, algunas de su pasado, algunas de su contexto cultural presente, algunas de la personalidad de su creador, y hasta de su futuro (cuando siguientes generaciones descubran o inventen nuevas formas de comprenderla).

A pesar de rechazar la linealidad del progreso histórico, las obras de arte posmodernas citan la historia con regularidad. ¿Cómo podemos entender esta paradoja? ¿Cómo puede el posmodernismo, a la vez, repudiar y usar la historia? Ya que, como fue mencionado arriba, las citas y referencias en la música posmoderna son presentadas a menudo sin distorsión, sin comentario y sin distanciamiento, los compositores las tratan exactamente como podrían usar citas del presente. Si un estilo musical de hace doscientos años es empleado de la misma manera –con el mismo grado de autenticidad (o sea, compuesto como cuando era vigente) y fe (en su viabilidad como vehículo de expresión musical)– que un estilo recientemente desarrollado, entonces la historia está ciertamente puesta en entredicho. Cuando el pasado se convierte en el presente, el concepto de progreso histórico se vuelve problemático.

Los vanguardistas del modernismo temprano (tales como Luigi Russolo, Satie, Cowell y Varèse) buscaron escapar a la historia, pero fueron

atrapados sin esperanza en la continuidad del desarrollo histórico.¹⁴ Para poder verse en la avanzada innovadora, dichos vanguardistas (y también modernistas tempranos como Schoenberg, Webern y Stravinsky) tuvieron que aceptar la historia como un progreso lineal. Pero los compositores posmodernos recientes se han alejado de la dialéctica entre pasado y presente que preocupaba a estos vanguardistas tempranos y modernistas, y que continuó afligiendo a sus descendientes a mitad del siglo, tales como Boulez, Stockhausen, Nono, Cage, Carter y Babbitt. Porque reconocen que la historia es una construcción cultural, los posmodernistas (tales como Aaron Kernis, John Tavener, Paul Schoenfield y Thomas Adès) pueden entrar en una coexistencia pacífica con el pasado, en vez de confrontarlo como hacen los modernistas contemporáneos. Para los posmodernistas, “la historia es vuelta a moldear como un proceso de redescubrir lo que ya somos, más que una progresión lineal hacia aquello que nunca hemos sido”¹⁵.

La situación para los modernistas era y es edípica: ellos están en conflicto con sus antecesores, a quienes reinterpretan con el fin de poseer, dar forma y controlar su legado. Los modernistas buscaron desplazar a las mayores figuras de su pasado porque estaban en competencia con ellas, a pesar de deberles su propia existencia (artística). La influencia fue un tema crítico para los modernistas.¹⁶ Los posmodernistas, sin embargo, son más como adolescentes que como niños: han pasado más allá de sus conflictos edípicos con sus padres modernistas, aunque todavía puedan tener una relación incómoda con estos (así, los posmodernistas podrán aceptar la sucesión histórica, inclusive al rechazar la idea de progreso). A los posmodernistas les gusta sentir que pueden ser cualquier cosa que deseen. Su música puede alegremente reconocer el pasado, sin tener que demostrar su superioridad sobre él. Los compositores posmodernos comprenden que su música es diferente a la del modernismo, pero pueden, no obstante, incluir estilos modernistas (y anteriores) sin tener que convertirlos en otra cosa que lo que son o relegarlos al estatus inferior de artefactos

¹⁴ Discuto el vanguardismo en mi artículo “La vanguardia musical”, que aparecerá en Sitsky.

¹⁵ Debo esta perspicaz formulación a un revisor anónimo de una versión anterior de este artículo.

¹⁶ Joseph Straus ofrece una teoría de influencia en la música modernista, basada en las ideas de Harold Bloom, en Straus 1990: 1–20.

históricos. Pero, como adolescentes, ellos pueden mantener sentimientos ambivalentes hacia los modernistas, a los que ven como sus padres. Si estas actitudes de los posmodernistas parecen ingenuamente utópicas, esa cualidad es ciertamente consonante con su naturaleza adolescente.¹⁷

¿Podemos realmente descartar la historia hasta el punto de no buscar los orígenes de las mismas actitudes que tratan de apartarnos del concepto del pasado? Podemos estar dispuestos a aceptar el posmodernismo porque existe, pero también somos conscientes de que hubo tiempos en los cuales este no existió.¹⁸ ¿Qué pasó? ¿Qué cambió? Hasta el punto limitado en que el posmodernismo tuvo causas,¹⁹ deberíamos dirigir la mirada a ideas recientemente desarrolladas (o por lo menos recientemente aceptadas), tal vez más dominantes en los Estados Unidos que en otros lugares, para poder comprender sus orígenes musicales. Digo esto con plena conciencia de haber posicionado al posmodernismo en música tan temprana como la de Ives y Mahler, y creo que hay ideas posmodernistas en estado embrionario que pueden encontrarse en (o ser proyectadas a) cierta música de Berlioz, Beethoven y Haydn. Sin embargo, como considero el posmodernismo más una actitud que un período histórico, y porque creo que un aspecto importante de dicha actitud es el de colocar el significado en el oyente, es razonable sugerir que el posmodernismo realmente empezó hace poco tiempo y subsecuentemente se expandió hacia el pasado, al empezar los oyentes de hoy a descubrir significados posmodernos en música de períodos anteriores.

El mejor lugar para buscar los orígenes del posmodernismo musical no está, por lo tanto, en la historia de la música. Es equivocado mirar hacia aquellas obras pre-contemporáneas que he llamado posmodernis-

¹⁷ La adolescencia del posmodernismo es particularmente aparente en los rasgos 3, 5 y 6 de la lista de características de la música posmoderna.

¹⁸ Aunque he sugerido que el posmodernismo es una actitud más que un período, y que ejemplos de práctica musical posmoderna pueden ser hallados en composiciones del pasado distante, confío en que esté claro que no creo tampoco en la ubicuidad del posmodernismo durante toda la historia.

¹⁹ Es algo ingenuo buscar solo factores culturales que "causaron" el desarrollo del posmodernismo. El posmodernismo dio forma tanto como fue formado por ciertas ideas culturales occidentales.

tas para buscar sus influencias en las actitudes posmodernas actuales o fuentes del tipo de pensamiento posmodernista que se ha generalizado recientemente. El posmodernismo es un fenómeno reciente. Es solo ahora –que ya existe, ha sido experimentado y es asimilado y comprendido en cierto grado– que cobra sentido escuchar de una manera posmoderna música como *Putnam's Camp* de Ives, la séptima sinfonía de Mahler o la *Sinfonía semplice* de Nielsen. Pero estas obras y otras como ellas no son las fuentes del posmodernismo.

ORÍGENES DEL POSMODERNISMO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Una fuente del posmodernismo de hoy es, nada sorprendentemente, el tenor psicológico y sociológico de nuestro mundo saturado por la tecnología. La tecnología ha creado un contexto de fragmentación, lapsos de atención cortos que llevan a discontinuidades constantes, y multiplicidad –todas características no solo de la sociedad contemporánea sino también del pensamiento posmoderno. En su libro *The Saturated Self*, el psicólogo Kenneth J. Gergen ofrece penetrantes observaciones sobre las dimensiones psicológicas del posmodernismo. Gergen rastrea los conceptos cambiantes del yo desde la edad romántica (cuando se pensaba que cada persona poseía una profundidad de pasiones, alma y creatividad) a través de la era modernista (que valoró particularmente la lógica, la racionalidad y las intenciones conscientes) hasta la actual era del posmodernismo, que está caracterizada por la “saturación social” (1991:6).

Por “saturación social” Gergen entiende la condición en la cual continuamente recibimos mensajes de todo tipo, que vienen (a menudo electrónicamente) de muchos rincones del globo, todos compitiendo por nuestra atención y participación. No hay tiempo para reflexionar, para saborear, para contemplar, para la profundización. Las demandas en conflicto por nuestra atención y el constante bombardeo de información llevan a la sensibilidad fragmentada que se asocia con las actitudes posmodernas. Gergen escribe:

La condición posmoderna... está marcada por una pluralidad de voces en pugna por el derecho a la realidad —para ser aceptadas como expresiones legítimas de lo verdadero y de lo bueno. Cuando las voces expanden su poder y presencia, todo lo que parecía apropiado, honesto y bien comprendido se subvierte. En el mundo posmoderno nos hacemos cada vez más conscientes de que los objetos acerca de los cuales hablamos no están tanto ‘en el mundo’ cuanto son productos de la perspectiva. Así, procesos como la emoción y la razón cesan de ser esencias reales y significantes de las personas; más bien, a la luz del pluralismo los percibimos como impostores, como el resultado de nuestra manera de conceptualizarlos. Bajo las condiciones posmodernas, las personas existen en un estado de continua construcción y reconstrucción; es un mundo en el cual todo lo que puede ser negociado vale. Cada realidad del yo cede su lugar al cuestionamiento reflexivo, a la ironía, y en último lugar al jugueteón sondeo de una nueva realidad más. (1991:7)

El concepto del yo saturado de Gergen corresponde a mi propia experiencia. En una tarde dada, me puedo encontrar sentado en mi oficina, comunicándome por correo electrónico o telefax con colegas profesionales en Londres y Perth, asesorando a ex estudiantes de Varsovia y Taipéi, y manteniendo correspondencia personal con amigos de Evanston y San Diego. Podré entonces dirigir mi atención a algunos artículos de revistas y libros, que rara vez son leídos en su totalidad, y muchos de los cuales me encuentro estudiando más o menos simultáneamente. Podré recibir llamadas telefónicas (o mensajes en mi casilla de voz) de colegas distantes, viejos amigos, posibles estudiantes, intérpretes que están ensayando obras mías en ciudades lejanas, alguien que quiere que dé una conferencia como invitado. Cada llamada reanuda una continuidad interrumpida hace horas, días, semanas, o hasta años, o inicia una relación para ser continuada en el futuro. Estas actividades, que continuamente se inmiscuyen unas en otras, pueden a su vez ser interrumpidas por un toque en la puerta. ¿Un estudiante en busca de ayuda? ¿Un representante de una editora de libros de texto queriendo convencerme para que use cierto libro en mi clase de armonía? ¿Un trabajador queriendo arreglar mi aire acondicionado? Todo esto, y algunos días incluso más, identro de un espacio de dos o tres

horas! Fragmentación. Discontinuidad. Falta de conexión. Falta de lógica lineal. Posmodernismo.²⁰

Ya que la tecnología me permite permanecer en contacto con gente que conozco en muchos contextos diferentes y con aquellos que conocí en muchos períodos de mi pasado, el pasado en cierto sentido ya no es tan remoto como hubiera sido si hubiera vivido antes de los teléfonos, del correo electrónico, fax, de los aviones, automóviles o trenes. Hace doscientos años las personas se mudaban mucho menos y mantenían mucho menos contactos que en la actualidad. Cuando alguien se mudaba de una comunidad a otra, los conocidos se perdían, relegándose a la memoria y la imaginación. Esto no es necesariamente así hoy. Estoy en contacto con mi primer amigo (del jardín de infancia), mis camaradas de la secundaria, mi compañero de habitación de la universidad, mis colegas de la escuela de graduados, muchos de mis antiguos profesores y alumnos, y gente que he conocido al dar conferencias en varios países. Mi pasado vive, no solo en mi memoria, sino también a través de contactos en mi presente.²¹ Mis amigos pueden envejecer y cambiar, pero siguen siendo los mismos amigos. Su identidad mantiene vivo nuestro pasado compartido (aunque su envejecimiento me hace más agudamente consciente del paso del tiempo de lo que hubiera estado si hubiera cambiado a mis amigos constantemente por otros nuevos).

El desdibujarse de la distinción entre pasado y presente es un valor cultural posmoderno que es reflejado en la música posmoderna. Hay otros. Gergen cita como resultado de la saturación social un creciente sentido del pastiche y de la otredad (similar a la manera en que la música posmoderna se refiere a otra música o la cita). La intertextualidad no es solamente una condición de la literatura o de la música posmodernas, sino

²⁰ Gergen escribe: "Estamos siendo bombardeados con intensidad siempre creciente por las imágenes y acciones de otros; nuestro rango de participación social se está expandiendo exponencialmente. Al absorber los puntos de vista, valores y visiones de otros, y vivir los múltiples guiones en los cuales estamos entretejidos, entramos en una conciencia posmoderna. Es un mundo en el cual ya no experimentamos un seguro sentido del yo, y en el cual la duda se asienta cada vez más sobre la misma suposición de una identidad limitada con atributos palpables" (15-16).

²¹ Gergen discute la "perseverancia del pasado" en las páginas 62-63.

también del yo posmoderno. Las personas entran en contacto con tantas otras personas, con personalidades y valores divergentes, que el yo está constantemente en flujo, siempre doblándose bajo la influencia de otros.

Al proceder la saturación social nos transformamos en pastiches, ensamblajes imitativos unos de otros. En la memoria cargamos los patrones de la manera de los demás al estar con nosotros. Cada uno de nosotros se vuelve el otro, un representante o un remplazo. Para decirlo más ampliamente, al avanzar el siglo los yos se han ido poblando cada vez más con los caracteres de otros. (1991:71)

Otros aspectos que la saturación social comparte con el arte posmoderno son la multiplicidad y la falta de unidad. Gergen nuevamente:

Cada vez más emergemos como poseedores de numerosas voces. Cada yo contiene una multiplicidad de otros... Ni estas muchas voces necesariamente armonizan... Central a la visión modernista era un compromiso robusto con un mundo objetivo y posible de ser conocido... [Pero] al empezar a incorporar las disposiciones de los varios otros a quienes estamos expuestos, nos hacemos capaces de tomar sus posiciones, adoptando sus actitudes, hablando su idioma, actuando sus roles. En efecto, el yo propio se ve poblado por otros. El resultado es una constante acumulación del sentido de duda en la objetividad de cualquier posición que uno mantenga. (1991: 83-85)

Robert Morgan ha escrito con perspicacia sobre cómo las fuerzas sociales pueden moldear el posmodernismo musical:

La pluralidad de estilos, técnicas y niveles de expresión parece plausible y significativa en un mundo que se despoja cada vez más de las creencias comunes y las costumbres compartidas, donde ya no hay más una sola 'realidad' dada, sino solo desplazamiento, realidades múltiples, construidas provisionalmente de pedazos y piezas desconectados que han sido soltados por un mundo despojado de todo apego. Si la tonalidad tradicional... adecuadamente reflejaba una cultura caracterizada por una comunidad de propósito y un sistema bien desarrollado de orden social y de regulación interpersonal, su

pérdida, y la atomización musical que ha seguido, reflejan un mundo fragmentado y desadaptado, lleno de eventos aislados y confrontaciones abruptas. (1992: 58)

POR QUÉ LOS COMPOSITORES DE HOY ESCRIBEN MÚSICA POSMODERNA

Yo no argumentaría que la saturación social, por más que sea una fuerza potente en las sociedades occidentales contemporáneas, inevitablemente conduzca a la creación de arte posmoderno. Siempre existe la posibilidad de protestar. Algunos (en realidad, ¡muchos!) pueden hallar la saturación social alienante, y buscar antidotos o alternativas o escapes. La persistencia del modernismo en las artes –y la resurgencia antimoderna del tradicionalismo– pueden ser entendidos en parte como una resistencia a la saturación social. Pero las fuerzas que están transformando el yo de ser una entidad moderna a una posmoderna son innegables. Que algunos artistas creen obras expresivas de una personalidad saturada, sea intencionalmente o no, es poco sorprendente. Los compositores, como otros que viven en una sociedad saturada, pueden tener personalidades formadas en parte por sus contextos sociales. Lo mismo se puede decir que es cierto en el caso de los oyentes, quienes, inmersos en los valores sociales posmodernos, encuentran resonancia/eco significativa en composiciones musicales que reflejan actitudes y prácticas posmodernas.

La adopción sin crítica o el repudio completo de los valores posmodernos no son las únicas respuestas posibles de los compositores de inicios del siglo XXI a una cultura socialmente saturada. Algunos compositores –probablemente en mayor número europeos, más tendientes a estar empapados en pensamiento dialéctico que los despreocupados e ingenuos americanos– entran en lucha con las fuerzas posmodernas. Está fuera del alcance de este breve artículo, sin embargo, explorar la manera en la cual la música de ciertos compositores (como Bernd Alois Zimmermann y Louis Andriessen) forcejea dialécticamente y contiene con las ideas modernistas, en vez de simplemente aceptarlas o rechazarlas.

Varios compositores responden en diferente forma a su cultura posmoderna. Ya sea que acepten, nieguen o batallen contra el pos-

modernismo, este es una fuerza innegable. Aun aquellos que lo abrazan rotundamente tal vez lo hagan por una variedad de razones. Es apropiado, por ello, concluir este ensayo enumerando algunas razones por las cuales los compositores de hoy son atraídos por los valores posmodernos de su sociedad.

1. Algunos compositores reaccionan contra los valores y estilos modernistas, que se han vuelto opresivos para ellos.
2. Algunos compositores reaccionan contra la institucionalización del modernismo –en otras palabras, contra su posición de poder dentro del sistema musical, particularmente en los Estados Unidos, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia.
3. Algunos compositores responden a lo que perciben como la irrelevancia cultural del modernismo.
4. Algunos compositores (tanto antimodernistas como posmodernistas) están motivados por un deseo de cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia, creada –así lo creen– por el elitismo del modernismo.
5. Algunos compositores jóvenes no se sienten a gusto con las presiones de sus maestros para disfrutar y respetar cierta música (tonal) pero escribir otra (atonal).²² Como adolescentes en el mundo del posmodernismo, se rebelan contra los valores que aprenden en la escuela. Ellos quieren crear la música que aman, no aquella que se les enseña que deben amar.
6. Algunos compositores de hoy conocen y disfrutan la música popular. Aunque siempre hubo compositores “clásicos” a quienes les gustaba la música pop, hoy en día algunos compositores que la aprecian (tales como Steve Martland y Michael Daugherty) no ven razones para excluirla de su propia gama estilística –un ejemplo más de componer lo que aman, sin importar su respetabilidad.

