

hueso húmero 62





Universidad Ricardo Palma
Formamos seres humanos para una cultura de paz

Publicaciones recientes



De próxima aparición



Tradiciones Peruanas **En nueve volúmenes**

Nueva y cuidada edición
 con más de 4000
 referencias bibliográficas
 y hemerográficas



EDITORIAL UNIVERSITARIA

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

Teléfono: 708-0000 Anexos: 8005, 8009, 8010

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. 62

marzo

2014

SUMARIO

JULIO ORTEGA / Blanca Varela: una verdad en carne propia	3
HENRIKA RINGBOM / Poemas	8
JAVIER VÁSCONEZ / En busca de Kronz	15
JULIA CASTILLO / De <i>Místico solo</i>	21
MIRKO LAUER / Equilibrio de la sensibilidad	26
MARIO MONTALBETTI / Quién mira y quién es visto: la cuestión del otro	44
ZEIN ZORRILLA / La herencia de los Gaitán	52
CLARA PETROZZI / Mujeres compositoras	69
RODOLFO HÄSLER / De <i>Diario de la urraca</i>	79
MIGUEL RUBIO DEL VALLE / Chocolate y espuma	81

EN LA MASMÉDULA

MIJAIL MITROVIC PEASE / Notas sobre el sentido del poema. A propósito de tres fragmentos de Eduardo Chirinos	85
MARCELO PELLEGRINI / "En el rumor inaudible de la noche"	91
MARIO MONTALBETTI / La insistencia de la poesía	98

LIBROS

JOSÉ IGNACIO PADILLA / Dos o tres libros	101
VÍCTOR CORAL / Un retorno prestigioso	108
JORGE WIESSE / Perito en lunas	110
MARIO MONTALBETTI / El buzo y la abuela. Un baile	114
RENÁN CLAUDIO VALDIVIEZO / Los múltiples caminos de la discriminación en la cultura peruana (y algunos necesarios matices para entenderla)	119

EN ESTE NÚMERO	126
----------------	-----

TAPA Y VIÑETAS: FERNANDO DE LA JARA. EL CUADRO (EN PROCESO) DE LA TAPA SE TITULA "LA MOLEDORA DE CAFÉ".

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor(†)

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

BLANCA VARELA: UNA VERDAD EN CARNE PROPIA / Julio Ortega

La obra poética de Blanca Varela (Lima, 1926-2009) nos ha acompañado a lo largo del cuarto menguante del siglo reciente al modo de una caja de música que pudiese tornarse en caja pandórica: su sabio ritmo se abre, de pronto, como un abismo emotivo.

Si en los primeros tiempos (atemperados) de su poesía la luz del ritmo parece dictada por la refracción del mundo contemplado, en los últimos tiempos (desamparados) la oscura vibración emocional parece eludir cualquier dictado, irrumpir y fluir con íntima violencia.

Así, esta poesía ha crecido a la luz y a la sombra de su tránsito, pero su crecimiento no es una figura de sumas y proporciones armónicas, sino una recomposición residual y elusiva, que habla a pesar suyo, por fatalidad y sin ilusiones. En ese riesgo reconocemos una dolorosa grandeza. Esto es, una asumida renuncia a la mundanidad de la literatura como institución; y una aceptación plena de su oscuro destino entrañable.

Más rizomática que arbórea, esta es una poesía inquietante y enigmática. Dice mucho y calla más, aduce y contradice, se expande y se recorta; y crece, en fin, animada por su propia materia emocional, por la dinámica interna que discurre como una química incierta, capaz de corroer el lenguaje, capaz de cifrarlo como certeza revelada. La poesía se dice a sí misma en una confesión sin remedio ni sanción, donde las evidencias del alma herida gestan un canto de sombras, una ceremonia de la violencia padecida sin relatos de consolación, como pura herida entreabierta.

Al final, estos poemas son cicatrices del habla: en el cuerpo simbólico del lenguaje, en el espacio del conocimiento, dejan ver las

recientes heridas del sentido. El poema es un tramo remontado pero sus huellas se borran mientras su trayecto culmina. Por eso, esta es una poesía de intensidades. Las palabras abren un claro no en el bosque de signos, sino en su fronda de ceniza. El poema es la breve y fugaz ceremonia de una conmoción irrepetible.

Con la tinta de la melancolía, el luto de la escritura, se escriben estos poemas cuya entonación confesional es un monólogo no narrativo sino cósmico: una oración desnuda al pie del mundo inexplicable. Pero al negarse al relato, el poema se retuerce como entraña del lenguaje que nunca alcanza, que siempre dice menos.

Así, esta poesía ha crecido a la sombra de nuestra literatura, como una instancia más cierta y perturbadora. No está hecha para gratificarnos, tampoco para aleccionarnos. Lo suyo es una certeza única que acontece en el espacio de la duda, con gestos de zozobra pero también con la fuerza desgarrada de las pruebas finales, de las últimas evidencias. Cada poema es único e intraducible, no admite otro discurso, y casi resiste las interpretaciones. Hasta su anotación parece asistemática, como si las estrofas se resistieran al discurso, y lucharan contra la asociación, revelando la pulsión de decir/desdecir, escribir/tachar, discurrir/escurrirse.

Poesía enunciada a solas, murmurada, que de pronto subraya o zahiere, casi como un soliloquio apenas sostenido por el hilo de la voz. A veces habla para adentro, sin despegar los labios.

Por lo tanto, lo primero que pone en duda es su contextualización. Hacer su historia literaria es un modo de situarla, y es bueno hacerlo, pero se corre el peligro de perderla de vista. Por eso, hay que calificar y subclasificar su pertenencia, por ejemplo, al surrealismo de los años 40-50. Estos son los años de cierto decantamiento de las estrategias poéticas del surrealismo heroico, aquel que en César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, por un lado, y en Enrique Molina y Olga Orozco, por otro, daría sus mejores frutos de vehemencia hispanoamericana. La generación siguiente, beneficiada, diríamos, por esa libertad, ejerció otro registro de exploraciones, como se puede verificar en la obras del venezolano

Juan Sánchez Peláez, del argentino Francisco Madariaga, del colombiano Álvaro Mutis, de los peruanos Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. Si los poetas animados por la inmediata experiencia surrealista están más cerca de una práctica de la poesía como instrumento de cambio, como herramienta para rehacer el lenguaje, los otros poetas, hechos en esa persuasión, forjan más bien la práctica del poema como construcción de la memoria, de su asombro contemplado y su milagro entrevisto.

Blanca Varela corresponde a esta segunda empresa de registro; solo que su poesía irá adentrándose en una ruta sin mapa de retorno: el asombro conlleva el horror, la memoria arde sin tregua, y en el territorio del lenguaje somos criaturas sin amparo.

Por ello, en la poesía de Blanca Varela se cumple una de las paradojas del surrealismo latinoamericano: su capacidad para incluir la parte del dolor. Esa dimensión autorreflexiva está en la poesía de Juan Sánchez Peláez, en su desasosegado trayecto de intemperie; y distingue con brillo propio (fulgor de lo oscuro) a la poesía de Blanca Varela, a su íntima discordia de registros contrarios, asumidos en el poema como la posibilidad de decir por una vez y solo aquí esta fractura del mundo y triunfo del lenguaje.

También es cierto que otra contextualidad de esta poesía es su paisaje femenino. No se trata, claro, del feminismo programático, sino de la mujer, de su capacidad para acarrear una diferencia que no tiene como disputa, me parece, el lugar social de un género sino la parte del discurso que puede ella aducir mejor. El sujeto de esta poesía es cualquier yo que la enuncie, y el tú que la recorre es cualquier interlocutor puesto a prueba.

Pero también es verdad que hay un yo repentino (cuya inmediatez vivencial es casi vallejana) que se disemina con ironía y agonía, y que bien puede entenderse como la irrupción de la poeta, ya no de una persona o máscara sino de un sujeto en voz viva. Esta vecindad inmediata entre la poeta y la voz es una subversión de los códigos de control, otra libertad de lo mutuo femenino.

Y, en fin, queda todavía por levantar otro escenario para esta voz desasida. Y es el del mundo emocional, no solo el de la subjetividad que emerge en los huecos del poema, en sus pausas y abismos. Este es un lenguaje trazado a golpes, sesgado y sarcástico, siempre elusivo y alusivo, antisentimental y a la vez dramático; pero todo ello no hace sino más inmediata la pulsión interior, la zozobra abisal, el lugar sin nombre de lo que ya no podemos leer. Mientras que un lenguaje meramente confesional sería una ilusión de la transparencia, este, más elaborado y complejo, conlleva, sin embargo, un oleaje emotivo a punto de rebasar el poema. Esa elaboración requeriría un análisis más detenido. Hoy sabemos que la emotividad verbal posee sus propios protocolos, estrategias, riesgos y recursos. Y no lo sabemos solamente por la gran tradición retórica de la confesión, que se basa en la persuasión y en el papel inclusivo del lector; también por las más recientes exploraciones del mundo emocional, cuya capacidad de desbasamiento empieza en baluceo, trabaja la materia orgánica del habla y transfiere el cuento de lo vivo al lector. Ese ritual restablece el diálogo de un no saber vivir/morir en el lenguaje.

Y, con todo, no diría que la melancolía del fin de siglo (que entinta con su dulce inteligencia el arte de amar novelesco) asoma también en los libros de Blanca Varela; diría, más bien, que la lucidez emotiva que distingue a su poesía no solo se basta a sí misma, con elegancia estoica, sino que, en el lenguaje de la emoción, no ocurre sino allí, en la voz del poema, libre incluso de sus motivos y contextos.

Al final, como al principio, se trata de una ceremonia de la lectura. Leer esta poesía es un acto ceremonial, digo, porque no solo demanda una focalización sin ataduras (o sea, una fácil independencia referencial), sino porque el poema no es un saber acumulativo (esta gran lección viene de Vallejo); es, más bien, un saber residual, restado, que nos obliga a leer con pocas pistas, más cifrando que descifrando.

Por eso la experiencia de escribir sobre esta poesía es más exigente: ella nos acompaña, pero acompañarla no es fácil. Tampoco, leerla en clase. En un seminario que dicté en la Universidad de Cambridge

el otoño de 1995 sobre poesía latinoamericana (Vallejo, Paz, Molina, Cardenal, Sánchez Peláez, Varela), recuerdo bien la experiencia de analizar durante una clase dos o tres poemas de Blanca: los estudiantes parecían convocados a resolver un enigma. Notablemente, ese laborioso ejercicio de lectura probó ser una forma de felicidad: los estudiantes, al final, no se sintieron extraviados por el poema ni eludidos por la poeta; se sintieron, creí entender, felices de esa puesta a prueba del lenguaje en el lector. Sabían que la alta y rara calidad del poema era un logro, en último término, de esta lectura, momentánea y ceremonial. Ella, se diría, inventó esa lectura al forjar a sus lectores. También recuerdo que en un coloquio que organicé en Austin, a mediados de los años 80, se quedó ella en casa, y me sorprendió lo inquieta que estaba por tener que leer una ponencia que había escrito (o que seguía reescribiendo como si no debiera acabar) y me hizo leer para calmarla. Pero su oscilante prosodia y el claroscuro de su mirada, relativizaban cualquier conclusión. Zozobra la autora, agoniza el lector.

En el Perú de estos tiempos, la poesía de Blanca Varela es un alegato por una palabra más cierta. Poeta y poesía, en su caso, son una verdad en carne propia.



POEMAS / Henrika Ringbom

*

Fresas. Notas. Rojo. Me despierto. En la oscuridad el potente canto de un pájaro. El pajarito canta en mi orquídea de cumpleaños. He aprendido a juntar miel. Como las florcitas juntan la dulzura de todas las cosas. Las campanillas de las flores, su música desciende en mí, campanas tubulares, nunca pensé que la música descendería en mí. El dinero sale como de un grifo, es casi un problema. Cuando el limbo es abolido y el cielo invadido.

*

Había dejado mi maleta, la nueva con ruedas, fuera de mi alcance por un momento, se había perdido, quería regresar, pedir ayuda, recogí mi celular, en el control de seguridad los guardias se acercaron a mí: "Ahora usted necesita una muy buena explicación". Ni siquiera recordaba cómo usar el celular, hasta habían entrado extraños mensajes comerciales en él, a la postre cayó hecho añicos en mis manos. Deambulé por el almacén, con mi cartera excepcionalmente llena de dinero, necesitaba algo fuerte, cebolletas, vodka, pimienta, me di con una botella de salsa picante de hermosas formas, era cara, quizás nada especial, era muy probable que me hubieran timado. Igual, la quería; era cuestión de pagarla, no encontré mi bolso, todo mi dinero mi carné de identidad mis tarjetas de crédito era como si se los hubieran engullido, ahora el suelo a mis pies también se quebró como hielo. El agua no estaba especialmente fría. Me las arreglé para nadar hasta la orilla, trepé por las piedras resbaladizas, busqué, busqué, no cabía un alfiler, en el piso rumas de bolsos, de zapatos, y yo que tenía un zapato izquierdo en ambos pies. Pero si quería tomar mi vuelo tenía que partir. Salí a la calle llena de

autos, traté de tomar un taxi, nadie paraba. No llegaría a tiempo, me vería obligada a comprar un nuevo billete. No tenía idea de dónde estaría mi equipaje, mi gato, mi lápiz labial, mi lazo rosado, mi orquídea, mi picaflor, mi chupón, mi racimo de uvas, mi sonriente manzana, mi perro inflable, mi pasta de dientes, mis conejos siempre copulando, mi zapato de taco alto, mi trago, mi plátano, el radio de mi auto, nunca los recuperaré

*

No tengo por qué sacar todas las lámparas que están frente a las ventanas desde el piso hasta el techo para salir por ahí. Puedo huir sin ser observada, sin armar el menor revuelo, llevar mi maleta, la pequeña azul de ruedas, hablar distraídamente con los que están en la habitación –hay una apática e interminable fiesta en estos precisos momentos– girar el pestillo, salir por la puerta y bajar por el ascensor, un cubo enorme de vidrio con vista a las malignas montañas nevadas barridas por el viento. Hay muchas salidas. Puedo calmarme y encontrar un lugar tranquilo, hacer una llamada, ir por el corredor, ver cómo están interconectados los cuartos, prender las luces una por una, abandonar la recepción y tomar el bus de regreso a la ciudad. Estoy en casa a las ocho, cansada, veo televisión, *Law and Order*, leo sobre la glándula pituitaria y la regeneración de las células cerebrales, me echo en el hipocampo, en el mar nocturno el resuelto caballo marino engendra rizos de luz que me envuelven, trenzándome con el flujo de la vida, de la muerte.

*

Mi cumpleaños es celebrado con vigor, con una gira completa, hay muchos de nosotros viajando por Europa, hasta Alemania, la República Checa, Italia. En la fiesta principal, donde hay dispuestas largas mesas, una mujer mayor pregunta cómo viví todo el asunto. Ha sido estupendo, respondo, que usted haya celebrado conmigo, acompañado en todo este viaje. Unos actores entran aún vestidos con sus trajes de faena, uno de ellos, un encantador hombre de mi edad, pregunta por mi bolso, lo alabo, siempre llevo conmigo mi bolso de cuero, el que está aquí, el que tengo

por más de diez años, aunque estén rotas las cremalleras. Dispongo de un momento y señalo la botella de champán que está frente a mí. Una ola se asoma, jadeo. Se me permite viajar sin pesado equipaje. He encontrado mi bolso y mi zapato rojo, he encontrado una nueva forma de vida. Y si bien salgo a la ciudad y deambulo por el almacén, y he perdido mi pase de abordar y mi teléfono, mi chaqueta azul y mi neceser, la oficina de objetos perdidos está abierta las veinticuatro horas, y la tierra.

*

Todo es parto, y en un parto todos tienen una cámara. Como en la película sobre esas niñas en un burdel de Calcuta que recibieron cámaras de una fotógrafa. Ella quería salvarlas. Cada una recibió una cámara, pero ellas mismas iban a usarlas, documentar sus vidas, su mundo. Tú también tienes que salvarte, fotografiar y dejar que te fotografíen. Como ahora que trepas a este extraño artilugio. Parece una escalera y en el tope se hace un semicírculo. Es difícil treparse, pero te las arreglas, eres casi una acróbata, sobre todo cuando al mismo tiempo tomas fotos de las diferentes etapas de esa trepada. Allí arriba miras el dibujo ya concluido. Es el de una mujer vestida, uno de sus senos es blanco y el otro negro. Las fotos de la trepada no te retratan ni al extraño artilugio ni a la mujer con el vestido. Con ellas cubres las paredes de una habitación y ves que ellas retratan tu nacimiento. Fluyes en este cuarto, aquí entraste, entre sofás, sillones, cortinas, estéreos, televisores, macetas; de aquí tú saldrás.

*

Al fondo de cada ojo está el olvido

Y el olvido no tiene fondo

La mirada dice mezcla deseo

Oro y plata, perlas y piedras preciosas

Púrpura y finas telas, piel y cabello

El olvido dice vamos engúllelo

*

Qué peligroso es el cielo para el ojo
La distancia lo seduce y la mirada tantea en su apoyo
Huye a lo infinito, desaparece en el azul
Un niño humano se ahoga en la niebla eterna

Mejor un ángel en la boca
Cuando la noche se allega a la mañana y brilla nuestra sola luna
Atraviesa la caverna
Y en el vasto desierto la punta de sus alas corta heridas.

*

Ah ser una boca
Inocente como quien sin quererlo se ha quedado dormido en una fiesta
Que pasen el mordisco el beso la palabra
Abandonada, permanece tras inertes labios en la penumbra y húmeda
Ve revolotear una garganta flexible

*

Todo lo que no pasa por la boca
Todas las palabras todas las cosas las engulle

¿Es una puta la que ahí se deja oír?
Oye creo que te gustan las bayas
Pero la boca es inocente como aquel que duerme
Deja salir todo no guarda nada
Solo los huecos que navegan y las nubes de encaje
Asen las membranas que cubren la penumbra

*

En el gran vacío que atenazado por una densa oscuridad
En la que una mirada no puede brillar —¡qué profunda oscuridad!
Como aquella en una piedra pero más húmeda
Los recuerdos ahí vagan en un sueño
Despeñados desde el nombre y la apariencia
Esparcidos en lo profundo de paredes resbalosas

*

Existir en todo momento
En la oscuridad de la boca, esa densa
Memoria que se hincha
Como silenciosas dunas a la deriva
¡En la lengua de la caverna los sonidos se congregan!

*

En mi cumpleaños me levanté temprano
Me alisté y vi

La salida del sol. Estaba hermoso
Sobre el mar. Cielo rosado y azul, niebla

Hielo de diferentes formas y tamaños
Alguien dijo que yo iba sonriendo

Por las hojas de las calles.
Yo no podría negarlo.

Iba a contar una historia de miserias
Pero estaba llena de esperanza. Siete pájaros

Entraron al cuarto y vi que anunciaban al niño.
Me ofrecieron varios finales

Como caer de un balcón,
Ser violada en grupo o estrellarme contra una roca.

Pero como un perezoso de la selva peruana
Trepaba lentamente de rama en rama

Describí en detalle un comienzo tras otro.
Cuando mi vergüenza tuvo el coraje de salir al frente

La tomé de la mano
Como tomas la mano

De alguien cuya mano necesita
Ser tomada. Oscurecía

Y las lámparas estaban encendidas, era hora
De la fiesta. Sitiada en el salón

Me levantaron nuevos, efímeros y amables invitados
Me tocó gente que no estaba invitada ni que yo esperaba.

Dijeron sus nombres y una pasarela descendió profundamente
Escalón a escalón hasta la playa, sobre el agua.

*

Una mujer en el espacio

¿Por qué no enviar una mujer al espacio? ¿Por qué no enviarla en un realmente largo vuelo espacial? Se vería obligada a funcionar. Se vería obligada a funcionar como lo hace el miembro de una tripulación. No se la consideraría una huésped. Ya aquí en la tierra la mujer ha mostrado que hay tareas para las que está más apta que un hombre. Ella puede ir de un hogar al otro, cortar carne, pan, pescado, freír filetes y congelar los mejores trozos. ¡Al timón de un auto es mejor desnuda! ¡La mujer y el sostén son una mortal combinación! Las madres solteras tienen partos más difíciles. ¡Ser soltera y madre es una letal combinación! Pero el ama de casa tiene un sueño. Su sueño empieza con la píldora anticonceptiva perfecta. Y su sueño termina. Su sueño termina con el jarro de agua perfecto. ¿Por qué no enviarla al espacio? ¿Por qué no mandarla en realidad a un largo viaje espacial?

[Traducción del sueco de Renato Sandoval Bacigalupo]

EN BUSCA DE KRONZ* / Javier Vásquez

El largo viaje del doctor Kronz, cuando en mi primera novela abandonó definitivamente Praga para venir a Sudamérica, no sin antes haber pasado por Berlín, Barcelona y Londres, ocurrió alrededor de los años setenta. Supongo que fue una decisión afortunada, pues su vida en Praga ya no tenía sentido. Tan pronto como supo que lo andaban persiguiendo se precipitó a un teléfono y tomó un taxi para ir a la estación central.

Con el fin de conservar la calma, Kronz intentaba por todos los medios no apartar la vista del reloj colgado sobre la puerta principal de la estación en Praga. Lo vi sentado con una maleta barata en un banco, como años más tarde lo encontraría en medio del tumulto de una calle de Quito. Me acerqué con el propósito de ver de cerca los rasgos de su cara. Tenía un aire melancólico y su figura corpulenta aparecía con el traje oscuro vagamente recortada contra la luz. Su rostro volvería una y otra vez hasta mí para torturarme, ya que en los próximos veinte años yo seguiría escribiendo sobre él. Era como si aquel hombre solitario, vulnerable, hubiera apelado al conocimiento que yo tenía de su pasado para que lo ayudara a conseguir un billete de tren a fin de salir de Praga y llegar cuanto antes a Berlín.

En la ciudad cayó un invierno miserable. Hasta el apartamento donde el doctor había pasado los últimos seis años, había llegado un miedo tan nocivo que también se expandía imparable por toda Europa del Este. Ahora lo veo con los labios contraídos por la fatiga de su trabajo. En su rostro se había hecho visible la amenaza, por lo que optó por ir

* Con algunos pequeños cambios este texto fue leído durante la presentación de la novela *La otra muerte del doctor* en la Feria de Guadalajara de 2012.

en busca de un escritor que fuera capaz de captar la violencia desatada en aquella ciudad. Quizá lo que más le disgustaba era vivir con la sensación de desconfianza de quienes permanecían a su lado, porque fueron años desquiciados por el horror, por las ideologías autoritarias, en los que Kronz experimentó la vulgaridad y la contaminación de la vida cotidiana. Ni siquiera sabía si las personas que él imaginaba hablando en susurros detrás de las paredes o quienes pasaban a su lado por la calle eran antiguos enfermos o estaban muertas. Por la noche, en el dormitorio, conteniendo la respiración antes de conciliar el sueño escuchaba pasos en la escalera o el silencio sin voz de una llamada telefónica. Otras veces era alguien que lo observaba desde un parque o quizás estaba sentado junto a la ventana de un café. Pero no solo le llegaba el miedo de todo lo que ocurría a su alrededor, sino el hecho de saber que la vida se había convertido en un rumor y que él se había quedado sin intimidad y sin secretos.

Lo cierto es que cualquiera que haya sido la vida del doctor en Praga, yo sólo intentaba completar su difusa biografía. Es decir, prolongar la desdicha de un hombre que por haber cometido el error de amar a la mujer equivocada, el régimen había encontrado una razón para apresarlo. De pie en la estación el doctor parecía demandarme con aire impaciente que lo sacara de la ciudad, invocando mi oficio de escritor. Quiero indicar que eso hacemos los novelistas: contar la vida de los hombres que se encuentran en situaciones extremas. Imaginar la existencia de alguien llamado Larsen después de haber sido expulsado de Santa María, seguir el viaje del capitán Ahab cuando salió en busca de una ballena o la de dos criminales perseguidos por la policía de Kansas tras haber asesinado a la familia Clutter, o la del enfermizo Marcel transportado hasta Combray por el oleaje de la memoria.