²² Varios estudiantes de un famoso compositor-profesor modernista me han dicho cómo a la vez trabajan en dos piezas diferentes, una en la que realmente creen y otra que piensan que el profesor aprobará.

7. Algunos compositores están plenamente conscientes de que la música es una mercancía, que es consumible, y que los compositores son inevitablemente parte de un sistema social materialista. Dichos compositores entienden el posmodernismo como una estética cuyas actitudes y estilos reflejan la mercantilización del arte. Ellos consideran que la música posmoderna debe preocuparse por su lugar en la economía, en vez de ignorarlo, como piensan que hace el modernismo.
8. Algunos compositores, como sus predecesores en épocas anteriores, quieren crear música que sea nueva y diferente. Pero se han desilusionado con la búsqueda de sonidos novedosos de la vanguardia, con sus estrategias de composición y sus procedimientos formales, y con su postura adversa a la tradición. En cambio, buscan originalidad en la aceptación posmodernista del pasado como parte del presente, en la fragmentación desunificada, en el pluralismo y en la multiplicidad.
9. Todos los compositores viven en un mundo multicultural. Mientras algunos optan por mantener las ubicuas músicas de todas las partes del globo fuera de sus composiciones, otros están tan embelesados con establecer contacto con músicas de tradiciones muy diferentes, que las aceptan dentro de sus propios idiomas personales. Aunque estas apropiaciones son a veces criticadas como ejemplos de imperialismo cultural, ellas abundan en la música posmoderna.
10. Los compositores más contemporáneos están conscientes de los valores posmodernos de su cultura. Dichos valores informan no solo la música que producen, sino la manera en que es escuchada y utilizada. Por más variadas que sean sus manifestaciones musicales, y diversas las razones para su atractivo para compositores y oyentes, el posmodernismo musical es –como he tratado de sugerir– la expresión prácticamente inevitable de una civilización socialmente saturada.

Las razones que están detrás de la creación de música posmoderna hoy en día son variadas. Las características de las composiciones posmodernas y de la audición posmoderna son numerosas. Los orígenes de la actitud posmoderna en música son diversos, como lo son las respuestas sociales a ella y sus usos sociales. Saludadas por unos e injuriadas por otros, la música posmoderna y la audición posmoderna son apasionantes —aunque aleccionadoras— afirmaciones de quiénes y qué somos.

REFERENCIAS

- Eco, Umberto 1984. *Postscript to the Name of the Rose*. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- Gergen, Kenneth J. 1991. *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. Basic Books.
- Higgins, Kathleen 1990. "Nietzsche and Postmodern Subjectivity". En *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*, 189–215. Editado por Clayton Koelb. Albany: State University of New York Press.
- Kramer, Jonathan D. 1994. "Unity and Disunity in Carl Nielsen's Sixth Symphony". En *A Nielsen Companion*, 293–334. Editado por Mina Miller. Londres: Faber and Faber; Portland, OR: Amadeus Press.
- 1995. "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism". En *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, 11–33. Editado por Elizabeth West Marvin y Richard Hermann. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- 1997. "Postmodern Concepts of Musical Time". *Indiana Theory Review* 17(2): 48–60.
- 2001. "Bernard Rand's ...Body and Shadow...: Modernist, Postmodernist, or Traditionalist?" *Contemporary Music Review* 20(4): 29–43.
- 2002. "The Musical Avant-Garde". En *Music of the Twentieth-Century Avant Garde*, xi–xviii. Editado por Larry Sitsky. Westport, CT, y Londres: Greenwood Press.
- Liotard, Jean-François 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morgan, Robert P. 1992. "Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age". En *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, 44–63. Editado por Katherine Bergeron y Philip V. Bolman. Chicago: University of Chicago Press.
- Sitsky, Larry 2002. *Music of the Twentieth-Century Avant Garde*. Westport, CT, y Londres: Greenwood Press.
- Straus, Joseph 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

POEMAS / Valérie Rouzeau

De repente mi sensación de inmensidad se levanta como un elefante marino
Considero el terreno amoroso la esponja el grifo que gotea como testigos luminosos
Nuestra cama toca el techo casi hace ya cuatro estaciones que nunca te olvidaré
En mis brazos mi amor los ríos ruedan cantos historias de todos los tiempos y el tiempo elabora la niña de nuestros ojos ven te diré cómo

Por la alegría que me llega de sus ojos mucho me cuesta y me entenece también estar en medio de la soledad
Ríos nubes rutabagas los rostros pasan el tiempo levanta polvaredas doradas
Gracias a los sueños de él ya no estoy cuando estoy sola sola en la calle Avenidas flechas topinambures tengo el semblante de mi amor
Mi pensamiento se dispersa al viento con las hojas las ovejas los bastones de ciego y las gorras I love Paris las pelucas y los pericos las escamas convertidas en plumas
Si sigo me extravió él me encontrará esta noche avenidas flechas rutabagas aventurada entre sus brazos

(De *Va Où, Le temps qu'il fait*, 2002)

Mientras digitaliza manda sms
Sus dedos de pie bailan desnudos pintados bailan
Bajo su trono momentáneo asiento de tranvía
Teclea bonito sus tkm
Sus dedos saben y en la punta mariposean sus uñas
Rosado y negro negro y rosado en manos y pies
Con gracia y concentrada ntpkrsaxdon
Manda sus sms como burbujas como besos
Atravesando el paisaje de primavera
Los árboles en flor manzanos melocotoneros
Poblados de tortolitas turcas
Vía real hacia qué paraíso
Acaso amar acaso frágiles abejas
Conmovida removida hasta las uñas de los pies.

El chico devuelve el mango demasiado caro a la cajera
no le alcanza lo que tiene en el monedero ni modo
no le alcanza lo sudado no le alcanza el efectivo
los euros las horas de chamba no se ganó la lotería
tiene la mirada negra el ceño compungido
la piel cobriza que gusta del sol
el mango pesa por el esfuerzo de pronto el mango
en la pequeña balanza para fruta y verduras
el mango huele a Perú o Brasil e incluso
a oleoresina amarilla u oscura trementina

el mejor es el de Mali que no se encuentra
en Francia donde trabaja el chico y ahora
nada se va pues como había venido
con tan poco metálico no hay con qué.

(De *Vrouz*, Paris, Editions de la Table Ronde, 2012)

[Traducción de Ina Salazar]

COMENTARIO AL POEMA “A POLAR EXPLORER” DE J. BRODSKY /

Mario Montalbetti

Joseph Alexandrovich Brodsky nació en Leningrado en 1940 y murió en Nueva York en 1996. Ganó el Nobel de Literatura en 1987. El poema “A polar explorer”, escrito originalmente en ruso en 1977 bajo el título de Полярный исследователь, fue traducido por el propio Brodsky al inglés y apareció en *To Urania: Selected Poems, 1965-1985* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988). Lo que sigue es un comentario a dicho poema, a la versión inglesa de dicho poema, con algunos apuntes sobre el original ruso cuando resulte posible y/o sensato hacerlo, especialmente cuando las referencias al original ruso hacen patente el proceso de re-elaboración que sufre el poema cuando Brodsky lo vierte al inglés. No es mi intención ofrecer una traducción sino un comentario al poema. Cierto, en el proceso de comentarlo traduzco sus versos al castellano pero no concluyo en una versión definitiva sino en múltiples variantes de traducción que son múltiples posibilidades incipientes en los versos mismos. Me contento con formar así un cúmulo más o menos articulado de versos, ideas y asociaciones, no propiamente un poema –o, quién sabe, tal vez el poema existe en ese cúmulo así concebido. La versión de Brodsky en inglés es la siguiente:

A polar explorer

All the huskies are eaten. There is no space
left in the diary. And the beads of quick
words scatter over his spouse’s sepia-shaded face
adding the date in question like a mole to her lovely cheek.
Next, the snapshot of his sister. He doesn’t spare his kin:
what’s been reached is the highest possible latitude!
And, like the silk stocking of a burlesque half-nude
queen, it climbs up his thigh: gangrene.

Comienzo por el título. Creo que veremos cómo los ocho versos del poema se arman como un comentario al título: *Un explorador polar*. ¿Qué es, qué hace, un explorador polar? Lo habrá que averiguar leyendo esos ocho versos. Por lo pronto, la cuestión del indefinido no deja de tener interés. *Un explorador*, uno cualquiera. Brodsky opta por el indefinido en su versión inglesa aunque el original ruso se titule simplemente *Полярный исследователь* (literalmente, “Polar explorador”) porque en ruso no existen los artículos, definidos o indefinidos. *Un explorador* decide Brodsky. Uno cualquiera, pero además uno solo, cardinalmente solo.

Si hubiera optado por el definido, *The polar explorer* (*El explorador polar*), como lo hace Ricardo San Vicente en una versión directa del ruso al español (J. Brodsky, *No vendrá el diluvio tras nosotros*, Antología 1960-1966, Ed. de R. San Vicente, Galaxia Gutenberg, 2000), la lectura del título se hubiera inclinado hacia una interpretación genérica del explorador. Esto resulta problemático por dos razones: porque el poema trata de un explorador cualquiera, es cierto, pero nada genérico (escribe un diario, tiene esposa, hermana, es devorado por la gangrena, etc.) y porque el definido desatiende algo que el indefinido, tanto en inglés como en español, conservan íntimamente: una conexión etimológica firme con el numeral uno. Esto último subraya una soledad que creo que está en el centro del poema.

Hay algo indispensable en esta soledad, en la soledumbre del explorador pero también en la del Polo; como la soledumbre de Robinson Crusoe y la de su isla (cf. J. Derrida, *El soberano y la bestia*, Seminario 2002-2003, Vol.2). La comparación no es artificial: el Polo es una isla inversa: no es tierra rodeada de no-tierra por todas partes, sino no-tierra rodeada de tierra por todas partes. El Polo exacto es apenas un punto, un punto no tiene dimensión, rodeado de espacio por todas partes. Crusoe llega a su isla a la que llama la Isla de la Desesperación (*the Island of Despair*); nuestro explorador llega a la suya, a su latitud desesperada (*the highest possible latitude*). El primero no puede salir de su isla, el segundo no la puede sobrepasar.

¿Qué hace un explorador polar? Una sola cosa: llegar al Polo. Al Polo se llega: llegar al Polo es llegar al lugar que no se puede sobrepasar.

Eso es el Polo, el lugar imposible de sobrepasar porque cualquier ir más allá es un ir más acá, un volver. Cualquier paso más allá del Polo es el comienzo de una vuelta. Ese lugar, el lugar que no se puede sobrepasar, no es un lugar, es un punto sin dimensión: inexplorable, al menos geográficamente inexplorable. En todo caso se trata de otro tipo de exploración. Una exploración a la que se llega solo, aun si se comenzó acompañado, no lo sabemos, acompañado quizás de otros exploradores y de bestias; y acompañado de imágenes (fotografías de su esposa, de su hermana) y de un diario.

Vale la pena ponderar este artificio: la existencia de un punto que no se puede sobrepasar aun si se lo sobrepasa. Vale la pena ponderar la artificialidad de dicho punto. ¿Cómo es que existe algo así sobre la Tierra? ¿Qué tipo de categoría es ese punto? ¿Qué demanda llegar a él? ¿Qué concede una vez alcanzado? Esta artificialidad va de la mano de esta otra: la artificialidad del explorador cualquiera, pero uno, que llega solo a este punto sin dimensión. Podemos repetir las preguntas. ¿Cómo es que existe alguien así sobre la Tierra? ¿Qué demanda un humano así? ¿Qué concede una vez que alcanza a ser uno, solo, en este punto sin dimensión? En otras palabras: ¿qué supone para el humano llegar a un punto que como humano ya no puede sobrepasar?

La otra cuestión es la del camino. ¿Qué camino toma nuestro explorador (cualquier explorador) para llegar al Polo? ¿Qué camino, es decir, qué *hodos*, qué *methodos*? ¿Qué método empleó? Uno podría decir: el camino es seguir en cierta dirección, en la dirección correcta, el camino es seguir en el *sentido* correcto que es seguir en la dirección del eje N-S, que no es igual que seguir en el eje E-O. ¡No hay Polo Este! En el eje E-O no hay dónde llegar, no hay un punto que no podamos sobrepasar: si voy hacia el Este, sigo yendo hacia el Este indefinidamente. Inclusive, puedo hacer de mi Oeste original un Este continuo. Ir hacia el Este (o hacia el Oeste) no encuentra límite. Antonio Cillóniz escribió un poema que comienza diciendo, *Después de caminar cierto tiempo hacia el este*, y Saint-John Perse otro que dice, *Después de tanto tiempo de andar hacia el Oeste* (Anabasis, IX). Cillóniz concluye el suyo diciendo: *quisiera regresar un poco hacia el / oeste*; Saint-John Perse: *¿qué sabíamos de las cosas / percederas?* Un explorador polar no haría nada de eso: no desanda el camino, no se hace pregun-

tas. Es muy diferente la errancia Este-Oeste que el trayecto Norte-Sur. La errancia E-O puede desandarse, retomarse, puede hacerse y deshacerse. En la errancia E-O se puede avanzar volviendo sobre los propios pasos, se puede encontrar algo allá afuera en el camino y se puede continuar indefinidamente, pero... no se puede llegar a un punto que no se puede sobrepasar, no se puede llegar al límite. En el trayecto N-S del explorador polar no se descubre nada que no sea el punto al que se llega, al límite, al punto que no se puede sobrepasar, y el trayecto de vuelta no significa nada sino apenas supervivencia. El camino de vuelta del Polo no es un camino de ida al otro, es puro regreso.

Es posible incluso llegar a ese punto, al Polo mismo, al punto que no se puede sobrepasar, y uno no darse cuenta.

Una pequeña digresión por lo tanto: no es lo mismo un explorador polar que un montañista; no es lo mismo llegar al Polo Norte que coronar el Everest. La cumbre del Everest es manifiestamente diferente de lo que no es la cumbre, aun en el sentido obvio de que está más alta que el resto. Pero al Polo se llega sin referencia externa. Llegar al Polo no es un descubrimiento visual. Un paso más allá del Polo es idéntico al Polo pero no es el Polo. Hay una cierta *medición* que hacer. Cuando se alcanza el Polo no es obvio que se lo ha alcanzado sin una medición. Para cualquier propósito práctico haber alcanzado la máxima *altitud* posible es de suyo obvio. Pero alcanzar la máxima *latitud* posible supone otra cosa, una cierta medición geográfica por un lado pero algo más cuya naturaleza ya no es meramente geográfica. Alcanzar la máxima altitud posible no da latitud.

Seguir hasta llegar al punto en el que uno debe detenerse es la esencia de llegar al Polo. Es una cuestión de medida, de medida, de no irse-de-Polo. El éxito de la empresa consiste en saber cuándo y dónde detenerse, cuándo se ha llegado al punto que no puede sobrepasarse. Ese punto no puede ser solamente geográfico. No lo es para nuestro explorador. Supone una latitud de otro tipo. Pero una latitud que, una vez alcanzada, cambia todo.

Regresemos al poema. Inicialmente debemos pensar entonces en una expedición al Polo, posiblemente al Polo Norte. Posiblemente porque el título del poema es apenas “Un explorador polar” y no sabemos si se trata del ártico o el antártico. Hay una pista, sin embargo. En el sexto verso se habla de “la más alta latitud posible” (*the highest possible latitude*). El verso es ambiguo porque puede tratarse de una latitud geográfica o psicológica, o de ambas, como estamos sugiriendo. Pero si se trata de la primera, estaríamos ante los 90°N. Es curioso pensar en el verso correspondiente al Polo Sur: *what’s been reached is the lowest possible latitude*, tal vez una proeza aún más ardua, alcanzar la más baja latitud posible. Como el Hijo de Dios encarnándose en Judas, el ser más abyecto, en *Tres versiones de Judas* de Borges. Tal vez la más alta latitud posible y la más baja se encuentran: ahí donde todo es posible nada lo es. El correctivo zizekiano viene a cuento: si Dios no existe, *nada* está permitido.

Debemos imaginar entonces un Polo, el Polo Norte, perros, trineos, pertrechos. Y por lo pronto, un explorador.

Uno solo. Tal vez dice “Estoy solo”, regreso al texto citado de Derrida. Entonces, cualquier hombre es una isla. Pero la única forma de estar solo es en sociedad. “El hombre es (...) un animal que no puede aislarse sino en la sociedad”, dice Marx en su *Introducción a la crítica de la economía política*. El hombre sólo puede aislarse, es decir, volverse isla, si emplea a otros para hacerlo. Otros: las bestias, pero ellas no están solas y ya están muertas. Otros: exploradores que ya no están ya sea porque nunca partieron o porque perecieron. Otros: las imágenes familiares. No, hay algo indispensable en la soledumbre del explorador polar, en llegar solo al punto sin dimensión. Y en valerse de los otros, de la desaparición de los otros, para hacerlo.

Pero algo sale mal. Tal vez el clima; frío, viento, nieve. No es claro si se ha alcanzado la meta pero nuevamente el sexto verso. Si se ha alcanzado “la más alta latitud posible”, tal vez el explorador está en el Polo Norte, tal vez de camino de vuelta. Prefiero la primera posibilidad porque, como veremos, una vez alcanzada la más alta latitud posible, ya no hay vuelta atrás.

No se menciona a los compañeros de expedición, si los hubo. Tampoco un ataque de osos polares.