Imagino que las actividades del doctor acabaron por levantar las sospechas de las autoridades locales. Un policía empezó a custodiarlo. No, no era yo quien lo hacía, sino alguien que incluso escuchaba sus conversaciones telefónicas a fin de redactar largos, tediosos informes acerca de su vida privada en el hospital donde trabajaba. Informes escritos con

el lenguaje anquilosado de la burocracia, de los procesos legales. Con los años he llegado a la constatación de que una página escrita conduce, en último término, a la interpretación depurada de una vida. El efecto siempre es fantástico y hasta inverosímil. Pues el hecho de examinar como un entomólogo el pasado de un hombre, ya sea mediante un informe o las páginas de una novela parece tener como intención final desenmascararlo.

Escribimos para dejar un registro de nuestras propias oscuridades –de nuestras carencias–, y la embriaguez de componer una novela proviene de esas carencias. De ese extenso programa con el que yo me había propuesto narrar las andanzas, los viajes y las contradicciones del doctor.

Aunque hubo un vago intento de pasar desapercibido, bajo los arcos de hierro de la estación pude distinguir con nitidez el sombrero mojado que el doctor llevaba en la mano. Parecía tranquilo, de repente volvió imperceptiblemente la cabeza hacia el reloj que marcaba con precisión las cuatro y media de la tarde. “Así que viene a detenerme”, dijo con el rostro desencajado. “Quién iba a pensar que usted era uno de ellos.”

Ese fue un momento decisivo para los dos, porque si bien Kronz ya tenía un informante, o en el mejor de los casos un novelista, yo, en cambio, ya tenía un personaje.

De todos mis personajes es Josef Kronz –solitario, eternamente desplazado– el que más se ha asimilado e intervenido en mi vida personal. Por eso incluso he guiado sus pasos primero por un páramo y en mi novela más reciente por la ciudad de Nueva York. Así he ido prolongando y reinventando el mundo de otros novelistas, quizá ese sea uno de los proyectos de mi agenda literaria. Por encima de cualquier otro personaje, Kronz parece haberse situado en primera fila como un fantasma. Además tiene el don de comunicarse fácilmente con los demás personajes de mis libros. En algunas páginas el doctor ha tenido oportunidad de lidiar con el jockey Aníbal Ibarra, con la dulce Violeta, con el coronel Juan Manuel Castañeda, con Jorge Villamar y hasta con el obstinado Mr. Steeks, entre otros.

De algún modo este texto se ha convertido cada vez más en la historia secreta de Kronz. Durante años lo he seguido de cerca. Sin duda he debido tocar temas de su pasado, de su difícil relación con las autoridades, de su vocación para seguir siendo uno de los personajes más influyentes de mis novelas y cuentos. Al doctor no se lo puede olvidar, incluso he escuchado que ha empezado a visitar los libros de otros escritores. Pero uno no puede ir detrás de nadie, ni siquiera hacer de detective del doctor sin acabar convertido en novelista.

A comienzos de los años noventa yo vivía en la calle Reina Victoria en el barrio la Mariscal, de Quito. Mi vida transcurría entre el tedio de esperar las noches de viernes a fin de atenuarlas con whisky. Eso me ayudaba a calmar la angustia, por el hecho de no haber escrito la novela que me había prometido. Me invadió una desesperación fría, cruel, esa desesperación que todos los escritores conocemos cuando no hemos escrito lo que nos hemos propuesto. Fueron años de lecturas y de búsqueda. No creo exagerar al afirmar que si no hubiera aparecido milagrosamente el doctor Kronz me habría hundido en la oscuridad.

Impaciente, salí de la ciudad y me instalé por unos meses en un apartamento de Bahía de Caráquez. Llevé libros, unas cuantas botellas de whisky, mi viejo estilógrafo Pelikan, algunos cuadernos y un frasco de tinta. No estaba seguro de lo que iba a ocurrir. Unos días atrás había visto al doctor caminando por la Mariscal. Me di cuenta de que me había reconocido, y eso fue un alivio para mí. Se escribe cartas y postales a los amigos, a la esposa, pero a un personaje como Kronz se lo tiene pegado día y noche a la oreja. Así supe que no estaba solo, al fin podía escapar de la tortura de la realidad y refugiarme en la compañía del doctor, y en los escenarios de la ficción.

Para encontrar el último destino del médico tuve que indagar cuidadosamente no solo su pasado, sino en lo más profundo de mi conciencia, porque esa es la principal tarea del novelista. Indagar como un topo en la vida de los otros mientras el poder de la imaginación (que es igual al de las tinieblas) se encargaba de hacer el resto.

Tras haber superado su ancestral desconfianza de abandonar Europa, el doctor se fugó de Praga y se animó a cruzar el Atlántico. Fue gracias a la inspiración y libertad de un novelista que el médico checo vino a parar a una ciudad andina. Aquí nació el mito, la leyenda del viajero que vino de Praga. Pero era médico al fin y debía cumplir con los rituales propios de su profesión. Al poco tiempo empezó a tramitar su título en la Escuela de Médicos.

Me cuesta un poco reconstruir esa época en la que estuvo viviendo en el páramo. Allí debía cumplir con el programa de medicina rural exigido por el Ministerio de Salud. Más que volver a esos episodios que ya están registrados en *El viajero de Praga*, lo que ahora importa es contar cómo fue el proceso de escribir *La otra muerte del doctor...* Me había quedado vacío, casi liquidado, tras terminar *La piel del miedo*, y entonces apareció esta historia de viajes inesperados, de amores inconclusos y de geografías extremas. Con un lujo de detalles, surgió totalmente armada, como una película rebobinándose dentro de mi cabeza, por la que iban sucediéndose, en desorden pero con nitidez, los episodios de Kronz y de Cecilia en el páramo, los rastros de sangre sobre la nieve en una avenida de Nueva York. Y tal vez fue al mismo tiempo, no lo recuerdo con exactitud, cuando vi al muchacho corriendo con la pistola.

Pero se me planteó un serio problema. ¿Cómo iba a controlar la tensión del tiempo en una historia plagada de avances y retrocesos, de cambios de voz, por ciudades y ambientes tan diversos? A partir de un magnífico artículo de George Steiner sobre la tradición de los cafés tanto en Viena como en las ciudades de Europa del Este, hubo en Quito una acalorada y divertida polémica por internet entre varios escritores, que si bien terminó de una forma un tanto difusa a mí me abrió los ojos sobre la posibilidad de manejar el tiempo en la novela, pues sería gracias a las conversaciones mantenidas por el doctor Kronz con Mr. Steeks en los cafés de Nueva York que los lectores se desplazarían en el tiempo.

También era necesario que los extremos se tocaran en la novela, el páramo y la ciudad de Nueva York debían juntarse en alguna parte.

Como si se tratase del sello postal tan añorado por Faulkner, *La otra muerte del doctor* podría ser una vuelta de tuerca de mi universo narrativo. Porque no solo había sido testigo de los desplazamientos del doctor por las ciudades, sino que también pude dar fe de sus viajes, de sus numerosas incursiones por los territorios ficticios de otros escritores. En soledad, hojeando con aire displicente las páginas de un libro, el doctor solía rememorar los distintos escenarios por donde había pasado. Las colinas de la Toscana con las bellas muchachas pavesianas, la húmeda y parroquiana ciudad de Santa María, las ciénagas del condado de Yoknapatawpha y la escarpada y mítica Región cruzada de viajeros.

Desde luego las andanzas del doctor Kronz son claves para entender su vida, sus distintas cortinas de humo, las costuras de su traje arrugado. También habría que indagar cuándo se convirtió en fantasma, en la sombra indeleble que podría sorprendernos si apareciera en este momento. Puede que incluso oigamos el eco de sus pasos en el corredor, mientras observamos la misma silueta del hombre de la estación recortada bajo el umbral de la puerta. Puedo verlo observando con recelo, como si quisiera borrarse y volver a su estado natural de fantasma, de personaje, diciendo con fastidio antes de entrar: "Ah, otra vez usted, siempre es usted".



DE MÍSTICO SOLO / Julia Castillo

(...)

Se eleva

el jadeante pecho
de la noche:
convive
con una fiera
en mis cristales.
No se puede triturar
la fuente—
la mortandad
de la escarcha
cubre como
una enagua
los sentidos.
Las sombras
preconcebidas—
qué son, bien contempladas,

1

¿sólo significantes?

Han dado con el vaivén,
de la observación—
en el vidrio:
viven
lamiendo.
Coincidencia, hasta en el ángel
del jazmín,
a cuchillo
acorralado
por la luz—
que en su caída,
en delicada tromba
la espiral—
amenaza con un "aún no".

Como que cae
una sola vez
en la vida.
Su olor no puede ser astucia—
ino es nada!
Como que es la única,
ila última vez
que cae!

Está en la rama, en arrebato–
y su caída
es un respiro
que está pidiendo,
no sean poco–
el humo
y la salva entre las llamas...
O siente esa vacilación,
menos
otra inclinación
al momento presente:
certero, predispuesto
a pasar.

Máquina diminuta–
come del tiempo–
y cuando
no resulta en torno
habitual,
rehúsa,
y parte de sí mismo–
desciende hasta el alféizar:

quién sabe cuántos
píxeles de olor,
han entrado en el blanco
invisible—
en ese movimiento
helicoidal,
dentro del cucurucho
de aire,
a revolverse—
no sólo dentro de él—
sino sobre la gratitud.
Hasta besar:
poco lo impide la luz.
...Porque le miran—
lentamente
al caer,
y en vueltas tan subidas—
también se carga
el mágico valor,
por el que intuyo
no sólo
no se detiene—
sino que el molinillo blanco

te está mirando a ti:
te pueden ver
sus aspas.

La caída certifica:
"esto no se va a repetir jamás".

Pero también:
"usted ha nacido",
"cómo puedo saber",
"¿leen una carta?",
"¿qué materia es?"
"muerta, cansada?"
"¿o está escondida,
triste?"

(...)

EQUILIBRIO DE LA SENSIBILIDAD / Mirko Lauer

La hipnótica pintura de Fernando de la Jara persigue la verdad y la belleza por entre extraños tiempos y espacios. Algunos de ellos peruanos y actuales, pero también muchos de otras tierras y momentos. Es, de entre los pintores figurativos de nuestro periodo republicano, quien ha creado un mundo de representaciones más variado, elocuente y hermético. Su realismo está al servicio de historias siempre inquietantes, siempre poéticas. En todas las escenas ya hay una intensa familiaridad del artista con su tema, como rara vez la hemos visto en el figurativismo peruano, y los temas son muchos y cubren una amplia tajada de vida. Además de familiaridad y conocimiento, la obra de de la Jara exuda un extrañamiento frente al mundo, una perplejidad nacida del asombro. Sus cuadros despiertan una complicidad en el espectador, y lo hacen sin nunca revelarles del todo sus secretos.

No es, pues, solo un mundo rico en imágenes, sino también en acontecimientos, que no se deja definir con facilidad, pues contiene muchas propuestas diferentes. Son cuadros que exigen ser vistos como individualidades radicales, y si bien hay repeticiones temáticas, los parecidos que generan son superficiales respecto de las fibras más profundas que mueven. Además el pintor probablemente no concibe su obra como algo que pueda ser mirado como un conjunto: la acumulación del trabajo y la dispersión de los lienzos por galerías, colecciones y países lo vuelven materialmente imposible. Entonces llegaremos más lejos suponiendo que todo de la Jara está en ese momento existencial que vibra en un solo cuadro, microcosmos de la obra entera en desarrollo. Que haya obras que se dan la mano entre ellas, por así decirlo, es interesante desde el punto de vista del estilo, pero en el fondo secundario. Sin duda hay confluencias de estilo, de técnica o de temperamento, pero no hay realmente series. El relato de cada cuadro existe como desplazamiento hacia un espacio propio. A veces la clave de esa fuga (en el sentido en que es usado el término en los textos sobre perspectiva) puede estar en un detalle menor en apariencia. Una ventana entreabierta. Una mirada distraída.

Aparecen escenas que en muchos casos también son climas, y al mismo tiempo historias, que son a su vez escenografías. Algunos pueden llegar a tener la complejidad y la densidad de una novela. A veces la imagen es elocuente a primera vista, como en *El juego prohibido* (1971 y ss.). A veces es un acertijo de corte surrealista, como en el *El enigma de Parrasio* (1989) o *El banco frente al pueblo* (2000). A veces son comentarios a la historia del arte. O rasgos de una fascinación con aspectos del mundo juvenil en movimiento: las niñas, el circo, los géneros clásicos, animales y frutas, casas y paisajes.