El poema comienza afirmando que los perros han sido comidos. La sugerencia es que fueron comidos por necesidad. Lo que abre una nota inquietante. Si en efecto hubo más expedicionarios, ¿tuvieron la misma suerte que los perros? Pero ¿por qué no se los menciona entonces? ¿Es nuestro explorador un antropófago, un comedor de lo humano? Así comienza el poema, diciendo dos cosas: que los perros han sido comidos y que no hay espacio. Ese es el primer verso. El primer verso, materialmente la primera línea, se corta, se suspende con el *There is no space* (No hay espacio). Aquí la versión en inglés es más radical que la original rusa. Esta termina el primer verso diciendo *En el diario* (В дневнике), para seguir luego diciendo (verso dos) que ya no hay más páginas en blanco. La versión en inglés termina con el corte *No hay espacio*. Es decir, en el primer verso no hay nada: no hay perros, no hay espacio.

¿Dónde no hay espacio? Eso aparecerá en el segundo verso. Por lo pronto en el primero, simplemente no hay espacio. Hecho curioso: debemos imaginar la ausencia de espacio donde aparentemente lo hay de sobra. Espacio en todas las direcciones. De hecho, desde el Polo Norte uno podría pensar que se abren todos los espacios. ¿O es que *en* la más alta latitud posible, en ese exacto punto, el espacio desaparece? Es un punto apenas. Es el comienzo del espacio, fuera del espacio. No hay espacio, así como en Eliot (*Burnt Norton*) el exacto centro de la rueda que gira es el límite inmóvil, y por lo tanto la posibilidad, de toda rotación.

No hay espacio pero se ha alcanzado la más alta latitud posible. Casi un oxímoron. No hay espacio pero se ha alcanzado el máximo espacio, la máxima amplitud. Como si la única forma de alcanzar el máximo espacio (la más alta latitud) sea perder todo espacio.

No sólo desaparece el espacio; desaparece también el tiempo. La pregunta “¿qué hora es en el Polo Norte?” sólo puede responderse “todas” o “ninguna”. Si son las 10 am. en Lima, son las 5 pm. en Madrid –y en todas las ciudades que estén en el mismo meridiano que Lima serán las 10 y en todas las que estén en el mismo meridiano que Madrid las 5. Consecuentemente, en el Polo Norte son las 10 am. y las 5 pm. Y las 6 y

las 7 y... todas las horas simultáneamente porque todos los meridianos convergen en ese punto. El tiempo y el espacio se reducen a un punto sin dimensión espacial ni temporal.

Y los perros han sido comidos. La fórmula que utiliza Brodsky en inglés es extraña. *All the huskies are eaten*. No dice “were eaten”, fueron comidos. Dice, literalmente, son comidos. Incluso es posible: están comidos, han sido comidos. Los perros, todos los perros *huskies*, están comidos. O: todos los huskies *se comieron*. En ruso Brodsky dice Все собаки съедены (literalmente, todo perro comido/devorado), es decir, sin cópula: *todos los huskies comidos*. Pudo haber escrito en inglés: *all the dogs eaten*; pero no lo hizo.

Veremos más adelante que el poema cierra con una imagen simétrica: la gangrena. La gangrena come. El término *gangrena* proviene de la raíz indoeuropea *gras* —que significa “devorar, comer,...”. Los términos *grama* y *gras* (hierba, pasto, i.e., lo que se come) están emparentados por el mismo origen. Una pequeña alteración de la raíz *gras-* en la forma *gras-ter* dará nuestros términos *gastro* — y *gástrico* (“el devorador”). Y la reduplicación de otra alternancia (*gar-gr*) producirá nuestra *gangrena* (ruso, гангрена).

Así como los perros han sido devorados, el explorador lo será. El lector podría añadir como colofón: *the explorer (is) eaten*. El explorador (es) comido. Todo desaparece. El que se come a los perros es comido por la gangrena. Regresaremos a esta imagen.

Los perros comidos, los *huskies*, son perros esquimales. Brodsky solamente escribe *perro* (собаки) en el original ruso. En la versión al inglés decidió determinar que se trata de perros esquimales. La forma “esquimal” probablemente proviene del proto-algonquino *ask-* (“crudo”) + *-imo* (“comer”). Nuevamente entonces la imagen de comer, devorar. El esquimal es el que “come crudo” (i.e. come carne cruda). El término *husky* (plural *huskies*) es una variante del término “esquimal”. No debe perderse de vista la triple ironía por la que los perros que comen carne cruda son, a su vez, comidos crudos por el explorador que, a su vez, es comido crudo por la gangrena.

Ya no hay perros. Ya no hay espacio.

En el Polo Norte ya no hay espacio. El espacio no tiene dimensión. Se condensó en un punto. Fuera de ese no-espacio, hay espacio. Por eso su similitud con la isla. El Polo es no-espacio rodeado de espacio por todas partes.

Pero el espacio que no hay, hasta ahora genérico y geográfico, se especifica en el segundo verso. No hay espacio, ya no hay espacio, ya no hay más espacio, en el diario. El diario de la expedición ha sido consumido como los perros. No hay perros, no hay espacio, no hay diario. Cada uno ha sido consumido a su manera. Los perros han sido comidos. El diario ha sido consumido llenándolo de palabras. Ya no se puede escribir más. Una forma de consumir es devorar, otra es ocupar –consumir, por ejemplo, un espacio vacío llenándolo de cosas, de palabras. Las palabras devoran el espacio del diario, lo consumen. Lo cubren y se lo tragan.

Devorar, consumir, guardan una extraña alianza con hacer, crear.

Hay dos formas de *hacer* espacio así como hay dos formas de *hacer* tiempo. Comenzaré por estas últimas. Uno puede hacer tiempo liberando un tiempo que estaba comprometido, como cuando alguien dice “me hice un tiempo para visitar al médico”. Ese tiempo que nos hacemos no estaba libre, fue liberado, y su duración se la adjudicó a otra actividad. Hay una forma de hacer espacio que es semejante: liberar de objetos un recinto, hacer sitio para otros, desocupar: desocupar, por ejemplo, un espacio, quitarle cajas, muebles, para que haya espacio, para liberarlo. La segunda forma de hacer tiempo es consumiéndolo, como cuando uno hace tiempo antes de una cita. También hablamos de “matar tiempo”. Hacemos tiempo para llegar a otro tiempo, esperado. Pero aquí surge inmediatamente una pregunta: ¿hay un equivalente espacial de esto? ¿Es posible hacer espacio consumiéndolo? ¿Es posible *matar* espacio para llegar al espacio esperado? Quiero proponer que esto es exactamente lo que hace nuestro explorador.

Un viejo *mondo* budista –Pregunta: ¿Qué salvarías si tu casa está en llamas? Respuesta: Salvaría las llamas– encuentra un eco inesperado aquí. ¿Qué salvarías de tu diario si las palabras lo consumen? ¿Qué salvarías si tu diario está siendo consumido por las palabras? Salvaría las palabras. Ojo: no el diario, ni siquiera las palabras escritas en el diario; es decir, no salvaría las palabras que narran, explican, significan, comu-

nican, sino las palabras que devoran el espacio, que lo consumen, que consumen, como llamas, el espacio propio de la escritura. Las primeras tratan de perdurar, incluso comunicar; las segundas no.

E. Jabès dice: la llama a cuya luz escribo mi libro es la pluma con la que Dios escribe el suyo. Hay una escritura que dice y hay otra que devora, que consume, que quema. La segunda escribe con las cenizas de la primera.

Lo cual abre la pregunta: ¿qué se escribe cuando ya no se puede escribir más? ¿Qué palabra devora, consume? ¿Qué palabra consume para *hacer espacio* –para hacer latitud, para hacer latitud máxima? No dónde se escribe sino qué. ¿Se escribe igual? ¿Qué se escribe cuando ya no hay espacio? ¿Qué se escribe cuando lo que las palabras hacen es consumir? Dos perspectivas: qué se escribe cuando ya no hay dónde escribir pero también qué se escribe cuando ya no hay tiempo, cuando ya no hay tiempo para escribir y las palabras meramente *hacen tiempo* –¿qué se escribe para que las palabras consuman el espacio y el tiempo para alcanzar otro espacio y otro tiempo?

Hay dos casos que vienen a la memoria. Hirotsugu Kawaguchi, gerente de una compañía naviera de 52 años, sentado en el asiento 22H del vuelo JAL 123 (Tokyo-Osaka) el 12 de agosto de 1985 sabe o presiente que va a morir. El avión, un 747-SR46 se tambalea sobre el paisaje montañoso japonés luego de sufrir una explosión en la cola y es apenas controlado por sus pilotos. Terminará estrellándose en el Monte Takamagahara cobrando 520 vidas. En los minutos anteriores al desastre (admirablemente los pilotos lograron mantener al avión en vuelo unos treinta minutos), Kawaguchi logra llenar siete páginas de su diario de bolsillo. Todo está dirigido a su familia como *isho* (testamento). Escribe: “Sean buenos unos a otros y trabajen duro”.

El otro caso es el de Dimitri Kolesnikov, tripulante del submarino ruso *Kursk* K-141 que, durante ejercicios en las aguas del Mar de Barents, sufre una explosión el 15 agosto del 2000. El submarino se hunde pero un grupo de marineros logra refugiarse en un compartimento de popa esperando la posibilidad de un rescate que llegó tarde. En una hoja, Kolesnikov le escribe un mensaje a su esposa Olga y en el reverso explica: “Son las 13:15. Todo el personal de las secciones seis, siete, ocho se ha

movido a la nueve. Hay 23 personas aquí. Hemos tomado esta decisión porque no podemos escapar. Escribo a ciegas". No hay luz en el submarino, no hay calefacción. Kolesnikov escribe arañando con su bolígrafo una superficie de papel, sin saber lo que escribe.

Me atrevo a decir que esas palabras tan manifiestamente de despedida, de testamento, de informe de la situación (Kolesnikov), tan éticas (Kawaguchi), etc., en realidad no son mensajes a nadie. Por supuesto, no quiero sonar irrespetuoso en ningún caso. Hablo más bien de que esas palabras se abren a otro horizonte. Esas palabras últimas son cosas, letras, tinta. Letras como llamas que consumen el tiempo que resta y el espacio que resta. Eso no puede ser sino *escritura ciega*. Su contacto, su adhesión física es con lo material y ya no son huella de nada, ni signo de nada, sino presencia pura, marcas puras. Son, como dice el segundo verso, cuentas (*beads*) esparcidas, desparramadas; cuentas (y entonces suponemos) de un collar, de un rosario... creadas por palabras *rápidas*: una vez más no es solamente el espacio el que se consume sino el tiempo. Invertimos: no palabras que son como cuentas sino cuentas que son como palabras, pero que no cuentan nada que no sea el contacto ciego con algo incommunicable e insignificable. Estas cuentas hacen tiempo y espacio consumiéndolo. Y estas palabras/cuentas se esparcen, se desparraman, (tercer verso) sobre el rostro sepia, asepiado, de su esposa. Es la foto de su esposa que el explorador llevaba consigo. No habiendo más espacio en el diario el explorador ahora escribe sobre fotografías, sobre imágenes: las cubre de palabras que son como cuentas, borra la imagen, la oculta, la cubre. Pero borra también las palabras que ahora son manchas, cuentas, espasmos de tinta. La versión original rusa es tremendamente parca. No habla del rostro de la esposa, ni de la rapidez de las palabras, simplemente de la foto de la esposa y no es sepia. No hay nostalgia.

En la versión directa del ruso de Ricardo San Vicente leemos: *La foto de la esposa / se cubre de palabras a modo de rosario*. San Vicente añade un rosario que sólo es sugerido por la idea de cuentas, pero rescata la idea de borradura, de cubrir, de consumir, llenando de palabras el rostro de la esposa. En el original ruso hay una foto (фoтo) de la esposa, en la versión inglesa está el rostro de la esposa sin mediación fotográfica. Que se trata

de una fotografía se sigue del sepia, del ser soporte para la escritura y de la otra foto, la de la hermana (verso cinco).

Una nota más sobre estas cuentas. La idea proviene, debe provenir, del poeta y no del explorador. Decir *cuentas* es tratar de hacer sentido de las manchas que cubren y devoran el espacio, es agregarle a la escritura un carácter religioso (rosario) o afectivo (collar) que es difícil de entender desde la perspectiva del explorador que ha alcanzado la máxima latitud posible. No, son manchas, son espamos de tinta. Y solamente si rezar es adherirse a lo real entonces es un rezo sin intención de conectarse con nada (ni nadie) que no sea el presente que se consume.

Entonces, no hay espacio en el diario. El explorador consigue fotografías sobre las cuáles seguir escribiendo. Lo hace de prisa, no resta mucho tiempo. Esparce, derrama las palabras sobre el rostro de su esposa. ¿Qué escribe? No lo sabemos. Podemos suponerlo, tal vez no. No importa mucho. El hecho es que sigue escribiendo, como lo hicieron Kawaguchi y Kolesnikov. Y, para hacerlo, escribe sobre lo que encuentra a mano, la foto de la esposa por ejemplo. Le falta papel, pero no le falta tinta. Tinta, del latín *tingere*, 'teñir'. Es lo que hacen sus palabras: teñir la foto. Hacer que ni las imágenes ni las palabras sean ya reconocibles como tales.

Brodsky continúa con una versión bastante más, iba a decir *melosa*, diré adornada, agregándole a la versión original no sólo el sepia de la imagen sino el adjetivo "adorable" (*lovely*) para evaluar la mejilla de su esposa, que es simplemente mejilla (щеке) en la versión rusa. Como si en la versión al inglés Brodsky haya deseado rellenar con un poco más de pathos la situación. La esposa, su mejilla, es adorable. La foto es sepia. De esa forma el uso de la foto como soporte para su escritura aparece como más ¿dramático? (En alguna página de la web encontré el poema de Brodsky bajo el acápite de *inspirational verse*, de verso motivador.) La posibilidad de suponer que su adorable esposa (o mejilla metonímica) es cancelada por palabras rápidas que dicen algo así como *te quiero, te quiero, te quiero*, hubiera sido demasiado o ¿es que es posible que el amor se pueda afirmar cancelando su imagen? Además, esas palabras, recordemos, se han vuelto manchas, cuentas de manchas, que comen/devoran el rostro de su esposa. Lo que sigue es naturalmente equívoco.

Una de esas manchas/cuentas de rápidas palabras es una fecha-lunar. Y la fecha-lunar se añadirá sobre la mejilla adorable. Brodsky dice: *adding the date in question* (literalmente, añadiendo la fecha correspondiente). Pero no es una versión literal decir *correspondiente*. Eso es lo que asumimos, posiblemente lo que debemos entender: el explorador hace una anotación e indica la fecha en la que la hizo, la fecha que corresponde a la anotación. Pero ese *in question* del inglés proviene del adjetivo ruso сомнительной (dudoso, incierto). La fecha *in question* es la fecha, ahora sí literalmente, en cuestión, es decir, la fecha que se cuestiona (dudosa, incierta). San Vicente elige *una fecha dudosa*. Pero ¿cómo debemos entender esta fecha dudosa, incierta? ¿Qué es lo que es dudoso? ¿Que sea una fecha, que la fecha sea la correcta –y dudoso para quién? ¿Debemos entender que el explorador está tan desorientado (idesorientado! ¡luego de alcanzar la más alta latitud posible!) que no sabe qué fecha es? (Es todas las fechas, es todas las horas, etc.) ¿Y cómo lo sabemos *nosotros*, cómo sabemos que la fecha no corresponde? ¿O cualquier fecha sería una fecha *en cuestión*? Esa incertidumbre que cae como un lunar sobre la mejilla de la esposa no es solo la incertidumbre de la fecha ni la desorientación del explorador –la desorientación de aquel que ha encontrado la máxima orientación posible, *su* Norte. Es otra cosa que, sin embargo, hace posible que el explorador cubra de palabras el rostro de su esposa y que, a su vez, es condición indispensable de la más alta latitud posible. Es certidumbre que permite nuestra incertidumbre. Ahora la incertidumbre de la fecha o de la adorable mejilla, contrasta con la certidumbre absoluta de haber alcanzado la máxima latitud posible. Lo que es incierto es todo, salvo la más alta latitud posible. Cubrir el rostro de su esposa, borrarlo cubriéndolo de palabras, no es un acto simbólico sino su cancelación: la imagen ya no es imagen, las palabras ya no son palabras sino manchas. Esa cancelación no es posible sino en la *máxima latitud*. La certidumbre ya no rige, ya no tiene dominio, cuando se alcanza *la más alta latitud posible*. Es aquí donde la latitud geográfica y la psicológica coinciden.

Latitud. Del latín *latus*, ‘ancho, amplio’. La raíz guarda una conexión posible con *lámina*, *lamella*, *omelette* (C. Walkins, *The American Heritage Dictionary of Indo-european Roots*). *Lamella* es el diminutivo de *lámina* en latín, la *laminilla* diríamos. La *lamella* como algo *extra-flat*, algo “cuya

característica es no existir” pero que, sin embargo, es “vida inmortal que no necesita de órgano” (cf. Lacan, Seminario XI, sesión del 29.V.1964). ¿Qué tiene que hacer esto con nuestro explorador? Todo. La máxima latitud posible es vida inmortal. Es, por así decirlo, vida inmortal porque *no hay cuerpo que la aguante*, no hay órgano suficiente para esa inmortalidad. No hay lengua que la diga. No hay espacio que la sostenga ni tiempo que la dure. Frente a esa latitud/*lamella* no hay esposa ni, veremos, familia (hermana) que valga. Por eso lo que sigue es la instantánea de la hermana. El explorador no perdona nada. La esposa, luego la hermana. ¿Hay algún orden en estos consumos?