En el Perú estamos acostumbrados a entender la representación figurativa dentro de contextos preestablecidos, y en esa medida fácilmente asimilables, como son los motivos fuertemente ideológico-temáticos de la pintura religiosa, patriótica o indigenista, o las deliberadas, quizás incluso inevitables, repeticiones de la pintura de género. Cada artista de estos nos presenta mundos que son en parte suyos y en parte tributarios de una preocupación colectiva. La mayoría de las presencias en un cuadro religioso, patriótico o indigenista son bastante predecibles, y algo parecido pasa con los bodegones. Son obras que expresan una posición, pero que no cuentan una historia personal, ni desean hacerlo. Sin duda hay figurativos peruanos con contenidos originales que los diferencian y los definen, pero solo de un puñado puede decirse que tenga un mundo de representaciones intensamente propio, en el cual la imaginación o la fantasía primen. Francisco Laso (1823-1868) es un pintor de figurativismo intensamente personal en unos cuantos de sus cuadros, que no por azar están entre los más importantes. En cambio Herman Braun-Vega es el deliberado deconstructor de la posibilidad misma de un relato personal, algo de lo cual él mismo tiene aguda conciencia.¹

¹ Cuando publiqué "Figuración, plástica y sociedad en el Perú" en *El Caballo Rojo* en 1982, todavía estaba por empezar aquí la oleada de exposiciones totalizadoras de grandes artistas como parte de la política cultural de algunos grandes inversionistas del exterior en los años 90, ni se había puesto en marcha el relativo boom de galerías que hoy vemos. Fernando de la Jara (Lima, 1948) tenía 34 años, y ya había hecho dos individuales en la galería de nuestra común amiga Ivonne Briceño. Pocos años más tarde empezaría a compartir con Braun-Vega el moverse por entre *Wunderkammern* transculturales, y con Rafael Hastings la visión del cuerpo como escenario.

Las historias narradas en los cuadros y la originalidad del tratamiento plástico se combinan con un dominio del oficio que comunica serena maestría a varias de sus líneas temáticas. Ya hemos dicho que la pintura de de la Jara se mueve por entre extraños escenarios. Quizás es el momento de añadir que lo hace con irretocable seguridad. Aquí aparecen igualmente logrados laberintos conceptuales del *trompe l'oeil* renacentista, atrevimientos de vanguardia reciente, noches frescas o días abrasadores, contemplación de lo árido y celebración de lo frondoso. Variada acumulación que evoca versos de José Lezama Lima:

Allí se ven, ilustres restos,

Cien cabezas, cornetas, mil funciones

Abren su cielo, su girasol callando.

Los cuadros de de la Jara son superficies inquietas, como si esas imágenes se sintieran incómodas en el corsé de las dos dimensiones, y resonaran en la constante búsqueda de un desenlace explosivo o laberíntico. Como dice el eficaz comentario introductorio a su obra en la red (www.delajara.com), “la escena representada a menudo dicta el contorno del lienzo o el panel; el marco no le impone límites al tema, como es la norma. Muchas de estas pinturas a menudo ‘se proyectan’ y ‘crecen’ en diferentes direcciones, creando un formato pictórico irregular”. La tercera dimensión, y hasta la cuarta, es aquí una aspiración frecuente.

Donde se percibe bien y de manera diferenciada el amor del artista por su oficio es en media docena de cuadros circulares, llamados tondos, con escenas entre románticas y cósmicas, que en este caso sí se adecuan al exigente marco que las contiene. William Zimmer (1991:60) dice que “el tondo es lo supremo en pintura construida. Es formal y metafóricamente exigente; no hay artista que sobreviva una dieta constante de circularidad. Las pinturas elegantemente redondas llaman y fijan la atención. Otras formas pueden decir ‘mírame’, pero el tondo tiene clase”.

El crítico Jorge Villacorta (2000) ha hecho notar la inclinación del pintor hacia lo literario como modelo de narratividad y su gusto por

describir el mundo en lugar de seguir las pautas de la acción humana, ambas opciones de “filosofía pictórica” nuevas y legitimadas en el siglo XVII. De la Jara casi siempre encuentra un espacio para lo insólito, para un desafío a lo convencional, a menudo expresado mediante la aparición de objetos habituales en ubicaciones que llaman la atención.

A pesar de que se ha declarado autodidacta, de la Jara concibe y construye de manera muy próxima a una erudición académica. Sus figuras humanas reposan en una inmovilidad antigua, de origen clásico. Detrás de su selección de temas y tratamientos está la sombra de parte del mejor realismo pictórico, comentado, aprovechado, refrescado y profundizado. En muchos de estos lienzos el realismo misterioso de personajes, historias, formas, composiciones, mezcla una sensibilidad moderna con códigos estéticos del pasado, y estos a su vez corresponden a algunas especializaciones: la pintura religiosa, los cuadros de género, los retratos posados, las cajas surrealistas, las escenas de soledad urbana existencialista, los tondos.

A menudo los comentarios a la obra de de la Jara la comparan con momentos de la historia del arte europeo. Se trata quizás de una manera cómoda de aproximarse al mundo del pintor, pero que va a contrapelo de la percepción que él tiene de su propio trabajo. En un texto sobre milenarismo en el año 2000 declaró: “Me siento hoy tan perplejo y fascinado ante la mujer y el hombre como podía estarlo el pintor de las cavernas o el tallador de la rotunda Venus de Willendorf... me tienen sin mucho cuidado los grandes cambios cosméticos de la historia, itodo cambia y nada cambia!”. De la Jara no es un nostálgico. Más bien desea suspender, luego abolir, la temporalidad. Aun así, Villacorta ha podido elaborar con profundidad el aspecto histórico de los cuadros, y hay otras declaraciones del propio pintor que no lo desmienten.

De alguna manera las escenografías de de la Jara son antiguas, pero sus figuras humanas casi siempre son modernas, y muchas comparten el *stacatto* del radicalismo visual contemporáneo. *Billar* (2007), un cuadro temprano que muestra a un grupo de jóvenes inmovilizados en torno del juego, me evoca de inmediato al célebre *Nighthawks* (1942) de

Edward Hopper, un cuarteto de figuras inmerso en el cuadrilátero de una cafetería en medio de la noche, una elegía a la soledad urbana. La mesa de billar de de la Jara también evoca la modernidad de las piscinas de David Hockney (otro interesado en las técnicas antiguas), que hablan de una parecida soledad en compañía, de un similar cuadrilátero dinámico. Menciono a estos dos pintores para hacer notar que también recorren esta obra inquietudes fuertemente contemporáneas.

Así, cruzan frente a nuestra mirada imágenes de muchachas recién salidas de la infancia, mujeres hechas y derechas, parejas intercambiando momentos de intimidad, aposentos habitados por el estallido de una anécdota enigmática o perforados por resquicios que conducen hacia el campo abierto, objetos cuidadosamente elegidos que parecen haber llegado al lienzo luego de un azaroso viaje, o la gracia de cuerpos suspendidos en una mecánica ligera, mágica y circense.

De la Jara ha pintado en muchas partes (Lima, Arequipa, Cusco, Nueva York, ciudades de Alemania), y eso ha ido dejando rastros sobre las telas, definiendo paisajes que van desde lo dramático hasta lo bucólico, casi pastoral, siempre de gran exactitud y frescura. Por ejemplo, la aridez de los páramos pedregosos de nuestras quebradas andinas, sembradas de imponentes galgas, transmite en sus lienzos una vitalidad que linda con el animismo. Como en los cerros y piedras que me dan la impresión de estar contando una historia dramática en *La casa del padre* (2010). En cambio, en los lienzos de encuadre europeo es frecuente la amabilidad de una campiña poblada, mientras que en muchos de los del Perú el desierto y el mar nunca están muy lejos.

Se trata, insistimos, de una obra variada, producto de una curiosidad creadora multiforme, que crea en cada imagen un clima expectante de primer encuentro. Algunos cuadros contienen un descubrimiento original que no se repetirá en la obra, o pueden ser una incursión irónica y detallística en el mundo de algún gran maestro (la sutil, casi inconsciente evocación de los relojes chorreados de Salvador Dalí en *El ángel de Sondor* (1968) quizás es un buen ejemplo). En cambio otros

cuadros son parte de recorridos habituales del artista. Aunque hasta ahora de la Jara solo se ha autorretratado una vez en su obra, su trabajo debe ser visto sobre todo como una biografía de sus sentimientos.

Es, pues, un pintor de experiencias, que busca la armonía de las formas y desea captar el significado profundo del momento representado. Por eso mismo es también un pintor de situaciones. Algo ha sucedido y algo está por suceder en sus escenas, y nosotros como espectadores estamos en algún punto intermedio, disfrutando de los colores y las formas junto a la cosquilla que nos producen nuestras preguntas acerca de lo que estamos viendo. Artista de experiencias, entonces: las suyas y las nuestras. No es difícil en una revisión de pinturas de de la Jara establecer una relación permanente con algún cuadro favorito. Son cuadros frente a los que siempre conviene echar una segunda, y hasta una tercera, mirada. No solo porque suele haber mucho en los detalles, sino también porque este artista es un prestidigitador.

Se puede hablar, entonces, de versiones modernas de espiritualidades y carnalidades intemporales. En de la Jara el placer de pintar se sobrepone a los placeres de representar y de narrar. De los placeres de la representación su preferido es el de transgredir, en el sentido en que suele hacerlo un espíritu libre. Lo hace a partir de cuatro elementos –espíritu, carne, imagen, relato– que aparecen como espacios que coinciden, se entrecruzan, divergen, a todo lo largo de la obra, pero no están encadenados unos a otros. Hay momentos en que de la Jara parece dispuesto a supeditar todo a su amor por el oficio de la representación, por ejemplo cuando su arte se religa a estilos antiguos cargados con el aura de la excelencia profesional, el mundo de algunas obras maestras que lo han conmovido. En esos lienzos de de la Jara todo se supedita a las resonancias de algunos códigos estéticos (de preferencia los del siglo XVII y los del onirismo del siglo XIX) y de las especializaciones que ya hemos mencionado, pero repetiremos: la pintura religiosa (de la Jara postula que pinta epifanías y que todos sus cuadros son como oraciones), los cuadros de género, el retrato de modelos capturados por fuerzas internas, el trompe l'oeil, el tondo.

* (*desnudos*)

Sus desnudos son de mujeres de diversas edades, pero hay una dedicación especial a las más jóvenes, que no solo rezuman sexualidad, eroticidad y una desnudez franca que puede sonrojar a algunos, sino también dulzura y ternura. Son cuerpos que expresan discretamente diversos estados de ánimo del artista. De la Jara no es un voyeur predatorio, como ha sido considerado, por ejemplo, el franco-polaco Balthus por sus desnudos juveniles, sino un testigo afectuoso, a veces incluso más sorprendido que sorprendedor en el juego del modelaje y la imaginación.

Las muchachas peligrosamente jóvenes y bellas no son las únicas que el artista pinta, pero sí las que más suelen llamar la atención. En un importante grupo de esos cuadros el interés predominante, casi absoluto, es narrar una historia en que la muchacha participa. En otro grupo el asunto es simplemente presentar a una muchacha. Como en los cuentos de hadas, la historia siempre da la impresión de repetirse, aunque ello sea imposible: una jovencita, algunos dirían un ninfa, que no termina de salir de la pubertad pasa a través del lienzo y desvía, por así decirlo, la mirada del pintor, y con ella la del espectador, hacia un silencio sin comentarios. El cuadro enmudece, cargado de lo que no se dice. El silencio señala que el espectador no debe escandalizarse, ni entusiasmarse, como en un impulso tántrico en pos de energías corporales. En torno de ese silencio los objetos circundantes hablan.