Recordemos el nudo central de *Antígona* de Sófocles. Antígona no hubiera ido contra la ley (la ley que prohíbe el entierro de Polinices) de tratarse de su esposo o de su hijo. “Ni aunque mi esposo muerto se estuviera corrompiendo”, dice Antígona, violaría la ley. Pero lo hace por su hermano. Dice: “¿En virtud de qué principio hablo así? Si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno, pero cuando el padre y la madre están ocultos en el Hades no podría jamás nacer un hermano” (*Antígona* 905-915). Muertos padre y madre, un hermano es irremplazable. No se puede tener otro. ¿Y qué si un hermano es irremplazable? ¿Cómo entender esto? El punto es que el juego de reemplazos solamente es posible si hay algo irremplazable (este parece ser el hilo central del comentario de Lacan en el Seminario VII, sesión del 8.VI.1960). De hecho, todo el estructuralismo se basa en esto, en una estructura de reemplazables que gira en torno de un centro irremplazable (cf. Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” (1966)). El Sujeto se afirma señalando ese centro, identificándose con ese centro, con ese término que no es intercambiable. Ese término yace fuera de la estructura, fuera de la ley, fuera del sistema. Lo *ex-siste*, para usar la jerga en cuestión. Pero es finalmente ese término el que nos hace humanos. Es la afirmación de ese término lo que nos hace Sujetos. “Mi hermano es lo que es y solamente él puede serlo”, le hace decir Lacan a Antígona. Esa es la certridumbre de la máxima latitud posible. Todo el resto es intercambiable, todo el resto está sujeto a leyes, reemplazable; todo el resto es sobrepasable. Solo que un ser humano es irreconocible en ese centro; y que todo esto tiene un costo.

Anotación: Antígona no tenía esposo (Hemón era sólo su prometido) ni hijos. ¿Hubiera cambiado su irremplazable si los hubiera tenido? Seguramente. Entonces, hubiera conseguido otro.

Nuestro explorador rechaza los reemplazos, ya no simboliza con su juego, ya no significa. Cancela todos aquellos actos que nosotros entendemos y a los que les damos valor. Porque fijémonos bien: nuestro explorador sacrifica las imágenes de su esposa y hermana para escribir sobre ellas. ¿Cómo entender esto? ¿Es escribir acaso algo más sagrado, importante, necesario que las imágenes? Recordemos, sin embargo, que lo que escribe han dejado de ser palabras y se han vuelto manchas de tinta que cubren las imágenes. ¿Qué tanto puede decir o querer decir? El lenguaje se detiene. Ya no sigue. No puede ser sobrepasado. Por más que siga escribiendo ya no le salen palabras sino cosas, letras, manchas. Escribe y le sale tinta. El lenguaje mismo ha alcanzado el límite, el punto que ya no puede sobrepasar.

Primero la esposa (reemplazable), luego la hermana (irreemplazable). Solo que en la tragedia personal del explorador esta *también* lo es. Todo es intercambiable salvo llegar al Polo, alcanzar el punto sin dimensión de la máxima latitud posible. Solo que esta tampoco lo es en la versión original rusa. Se trata simplemente de la latitud alcanzada. Así traduce San Vicente: *¡Se trata de la latitud alcanzada!* No es la máxima, ni la más alta; es simplemente la alcanzada. Como si aun entre versiones el explorador reemplace sus irremplazables. No hay un irremplazable trascendental. Todos son históricos, domésticos, contingentes. En una lengua es uno, en otra otro. Lo importante es llegar al punto geográfico, psicológico, estructural, que no se puede sobrepasar. Por eso es un explorador, uno cualquiera. Pero hablamos de este cualquiera.

Esa es la forma en la que el explorador hace espacio, consumiéndolo –y hace tiempo, consumiéndolo. El explorador consume el diario para llegar al punto irremplazable del Polo exacto. Y lo hace haciendo que las palabras, que ya no son palabras, lo cubran, agoten su espacio. Abandona todo orden simbólico. Y hace lo mismo con las imágenes: las cubre de tinta, abandonando consecuentemente todo orden imaginario. Palabras e imágenes ya no tienen dominio en este

punto. Solo así se alcanza la más alta latitud posible, el punto sin espacio rodeado de espacio por todas partes. Que es ahora el punto inhumano rodeado de humanaje por todas partes.

Ese punto no tiene dimensión, es 0D, y como tal no apunta en ninguna dirección.

Aquí hay dos movimientos recíprocos: alcanzar la más alta latitud posible le permite al explorador cancelar imágenes (borrándolas, cubriéndolas) y cancelar palabras (convirtiéndolas en manchas de tinta), pero al mismo tiempo son estos actos, la cancelación de las imágenes y las palabras los que le permiten al explorador alcanzar la más alta latitud posible. No es el Polo lo que el explorador desea. El Polo es el último reducto simbólico que podemos entender, comentar, significar, y que está metafóricamente en lugar de ese otro término irremplazable que el explorador hace suyo y en el que se afirma. Y que, por lógica, desconocemos.

No hay cuerpo que aguante ese punto. La gangrena, entonces; la muerte. La gangrena trepando como una media de seda por el muslo de una reina semi desnuda de varieté. Hay un exceso simbólico en el último verso: *queen... gangrene*. Fonéticamente el verso comienza donde termina. Como el propio poema. Los perros comidos por el explorador, el diario comido por las palabras, las imágenes comidas por la tinta, el explorador comido por la gangrena. La gangrena reina (*gar-gr*). Pero aquí también la versión al inglés es excesiva: que esta damisela (doncella, corista, bailarina) sea una *reina*, que esté *semi-desnuda*, y que la media que le trepa sea de *seda*, son todos agregados que no aparecen en la versión rusa. Ahí apenas el muslo se ennegrece, se pone negro, como el ascenso de una media de una damisela de varieté. La gangrena lo borra a él como él hizo con sus palabras y sus imágenes.

Este es el costo inhumano para el humano que alcanza la más alta latitud posible, el límite, el punto que no puede sobrepasar y que no puede intercambiar. Ahora está solo, sin palabras, sin imágenes. Y ahora que está solo, ya no está.

Lima, julio del 2012

EL GOCE MÁS ÍNTIMO / Camilo Torres

Ben non sare' io stato sì cortese
mentre ch'io vissi, per lo gran disio
de l'ecellenza, ove mio core intese.
Purgatorio, XI, 85-87

Dio su vida por una sensación,
un placer, el de despertar asombro.
EMANUEL HART

Luego de la misa de Corpus Christi de 1605, el arzobispo de Lima, Toribio de Mogrovejo, vio que su séquito, escandalizado, trataba de impedir el avance de un hombre que se dirigía hacia él. Lo recibió, con la amabilidad que lo señalaba, y el desconocido, después de besar su anillo, le suplicó una audiencia, la cual, contó, le había sido negada varias veces cuando fue solicitada por vía oficial.

Al día siguiente el arzobispo escuchó a solas la declaración del joven –aunque no lo había notado el día anterior por la seriedad de su expresión, el solicitante no debía tener más de veintisiete años–. No traía una denuncia, como era de esperarse, ni una queja contra las autoridades, ni una súplica para ganar una querrela interminable. Quería tan solo hablar de teología. Juan de Castillo era bachiller, natural de Lima, y afirmó esa tarde de mayo que había descubierto, por mérito propio, con fundamento en arduas lecturas y razonamientos inéditos, que el cómputo eclesiástico era falso y el día de Pascua había sido fechado de manera errónea –así lo refieren los *Anales* de Ricardo Palma. Hablaba con el sosiego de quien reconoce la autoridad de su propia erudición y está seguro de la justicia su pedido. Porque había un pedido implícito en su exhibido saber.

Toribio de Mogrovejo, que ciento veinte años más tarde sería canonizado por la Iglesia católica, conocía las muchas naturalezas de los hombres y del mal. Empezó por felicitarlo por su legítimo amor al estudio y le vaticinó éxitos en el futuro, cuando la templanza se uniera a las virtudes que el joven ostentaba. Le hizo algunas preguntas de cortesía sobre cómo había hecho tales descubrimientos y terminó por conminarlo, amable

pero firmemente, a mantener discreción sobre opiniones que acaso fuesen prematuras y ciertamente ofensivas para gentes poderosas y susceptibles.

—¿No va a utilizar su eminencia lo que he descubierto?—preguntó Castillo con los primeros signos de una grande desilusión—. ¿No va a publicar mi nombre como es de justicia?

—En este día—respondió el prudente varón— quiero velar por vuestra salud y cuidado más que por las loas que pudiere despertar vuestro ingenio y que llegarían acompañadas de una peligrosa envidia.

Un año después, el jueves santo, el arzobispo oyó la risa tonta de un secretario que comentó los nuevos disparates que el bachiller Castillo propalaba en la Universidad de San Marcos. El más obsceno, que nuestro padre Adán no había tenido ombligo. Casi simultáneamente oyó la reprensión de otro canónigo allí presente, quien afirmó que hurgar en el cuerpo del padre de los hombres, creado por el Señor según su propia imagen, era un sacrilegio mayor. Interrogado sobre su parecer, Toribio adujo un vago malestar y se retiró a su aposento. Murió poco después.

El domingo 10 de julio de 1608, en el cementerio de la Catedral, el virrey marqués de Montesclaros presidió el auto de fe en el que Juan de Castillo pereció en la hoguera. Las dieciocho personas que allí estuvieron habían de recordar el espantoso sosiego con que el condenado enunció en voz alta la blasfemia de que la ley de Moisés era la verdadera, incluso en el momento en que empezaba a arder la paja, y recién entonces fue claro para todos que aun si sus abominables delirios no hubieran sido heréticos, la grande soberbia del miserable justificaba la condena.

Era el sosiego de quien reconoce la autoridad de su propia erudición y está satisfecho con la recompensa que por fin ha merecido.



DE LA FUENTE ASCIENDE A MACHU PICCHU / Mirko Lauer

Nunca lo vi siquiera.

Me envió un ejemplar dedicado de *Diario de poeta*,

Una gentileza del editor probablemente.

Nuestro único contacto. 1975.

Ya entonces precipitado

De lleno hacia una cama del manicomio.

Su segunda opción.

Alguna vez soñé que el enfermero

Le inyectaba un cóctel para licuar su sangre.

*

Avanzando hacia ruinas que envejecen a gran velocidad

Remisas a la inmovilidad del tiempo,

Anti-turista sobre la carretera de la reconstrucción.

Observa cómo

Chiflones insalubres barren los templos

Amoblándolos de altura.

Go, gallinita go, gallinita ciega.

¿Qué ha visto?

El inmenso poema
Cruje ante el esplendor de lo inexplicable.
Ordenado como un plusmuseo de largas vitrinas,
El ruidoso lenguaje de su mirada macilenta
Clavada en el río asesino.

*

Así recoge el rumor de los turistas:

Long long distance operator Oklahoma Telephone Company

No sound, no tan, solo caminatas agotadoras,

Y la pezuña.

Lo ex-incaico por todas partes.

El poeta es un idiota

Con la vida puesta en las falsas escalinatas.

¿Qué le hace todo esto a las pantorrillas de los jóvenes gringos

Que se las afeitaron en el hotel?

El turista ignorante es un artista:

Machu Picchu en 90 minutos,

Y el vuelo de regreso impecable.

*

Hay un instante explosivo en que el maestro comprende

Lo disponible:

La espectacular arquitectura de deseo y suicidio,
Sexo gay inconfesado, el calzoncillo sucio
Que filtra el río a la hora del accidente

De tránsito, todo de tránsito.

El Picchu del Machu, un falo que aplasta
Al poeta culpable, católico y demente.

La indiecita es realmente un cusqueño adolescente, vamos,
No hay manera de ocultar las máscaras de la putería

A la que no vamos a llegar.

¿O sí?

¿De qué cultura es ese huaco con serena mamada de pájaro?

*

Borronear 250 páginas de versos apasionados

Que en realidad cronican

La vida en Lima con su terno cochino,

Húmedo y oculto por la neblina

Bajo el temor y el asco que le dan los gallinazos.

No los menciona.

Pero por ahora está subiendo hacia lo espléndido.

Nordic trek de primera clase,

Camino de decirlo todo,

De decirlo todo bien

Frente a la ruina no reconocida como su ruina
(También tiene una frase sobre eso),
Y de fijar la altura desde la cual podría lanzarse
A la famosa y profunda grieta entre dos cerros.

En el fondo una entrepierna.

*

La culpa que brota de la libertad
Vuelve salmos a los escalones.
El maestro aquejado de soroche moral.
Nunca debió salir de la ciudad.

Lo digo ahora estoy en San Marcos pregrado 1999
Ayudándolo en ese escalamiento con muletas críticas
Sacándolo a empellones de ese armario poético.

¿Qué derecho tengo?

Los alumnos obligados a recitarlo
Nadan absortos en el castigado celo de su castellano
Pero se resisten a ir más allá.

*

Con Lucho Delboy 1967.
Finalmente nos aburrimos de transcribir
Unas cuantas de las libretitas.

Todo esto en la librería-catafalco de Juan Mejía Baca.

Ignorantes del secreto de la ciudad perdida

En las libretitas negras

Apestosas a puro laberinto

(los jóvenes notan esas cosas)

Que no encajan las unas con las otras,

Sobre las que nadie sabe nada.

El maestro se había teletransportado a Machu Picchu

Para de una vez suicidar su mariconada católica

Desde piedras y alturas implacables.

Nada de eso aparecía entre las rayitas azules.

*

Sigue escalando,

Su terno aún más cochino que el de Porras Barrenechea.

Detrás de las solapas casposas

El pecho es un incidente coronario:

“No soy hijo del parto sino del infarto”.

El maestro en su alcohólica irrealidad

Está trepando calles del Cercado,

Un Machu Picchu contranatura hecho de manzanas coloniales,

El insistente, apestoso laberinto sin salida,
Con un olor a meado en cada esquina.

*

No importa. Las ruinas son ruinas en cualquier circunstancia,
Siempre un piadoso antecedente.

El maestro despierta recién sodomizado. O en estado de gracia.
O vomitando la última mulita.
Como si todo eso fuera la poesía,

Perdición y salvación,

Adicción

A las libretitas y a los pechos lampiños de los jóvenes.

*

Hay distancias divinas bajo este cielo cusqueño
que es un mantel azul
puesto para el encuentro con el hambre.
El día es un tremendo machupicchazo
Bajo el cual el maestro domina el misterio de estas piedras
Cuyo afán es seguir siendo descubiertas
Hasta el hartazgo.

El maestro ha traído el hartazgo,

Y lo está cargando hacia la cima

Mientras se caga el pantalón en un baño de la calle Filipinas
Agarrado de la última piedra, imaginando
La casa-hacienda de la familia Pachacutec.

Is he really

One of those strange faux aristocrats you raise in Peru?

*

El intenso recuerdo del espléndido sillón de madera
Que parece un enredo de arbotantes indigenistas,
Una pequeña catedral como imaginada por Enrique Camino Brent.

Hotel de Turistas, Huancayo, 1958.

Ubicado en el salón de los olvidos biográficos.
Sobre la loseta, como una lonja de hígado crudo,
Hay una tajada de su corazón,

Sonjo, sonjo

Una tras otra las letanías que no pueden evitar ser laicas.
Lo muestran listo para esperar
Ese temblor en la oscuridad.

*

Siempre odió la libertad, la temió,
Y por eso arrastró los pies
Tantas vueltas a la manzana.
Nunca pudo imaginar que todas esas piedras tan ordenadas

Fueran un abismo

UNMSM

Un agujero negro que se traga
Lo que les queda de complicidad barroca a las palabras,
Igual que los turistas liquidan el castellano.

Volver a Lima es terminar de morir
Entre sonetos que huelen a testamento.

Late style,

Las últimas sonatas de Beethoven,
Las canciones finales de Cole Porter,
Las reflexiones de Edward Said al borde de la muerte.

*

Las piedras extendidas sobre los puentes
Hasta la otra margen del Rímac
En efecto son machupicchosas.

La presión arterial está altísima.

*

¿Quién revertirá el terror ante todas estas piedras
Que se comen los sentidos?
El río magnético como una pichula,
Sus aguas de un terciopelo verde oscuro.
¿Cuál es el castigo por haber convertido a Machu Picchu en una mentira?

Está repitiendo una misma palabra en esa cumbre,
Hasta el aburrimiento.
Semanas de tedio interminable en el Cercado,

Soñando con alambres y poleas.

Río de remolinos en el tintero.

*

Los espejos inútiles de los bares

Con sus marcos de madera negligente

No modifican lo que reflejan:

Cuerpo adentro el lenguaje flaquea.

Las 11 am, desayuno de chilcanos, Korsakoff.

Un soneto muestra que la psicosis alucinatoria

es un conejo, inofensivo y blanco,

que brota desde el yeso de la pared.

*

¿Habrà un momento para despedirnos?