En verdad todos los personajes en esta pintura son peligrosamente algo: extraños, insólitos, seductores, intrigantes. Carlos Rodríguez Saavedra (2000) habla de situaciones límite en la pintura de de la Jara, aunque no ha querido confiarnos cuáles podrían ser ellas en lo específico. Nuestra percepción es que una parte importante de la obra son exploraciones de los puentes tendidos entre la espiritualidad y la carnalidad. Si hubiera que buscar paralelos, uno que viene rápido a la mente es el ya mencionado Balthus, con quien de la Jara comparte un gusto por presentar personajes suspendidos en el tiempo y en el espacio. Otro nombre que acude es Lewis Carroll, el fotógrafo. Fascinaciones ambivalentes frente a una inocencia en la que ninguno de los protagonistas (artista, modelo,

espectador) necesariamente cree. Andrew Brink (2007: 105) dice que “las adolescentes de Balthus son uniformemente distantes y autocontenidas, incluso son íconos de cera, que exudan más presentimiento que postura. Se acercan más a ser productos de una fascinación voyeurística, en la cual no cabe actividad sexual, que a ser presas de la pedofilia en la cual las menores de edad parecen invitar al asalto”. No es el caso de de la Jara.

Los desnudos peruanos, desde los ceramios moche hasta los cuerpos de los pasados tres decenios, pasando por los querubines coloniales y algunas campesinas del indigenismo,² tienden a ser arquetipos, aun en los casos en que se da un vínculo fuerte con una persona o una realidad específicas, como sucede con Sérvulo Gutiérrez. Varios de los desnudos de Braun-Vega, por ejemplo, son cuerpos célebres traídos del museo al lienzo para ser puestos al lado de las formas anónimas de la calle tercermundista, y así transmitir un mensaje cultural. Los de Rafael Hastings son desnudos cargados de intención esotérica, como en cierto modo también los desnudos surrealistas de Carlos Revilla o Gerardo Chávez. Los desnudos de de la Jara son cuerpos más íntimos que el desnudo peruano habitual, el cual suele ser concebido también para no escandalizar. En cambio los de de la Jara dan la impresión de haberse despojado de la ropa solo para el pintor, con una impudicia amable, aunque no siempre. Más que la desnudez misma es la idea de que alguien se ha desnudado lo que a menudo domina estos cuadros. Son cuerpos que no están posando en un sentido convencional, ni realizando actividades propias de la desnudez, como el baño.

** (magia)*

Casi todos los objetos que trae de la Jara al lienzo son piezas de época, más antiguos que modernos, presencias esencialmente austeras que funcionan en el cuadro como elementos estabilizadores de la dinámica de las formas humanas. Acaso el objeto es el elemento más convencional del cuadro, con un tiempo y un espacio propios: el pintor descansa

² Ver: Lauer 1976.

allí del drama que significa el encuentro con una o más personas, y el objeto marca una suerte de discreto "tiempo de partida" frente a un tiempo de encuentro. Cuando no hay cuerpos presentes sobre el lienzo los objetos ocupan plenamente ese tiempo que es de ellos como primer plano. Me llaman la atención en particular las jarras, de las que he podido contar por entre los cuadros casi una docena en diversos estilos. Esta suerte de descanso que aporta lo inerte frente a lo que se puede mover acaso es la razón de ser de algunos bodegones. Pero los cuadros de De la Jara no tienen realmente segundos planos: todo exige nuestra atención para que se complete la escena, y eso explica parte de la intensidad de sus imágenes.

Los objetos se vuelven enigmáticos para el observador cuidadoso, en virtud de su independencia respecto de la escena central. ¿Por qué está allí la jarra metálica y desportillada en *Ofrenda* (1993)? ¿Qué sentido tiene la hermosa jarra de loza con pico rojo en *El visitante* (1990)? ¿O la jarra antigua de perfil algo árabe en *La lectora*? ¿O la espléndida jarra de cerámica crema en *Dos mujeres* (1998-1999)? Quizás indican domesticidad, y dentro de ello regresión en el tiempo, como amortiguadores del impacto de una narración central que busca un presente absoluto.

Los espacios arquitectónicos, léase sobre todo interiores, buscan enmarcar las escenas, pero también buscan desaparecer. Son presentados como contextos naturales, en el sentido de mudos, filosóficamente necesarios, indicativos de la faceta social innominada de las figuras humanas. En esto de la Jara tiene una opción definida por lo antiguo, y reproduce esos espacios con exactitud. Siempre los personajes son más modernos que su entorno doméstico, como prisioneros físicos del pasado y a la vez figuras de modernidad libertaria. ¿Por qué las ubica en esos contextos? ¿Son recuerdos? ¿Evocaciones? Es notorio que las mujeres de de la Jara siempre son más libres, mientras que los hombres suelen estar totalmente poseídos por su condición de objetos en el espacio.

Por ser lo que son y por estar colocados donde están, aquí los objetos constituyen una utilería que evoca la parafernalia de un prestidigitador. De la Jara es también un coleccionista, dedicado a preservar la integridad de las cosas de su mundo, acosadas por una fragilidad que

asoma por todas partes, y que tienta asociar con el paso del tiempo y las fuerzas de la naturaleza, y la esencial impermanencia de lo viviente. La inocencia de las muchachas es una de esas fragilidades.

De la Jara se percibe a sí mismo como espectador de su propia pintura en cuanto proceso mágico. Las escenas de magia, entendida como prestidigitación e ilusionismo, y también como lo sobrenatural, son frecuentes en su pintura, como motivo y como atmósfera. Lo mágico complementa un agudo sentido del paisaje y de su versión no domesticada, la geografía. Es además parte de su compromiso con la provocación erótica y las punzantes nostalgias de lugar.

Como para de la Jara pintar es una actividad mágica, en consecuencia él tiene un particular interés por lo mágico. Lo vemos en cuadros como *El pintor* (2004) en que este pinta con los ojos vendados, y también en *Pintor y unicornio*, o en *El enigma de Parrasio*, que presenta incluso algo más complejo que una escena de magia. En *Maga* (2001) una joven se dedica precisamente a esa actividad. Luego están *Los brujos de Salalá* (1997) y un par de imágenes con simios de los que entregan un papelito que vaticina la suerte. Hay quizás algo de cabalístico en el cuadro *La danza de Myriam* (1991), donde aparece la palabra como Mairym.

Pero aun los cuadros que no tocan directamente el tema de la magia están cargados de enigma. Papelitos con textos escritos, presencias que apenas asoman, juegos visuales que desafían la óptica, gestos intrigantes y en general toda una gama de lo extraño. Como dice una cita de Paul Valéry que el pintor eligió para su catálogo del 2000: "Una cosa que no es extraña es falsa". Es particularmente digno de atención en este sentido *Bodegón del camino* (2001), donde una mesa sostiene un melón que domina un panorama desértico, mesa puesta que más adelante en su obra se va a volver esa otra mesa, algo más misteriosa, de un picapedrero frente a un paisaje que remata en el pueblo de Langenltheim. En los dos casos el hálito mágico parece descansar en la dramática e incongruente ubicación de cada una de las dos mesas. Ambos son muebles fuera de lugar que muy a la distancia me hacen pensar en la enigmática mesa con comida en el cuadro de Teófilo Castillo sobre *La procesión del Corpus* (1919).

Aun allí donde no hay enigmas anclados en la presentación de parafernalia de la magia como espectáculo, siempre hay una frondosa suscitación de preguntas en el espectador. ¿Por qué los peces de la pecera se dirigen hacia la mujer desnuda en *Cristina's Traum* (2008)? ¿A quiénes esperan tantas mujeres inmóviles en otros tantos cuadros? Cuando uno va sacando la cuenta de las sucesivas preguntas, estas se multiplican hasta abarcarlo casi todo, y el peso de interrogación va produciendo un clima en el estilo de los vientos metafísicos que soplan en los cuadros de Giorgio de Chirico, algo que se percibe con nitidez en el paseo nocturno de *La muchacha de Papenheim II* (2009).

También está presente lo mágico-enigmático que flota en el arte de las épocas clásica y renacentista, algo que ha captado bien Villacorta en su ensayo. *El enigma de Parrasio* (el pintor ateniense que logra engañar a su colega Zeuxis con el hiperrealismo de una cortina pintada) es emblemático de esta visión del trabajo plástico como magia plasmada y fijada. El enigma de la historia griega reside en la ilusión. Para Maurice Merleau-Ponty (1961), "La pintura no celebra nunca otro enigma que el de la visibilidad... El enigma se sostiene en la medida que mi cuerpo es a la vez vidente y visible". Esto va con la idea de quién es el mago y dónde está la magia planteada por de la Jara. En el cuadro el personaje de oscuro está en pleno trabajo, orientando nuestra mirada hacia una parte del cuadro y distrayéndonos de otras. Robert Pepperell y Michael Punt (2003) sostienen que "el mago profesional sabe que la mano nunca es más veloz que el ojo, y que la habilidad más bien consiste en desorientar al público, de modo que el foco de atención se ubique en el lugar equivocado en el momento adecuado".

Son varios los momentos en que de la Jara orienta nuestra mirada para concretar su obra. En *Parrasio* es la mano del mago extendida hacia el pomo de la puerta lo que con más fuerza orienta nuestra atención, intentando alejarla de la mesa y acercarla a la puerta entreabierta que da a un jardín nocturno. El título nos sugiere que la magia se podría estar manifestando realmente en cualquier lugar de la superficie: la mujer reclinada sobre la mesa, el marco del proscenio con el nombre del

cuadro escrito encima, la lámpara pegada a la pared que proyecta una sombra triangular, incluso en la sugerente relación de materiales del cuadro que trae el catálogo: madera, seda, pan de oro, bronce. La célebre cortina de la historia griega está aquí, haciendo de telón para lo que sucede sobre el escenario que es también el cuadro. Algo que en cierto modo se repite en el cuadro de la joven *Maga*, donde una cortina de ropero forma un escenario y oculta un misterio, mientras la muchacha dirige nuestra atención hacia un cubo gris del cual asoma parte de una cabeza.

Hay algo de urgencia, y hasta de desesperación, en esa mano de *Parrasio*. Como si en ella el personaje de chaqué estuviera considerando fugar al exterior por la puerta entreabierta, mientras que el resto del cuerpo se vuelca hacia el escenario. La postura expresa un ánimo dividido, que debe tomar una decisión en cuestión de instantes. Sin embargo varias otras cosas distintas y contradictorias podrían estar sucediendo en ese proscenio:

- El personaje de negro ha abierto la puerta y dejado entrar un viento que es el que levanta levemente los cortinajes ubicados a ambos extremos del escenario. Acaba de llegar y se dispone a despertar a la mujer dormida o postrada sobre la mesa. A la vez clava la mirada en el auditorio, imprime sigilo al paso que está dando (casi de baile), y pide silencio con el dedo, en preparación del momento decisivo.
- La mujer ha comido una cena frugal, de la que quedan una naranja y las cáscaras de otra, y simplemente se ha quedado dormida contra la mesa. ¿Por qué se quedó dormida? ¿Sabe el otro personaje si está dormida, desmayada o muerta? Si fuera a despertarla, lo cual es una posibilidad, por qué lo haría, i.e., ¿qué buscaría demostrar? ¿En qué consistiría el truco?
- Alguien a quien no vemos acaba de abandonar la escena, dejando detrás a una mujer desconsolada. Lo que hace el personaje de oscuro (que en esta versión no sería un mago sino un maestro de ceremonias) es anunciar aquella partida que acaba de producir el

desconsuelo de la mujer. La puerta hacia la cual apunta la mano del personaje le da a la escena una conexión con el mundo de fuera: por aquí fugó.³

Si nos mantenemos próximos a la historia de Parrasio, la clave de este cuadro podría estar en las cortinas de ambos extremos del proscenio. El enigma original griego es, además de la visibilidad que menciona Merleau-Ponty, la impenetrabilidad de la mirada: no hay, no puede haber nada detrás de la cortina que engaña a Zeuxis. Sin embargo dos años más tarde aparece en la obra de de la Jara un cuadro con un encuadre similar al de *Parrasio*: un proscenio con una marquesina de pan de oro, sobre el cual se desarrolla una escena. Son tres personajes ahora, y también hay cortinas y una mujer dormida, en este caso vaporosamente ataviada y flanqueada por una pareja desnuda. La cortina es independiente del lienzo y movable, lo cual permite crear varias escenas, a medida que se cubre o descubre a uno u otro personaje. Así que en cierto modo aquí sí podemos ver detrás de las cortinas. Flota tras la misma puerta entreabierta que en *Parrasio*, el mismo trozo de luna en un parecido punto del cielo, como si fuera el mismo momento en el año. El vestido traslúcido de la muchacha dormida también es una suerte de cortina, si se quiere.

El título de este segundo cuadro figura sobre el frontis del escenario y se refiere a un célebre poema de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*: "Ángela Adónica". Lo reproduzco completo pues dice mucho sobre los cuadros de de la Jara con muchachas:

*Hoy me he tendido junto a una joven pura
Como a la orilla de un océano blanco,
Como en el centro de una ardiente estrella
De lento espacio
De su mirada largamente verde.*

³ Esta es una interpretación de Ernesto Lauer.

*La luz caía como un agua seca,
En transparentes y profundos círculos
De fresca fuerza.*

*Su pecho como un fuego de dos llamas
Ardía en dos regiones levantado,
Y en doble río llegaba a sus pies,
Grandes y claros.*

*Un clima de oro maduraba apenas
Las diurnas longitudes de su cuerpo
Llenándolo de frutas extendidas
Y oculto fuego.*

Estas dos cajas/escenario son parte de la preocupación por el ilusionismo.⁴ Aparte de los dos cuadros que hemos comentado, hay un par más que evoca el clima nocturno –calle vacía y cielo estrellado en una atmósfera índigo– de algunas cajas de Joseph Cornell, como un universo cerrado en exhibición. Muchos de los interiores de de la Jara dan la impresión de ser la misma casa de cuadro a cuadro, una misma construcción de techos altos del paso del siglo XIX al XX, a veces de dos pisos, con madera oscura, y a veces hasta una misma ventana. Brink (2007:116) opina que “Las ventanas son un motivo importante en las pinturas de Balthus, a menudo como imágenes de lo amenazante pero también de la fuga de un recinto opresivo. La mayoría de las representaciones eróticas de muchachas en Balthus se dan en interiores, cerrados al grado de ser sofocantes, como si todo ocurriera en un teatro de la mente”.

⁴ A partir de la caja perspectiva de Filippo Brunelleschi, su famoso *peepshow*, las ideas de ilusionismo, perspectiva y caja están ubicadas en el mismo horizonte semántico, y los tres unidos pertenecen a la construcción de lo extraño-familiar.

* (*frutas & rocas*)

De la Jara aprecia la fruta y unos pocos alimentos más. El conjunto de esas naturalezas muertas, parciales o totales, es una faceta versátil de su obra. Algunas frutas son el tema central de un cuadro, como en *Higos* (2010), *Granada* (2005), *Plátanos* (1993), donde el propósito central es ponernos en contacto con un esplendor vegetal y sus resonancias culturales, a la vez que se ejerce el oficio con maestría. En otros lienzos la fruta es incidental, como esas naranjas o peras que descansan a un lado del acontecimiento humano, literalmente de adorno (aunque en *Concierto*, 2007, cuatro naranjas dan la impresión de funcionar como mudo puente entre dos sentimientos diferenciados). No le gusta acumular las frutas, sino presentarlas como individualidades o bien en grupos pequeños, domésticos, no comerciales. No son símbolos de la abundancia, sino de la vitalidad, o incluso de otra forma de vida. Tampoco sugieren decadencia, como lo hace la fruta de Bernardo Rivero a comienzos de los años 20: de la Jara es un creador demasiado vitalista como para incurrir deliberadamente en la modalidad del *vanitas*. A pesar de su maestría en representarlas, de la exactitud displicente con que lo hace, y de la importancia que sin duda les concede, da la impresión de que sus frutas flotan en un limbo conceptual.

Sin embargo la fruta protagoniza unos cuantos aterrizajes puntuales de particular fuerza. Es notable la manera como el melón amarillo y algo rugoso del *Bodegón del camino* comparte la austeridad, incluso la aridez de la escena que preside, posada como un centro del cual parecen partir los numerosos caminos que cruzan una explanada desértica. *Granada* presenta a esta fruta cargada a la vez de intención moderna y de tradición muy antigua. Ubicada a considerable altura entre las piernas de una muchacha sentada trae, además de frescura y picardía a un cuerpo, antiguas simbologías sobre la sangre, lo sagrado y acaso incluso la universalidad de la Iglesia Católica. Frente a la densidad de connotaciones de esta granada está la aparente gratuidad de otra colocada como al azar sobre la mesita de trabajo de un pintor enfrascado en representar un unicornio.

En *Ofrenda* una niña muy rubia ofrece al espectador un par de limones en un gesto que da a entender que se trata de sus pechos. Aparece

muy arreglada en un amplio espacio de segundo piso antiguo, y sobre ella cae prácticamente toda la luz que llega a ese pasadizo. Es una escena de contrastes: el amarillo encendido de los limones pezonudos, del sweater y del pelo de la muchacha, y de otro lado la pobre luz del pasadizo, que solo contiene una macetita y la jarra algo desportillada que ya mencionamos antes. La niña avanza hacia nosotros con su ofrecimiento. Los limones son fascinantes por su belleza, pero también por su atrevimiento, pues ponen en evidencia lo que el pudor oculta. Se nos invita a imaginar. Sobre ellos Villacorta dice que “la sensualidad de su forma apenas distrae de su acidez”. Mark Doty (2001) hace notar que en la pintura flamenca del XVII el limón es visto como un tema desafiante, con una especial atención a su cáscara pelada (algo que no aparece en de la Jara, que más bien coloca una cáscara de naranja en *Parrasio*). Es nuestra mirada la que “pela” estos dos limones. Doty ve el acto de pelar cítricos como un desnudamiento: más acceso y más placer para la mirada, descubrir una superficie bajo otra. Para él los limones son “todo ego, todo vanidad, fragantes”, y nos podemos imaginar al verlos “el pequeño fruncimiento de la boca” producido por la acidez. ¿Es a esto que alude la mención de la acidez en el texto de Villacorta? ¿Un pezón sucedáneo y vegetal que nos crispera, nos despierta de un ensueño erótico y nos fija en el mundo de la contemplación?

En el cuadro hay una o varias historias larvadas, o si se prefiere no contadas, sucesivamente para el pícaro, para el candoroso, para el reflexivo. La niña está en movimiento, y casi seguro que viene de cosechar en un huerto (por eso las hojas de limonero), del cual ha subido por la escalera que aparece a la izquierda. Por la mirada da la impresión de que la ofrenda del par de limones es a alguien ubicado en el espacio del espectador. Los limones están a la altura de los pechos de la niña, y el juego con el color del sweater es evidente, como lo es el de la transparencia del plato: el cuadro es una provocación desde el arte.

Ubicados al otro extremo de los cuadros de frutas, a primera vista secos e inhóspitos, están los cuadros de piedras, a las cuales el artista presenta como prácticamente vivas, y en ello depositarias de un secreto. Sus formas, sus matices, y sobre todo su disposición sobre el terreno, resultan algo amenazantes. Rocas inmóviles que sin embargo no parecen en real reposo, sino inquietas. Piedras a menudo filudas y puntiagudas,

colocadas de una manera que le dificulta al observador el libre desplazamiento de la mirada, más todavía porque no parecen dispuestas al azar sino en un desorden deliberado, como la versión peruana de un jardín zen japonés. Un escenario bastante más escarpado y árido que un *karensansui*, pero igual dispuesto para algún tipo de meditación. Son volúmenes que hacen pensar en una soledad radical, como la que se encuentra en las quebradas sin río ni pobladores de los contrafuertes andinos del Perú.

En *El concilio de las piedras* (1991) el título es reforzado por el primer plano de una gran roca que evoca uno de esos gigantescos huevos antediluvianos a punto de quebrarse y evacuar su contenido. ¿Las rocas se han reunido en torno del huevo para presenciar un nacimiento? La escena es de una suerte de jardín inhóspito de *La casa del padre* y parecen en espera, y se nos antojan todas referidas a una de ellas ubicada del otro lado de la casa en una posición central, como un dolmen enmarcado por la puerta de entrada. (¿El padre del título? ¿Y son acaso una madre con una criatura las piedras que vemos a la izquierda del cuadro?) Las piedras se me antojan con un deliberado volumen y aire de personas, un poco en el espíritu de las piedras quizás antropomorfas de Marcahuasi, en la parte alta del valle de Santa Eulalia, Lima.

El mundo mineral de las piedras, construido con unos cuantos cuadros, está diferenciado de los mundos frescos del agua y de la naturaleza vegetal, que a su vez existen como complementos de las escenas de interiores con seres humanos, su otro lado. ¿Qué hacen estas piedras? No es solo que hayan llamado la atención del pintor, sino que están allí para transmitir un mensaje que no es visual. No es el mensaje heroico y aéreo de la célebre roca flotante de René Magritte, sino más bien algo muy terráqueo, duro, acongojante. Los cuadros con piedras son los que más cerca me parece que están de perseguir la presencia del espíritu (también en el sentido de los espíritus) como lo ha tratado el romanticismo, por ejemplo en el concepto del espíritu de lugar. En una obra como *Kenko* (1992) la presencia de un llanto que no logra brotar es casi palpable. Las piedras transmiten rigores que convocan a la meditación, y parecen un comentario sobre la existencia, allí donde los demás cuadros son muchos más sobre la vida propiamente dicha. Las rocas forman un templo, un silencio, un auscultar, la religiosidad de los dólmenes.

Una implicación cristiana de *La casa del padre*: lápidas que marcan un espacio de resurrecciones.

Acaso el mejor resumen de los cuadros de de la Jara como mundo casi fuera de nuestro alcance está en los valiosos comentarios del hieromonje y poeta Simeón: "Ahora y siempre –entre niño y adolescente– asombro ante el misterio de las cosas... Atención a los detalles, recreados minuciosamente por el placer del milagro. De lo visible a lo invisible. Fascinación por los encajes y las enaguas. Exaltación de la doncella, puerta a jardín de delicias iluminado".

BIBLIOGRAFÍA

BRINK, Andrew. 2007. *Desire and Avoidance in the Art of Pablo Picasso, Hans Bellmer, Balthus and Joseph Cornell*. Peter Lang Publishers.

DE LA JARA, Fernando. 2000. *Catálogo*. Eduardo Lores Editor.

DOTY, Mark. 2001 *Still Life With Oysters and Lemon*. Beacon Press, Boston, 70 pp.

LAUER, Mirko. 1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores, 220 pp. Segunda edición, Universidad Ricardo Palma, 2007.

2010 *Bodegón de bodegones. Comida y artes visuales en el Perú*. Lima, USMP.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1961. *L'Œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.

PEPPEREL, Robert y Michael PUNT. 2002. "Art at the Boundary of the Science of Consciousness", en www.robertpepperel.com

RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos. 2000 En: De la Jara.

VILLACORTA, Jorge. 2000 En: De la Jara.

ZIMMER, William. 1991 "Constructed Painting", *Art Journal*, Vol. 50, N° 1:60-63.

QUIÉN MIRA Y QUIÉN ES VISTO: LA CUESTIÓN DEL OTRO¹ / Mario Montalbetti

En esta presentación quiero hacer tres cosas:

- i) contar un chiste;
- ii) analizarlo (es decir, drenarlo de todo efecto cómico); y,
- iii) finalmente, deducir ciertas consecuencias para nuestro tema: quién mira y quién es visto, que es también, el tema del otro, de su imposible subsistencia entre nosotros.

El chiste es el siguiente:

Dos amigos van regularmente a un bar y piden un whisky cada uno. Esto ocurre por meses hasta que un día uno solo de ellos aparece en el bar y pide un whisky doble. El barman, intrigado, le pregunta qué pasó. “Ud. venía con su amigo y cada uno pedía un whisky simple. Hoy Ud. viene solo y pide uno doble”. El individuo le responde: “Es que mi amigo ha muerto”. El barman le extiende sus simpatías. En las semanas siguientes el individuo sigue frecuentando el bar y ordenando un whisky doble hasta que cierto día el individuo entra al bar y ordena un whisky simple. El barman, nuevamente intrigado, le pregunta: “¿Un whisky simple? ¿Qué ha ocurrido ahora?”. El individuo le responde: “Es que he dejado de beber”.

Una lectura rápida del chiste arroja los resultados esperados: se trata de un caso extremo de identificación con el amigo muerto al punto de la *afánisis*, de la desaparición del Sujeto: el amigo muerto no sólo está dentro del amigo vivo sino que se confunde con él y en buena cuenta es él. Pero, como veremos, esta lectura rápida es insuficiente.