Siento que tu poema sigue y que el mío termina

Indefinidamente

HOMENAJE A MARYLIN MONROE /

Luis Loayza

Con Marilyn Monroe desaparece no solamente una de las figuras más famosas del cine sino también una excelente comediente, llena de finura y elegancia, cuya carrera fue un esfuerzo de constante depuración. Del rostro borroso y tímido de los primeros films a la plenitud, al dominio cabal de sus medios que demostró en los últimos, existe una transformación evidente que había hecho de ella, no solo una personalidad extraordinaria sino también una de las actrices más valiosas en el difícil género de la comedia. Precisamente, una de las razones de su desánimo era la negativa ciega, sin apelación posible, a concederle más cualidades de las que le había asignado la publicidad. Convenía al comercio de las empresas cinematográficas que fuera no una artista sino un símbolo erótico; su atractivo debía limitarse a lo que algunos llaman todavía, después de su muerte y no sin grosería, "el cuerpo". Sin embargo, su encanto superaba largamente esa simple combinación de medidas y actitudes que en ciertos medios parece haber reemplazado la inasible belleza femenina. Había en el menor de sus movimientos algo que estaba mucho más allá de la vacía hermosura prefabricada que suele proponernos el cine: el humor, la jovialidad, la delicada malicia, la gracia, en suma, eran sus atributos y no los alcanzarán muchas otras celebridades, a pesar de la propaganda. Pensamos en Marilyn Monroe y hablamos en realidad de su personaje, uno de los pocos que existen en el cine contemporáneo. Esta muchacha frágil que acaba de morir, de vida dura y agitada, creó en la pantalla la otra Marilyn Monroe que todos conocemos, de sonrisa fresca y transparente, de ingenuidad risueña, de grandes ojos sorprendidos. En ella se daba la más directa atracción femenina sin el menor asomo de vulgaridad; en todo momento la salvaba cierta lúcida burla de sí misma, cierta ternura. Era todo lo contrario de esas otras actrices, de belleza opulenta, que parecen tentar al espectador

con aires sensuales y solemnes; era imposible ver a Marilyn Monroe, sin sonreír, ella era la primera en sonreír ante su propio personaje y ante las convenciones ridículas que en el cine pasan por símbolos del erotismo. Al mismo tiempo que creaba un personaje, lo criticaba y nos criticaba discretamente a nosotros, espectadores de su juego tan vital y tan inteligente, en el que había mucha alegría y también un poco de pena.

Marilyn Monroe ha muerto cuando tenía toda la hermosura, la fortuna, la fama, lo que muchos creen la felicidad. Nada puede decirse de su muerte sino que su tristeza, su voluntaria soledad final, tienen derecho al respeto de todos y al silencio. Nos queda la otra Marilyn Monroe, el dulce personaje del cine que estará siempre ligado a la memoria de estos años.

(Lima, 8 de agosto de 1962)



TENSIONES DE LA VANGUARDIA: NUEVA MÚSICA EN EL PERÚ / Luis Alvarado

Para el contexto musical peruano de mediados del siglo XX, los experimentos musicales que estaban poniendo en crisis la tradición musical académica occidental, en Europa y Estados Unidos, se encontraban muy lejanos de la actualidad musical académica del país. Incluso en el plano de la música popular las audacias de Yma Súmac no tuvieron mayor eco en nuestro imaginario musical.

En el terreno académico, los compositores que habían gozado hasta ese momento de presencia (los nacidos alrededor de 1900 y 1920, como Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio, Ernesto López Mindreau) se habían dedicado principalmente a componer canciones y escuetas piezas para piano, vinculadas a un tardío impresionismo que incorporaba motivos folklóricos, como parte también de una ola regionalista que vivían los países latinoamericanos.

Debido a la incertidumbre europea del periodo de entreguerras, alimentado por el auge del nazismo, muchos compositores emigran hacia Latinoamérica. Algunos, como el belga Andrés Sas y el alemán Rodolfo Holzmann, se quedan en el Perú encargándose de la formación de una nueva generación de compositores. El músico austríaco Theo Buchwald sería contratado por el gobierno de Oscar R. Benavides, para dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional formada en 1938, con intenciones de sumar prestigio en el contexto de un estado oligarca.

Una ligera sensación de esplendor y renacimiento tiñe el ambiente musical de la capital. Así, en 1946 la "Academia Alcedo" se transforma en el Conservatorio Nacional de Música, lugar desde donde se impulsaría, gracias a su primer director, Carlos Sánchez Málaga, la enseñanza de la composición. Andrés Sas y Rodolfo Holzmann serían los encargados de

implantar las bases de una nueva formación académica, además de desarrollar importantes investigaciones en el campo de nuestra música popular.

Pero los años cuarenta son también una etapa en la que el Perú vive el inicio de un complejo proceso de transición demográfica, que se agudizará en las décadas siguientes. Hasta entonces existen focos culturales en Puno, Arequipa y Cuzco, por nombrar algunas ciudades, que luego van a ir progresivamente apagándose.

El país se centraliza y hacia Lima empieza a migrar una gran cantidad de población, entre las que se encuentran muchos jóvenes que llegan para matricularse en el recién inaugurado Conservatorio (aquellos nacidos alrededor de 1930). Si algo los identifica, así como a los que han optado por la educación particular, es que ansían una profesionalidad, y eso significaba el perfeccionamiento de la técnica y la búsqueda de una contemporaneidad que un ambiente tan conservador como el limeño no parecía poder otorgar.

Y así, casi teniendo como máxima aquello de que “aquí no pasa nada”, los compositores (que luego serían conocidos como la Generación del 50) emprenden su diáspora. Celso Garrido-Lecca viaja a Chile, José Malsio a Estados Unidos, Enrique Iturriaga a Francia, Leopoldo La Rosa a Italia, Enrique Pinilla y Olga Pozzi Escot a Alemania y Estados Unidos, Francisco Pulgar Vidal a Colombia, César Bolaños a Estados Unidos y Argentina, Edgar Valcárcel a Argentina y posteriormente a Estados Unidos.

Y es que puede decirse que la historia de estos compositores es una historia de exilios, de viajes. El clima cultural limeño ya no era por entonces ni la sombra de lo que había sido en los años veinte. Esa diáspora se hará presente también en el mundo de las artes visuales y de la poesía. El exilio se convierte en un rasgo característico en la conformación de la llamada Generación del 50 en nuestro país.

Edgar Valcárcel llama a este proceso de contacto con el mundo académico internacional “una etapa de puesta al día”, que para el contexto peruano cobra una dimensión singular: no es únicamente la adhesión a un modelo cultural musical, sino que también es la llegada de un momento en el que las búsquedas musicales de esta nueva hornada de compositores

tores quieren diferenciarse de ese folklorismo pintoresquista con el que identificaban a la generación musical anterior, conocida como indigenista.

La pretensión de representar una música nacional no podía reducirse únicamente a una simple cita de una melodía folklórica adherida a una pieza musical clásica, sino que dicha pretensión requería también de una conciencia de los nuevos modos de ser que la vida urbana había establecido. En 1956, a propósito del estreno de la obra "Ensayo 1956", de César Bolaños, un comentarista escribiría:

"Para César Bolaños el nacionalismo musical, mirado desde el punto de vista del indigenismo, es inoperante. Piensa que para el músico costeño, nacido como él en una Lima con tantos automóviles y ruidos que impacientan a cualquiera, resulta incoherente creer en un autoctonismo ramplón, cuando como es su caso 'ni siquiera conoce directamente una tinya o una quena'. Esta manera de pensar, diametralmente opuesta a la de otros compositores peruanos, hace que la música de Bolaños sea escuchada como altamente disonante y moderna en nuestro medio."

Tiempo después, Bolaños se convertiría en uno de los más apasionados investigadores de instrumentos autóctonos peruanos. Lo que importa destacar es que el imaginario sonoro del artista no podía desvincularse por mucho tiempo más de su producción musical.

Edgar Valcárcel (nacido en Puno), citando al poeta puneño Gamaliel Churata, denominaría a esta nueva configuración como "ultraórbico": un ser que es de aquí y de allá a la vez. La amalgama entre tradición popular (elementos de la música tradicional del Perú) y las técnicas de la música de vanguardia estarían presentes en la obra de muchos de estos nuevos compositores.

La vanguardia en la segunda posguerra

Los cambios que se generan, tanto políticos, económicos, ideológicos, científicos y técnicos, tras la Segunda Guerra Mundial repercuten de manera definitiva en la música académica occidental que se va a producir en la posguerra, radicalizándose muchos planteamientos que

serían identificados como ejes de la nueva música de vanguardia, y que hasta entonces habían sido solo esbozados y pertenecían a un ámbito marginal.

Esto resulta importante, pues como señala el crítico español Tomás Marco: “Los compositores no reinventan constantemente la música a partir del romanticismo, que es de lo que parece acusárseles por quienes no pueden superar tal salto, sino que dan pasos adelante a partir del último conquistado. No hay apenas rupturas drásticas, consideradas en todos sus pasos, pero hay que reconocer todos los puntos intermedios del proceso para no tener la impresión de que entre dos momentos diferentes existe un vacío lógico. La música, tal como queda en 1945 y tal como la vamos a ver después, es el producto de la acción de un buen número de compositores”.

Así se entiende la disolución de la tonalidad como uno de los ejes que identificaría a la música de vanguardia de la segunda posguerra, una disolución que ya había sido anunciada desde el “Tristán e Isolda” de Wagner, continuada por Debussy y radicalizada aún más por la Escuela Vienesa (Schoenberg, Weber, Berg) para llegar a la disolución total con John Cage y la aleatoriedad que parte en dos la música del siglo XX al introducir el azar en la composición. Dicha disolución traería consigo cambios fundamentales. El más notable es el que sufre la melodía, que se independiza de su fondo armónico, consiguiendo que esta deje de ocupar un lugar esencial en las composiciones, siendo la forma (la organización de los diversos elementos sonoros dentro de una pieza) lo que empieza a cobrar una importancia mayor. Este interés en la forma hará del timbre, y por consiguiente de la textura, el rasgo constructivo por excelencia en la música de vanguardia de la segunda posguerra. De ahí que el desarrollo de las músicas serial, electrónica, electroacústica y aleatoria, sean las que se impongan como lenguajes que guíen los nuevos rumbos de la música académica. Sin olvidar el fuerte impacto que ejercen los medios de comunicación y las ideas de Marshall McLuhan, lo que también generará propuestas interdisciplinarias y el surgimiento de vanguardias sonoras aún más radicales que se cruzaban con el arte conceptual y el happening. Pero esa ya es otra historia.

La introducción de estas nociones musicales en Latinoamérica es dispar y en el Perú tardará un poco más a diferencia de países como Chile, Argentina o Brasil, donde se consigue implantar incluso laboratorios de música electrónica, aunque para cada caso (ya sin hablar del Perú) la introducción de dicha modernización cultural sea una empresa difícil de sostener.

Los peruanos y la vanguardia

Los peruanos entran en contacto con lo que ocurre en la escena internacional gracias a los viajes que realizan con el fin de especializarse académicamente. Aplican los modelos aprendidos pero la realidad que les toca vivir en el Perú y en el medio académico no se acopla tan fácilmente a estas nuevas modalidades musicales. Pero revisemos primero y brevemente estos contactos con la escena internacional que mantienen nuestros músicos.

Si pudiéramos señalar un primer instante o una primera inquietud para la vanguardia musical en el Perú, la podríamos encontrar en la polifacética figura de Enrique Pinilla (Lima, 1926-1989), cuyo padre, un cónsul español, atesoraba una de las colecciones de discos más completas de la Lima de la década del cuarenta, y de ahí que por esos años su casa se convertiría en uno de los puntos de encuentro de una serie de jóvenes compositores (Garrido-Lecca, Malsio, Iturriaga), artistas y poetas (Szyszlo, Eielson, Bresciani, Sologuren, Salazar Bondy), muchos de los cuales se habían adherido a la Agrupación Espacio, el mismo que se encargaría de introducir ideas de renovación para la arquitectura y la plástica peruanas. En estas reuniones se realizaría algunas performances o "sesiones surrealistas y expresionistas" (Pinilla dixit), como aquella que relata el crítico Alfonso Castrillón que "consistía en tirar del segundo piso una colección de revistas sobre el pianista". O las tormentosas improvisaciones de piano entre Eielson y Pinilla, recordadas por Enrique Iturriaga.

Estos gestos quedaron como anécdotas para quienes los presenciaron pero ponen en evidencia las inquietudes de Pinilla, las mismas que lo llevarían a introducir métodos dodecafónicos y formas aleatorias, usando

motivos de la marinera, a realizar en 1967 estudios de música electrónica con Vladimir Ussachevsky y Alcides Lanza en la Columbia University, Nueva York, Estados Unidos, y sobre todo a ser el único encargado de documentar toda esta ebullición de música nueva hecha por peruanos.

Pinilla, Malsio, Garrido-Lecca e Iturriaga conforman una primera generación que renueva la tradición musical académica peruana sobre todo porque introducen la atonalidad y la politonalidad, aunque sus trayectorias, como veremos, seguirán caminos muy diferentes. Malsio, de haber sido alumno particular del propio Schoenberg en 1947, durante su estadía en Estados Unidos, compone una serie de piezas orquestales, e incluso llega a presentarlas en Alemania, para luego abandonar la música y dedicarse a otras actividades. Realizó algunos experimentos de música concreta a principios de la década del sesenta con equipos caseros. Este interés por la música concreta es algo que, al menos como noción, también introduce esta generación, gracias en realidad a Enrique Iturriaga, quien en 1950 viaja a París gracias a una beca para seguir estudios con Arthur Honegger. Toma contacto con Jorge Eduardo Eielson, radicado en París desde 1948. Eielson había entablado amistad con Pierre Schaeffer y coordina una visita, junto con Iturriaga, al laboratorio del compositor francés, padre de la música concreta. Una vez de regreso al Perú, a mediados de los cincuenta, Enrique Iturriaga realiza una serie de conferencias sobre la música concreta y la música electrónica, y hace escuchar al público peruano por primera vez piezas tanto de Schaeffer como de Eimer y Stockhausen. Queda por investigar los vínculos de Jorge Eduardo Eielson con la música concreta. Se sabe que compuso "Misa Fúnebre para Marilyn Monroe" para banda magnética en 1962, pieza actualmente perdida. Sus aventuras con el happening sonoro, la improvisación y la poesía vocal merecen una investigación aparte. De la misma manera, Celso Garrido-Lecca (Piura, 1926) viajaría con una beca a Chile en 1950 y sería alumno del holandés Fré Focke, quien había sido alumno de Anton Webern. En 1960 viaja a Estados Unidos becado y participa de los cursos de Tanglewood. Instalado nuevamente en Chile, Garrido-Lecca desarrollaría una trayectoria muy amplia, muy personal y llena de momentos audaces. Llegó incluso a componer música popular al lado del compositor Víctor Jara. De toda su obra habría que destacar la realizada

en la década de sesenta, sobre todo su pieza "Intihuatana" (1967), una de las piezas de cámara más importantes de la música peruana del siglo XX. O su pieza "Antaras" (1965) para doble cuarteto de cuerdas, resultado de su investigación en los timbres de las antaras nazca. Garrido-Lecca experimentó también con medios electrónicos, como lo demuestran su "Estudio N° 1" (1971) para cinta magnetofónica, y su trabajo para música escénica: "Los siete estados" (1970-72) para voz, conjunto instrumental y medios electrónicos, "Babilonia cae" (1976) para medios electrónicos, entre otros. Compuso además "El movimiento y el sueño" (1984), para dos narradores, coro mixto, orquesta, tres grupos de percusión y cinta magnética, que permanece sin estrenar.

Quienes sí abrazarían de lleno los caminos de la experimentación musical serían los compositores un poco más jóvenes nacidos alrededor de 1930. Entre ellos están Leopoldo La Rosa, César Bolaños, Olga Pozzi-Escot, Edgar Valcárcel y Francisco Pulgar Vidal.

Quien más rápidamente toma contacto con la escena internacional sería Leopoldo La Rosa (Lima, 1931). Tras instalarse en Italia a mediados de la década del cincuenta, entabla amistad con dos jóvenes muy inquietos, el español Juan Hidalgo y el italiano Walter Marchetti (estos dos después formarían el grupo de vanguardia Zaj). Al enterarse de la llegada de John Cage a Italia (hay que indicar que La Rosa se había matriculado en los cursos que Cage dictara en Darmstadt), deciden organizar en Milán un evento que se llamó "Rumori Alla Rotonda", en 1959. Un concierto en el que participarían todos los implicados, incluyendo el propio Cage. En este evento La Rosa estrenaría dos piezas de carácter aleatorio compuestas para la ocasión, las mismas que además ya manifestarían un interés por la espacialización (los músicos estaban distribuidos alrededor de la rotonda). Este concierto es considerado como el primer evento de música experimental realizado en Europa, la ubicación del piano al medio del público era un indicativo de la radicalidad de la música.

De regreso al Perú ese mismo año, La Rosa sería el primero en presentar obras de música aleatoria localmente. En 1970 estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional la que constituye su obra de carácter aleatorio

más ambiciosa, "Andes 1969 N°1" para orquesta, cuya escritura gráfica estuvo inspirada en los picos irregulares de los Andes peruanos.

Por su parte, Olga Pozzi Escot (Lima, 1931) viajaría a Estados Unidos, becada por la Juilliard School of Music, y a Alemania, para finalmente regresar a los Estados Unidos y radicar en Boston, contrayendo matrimonio con el compositor Rober Cogan, con quien escribiría el libro "La naturaleza del sonido", que fue bien acogido por la crítica internacional.

Pozzi Escot desarrollaría una trayectoria muy amplia, ya asumida la nacionalidad americana, y utilizaría técnicas como el dodecafonismo, la aleatoriedad y la electroacústica.

Pero si hay una figura fundamental, es César Bolaños (Lima, 1931- Lima, 2012). Entre el comienzo y el fin de su trayectoria se encuentran los momentos más álgidos y radicales de la experimentación académica peruana. Salió tempranamente del país en 1957 para estudiar composición en la Manhattan School of Music y electrónica en la RCA. En Nueva York conocería al compositor argentino Alberto Ginastera, quien lo invita a postular a una beca para el flamante Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, Argentina, a donde finalmente arriba en 1963 y en donde compone su primera pieza electrónica y la primera obra generada en el Di Tella: "Intensidad y altura" (1964), basada en un poema de César Vallejo. Bolaños compondría además "Interpolaciones" (1966) para guitarra eléctrica y cinta magnética, "Espacios I" (1966), "II" (1967), "III" (1968) para cinta magnetofónica y la obra escénica "Alfa-Omega" (1967), entre otras. Bolaños experimentaría también con computadoras, creando dos piezas junto con el matemático Mauricio Milchberg. "Sialocibi" (1970): ESEPCO I (Estructura Sonora Por Computación) para piano y un recitador-mimo-actor y "Canción sin palabras", ESEPCO II (1970) "Homenaje a las palabras no pronunciadas" para piano (2 ejecutantes) y cinta magnetofónica.

Para la composición de estas piezas, Bolaños y Milchberg tomaron materiales sonoros usando un programa de composición asistida por

computador, para que la máquina generara obras musicales a partir de la información obtenida sobre la producción del compositor. A su regreso a Lima, en 1973, César Bolaños se dedicaría, prácticamente de íntegro, a la investigación musicológica.

Otro que estaría fascinado con las posibilidades que abrían los medios electrónicos sería Edgar Valcárcel (Puno, 1932 – Lima, 2009). Tras pasar también por el Di Tella, viajaría a la Columbia University para seguir estudios de música electrónica, donde compondría su célebre “Invención” (1966) y la pieza audiovisual “Canto coral a Túpac Amaru II” (1968), que incluía proyecciones de poemas visuales hechos por Alejandro Romualdo, autor del poema que da título a la obra. Estando en Perú en 1967, funda la Agrupación Nueva Música (el mismo año de “Intihuatana” y en el que Bolaños estrena en Argentina su obra experimental escénica “Alfa-Omega”), que viene a ser el correlato local de una serie de agrupaciones que habían ido apareciendo en diversos países latinoamericanos (inicialmente en Argentina, fundada por José Carlos Paz) con la premisa de promover la llamada “nueva música” (aquella que va del dodecafonismo de la escuela vienesa hasta su punto de clímax con la creación de los cursos de verano en Darmstadt, Alemania). Un antecedente previo para esta agrupación sería el grupo Renovación, que conformarían Edgar Valcárcel, César Bolaños, Francisco Pulgar Vidal, Jaime Díaz, Albor Maruenda, Olga Pozzi Escot y Andrés Sas, a fines de la década del cincuenta. Esta agrupación nacería como ente crítico del ambiente musical limeño (dando cuenta de la inconformidad de dicha generación) y tendría una publicación llamada “Música”, que surgiría ante la disolución de la revista “Témpora”, de la que Valcárcel había salido por fuertes diferencias. Nueva Música realiza unos cuantos conciertos entre el año 67 y el 74, en lugares como la Sala Alzedo y la Casa de la Cultura, en Lima. Se estrenaría allí obras de César Bolaños, de Leopoldo La Rosa, del mismo Valcárcel y de Pinilla, además de dar a conocer a jóvenes talentos con interés por las nuevas sonoridades, como Alejandro Núñez Allauca, Isabel Turón, Walter Casas Napán, Luis David Aguilar, Aurelio Tello y Pedro Seiji Asato. A estos cinco últimos el compositor Celso Garrido-Lecca los bautizaría con como “los superstar”, dando cuenta de una nueva generación que buscaba emanciparse de la llamada Generación del 50.

Walter Casas (Lima, 1938), alumno de Edgar Valcárcel, escribiría importantes piezas para piano y órgano electrónico, destacando su obra "La creación" (1971), donde aprovecha las posibilidades de los clusters sonoros. Alejandro Núñez Allauca (Moquegua, 1940), por su parte, es una presencia clave dada la versatilidad y radicalidad de su obra. Tras obtener una beca del Instituto Di Tella por su extraña pieza de música concreta "Variables para 6 y cinta magnética" (1967), dedica estos años (1969-1971) a componer obras electrónicas como "Gravitación humana" (1970) e iniciar su etapa ornamental con piezas como "Moto ornamentale e perpetuo" (1971) para piano. Núñez Allauca, además, es un notable acordeonista e improvisador, lo que le valió ser parte del grupo de improvisación del Instituto Di Tella. Estando en Argentina entró en contacto con el músico vanguardista Guillermo Gregorio, participando junto con este de varias sesiones de improvisación y piezas conceptuales con el conjunto Música Más.

Quien también realiza composiciones electrónicas en dicho instituto es Oscar Cubillas (Lima, 1938), quien luego viajaría a Alemania y seguiría estudios en Darmstadt.

Con igual ímpetu de radicalidad, Pedro Seiji Asato (Lima, 1940) tendría un acercamiento a las formas aleatorias, yendo de la notación musical alternativa a la pura visualidad de la partitura, siendo quien indagaría con mayor logro las posibilidades de las partituras gráficas, como lo expresan sus piezas de simbología cósmica "Quasar III" (1972) y "Quasar IV" (1973).

El caso de Luis David Aguilar (Lima, 1950) es también muy singular. Interesado en explorar nuevos timbres y utilizar una variedad de recursos (incluyendo empleo de juguetes sonoros como también instrumentos nativos peruanos), ha compuesto gran variedad de piezas entre las que destacan "Mayhuay" (1971) y "El pájaro azul" (1979). Así como también ha explorado recursos electrónicos y experimentales en composiciones para películas como "Venas de la Tierra" (1983) y "Hombres de viento" (1981).

Hacia mediados de los años setenta, muchos de los compositores han llegado a un momento de madurez que no consigue un correlato

institucional que la cobije, pese al esfuerzo que de manera independiente vienen realizando y al estreno de muchas obras peruanas contemporáneas por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, gracias a la gestión de Leopoldo La Rosa, quien se convierte en su director por muchos años. Entre sus mayores osadías se puede contar el estreno del “Concierto para platillos y orquesta” (1971) del compositor peruano Adolfo Polack (Lima, 1944), pieza experimental que incluía gestos teatrales y en la que participaría el conocido mimo Jorge Acuña, importante representante del teatro de la calle. La obra buscaba poner en evidencia la distancia que había entre el círculo académico y el naciente panorama urbano producto de las migraciones que ya en los setenta han llegado a una etapa crítica.

De lo nacional y lo popular

Una foto en la que Leopoldo La Rosa, César Bolaños y Alejandro Núñez Allauca aparecen realizando una improvisación en la Casa de la Cultura en 1971 ilustra las inquietudes y búsquedas de esta generación que por un momento parece tratarse de un movimiento. De allí para adelante todo se volvería más oscuro y esporádico. Es también la época del gobierno militar del general Velasco Alvarado y de una fuerte promoción de la música nacional, de carácter autóctono. Su política nacionalista y antiimperialista dificultaba el tránsito de nuevas corrientes musicales. César Bolaños vuelve a Lima definitivamente tras el cierre del Di Tella, en 1972, y una vez instalado en la ciudad que lo vio nacer suspende su labor como músico (reaparecería fugazmente a fines de los setenta, en el ciclo Exploraciones musicales, en una improvisación junto con el músico de jazz Manongo Mujica) y se dedicaría de lleno a otra de sus pasiones: la investigación de instrumentos musicales prehispánicos, siendo contratado por el Instituto Nacional de Cultura, que financia la publicación de su “Mapa de los instrumentos musicales del Perú”.

Celso Garrido-Lecca, tras su salida de Chile, dada la difícil situación política, se instala nuevamente en Lima. En 1974 funda el Taller de la Canción Popular en el Conservatorio Nacional de Música, institución que luego dirigiría entre 1976 y 1979, impulsando la enseñanza de instrumentos autóctonos.

Valcárcel, por su parte, tras componer algunas piezas electroacústicas en Canadá en 1976 ("Zampoña sónica" y "Flor de sancayo"), inicia entrado en la década del ochenta lo que él denomina una etapa de asentamiento, donde lo asimilado empieza a fusionarse con la tradición, con lo ancestral, con el folklore. En este contexto, que va del recuerdo de una efervescencia vanguardista a esta promocionada valoración de lo autóctono, es que aparece significativamente un compositor como Arturo Ruiz del Pozo (Lima, 1949), quien a fines de los setenta viaja al Royal College of Music de la Universidad de Londres, donde realiza estudios de música electrónica, y en 1978 presenta "Composiciones nativas para instrumentos autóctonos y cinta magnética". Ruiz del Pozo se acercaría también a las fusiones de música andina, el jazz y la música electrónica, y junto con Omar Aramayo y Manongo Mujica publicaría un trabajo llamado "Nocturno" (1981). De la misma manera, Douglas Tarnawiecki (Lima, 1949) revaloraría la música popular y los lenguajes contemporáneos, así como el interés por la improvisación, que lo acercó bastante al jazz y a la experimentación y que lo llevaría a grabar un importante trabajo llamado "Paisajes sonoros" (1983) junto con Manongo Mujica. Un caso aparte es el de la compositora Claudia Woll (Lima, 1958), quien estudiaría música electrónica en la University of Southern California. A su regreso al Perú, a fines de los setenta, dejaría de lado los lenguajes académicos y se involucraría activamente en el mundo de la nueva canción peruana conocido como Música Urbana, cuyos antecedentes se encuentran en los Talleres de la Canción Popular de Garrido-Lecca.

La cuestión latinoamericana

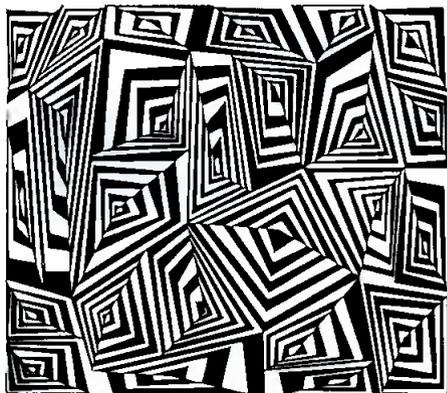
Edgar Valcárcel ha señalado una conciencia de grupo latinoamericana que define a la gran mayoría de compositores de su generación, siendo el CLAEM (1963-1971) una suerte de Meca que permitió aglutinarlos dándoles la posibilidad de enfrentarse a las nuevas posibilidades que la música de vanguardia había abierto y teniendo justamente a muchos de los representantes de la vanguardia mundial como sus profesores. Así, por el CLAEM pasaron compositores de la talla de Oliver Messiaen, Bruno Maderna, Earle Brown, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky, etc. Además, el CLAEM contaba con un muy moderno laboratorio de música electrónica.

Muchos de los compositores latinoamericanos que pasaron por allí se convertirían con el tiempo en los más importantes representantes de la música erudita latinoamericana. Hay que señalar que la conformación del CLAEM y su apertura al mundo estaban también en función de las facilidades que ofrecía el gobierno norteamericano por intermedio de la Alianza por el Progreso, un programa que implicaba la promoción del arte y la cultura latinoamericanos establecido por John F. Kennedy, mediante el cual se buscaba detener cualquier surgimiento de guerrillas inspiradas por la reciente Revolución Cubana, que definitivamente influye en muchos intelectuales y artistas latinoamericanos. César Bolaños, Celso Garrido-Lecca, Aurelio Tello y Luis David Aguilar estarían ideológicamente vinculados con la izquierda. De hecho, Bolaños y Garrido-Lecca participarían en el Encuentro de Música Latinoamericana Casa de las Américas en La Habana, Cuba, en 1972, lugar donde se congregarían muchos compositores tanto de música culta como popular, unidos por un espíritu común. Las tensiones entre política y vanguardia en la música culta en Latinoamérica son un tema que merecería un estudio a profundidad, pues las décadas del sesenta y setenta, en especial, son muy difíciles para la realidad social latinoamericana y son una época en donde los conceptos de vanguardia, revolución y universalismo entran en un juego de interacciones muy complejo. Cabe entonces preguntarse no tanto por cuánta experimentación hubo, sino qué representa el uso de estas nuevas técnicas de la vanguardia musical y en qué medida, aquí también, se integran nuestros músicos a la modernización de una manera crítica. Por otro lado, hay que tomar en cuenta el drástico cambio de paradigma musical que parecía representar la llegada de la vanguardia. A propósito de esto, el compositor e investigador chileno Juan Orrego Salas escribía en 1977: "Junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor en América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherentes al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadores y demás. No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esa etapa y, por lo tanto, faltó también al público un proceso continuado de experiencias auditivas que lo prepararan gradual-

mente para enfrentarse a la montaña de nuevas estéticas y técnicas que le habría de deparar la vida musical a partir de 1950”.

Esto podría explicar el porqué del carácter un tanto fugaz de la vanguardia para la música peruana de esos años, cuya presencia quedó diseminada y definida como una etapa cuando no borrada por completo de nuestro imaginario, ante la ausencia también de una institución que pudiera impulsarla. El contacto con la escena internacional resultaba mínimo y estaba en función de los viajes al exterior que algunos podían realizar. Con la vuelta a la democracia en 1980 las cosas cambiarían periódicamente.

Si bien vertimos aquí alguna información introductoria, queda pendiente un estudio más exhaustivo sobre este momento de la música peruana y sobre todo el trabajo de conservación y documentación de las piezas que se encuentran en el Conservatorio Nacional de Música de Lima.



LOS PLANETAS SOLITARIOS DE EDUARDO CHIRINOS: UNA LECTURA DE SU OBRA A PARTIR DEL ANUARIO MÍNIMO / Luis Arturo Guichard

Eduardo Chirinos escribe una poesía que ha sobrevivido a la inteligencia, y eso es algo por lo que todo lector le estará agradecido. Cuando pienso en su obra,¹ veo, en efecto, a un escritor de una aguda inteligencia, autor por eso de algunos de los mejores libros “de diseño” que he leído en los últimos años. Chirinos es un poeta a medio camino entre el culturalismo del alquimista y la rapidez de mano del prestidigitador. ¿Un tema: música? Y aparece *Breve historia de la música*, con sus piezas en orden cronológico. ¿Una frase, sólo una, de Huidobro? Y aparece *No tengo ruiseñores en el dedo*. ¿Un viaje iniciático? Aparece *Escrito en Missoula*. En todos los casos hay una puntería excepcional: cada idea, cada tema básico y en apariencia sencillo arroja un libro redondo, a veces cercano a la perfección (como *Breve historia de la música* y *Escrito en Missoula*).

Aunque fuera una broma –que alguno se la haya creído solo la hace más graciosa–, no cabe duda de que el hecho de que el supuesto autor del primer libro de Chirinos se llame Horacio Morell, no es ni mucho menos fortuito: el mejor Chirinos es clásico como Horacio en su dicción, rico como Borges en su narración del poema, y un impostor sardónico

¹ Me refiero fundamentalmente a su poesía: *Cuadernos de Horacio Morell*, Lima, 1981 y 2006; *Crónicas de un ocioso*, Lima, 1983; *Archivo de huellas digitales*, Lima, 1985; *Rituales del conocimiento y del sueño*, Madrid, 1987; *El libro de los encuentros*, Lima, 1988; *Recuerda, cuerpo...*, Madrid, 1991; *El equilibrista de Bayard Street*, Lima, 1998; *Abecedario del agua*, Valencia, 2000; *Breve historia de la música*, Madrid, 2001; *Escrito en Missoula*, Valencia, 2003; *No tengo ruiseñores en el dedo*, Valencia, 2006 y Lima, 2008; *Humo de incendios lejanos*, México, 2009 y Lima, 2010; *Catorce formas de melancolía*, Lima, 2009 y Palma de Mallorca, 2010; *Mientras el lobo está*, Madrid, 2010 y Lima, 2010. Antologías (entre otras): *Naufragio de los días*, Sevilla, 1999; *Derrota del otoño*, Guadalajara (México), 2003; *Coloquio de los animales*, Sevilla, 2008; *Reasons for Writing Poetry* (Ed., trad. y prólogo de G. J. Racz), Londres, 2011.

como Morell. Lo sorprendente en todos estos casos es que, siendo libros de un diseño impecable, no son libros fallidos desde el otro punto de vista que interesa a la poesía, es decir, el de la emoción, el de la realidad vital, el de la comunicación de experiencias asumibles por un lector promedio. No son piezas de laboratorio.

Este equilibrio entre la planificación y la improbabilidad, entre la pericia técnica de quien controla un oficio y la espontaneidad del que todavía se sorprende por escribir poesía es sin duda la seña de identidad de este poeta, que no parece tener otra poética personal que la de escribir poesía.

La inteligencia de la que hablo no es léxica, o no solo léxica, ni opera solo a nivel del poema exento; tiene que ver con la arquitectura de cada uno de los libros y de la obra en su conjunto: los quince libros de poesía publicados por Chirinos hasta ahora forman ya, en efecto, una unidad con un orden y un desarrollo orgánicos. Los lectores españoles de esta obra conocen seguramente solo la segunda parte, a partir de *Abecedario del agua* (2000), es decir, los libros que han sido publicados en España. Esta segunda parte, a la que se debería añadir el inmediato anterior, *El equilibrista de Bayard Street* (1998), se superpone de manera natural a la primera, que va de los *Cuadernos de Horacio Morell* (1981) a *Recuerda, cuerpo...* (1991). Son dos partes naturalmente diferenciadas, que el lector identifica por algunos rasgos externos, pero sobre todo por una diferencia de gradación: exceptuados los *Cuadernos*, los libros de esa primera parte tienen todos una dicción más contenida, más "clásica" si se quiere. No en vano Ramón Cote Baraibar, en una antología profética, dijo que Chirinos era, hacia principios de los noventa, el más "clásico" de un entonces emergente grupo de poetas hispanoamericanos.² La segunda parte es más libre, más dispuesta a dialogar con las vanguardias históricas y con las numerosas ramificaciones que estas tuvieron (y tienen) en Hispanoamérica. En *Anuario mínimo*,³ su libro más reciente, mezcla de prosa poética, diarística y ensayística, Chirinos interpreta esa oscilación con esta imagen:

² Prólogo a *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana*, Madrid, Visor, 1992.

³ *Anuario mínimo* (1960-2010), Barcelona, Luces de Gálido, 2012.

Mi oreja es vanguardista, mi ojo clásico. Como todas las parejas tienen sus pleitos y malentendidos, pero en general se llevan bien. Saben que se necesitan. Que el uno no puede vivir sin el otro.