Repáren en lo siguiente. En un primer momento ambos amigos repiten día a día el mismo evento: entran a un bar y cada uno ordena un

¹ Texto presentado en el III Foro Latinoamericano de Fotografía, Sao Paulo, octubre del 2013.

whisky simple. Esto se repite, continúa sin fin aparente tarde tras tarde. Uno puede adivinar en esta repetición una ceremonia de la amistad. Cada uno de estos tragos se pone en fila y forman una cadena significativa; y cada tarde se le da un punto de almohadillado a esta cadena para asegurar que este acto que se despliega repetitivamente tenga algún sentido. Digamos que esta cadena se “zurce” (se anuda) con el significado “amistad”. La cadena puede seguir ilimitadamente, el desplazamiento metonímico no tiene freno propio, pero estas puntadas diarias ordenan y ligan todas estas tardes en el bar. Hasta que un elemento externo a la cadena interrumpe la repetición, la muerte de uno de ellos.

Se abre un segundo momento entonces, el momento del whisky doble. Aquí ocurre algo singular. El amigo supérstite quiere, digamos, recordar/homenajear al amigo fallecido y regresa al bar, escenario de la cadena significativa original. Pues bien, tiene ahora una disyuntiva ante sí: podría repetir la cadena, ordenar dos whiskys simples (uno para él, otro para su amigo) colocarlos sobre la barra y beberse uno tras otro; o puede ordenar, tal como sigue en el chiste, un whisky doble, en el que ambas raciones se condensan en una sola de tal forma, suponemos, que cuando bebe uno bebe el otro, al mismo tiempo, como si ambos ahora bebieran el mismo trago. La disyuntiva ilustra exactamente la distinción entre el sublime matemático (dos simples) y el sublime dinámico (uno doble) que Kant establece en su *Crítica del juicio*. Pero ilustra también la lógica de los procesos metonímicos y metafóricos.

Obsérvese que la opción no empleada en la continuación del chiste, la de repetir a la letra el primer momento pidiendo dos whiskys simples, esa opción favorece una lectura en la que el amigo supérstite es el que bebe por ambos. La continuación efectiva (la del whisky doble) es equívoca respecto de quién es el amigo que bebe. Ahí donde la primera opción desplaza, la segunda condensa. Si leemos el chiste retrospectivamente desde el final, ya en este momento uno puede sospechar que el whisky doble lo toma el amigo muerto, que el amigo supérstite ha sido reemplazado metafóricamente por el fallecido. Por decirlo paradójicamente, quien ha muerto es el que sigue vivo.

Finalmente, llegamos al tercer momento del chiste, el de la resolución.

Regresamos al whisky simple sólo que luego de los dos primeros momentos este whisky simple es cualitativamente distinto. Ahora resulta claro, es decir, explícito, que quien bebe es el amigo muerto, que el amigo supérstite "ha dejado de beber". Pero que, y creo que este es el punto crucial de la historia, ha dejado de beber pero sigue bebiendo para que el otro pueda beber. Es decir, el amigo supérstite ofrece un complemento indispensable, ofrece una falta, una ausencia (la suya propia) para que el amigo muerto siga bebiendo. Este "dejar de beber" es el que permite que se siga bebiendo. Este dejar de beber es la falta indispensable de todo orden simbólico para que se perpetúe. La amistad, tan incesantemente inscrita en el primer momento de la historia, se puede mantener solamente si falta uno, si alguien no bebe.

Ahora bien, ¿qué relación tiene todo esto con nuestro tema?

Primero diré qué es lo que el chiste **no** dice. El chiste **no** habla del lugar desde el cual un ser humano deja de hacer algo para que otro lo pueda hacer, por ejemplo, deja de beber para que otro pueda beber o deja de hablar para que otro pueda hacerlo. Ese lugar ya lo conocemos aunque no lo practiquemos. A veces lo llamamos caridad, a veces lo identificamos como un principio ético indispensable... por ejemplo, aquel del que habla Levinas cuando dice que una comunidad debe seguir a aquellos que renuncian a comer para que otros puedan hacerlo (cf. "The Youth of Israel" en *Nine Talmudic Readings*, Indiana U. Press 1990, 1994).

Pero ese, a pesar de tratarse de una cuestión de la máxima importancia, no es el punto del chiste. El chiste ilumina otro lugar, otro *topos*, singular e inesperado; singular e inesperado porque no es el tradicional tópico ético, sino que se abre a un horizonte epistemológico desusado. ¿Cuál es ese lugar?

Voy a decirlo de una manera que parecerá confusa primero pero que trataré de explicar en lo que sigue. El lugar iluminado por el chiste es

aquel desde el cual un ser humano deja de hacer algo sin dejar de hacerlo: deja de beber, pero sigue bebiendo (deja de comer, pero sigue comiendo, deja de hablar pero sigue hablando, etc.). Y este no-hacer haciendo lo hace para que el otro, que no puede hacerlo, lo haga. Es decir, deja de beber para que, bebiendo, el otro que no puede beber, pueda hacerlo.

Todo esto, admito, suena a acertijo zen pero les aseguro que no lo es.

¿Por qué es significativa la solución del chiste para la fotografía?

Bueno, la primera aplicación es casi automática: el chiste nos propone dejar de fotografiar fotografiando para que el otro, que no puede fotografiar, pueda hacerlo. Pero, ¿qué es esto?

Primero, ¿quién es este otro tan desvalido que no puede fotografiar? Si ahora todos tienen una cámara en su teléfono móvil, cualquiera puede fotografiar. ¿Quién es este otro que no puede hacerlo? Esto nos invita a pensar en un otro más radical que el que usualmente conocemos.

El que usualmente conocemos como *otro* es apenas un “prójimo”, es el farsesco otro de la máxima cristiana “ama a tu prójimo como a ti mismo”. Imaginemos por un instante la versión fotográfica de esta máxima: “fotografía a tu prójimo como a ti mismo”. Sería absurda por dos razones rápidas de observar: a) porque normalmente fotografiamos al prójimo bastante mejor a nosotros mismos (tal como la actual tendencia narcisista de los auto-retratos nos lleva a comprobar); y b) porque cuando fotografiamos al prójimo *como a nosotros mismos* lo fotografiamos *como a nosotros mismos*, es decir, lo fotografiamos en todo aquello que guarda alguna relación con nosotros. Voy a ponerlo en otros términos: nos gusta la música andina porque se parece a los blues, nos gustan las prendas de vestir indígenas en cuanto pueden ser usadas como moda occidental, nos gusta el indigenismo pictórico cuando lo podemos asimilar a una corriente vanguardista del arte occidental, nos gustan las comidas autóctonas pero si no son muy picantes o muy exóticas o muy distintas. Lo que nos gusta no es el otro sino su fusión (bendita palabra) con nosotros. Quiero decir: cuando nos gusta el otro, *nos gusta porque se parece a nosotros*: nos gusta en

tanto y en cuanto se parece a nosotros. Ese es el prójimo del cristianismo –tan poco *otro* que muchas veces comienza a dudar si los homosexuales o las mujeres o los shintoístas o los no-contactados son en verdad prójimo– justamente porque son difíciles de *fusionar*. Ese prójimo no nos sirve aquí. No es suficiente amar al prójimo; hay que amar al otro y amarlo en toda su otredad para que la máxima tenga algún sentido. En otras palabras, amar al prójimo en todo lo que *no* tiene en común con uno mismo.

La distancia fotográfica entre el que mira y el que es visto, que Sontag definió hace varios años como una distancia de clase, debe re-establecerse como una distancia, igualmente política, pero mayor aún, más radical, para que siga teniendo sentido entre nosotros.

Regresemos al chiste entonces y a sus implicaciones para nuestro tema. Decía que lo que el chiste ilumina no es simplemente la máxima ética de dejar de hacer algo para que el otro lo pueda hacer, dejar de beber, por ejemplo, para que el otro pueda beber. Lo que el chiste ilumina es el lugar desde el cual un individuo deja de hacer algo sin dejar de hacerlo... y esto lo hace para que el que no puede hacerlo lo haga.

No se trata, insisto, de dejar de fotografiar para que el que no pueda fotografiar lo pueda hacer. No se trata de desprenderse de la propia cámara fotográfica para que el otro que no tiene una pueda fotografiar. Eso es demasiado fácil y no merece comentario. De lo que se trata inicialmente es de ¡dejar de fotografiar! Ese es el primer punto. Pero, y esta es la continuación extraña, dejar de fotografiar ¡sin dejar de hacerlo! Es decir: dejar de fotografiar pero de tal forma que la única forma en que podamos dejar de fotografiar sea seguir fotografiando. Y esto se hace/no-hace para que el otro, que no puede fotografiar, pueda hacerlo.

Pensemos en un fotógrafo que deja de fotografiar para que el otro lo haga. Eso no es suficiente: pensemos en un fotógrafo que sin dejar de fotografiar deja de fotografiar para que el otro lo haga. ¿Es posible esa práctica? ¿Es posible fotografiar ese rescate del otro radicalmente otro y no simplemente de un prójimo fusionable?

¿Quién es el otro, el otro radical, para un fotógrafo?

La respuesta tiene que ser: *no hay más otro para un fotógrafo, no hay otro más radical para un fotógrafo, que alguien que no puede fotografiar!* Pero todo el mundo puede fotografiar. ¿Qué quiere decir “no poder fotografiar” en este contexto? No quiere decir el mero hecho mecánico de no poder apretar el disparador de una cámara. ¿Quién entonces es el que no puede fotografiar, el radicalmente otro del fotógrafo, del que mira?

Mi respuesta es: *el que no puede fotografiar es el que no puede hacer una imagen, el que no puede hacer-se una imagen.*

Es ese, el que no puede hacer(se) una imagen, el otro en relación al cual debemos dejar de fotografiar sin dejar de hacerlo para que ese otro pueda hacer(se) una imagen. Esto no es fácil. De hecho, tal vez sea imposible... Y el chiste es gracioso porque intuimos su profundo absurdo y radical imposibilidad.

Observen lo siguiente. Una de las consecuencias de todo esto es que el otro más radical de un fotógrafo es otro fotógrafo, pero ¡uno que no puede hacer(se) imágenes! Y conocemos de sobra quiénes son: fotógrafos incapaces de hacer(se) imágenes, ¡pero que no dejan de fotografiar!

¿Qué significa no poder hacer imágenes? Significa, regreso a lo mismo, no poder imaginar al otro como otro: no poder hacer imagen de su radical otredad. No de su estupidez, belleza, ingenuidad, pobreza, dolor, alegría... porque, de alguna manera, en eso es como todos nosotros; ni tampoco se trata de hacer imagen del otro como sujeto/objeto melancólico recuperable. Sino más bien, de hacer imagen de un otro tan enteramente otro *que no tiene otro*. Lo que requerimos es hacer imagen de un otro no intercambiable por otro.

Cada quien, estoy seguro, tiene su propia lista de candidatos, de fotógrafos incapaces de hacer imágenes pero incapaces también de dejar de fotografiar. Mencionaré un solo caso: cuando se reinauguró el Museo de Arte de Lima (MALI) en el 2010, se optó por reabrir las puertas del

Museo con una gran muestra fotográfica. Sin embargo, la muestra que se presentó no fue de Chambi ni de Figueroa Aznar ni de los hermanos Vargas ni, para tal caso, de Musuk Nolte o Gladys Alvarado. Fue de... Mario Testino. La elección no es ni económica ni social ni política ni glamorosamente descabellada. Al contrario, dentro de la mentalidad de un museo del sistema como el MALI tiene todo el sentido del mundo. El punto es otro: lo que la muestra subrayó es que si la fotografía le va a ser útil a la sociedad que lo acomoda, esta, la fotografía, lo será únicamente si se dedica a fotografiar sin hacer imágenes.

No tengo tiempo de desarrollar esto aquí pero creo que no deberíamos pasar por alto ciertas metonimias de la actual sociedad capitalista (industrial o post); por ejemplo, el desplazamiento (o caída en desgracia) de la literatura en favor del periodismo, de la filosofía en favor de la autoayuda, de la arquitectura en favor del diseño y el de la pintura en favor de la fotografía. Y dentro de la fotografía también es más o menos evidente la reaparición de una suerte de neobarroco light de la imagen: la autorreferencialidad, el gran teatro del mundo, el pastiche, la superficialidad morfológica de lo visible, el post-índice, etcétera. Todas estas posibilidades que llegan a nosotros cortesía del gran generador de no-imágenes que llamamos Photoshop.