Una afirmación que, *mutatis mutandis*, aparece en otros poetas de su generación, y que formula con gran claridad el mexicano Antonio Deltoro:⁴ ya no hace falta elegir entre Huidobro y Vallejo, entre Neruda y Borges, entre Lezama y Eliseo Diego, entre Rojas y Juarroz, entre Paz y Sábines; se puede tener, diría Chirinos, el oído puesto en unos y el ojo en otros. Parecería que la primera parte de la obra de Chirinos está escrita más a ojo que a oído, con más imágenes que asociaciones sonoras.

Pero más allá de la probable clasificación cronológica, que orienta pero no dice gran cosa, lo más interesante, creo yo, en la obra de Chirinos es su capacidad para escribir libros muy diferentes entre sí sin que al leerlos en orden, como si de una poesía completa se tratara, den la impresión de ser discordantes. En este punto, digamos, Chirinos adopta el "modelo Paz" frente al "modelo Rojas", el "modelo Alberti" frente al "modelo Guillén": libros contiguos que responden a tradiciones literarias distintas, con tonos diferentes, escritos desde una perspectiva de autor cambiante. En *Anuario mínimo*, lo resume así:

Pascal Quignard decía que el escritor "es un hombre atravesado por un tono". ¿Y por qué no por varios? Después de treinta años de escribir poemas percibo, sin ninguna aprensión, que mis libros son como planetas solitarios que se rigen por las mismas leyes de movimiento. Tal vez por esa razón nunca me he sentido amenazado por los fantasmas de la esterilidad. Tampoco por los de la repetición.

O como lo dijo más líricamente Cardoza y Aragón: la identidad no está en la dirección de los rieles sino en el ritmo de la marcha. En la declaración de Chirinos está implícito algo que se puede comprobar continuamente en la poesía actual: ya no hay géneros, solo hay tonos. Ya no se escribe épica, pero se puede escribir con el "tono Neruda" o el "tono Zurita"; o epigramática, pero se puede escribir con el "tono Pacheco"; o

⁴ "Poesía a la intemperie" (entrevista), *Fractal* 14, jul.-sept. 1999, pp. 103-121.

elegía, pero se puede escribir con el “tono Montejo”; o poesía filosófica, pero si se logra escribir como Juarroz ya casi se es un presocrático. En lo que se puede ir más allá es en la alternancia de los tonos: en lugar de pulir uno solo como dice Quignard, mejor usar varios. En el caso de Chirinos, el cambio de tono es en verdad un cambio de tradición y un cambio de forma. Entre tres libros contiguos como, pongamos por ejemplo, *Humo de incendios lejanos* (2009), *Catorce formas de melancolía* (2009) y *Mientras el lobo está* (2010) hay al menos tres fracturas, tres cambios al vuelo entre diferentes tradiciones y modos.

Quizá no sobre poner un mínimo ejemplo de lo que digo. El primer texto de *Humo de incendios lejanos*:

cómo llamar este poema lo llamaré fluir de aposentos
lo llamaré estrépito de frondas poema de amor con rostro
oscuro hermoso título alguien no sé quién me dice cuídate
de los significados no busques verdad detrás de la belleza
aprende a respirar con la mirada en una galería de arte
una mujer de ojos tristes devora ratas devora picassos
duerme en cuartos de hospital escucha esta historia érase
una vez una princesa bah la muerte no tardará en aparecer
la muerte sus ojos azules sobre mi plato vacío

El primero de *Catorce formas de melancolía*:

Oír cantar de noche un pájaro. Un pájaro
en las ramas de un árbol cualquiera:
alerce,
pino, álamo temblón. Ser por esa noche
el pájaro. Sólo por esa noche
la ventana cerrada. La soledad. El viento.

El primero de *Mientras el lobo está*:

Y bien, aquí estamos de nuevo. Yo, sentado

frente al ordenador, sin bañarme. Tú,
como siempre, detrás de la pantalla, haciéndome
gestos en la música, nadando en el café ya frío.
Por la ventana veo caer la nieve. No le presto
atención, hace tiempo dejó de ser metáfora.
Pronto volverá Jannine de la universidad.
Si en diez minutos no apareces
me iré a tender la cama, a darme una ducha,
a calentar el almuerzo. Tal vez entonces
te vea dormida entre las sábanas, en las gotas
que resbalan en la cortina del baño, dejando
mensajes en la borra del café. Ya lo sabes:
si te escondes, bien; si vienes, bien. La paciencia
es una virtud que se gana con los años. Cuando
llegue Jannine le diré que he perdido la mañana.
Me dirá sonriendo que no importa, y será suficiente
para volver a empezar. Lo malo de la poesía
—dijo Billy Collins— es que anima a escribir más poesía.

Cito el primero poema de cada libro para que el lector se imagine la transición de uno al otro: cuando ya se ha hecho a un ritmo y una morfología del poema, Chirinos se los cambia por otros. El punto desde el que viene el discurso cambia tanto como el discurso mismo. Sin mayúsculas y sin puntuación, el primer libro está en casa en la tradición de Westphalen, de Oquendo, de Huidobro, de cummings, y no le desagradaría a los seguidores más jóvenes de Zurita o Kozér. El segundo es de la tradición “reflexiva”: está en casa con Montejó (¿quién no recuerda los poemas de pájaros de Montejó?), con Sologuren, con Paz. El tercero puede ser de un poeta español de los ochenta-noventa, buen lector de Gil de Biedma o de Ángel González. Chirinos escribe los tres libros seguidos, quién sabe si no al mismo tiempo, y esto no lo lleva a una suerte de esquizofrenia estilística, pues hay una unidad de fondo que da coherencia a los tres discursos. Sin recurrir a heteronimias ni complejas poéticas sobre la situación del sujeto

lírigo, Chirinos hace que su lector le acompañe por territorios totalmente diferentes mientras le habla de las mismas cosas.

La imagen de los planetas solitarios impulsados por una extraña fuerza constante es, en “versión cósmica”, similar a otra que aparecía ya en la obra de Chirinos: la literatura y la vida como un cubileteo de letras en busca de un sentido. De nuevo en el *Anuario*:

Conservo una fotografía en la que aparezco pequeñito con un abecedario en las manos. La fotografía está debidamente coloreada y forma parte de una serie: en una sostengo un mapache de goma, en otra luzco una gorrita verde, en otra le sonrío al fotógrafo. Se trata de fotografías comunes y corrientes, pero no sé por qué la del abecedario me inquieta. Tal vez porque en ella me veo analfabeto y curioso, sin sospechar que en ese instante tenía el mundo en mis manos. Ese mismo mundo que ahora me empecino en abarcar con palabras. Inútilmente, además.

El abecedario como parte de una composición, de una toma de tantas de un fotógrafo que hace decenas de fotos como esa diariamente; el abecedario como naturaleza muerta con niño; el abecedario como instrumento de un oído que no obedece; como realidad inasible y un tanto absurda, que se escapa entre las manos. Al final de un libro titulado precisamente así, *Abecedario del agua* (2000), hay un largo poema hecho de palabras sueltas, un pequeño diccionario en el que se mezcla lo personal y lo absurdo:

A de ala avión algodón. Triste A la primera de la fila. Álvarez Andrea Alberto. Aves águila avestruz avutarda. Árboles alerce alcornoque. Arabia alféizar albaite azúcar. Asiria Abisinia. Amor al alba los amantes se alegran y abrazan. [...]

R de Rosa Rubén raspadilla rapsodia. R con R Rancagua R con R Rimbaud. Roncos rabinos rezan en Rusia. Reina rubia romero remanso. Roberto Ramón religión. [...]

X de xero Xantipa xifoides. Solitaria x incógnita x pornográfica xxx. Ximena Ximénez es xenógrafa. Xarifa y Xavier compran xabones. En Xerez murió Xisuthros. Xalma xalón xaloque. Xeroftalmia xilófono Xenófanes.

Aunque vistos en perspectiva los libros adquieren a veces una significación que no tenían y se corre siempre cierto riesgo de atribuirle a alguno un carácter de parteaguas que en su momento no tenía, creo que en el caso de Chirinos sí hay dos libros fundamentales: el primero, los *Cuadernos de Horacio Morell*, y el séptimo, *El equilibrista de Bayard Street* (1998). El primero es un libro fundacional desde muchos puntos de vista, y es una lástima que no se haya publicado en España cuando se publicó en Perú, en 1981. Hubiera causado una gran extrañeza leer un libro que combinaba a partes iguales, sin ningún pudor y –lo más interesante– sin ninguna intención programática, por una parte el humor y por otra el bagaje cultural explícito que en esos tiempos se atribuía en España a dos corrientes poéticas totalmente irreconciliables. *Los Cuadernos* se presentan, además, como la obra de un poeta joven muerto prematuramente, con lo cual la broma hubiera resultado redonda: podrían haber sido por igual las anotaciones de un discípulo arrepentido de Gimferrer o Carnero que de uno de García Montero o Benítez Reyes. No sé si Chirinos, al otro lado del mundo, tenía idea de esto, pero, en perspectiva, ese libro hubiera sido, para los lectores con un poco de memoria, una vacuna contra muchas cosas. Y quizá lo sigue siendo, a la vista de algunos experimentos de la así llamada postpoesía que se hace ahora mismo en España. De hecho, aunque *los Cuadernos* son un libro innegablemente ochentero, la búsqueda que hay en ellos, y la perfecta mimesis de un joven poeta dando vueltas, jugando a la gallinita ciega (así se llama la primera parte del libro) en los vestigios de la tradición literaria son perfectamente aplicables a una parte de la poesía española e hispanoamericana actuales:

–¿Y después qué pasó?

–Nada, pero recuerdo que cuando me tocó ser la gallinita ciega me vendaron los ojos con un trapo negro y luego de darme como veinte vueltas se marcharon todos a sus casas.

Jugar a la gallinita ciega. Desde ese punto de vista tal vez no sea una mera casualidad cronológica que precisamente Chirinos sea el poeta de mayor edad incluido por Gustavo Guerrero en su reciente antología,⁵

⁵ Gustavo Guerrero, *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

si nos atenemos a la fortísima declaración de principios del antólogo: “es este, en su conjunto, el primer grupo de poetas hispanoamericanos que se forma y se da a conocer en el período inestable de rupturas y transiciones que sigue a la caída del paradigma moderno”. Tal vez en perspectiva los libros adquieren una significación que no tenían... pero tal vez ya la tenían y solo era cuestión de tiempo (y de necesario contexto) para que se notara; tal vez el pobre Horacio Morell no lo sabía, pero lo que le ocurría es que era de los primeros de su especie en haberse quedado sin paradigma moderno, y de ahí que tuviera que recurrir a un saqueo desesperado y prolífico de cuantas tradiciones literarias encontrara a su paso. O tal vez solo se divertía imaginando monstruos en sus cuadernos.

El otro libro fundamental para leer el conjunto de la obra de Chirinos es *El equilibrista*. Final de una etapa o comienzo de otra, según se quiera, se trata en todo caso de un libro iniciático. Estaba claro en el libro, y ahora lo está más en el *Anuario*:

Treinta y tres fue un buen augurio. Volví a casarme, dejé a mis espaldas la línea ecuatorial, las islas azules del Caribe, el trópico de Cáncer. Alguien tendió una cuerda entre mi casa y la torre de una iglesia. Las palomas revoloteaban a mi lado y un frío inédito me hería dulcemente las narices. Abajo mi familia hacía adiós, mis vecinos hacían adiós, hasta mi propia lengua hacía adiós. Yo evitaba mirarlos, me aferraba al balancín, procuraba no perder el equilibrio.

¿La idea de equilibrio en un libro que separa dos etapas de una obra es casual o no? Es provisional, en el peor de los casos, pero de momento vale como una buena hipótesis de lectura (a mí al menos me vale) y permite acercarse a la obra mientras se aplique con... equilibrio. Nos remite a un equilibrio personal, lo cual nos lo dice claramente el propio poeta en este párrafo, y como ya se leía, por otra parte, en algunos poemas del libro, y sobre todo en el primero, que le da título. Nos remite también a la idea de equilibrio entre diferentes fidelidades literarias (el oído y el ojo). Entre diferentes territorios y formas de vida (Perú y Estados Unidos, que aparecen constantemente enfrentados en algunos libros y reconciliados en *Escrito en Missoula*). Entre el pasado y el presente, el movimiento y la permanencia, que es suma de lo que trata, ahora, el *Anuario mínimo*.

Como texto autobiográfico, el *Anuario mínimo* significa un ajuste de cuentas personal que el autor hace público: una celebración y un examen, como ocurre en cualquier cumpleaños. Chirinos nos ha dado con este libro, sin embargo, algo más que un montón de información personal útil para entender su obra, información que por otra parte ya estaba de manera casi literal en sus libros de poesía: nos ha dado un atisbo de las fuerzas de movimiento que hacen que sus libros orbiten de manera ordenada aunque sean muy diferentes entre sí, una ley de gravedad válida para leerlo a él, pero también para leer buena parte de la poesía en español de nuestro tiempo, un universo de planetas solitarios cuyo único rasgo en común parece ser esa cierta ley de gravedad.



FANTASÍAS CIRCUNDANTES / Mirko Lauer

Max Hernández. *En los márgenes de nuestra memoria histórica*.
Lima, USMP, 2012.

¿Cuál es la filiación de un libro como *En los márgenes de nuestra memoria histórica*? Este es de aquellos textos que buscan capturar la esencia de un país a partir de un solo ángulo de incidencia, y que son el santo grial del ensayo en las humanidades. Vienen a la mente varios ilustres predecesores. Entre los más antiguos *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento. Luego algunos de los *Siete ensayos* (1928) de José Carlos Mariátegui. Entre los más recientes *Guatemala: las líneas de la mano*, de Luis Cardoza y Aragón, y el icónico *Laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, ambos de 1950. Sarmiento es descarnado; Mariátegui, doctrinario; Cardoza, lírico; Paz buscó la síntesis feliz, en todo sentido, y fue detrás del *bon mot*, con lo cual creó una estirpe de fraseólogos mexicanos. El ingreso elegido por Hernández para abordar el Perú es más sutil, y va a uno de los fondos del asunto, que es la medialuz conceptual del margen de lo histórico como co-estructurador de la nacionalidad. En lo metodológico no busca la coherencia totalizante, sino la cala que al buen lector le ilumina la totalidad.

El margen para Hernández es lo que el discurso de la historia por diversos motivos no presenta. Pero se nos antoja que es también ese lugar al que Pascal Quignard ubica entre aquello que no podemos decir pero que tenemos “sobre la punta de la lengua”, generalmente una palabra clave para el discurso en ese momento. Es decir, aquello que sabemos que conocemos, pero que algo nos impide convocar al diálogo que estamos llevando. Dice Quignard: “Dos amnesias deambulan en nosotros: el origen y la infancia” y a la vez tres memorias: “la memoria de lo que nunca fue (el fantasma); la memoria de lo que ha sido (la verdad); la memoria de

lo que no se ha podido recibir (la realidad)". Nuestra memoria histórica tiene de los tres aspectos memoriosos. El margen se remite más bien a las dos amnesias. Aunque aquí no es necesariamente lo que hemos olvidado, sino lo que nunca hemos siquiera concebido. La inconciencia.

Además Quignard cita una frase de Sigmund Freud de *La interpretación de los sueños* (1899), no por muy conocida menos impactante en un contexto intelectual: "El pensamiento no es sino el sustituto del deseo alucinatorio". Pienso que una parte no desdeñable de nuestra visión histórica del Perú está hecha de deseos alucinatorios no confesados, que son esa memoria de lo que nunca fue, pero que se nos hacen obvios apenas son pronunciados. Desearíamos, por ejemplo, que los antiguos peruanos hubieran tenido escritura y todo lo que vinene con ella; que la conquista y la colonia hubieran resultado en un empate duradero y sin oprobio; que hubiéramos ganado la guerra con Chile, o por lo menos evitado la invasión. Recién ahora comienza a difundirse entre nosotros el ejercicio contrafáctico, traído por Luis León Herrera hace tantos años, como un atreverse a pensar al resve, que es una forma de atreverse a desear.

Pero lo de este libro es otro camino. Se trata de un ejercicio de márgenes que se apoyan en los hechos de la realidad, y que también son, no lo olvidemos, la parte no escrita de una página. Por tanto constituyen el espacio de las posibilidades. Si quisiéramos fantasear, son los espacios en blanco disponibles hacia los cuales se extienden imperceptiblemente los contenidos del texto. No son memoria histórica, sino margen histórico. Es decir, la memoria de lo no recibido, la realidad del discurso suspendido, como dice Quignard. La lectura de la memoria histórica que figura en los textos es pasiva, como una comunión. En cambio el método de Hernández obliga a una lectura activa: no todos los márgenes elegidos se revelan solos, sino que nos obligan a poner de nuestra parte, a no negar lo que desconocemos. Además, en mi caso personal, algunos de esos márgenes deslumbran, pero no todos convencen. Lo marginal es polémico por definición.

¿Qué es estar en los márgenes de la memoria histórica? Es ocupar ese espacio donde las cosas están a un paso de ser olvidadas o a un paso

de ser recordadas. O, si prefieren, a un paso de ser negados o a un paso de ser aceptados. Son cosas que se han escapado de la verdad sostenida, por así decirlo, o más bien que se nos han escapado, pero que han quedado dando vueltas, digamos que en órbita, en torno de lo recordado. Me viene a la mente la imagen de esos ceramios moche que muestran frutos que reconocemos, pero cuyo sentido práctico no tenemos cómo desentrañar.

Este es el momento de decir que en esto Hernández no inventa márgenes. Los detecta. Esas posibilidades que ocupan el espacio marginal a la memoria pueden ser diversas: síntomas, señales, incluso signos de algo clave y hermético, de pronto perogrullesco de tan evidente. O pequeñas obsesiones personales que van a contrapelo de lo establecido. Los márgenes pueden ser un desmentido o un complemento, rara vez una confirmación de lo establecido .

Hernández ha elegido para aplicar su método aquellos puntos donde la memoria histórica parece ser más fuerte, lo que hoy llamaríamos los aspectos emblemáticos, el canon del relato histórico. Esto acaso con la idea de que es allí donde la exploración del margen es más útil como “segunda lectura” de una “primera vista” que se nos ha vuelto obvia, y en esa medida –como le sucede a todo sistema único o predominante de significados– se ha debilitado, o cancelado, como postula Yuri Lotman, en cuanto portadora o generadora de sentido. Esta segunda lectura se apoya en las intuiciones de Hernández, y nos invita a arriesgar nuestras propias intuiciones. Trabajo de psicoanalista, por cierto, pero también y sobre todo de teórico contestatario en la cultura.

Lo que percibimos en los márgenes puede tener fuertes efectos sobre nuestra percepción del cuerpo central de la memoria histórica o personal. Nuestra reacción es resistirlo, pues el dato o la interpretación no incluidos son precisamente el tipo de evidencia que nos cuesta aceptar. En cambio la historia formal nos da tranquilidad, nos incluye en un sentimiento colectivo que confirma la existencia de la nación. Por ello quizás las cuestionamientos de Hernández son discretos y no nos presentan las conclusiones finales, ni las más dramáticas o más sonrojadoras, de sus hallazgos. Por ejemplo, la de la ceguera del conquistador, tanto

frente a lo propio que dejó atrás en la península, como frente a lo ajeno que se encontró aquí. Una idea que ubica la ignorancia en el centro de lo fundacional. ¿Cuánto de esto es fundación de una ceguera que se prolonga hasta lo contemporáneo y que da forma a nuestros actos hoy? Hernández no nos dice, nos deja suponer. Lo mismo para la autonegación profunda del político independentista que no encuentra una identidad propia, o para la violencia raigal de los dioses originarios de este territorio, que en cierto modo Garcilaso tuvo que negar para no perder respeto ante España. ¿Cuánto de todo esto somos? Son apuntes que seriamente tomados en cuenta obligan a re-mirar la memoria histórica, y de pronto hasta a verla también como una negación sistemática de verdades convencionales mucho tiempo profundas y útiles, pero ahora insuficientes. En estos, como en varios otros puntos del libro, podemos ver a Hernández como al juglar hermético de José Lezama Lima parafraseando a Heráclito, que “ni afirma, ni niega, hace señales”. Es decir, que solo nos orienta en dirección de un conocimiento más profundo. Es decir, hacia la búsqueda de otra historia nacional.

Frente a lo anterior algunas fantasías educadas (en el sentido en que el inglés dice *educated guesses*) se abren paso en el libro. Por ejemplo, la idea de que el trauma psicológico de la conquista sigue vivo como en el primer día, en cuanto “conocimiento traumático” que no cesa, y de que ello es un elemento ordenador de las relaciones entre peruanos en 500 largos años. O que la independencia es una suerte de “falso self” (Hernández no usa la expresión, y en general es parco con los términos psicoanalíticos) al cual todas las partes coinciden en sostener como realidad a falta de algo mejor: la misma falsedad sugerida, entre otras cosas, por la necesidad de la expresión “todas las sangres” como entablado de unidad cultural o espiritual.

Radicalizando lo anterior, en la línea de la teoría crítica, mayormente francesa, en la que Hernández se apoya considerablemente a lo largo de su libro, podríamos deducir que la serie de los datos, i.e. la memoria histórica, ya no son lo más importante para entender aspectos claves del pasado peruano. En lo prehispánico, por ejemplo, el margen de

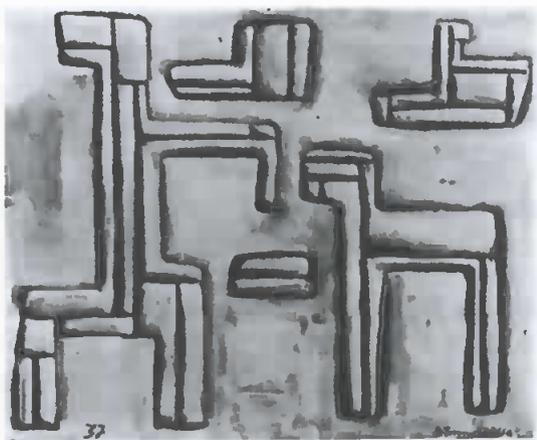
la memoria es el Estado como ejercicio del poder en un contexto teocrático. Hay dos ideas paralelas que casi se tocan sobre esto: la de Luis Guillermo Lumbreras, que prácticamente ubica un Estado en el origen de todo lo peruano, y la de Jorge Basadre que ve en el Estado una columna que vertebra la nacionalidad en el territorio a lo largo del tiempo. Hernández busca otra cosa: en Chavín y en la fundación incaica, por ejemplo, encuentra atisbos de la naturaleza de aquel poder que transpira en la iconografía del lanzón y en la leyenda de los hermanos Ayar.

El libro es una invitación a releer facetas de la historia, destejéndola, no por negación de sus bien urdidas verdades establecidas, sino por un desplazamiento del acento desde la mirada sobre el hecho hacia la mirada sobre lo que el hecho oculta, o aquello de lo cual el hecho distrae. Hernández acepta la vulgata de la historia, por así llamarla, relativizada como memoria histórica, es decir, solo lo que colectivamente recordamos, lo que en literatura se llamaría el canon. Pero a la vez nos hace saber que esa vulgata no lo satisface, lo complica, y sale a reparar, a advertir, a darse cuenta del rasgo oculto, omitido. Aunque Hernández no lo dice con todas sus letras, nos movemos siempre también en algún margen (el de Hernández o el de cualquier otro) hecho de una estofa más duradera e influyente que la de los hechos.

Un ejemplo de impacto es su comentario a la reacción del mundo andino a la derrota de Túpac Amaru II. Hernández lo ve como segunda parte de la reacción de ese mismo mundo andino al drama de la conquista ocurrido poco más de dos siglos antes, pero que recién entonces, a fines del siglo XVIII, se puede vivir. Como si el primer horror ya hubiera aflojado, dejando espacio para el segundo. Esto nos invita a ser mirado a la luz de las resistencias a la modernización en los años 30 y las resistencias de hoy mismo. Otra vez, si queremos fantasear: primero el drama de Cajamarca, luego el drama del Cusco. Lo cual establece un largo margen longitudinal que va bordeando el texto de la memoria histórica con un discurso muy distinto, en el que cabe incluso la idea de la rearaización del conquistador atormentado sin saberlo por su propia ceguera y circunstancia.

Terminaré comentando que quizás el orden cronológico no es la mejor forma de lectura para una colección de ensayos como esta. Quita independencia a los capítulos, que son cada uno una propuesta de fondo. El arte mayor de Hernández, ganado en su libro *Memoria del bien perdido* (1993), sobre el Inca Garcilaso, es traernos lo que parecía irrecuperable por la memoria histórica.

Prosa elegante, diálogo sostenido con inteligencias de variados tiempos y lugares, capacidad de intuir a la persona detrás del ícono histórico, a la pulsión detrás del acto, un libro que exige una segunda y hasta una tercer lectura, y las retribuye. No es un libro de fácil lectura, y también por eso lo recomiendo encarecidamente.



ROGER SANTIVÁÑEZ: *ROBERTS POOL* *CREPÚSCULOS* / José Ignacio Padilla

Roger Santiváñez: *Roberts pool crepusculos*
Lima. Hipocampo, 2011.

1. Joven, en los años 80, Roger Santiváñez intentaba una poesía *achorada* (insolentona), coloquial, urbana. Intentaba dejar fluir la fuerza de la vida social en su poesía. Firmaba con grupos más o menos marginales, ahora legitimados, como Hora Zero y Kloaka.
2. En su poesía debía aparecer el lenguaje de la calle, un potito. Y sin embargo, Santiváñez leía vorazmente poesía *culta*: leía a Martín Adán, Westphalen, Eielson. También a sus compañeros de esquina. Libro a libro. Santiváñez parecía oscilar cada vez más entre el culteranismo y lo coloquial. De hecho, estaba deshaciendo esa distinción. Eso se puede observar en la excelente recopilación de su obra, *Dolores morales de Roger Santiváñez*. Con los años, se le ha venido a asociar, creo que de manera inexacta, con los neobarrocos.
3. El tiempo ha pasado. Santiváñez dejó un tipo de vida y optó por otro. Ahora vive enntre New Jersey y Philadelphia, no en Lima ni en su Piura natal. Su lenguaje se fue barroquizando, en apariencia. Hace un par de años apareció *Labranda* (en Lima) y poco después *Amaranth, seguido de Amastris* (Colección Trasatlántica, Amargord, Madrid). Santiváñez se vuelve sobre sí mismo y se regodea en sonidos, en paronomasias y aliteraciones, en ecos que vuelven. Insisto, en la última década más de uno lo habrá asociado al neobarroco. Pero Santiváñez mantiene versos que no son ni barrocos ni líricos ni poéticos. Son caídas, quiebres que no empobrecen sino que enriquecen su registro. Mario Montalbetti ha recordado más de una vez un verso de Santiváñez que lleva consigo: "muchachas palteadas por las puras". Desde la mirada cultista se vería una caída; desde la mirada coloquial, un exceso de sonido. Más exacto

sería decir que Santiváñez somete diversos materiales, indistintamente, al mismo tratamiento formal. Parece decir: *la poesía está en otra parte*. El poema se derrite.

4. En el supuesto paso de la poesía ahorada a la neobarroca aparece en germen una Historia de la poesía que ya hemos oído, en muchas versiones, muchas veces. Los protagonistas de esta Historia proponen un funcionamiento *interno* del lenguaje y se erigen en sus héroes marginales. Retrospectivamente confirman una evolución.
5. Oír leer a Santiváñez aclara algunas cosas. Mantiene la dicción sabrosa, casi criolla, de su época limeña, pero añade un énfasis sensual al sonido que va más allá del registro popular. Ni *realista* ni *poético*, trabaja su materia, la deshace, la amasa.
6. Aquí nos acercamos a su versión de la Historia. En algún lugar dice Santiváñez que se sumergió en el lenguaje de la calle y se fue como por un tubo para llegar al otro lado, al barroco. Movimiento dialéctico que implica dos cuestiones: por un lado, una recuperación/legitimación de la cultura viva (aunque uno termine negándola) y por el otro, la afirmación de un viejo conocido del *modernism*: la autonomía de la forma. Al afirmar la *proliferación* barroca uno corre el riesgo de dejarse un pie fuera de la Historia. Pero reconozcamos el gran poder simbólico de este relato del origen del autor.
7. Habría que invertir causa y efecto. Es la Historia la que se fue por un tubo; y los poetas responden, de alguna manera, a sabiendas o no, en el lenguaje.
8. Las circunstancias no son propicias a la poética-política ahorada de los 80s. En el caso de Perú porque la guerra sucia dejó claro que la visión histórica de estos grupos fue insuficiente y porque la posterior ola neoliberal acabó con la vida política.
9. El terreno de juego y el terreno en disputa es ahora el lenguaje. Y las formas de Santiváñez exploran ese terreno. De allí la convivencia de sonoridades barrocas y caídas de registro, la convivencia de intensidades líricas y la irrupción constante, la *deflación*, de momentos antilíricos.

El poeta se resiste a dejarle el lenguaje a los otros, y para ello hace uso de él, quiere devolverlo al mundo e incorpora el mundo (antes la jerga limeña; ahora cultismos, trozos de inglés).

10. El primer poema del nuevo libro de Santiváñez, *Roberts pool crepúsculos*, curiosamente, me trae a la cabeza dos antípodas de la cultura peruana: Chabuca Granda y Martín Adán. Santiváñez empieza: “& el destello del brillo del río”, y yo, que nunca fui amigo de la tradición criolla, limeña, recuerdo: “recogía la risa / de la brisa del río / y al viento la lanzaba / del puente a la alameda”. Pero este no es el río Rímac, sino el Cooper River (Park).

Y el poema no es criollo. Podría ser una solemne visión del río inmóvil que apenas se repliega para ceder a un espacio más cercano a la Rosa de Martín Adán. El poema termina: “O suspenso suspiro de incomprendida / Rosa”.

11. Santiváñez sabe que no puede volver al mundo criollo ni a su versión ahorada:

Revoloteando al viento tu castaño cabello
& la blusita marina traviesa como ninguna

Sabe también que no puede volver simplemente al alto registro lírico ni sacarse del sombrero una metafísica:

Se va la luz se va la forma
Amada sólo el azul inmóvil
Se queda arriba se torna

El poema se derrite.

12. Sabe, a cambio, que puede elegir y tratar sus materiales. En un mismo poema pasamos de “Esférica plenitud se hunde en el azul” a “Aves tempraneras de agosto y la calor *chuerq* / Respondido *chuerq* en otra rama no lejana”
13. Otra manipulación de Santiváñez para contrarrestar su lirismo consiste en truncar/encabalgan los versos, como un contrapunto a la fuga

melódica. El corte abrupto enrarece los versos:

Rítmica reiterativa indescifrable rumores redi
Vivos redoble de tres tiempos helados en la ele
Vación que rápidamente se deshace renaciendo

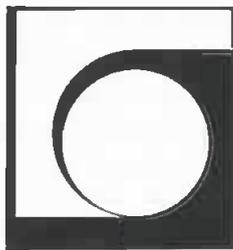
14. Quiero citar unos versos que, creo, condensan la visión histórica y poética de Santiváñez:

La gaviota se pasea en mi delante & el dueño
Del ritmo sigue interpretando su canción inmóvil
Incesante marea que aluniza en el poema
& lo derrite

El poeta es una antena, del ritmo y del tiempo. El poema se derrite.

15. El final del libro:

Fui hí fui hí fui hí tuu tuu grck grck
Chuí -chuí- chuí-chuí tai tai tai
Fui hi fui hi fui hi fui hi fui hi fui



Abelardo Sánchez León acaba de publicar una nueva novela: *Resplandor de noviembre* (Lima, Alfaguara). Los poemas que aquí damos pertenecen al libro *Grito bajo el agua*, escrito en el verano de este año y aún inédito. Con él, A.S.L. vuelve a la poesía, tras doce años de silencio. *Escritos de cordel*, el último poemario de JULIO PAZOS, apareció en 2011. Un año antes recibió el Premio Nacional Eugenio Espejo, máxima distinción que concede Ecuador, su país. Los poemas de INA SALAZAR (vid. H.H. N°57) forman parte de su libro *Como pecios en las aguas de la noche*, aún por publicar. VALÉRIE ROUZEAU es una de las figuras representativas de la poesía francesa actual. Sus últimos libros son *Quand je me deux* (2009) y *Vrouz* (2012). MIRKO LAUER ha publicado este año *Vanguardistas* (Lima, PUCP) y *La olla de cristal* (Lima, USMP). Acaba de entrar en prensa su poemario *Alcools*.

El texto de Luis Loayza apareció sin firma en el diario *Expreso* el 8 de agosto de 1962. Lo rescatamos, con la venia del autor, sumándonos a los recordatorios por el cincuentenario de la muerte de Marilyn Monroe. El relato de GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN pertenece a una colección inédita de sus cuentos, titulada *El sol de las brujas*. El de CAMILO TORRES forma parte de otro libro de narraciones por publicar: *La caída de Saturno*. AUGUSTO DEL VALLE es crítico de arte y curador. Dentro del ciclo *Miradas de Fin de Siglo*, del Museo de Arte de Lima (MALI), tuvo a su cargo las muestras *Cartografías* (2001), *Intersticios* (2004) y *Constelaciones* (2006). Actualmente enseña en las Facultades de Comunicaciones y de Arte de la PUCP.

Paulo Drinot es Senior Lecturer en Historia de América Latina en el Institute of the Americas, University College, Londres. Su libro más reciente es *The Allure of Labor: Workers, Race and the Making of the Peruvian State* (Durham, NC: Duke University Press, 2011). Compositor y tratadista de teoría de la música, JONATHAN D. KRAMER fue, hasta su muerte (2004) profesor en la Columbia University. El ensayo cuya traducción publicamos apareció en la revista *Current Musicology*, 66. De MARIO MONTALBETTI han aparecido este año dos libros: uno de lingüística: *Cajas* (PUCP, Lima) y otro de poesía: *Apolo cupisnique* (Paracaídas Editores, Lima).

El trabajo de Luis Alvarado fue escrito para una compilación de obras representativas de la vanguardia musical peruana de las décadas 1960 y 1970 que acaba de dar a la luz el sello norteamericano Pogus. Alvarado tiene en preparación para el mismo sello una selección de la obra musical de Edgar Valcárcel, compositor fallecido este año en Lima. El poeta mexicano LUIS ARTURO GUICHARD es profesor de filología griega en la Universidad de Salamanca. Su más reciente poemario apareció este año en México: *Ocho cartas sin destino*. Sobre JOSÉ IGNACIO PADILLA 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**
- **Construcción**
- **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



Fundación

BBVA Continental



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

Milena Barnek Misquachilla • AFP Horizonte • Agrícola etnia Redonda
Exsa • Fondo Social Alto Chiclayo • Fundación Telefónica
Perú • Hotel Hércules • Intiala • Municipalidad de Miraflores
Nitros del Perú • Petropetro • Sesi • Superpetro • SN Power
Tecnología de Alimentos (TASA)

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

www.leer.pe

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302654

adelante.

UNMSM

95 AÑOS SOMOS PUCP, SEÁMOSLO SIEMPRE.