Regresemos a nuestro tema para concluir. Dejar de fotografiar sin dejar de hacerlo, ese es un principio ético –como dejar de comer para que otro coma. Pero dejar de fotografiar sin dejar de fotografiar para que el otro pueda fotografiar, es decir, para que el otro pueda hacer(se) una imagen, ese es un principio epistemológico que no deberíamos pasar por alto. Ese es el lugar, singular e inesperado, iluminado por el chiste que hemos analizado.

Si el que es visto no es un otro, el que ve no se hará una imagen. Más bien, se la harán. Si el otro no es visto como un otro, radicalmente otro, la imagen resultante será una más que el sistema nos regala para que no nos molestemos en hacernos una nueva. En otras palabras, de lo que hablamos es de fotografiar para dejar de ser fotógrafos.

Insisto: esto es muy difícil de hacer. Tal vez sea imposible de hacer, pero merece observarse.

Y esto porque, y esta es la última vuelta de mi argumento, al dejar de fotografiar (mientras seguimos fotografiando) para que el otro se pueda hacer una imagen permitimos, al mismo tiempo, que el otro pueda, simétricamente, dejar de fotografiar también para que nosotros podamos (volver a) hacerlo.

Eso es lo que he querido hacer aquí: les he mostrado una imagen de la fotografía sin mostrarles imagen alguna, de tal forma que ustedes puedan hacerse una imagen de todo esto.



LA HERENCIA DE LOS GAITÁN / Zein Zorrilla

1

Roy había salido de la ducha y se abandonaba a las ondulantes fragancias de la colonia cuando la llamada telefónica irrumpió en su pieza. Los amigos de la oficina habían ofrecido secuestrarlo para ahogar en algún bar del litoral las calamidades de tan fatídico noviembre. Qué mes para fatal. Comenzó con la recesión mundial proyectando su helada sombra en el país, a continuación Yanina decidió romper el romance (una vez más), y para coronar las desgracias un infarto fulminó a papá.

El teléfono continuó timbrando hasta que Roy lo atendió. No era la feliz pandilla de la oficina, sino Trini, su hermana, con una trágica novedad. Era el quinto día de la partida de papá y Trini había organizado una despedida, “como había que despedir a un Gaitán”.

—Velaremos sus prendas esta noche —sentenció rotunda, inapelable.

Roy se irguió en la punta de los pies; las palabras lo desbordaron, burlaron el congelado filtro de su cerebro:

—Trini, habíamos acordado celebrarle una misa a un mes de su partida. ¿De dónde sale esta ceremonia?

Trini protestó. Las prendas de un muerto se velaban al quinto día, no al mes. Al sexto día, el ánima del finado se marchaba en definitiva de este mundo. Solo entonces podía decirse que el finado se había ido en cuerpo, y en espíritu.

—Y tenemos que despedir ese espíritu. Así es como se hace. ¿O quieres tener al ánima de papá vagando en esta ciudad?

Roy suspiró. ¿Podía hacer algo frente a esas costumbres de las abruptas serranías trasplantadas a las floridas avenidas de la urbe? Podía excusarse, eludirlas, diferenciarse. ¿Qué más?

—Perdona, Trini. No me lo habías participado antes, y ya tengo comprometida mi noche.

Tras un breve silencio el auricular se animó con la alarma de corte de llamada. (Trini llamaba desde un teléfono público.) Un chasquido metálico devolvió la nerviosa voz a la pieza. No, Roy. La mujer no estaba para excusas. No y no. Un hijo tenía que despedir a su padre.

—Mira, Trini...

Tampoco estaba para miramientos. Roy era un ingrato, un desalmado, un hombre con estudios superiores, pero con el corazón seco... Sus palabras aserraron los oídos de Roy al entrar, chirriaron al salir. Roy había sido el hijo favorito, el engreído, el único enviado a la universidad para convertirse en otro hombre. ¿Y ahora iba a mezquinar su presencia a quien había sacrificado su vida por él? ¿Iba a negarse a aliviar el dolor de su hermana?

—No puedes decir eso, Trini. Estuve en el entierro.

No era suficiente. Las protestas de Trini se convirtieron en amenazas cuando la advertencia de corte de llamada se volvió a producir. Otro chasquido metálico y la tormenta regresó más apremiante aún:

—Esta vez no saldrás con tu capricho, Roy.

En una primera instancia, Trini había propuesto a los deudos cargar los restos del padre hasta la remota Paucará. Los restos del progenitor debían descansar bajo los molles ancestrales, “donde reposan sus padres y donde un día nos echaremos nosotros también”. Aquel deseo brotó de ella con la fuerza del magma, pero ante el silencio de su

parentela se congeló en un monumento de piedra. En esta capital somos pasajeros —argumentó—, aves de paso en cielo ajeno que con sus últimas fuerzas deben volver a sus montes a morir. Aquella vez Roy fue desbordado por la furia. ¡Qué locura! ¿Trini proponía cargar el féretro de papá por riachuelos y quebradas, por puentes y carreteras? ¿Eso proponía? Qué derroche! Nadie disponía de tiempo ni plata (dijo recursos) para tirarlos en ningún paseo fúnebre. No. Que se dejara de delirios. Trini contempló con impotencia cómo el hermano destruía su monumento de piedra y se mordió los dientes cuando el mozo la emprendió contra el pedestal, mas alcanzó a lanzar una última amenaza: un día, ella sola, sin ayuda de nadie, ejecutaría su deseo.

Roy creía haber finiquitado el tema de ese modo, pero ahora Trini reaparecía con la historia del velatorio de prendas.

La advertencia de corte de llamada se produjo nuevamente. Esta vez no hubo chasquido metálico ni monedas que prolongaran el diálogo, solo la metálica voz de Trini, la mayor de los Gaitán.

—Te esperamos esta noche. ¡Punto!

Y no hubo más Trini. Frente al espejo de la pieza quedaron Roy y su imagen, semidesnudos, las toallas colgadas de la cintura: combatientes envueltos en los fragmentos de toga salvados en la inesperada batalla.

2

Trinitaria Gaitán ha echado sus raíces en una cabaña de los suburbios de Lima, antigua capital de la colonia española. La cabaña y su huerta yacen al pie de las primeras estribaciones andinas, bajo un solitario farol que noche a noche compite con las estrellas por iluminar esa burbuja de provincia tan próxima a los ajetreos de la urbe, tan remota en las hojas del calendario.

Trini recibe a Roy en el vestíbulo de la cabaña, acomoda su túnica negra, lo enfrenta con sus ojos enrojecidos. No es Trini; es la sacerdotisa

del dolor, la intermediaria entre las vanas comedias de este mundo y los insondables misterios del más allá. Sin pronunciar palabra conduce al hermano hacia la multitud doliente, lo entrega a la sucesión de manos extendidas y pechos ávidos del abrazo fraternal.

Ante la mesa del velatorio donde aguardan los pantalones y camisas del finado, acomodados con primor, Roy musita una oración, se traza una rápida cruz. Ahí está la camisa roja a cuadros obsequiada a padre en su último cumpleaños; ahí la corbata con la que padre enfren-
tó a los hombres de la Municipalidad por el tema de los tributos; ahí los ternos vacíos que un día se lucieron en las plazas y avenidas de esa sarcástica ciudad –montón de trapos carentes ahora de forma y significado–; allá el par de zapatos todavía nuevos, y ya huérfanos. Desde una esquina preferencial lucen su resignación los pequeños lujos del propietario ido: un lapicero Esterbrook de los años sesenta, una billetera repujada en misteriosos arabescos, un cinturón gastado que aún suspira por sus orificios fríos y solitarios.

Alguien llega hasta Roy; tío Tomás. Ah, tío. El viejo solterón pone en manos de Roy una copa y se lo lleva a través de las silenciosas oleadas de dolor que se levantan de esos perfiles afincados en la capital y convocados desde su anonimato por la diligente Trini. Cuán diferente esta asistencia de aquella otra que en ordenado cortejo acudió al cementerio. Aquellos eran mestizos, gente de traje bien cortado y modales cultivados: el aporte mestizo de los Gaitán, antiguos hacendados de Paucará. Qué diferencia con esta multitud gris, silenciosa y melancólica: el inevitable aporte indígena de los Tirajaya. Trini no ha invitado a ningún otro Gaitán, sólo al tío Tomás cuyas capacidades le permiten retozar como un envejecido querubín en el mundo mestizo de los Gaitán; a la vez que bromear como un peón botarate en el mundo indígena de los Tirajaya. Ah, tío Tomás. Obsérvenlo. Muda de uno a otro oyente como una radio receptora cambiaría de emisora sin mellar su nitidez: voz ronca para los Gaitán, delicada para los Tirajaya; enérgica sacudida de manos con unos, golpecitos en la barriga para otros; mirada directa ante las mestizas, bailarina e insegura frente al parpadeo coquetón de las trigueñas. Tío Tomás ha arruinado más de una vez su vida, pero ha gozado más de una resurrección.

—Tenemos un pequeño *impasse* –susurra inclinándose hacia Roy–. Necesito tu co-la-bo-ra-ción.

Roy percibe que en ellos concurren las miradas que remontan las sombras del velatorio: refulgentes las femeninas, cómplices las varoniles.

—¿Qué pasa? ¿Olvidaron comprar algo?

—Hablo en serio, Roy. Necesito un artista.

Roy contiene la respiración; Tomás desarrolla el encargo...

—Vino alguien que nunca debió venir. –Consulta en la extraviada mirada de Roy–. ¿Adivinas?

—No.

—Vino *ella*.

—¿Perdón?

Quién sabe si obligado por los espectadores, Tomás distiende el rostro como si estuviera comentando los resultados del último del fútbol, o algún evento menor, antes que soltando una delicada confidencia:

—Tienes que entretenerla. Es más, los presentes deben saber, sentir, que ella es una invitada tuya.

—Pero ni siquiera la conozco.

—Nadie la conoce, solo yo. Así que no temas por ese lado.

Roy intenta reconocer a la dama de prendas deportivas que toma el fresco en la terraza solitaria. Es una mujer delgada cuya fina palidez destacan los resplandores del farol. Una presencia insólita en ese mar de provincianos de cuello duro y manos encallecidas.

—Después advertirás que la conoces más de lo que crees. ¿Nunca antes la has visto?

Roy está por jurar que no, cuando su memoria le descorre un telón. ¿No estaba aquella dama entre los mestizos del cementerio? Sí, estaba. Entonces lucía grandes anteojos negros, pañuelo plateado al cuello y fumaba. Se la hubiera tomado por la acompañante de un cortejo ajeno, la doliente de alguna ceremonia vecina caída por error entre los Gaitán. Pero es ella. Prendas descuidadas ahora, rostro fatigado, un agobiante dolor a cuestras.

Tomás se la está presentando:

—Nury, aquí Roy. —Palmea un hombro de Roy—. Los dejo. Ustedes querrán estar solos.

3

Meses después de aquella noche, Roy intenta todavía recordar el encuentro con Nora Falconí. Los recuerdos de aquella noche sin estrellas lo bañan en sudor, pero ahí está otra vez la serena voz de la desconocida.

—Disculparás mi presencia.

—Al contrario, señora...

Una pausa larga, cargada de significado, y al final las salvadoras palabras:

—Me enteré de la ceremonia muy tarde.

Nora justifica su presencia en prendas deportivas. Se dirigía al gimnasio cuando se enteró. Su sonrisa parece espontánea, pero su mirada es indudablemente cautelosa.

—Jamás hubiera creído que una hermana tuya organizaría esta ceremonia tan... digamos tan necesaria. Claro, ausente tu madre, Trini ocupó su lugar y desde ese puesto despide ahora a su padre.

—Costumbres, señora.

Nora sacude el cigarrillo en un improvisado cenicero:

—Por favor...

El humo eleva sus ondas de plata en la oscuridad. Roy reconoce el aroma de aquel tabaco. Es el mismo que acompañó a papá por un tiempo e instaló en casa la zozobra y dolor. Habla la mujer y en sus palabras Roy reconoce los giros del progenitor. ¿Sí? ¿Y cómo así? ¿Papá influyó en ella? ¿O ella lo marcó con su estilo? ¿Cómo saberlo? Solo inducir la a hablar, y escuchar...

—¿Y usted cree en estas costumbres?

Nora aplasta el cigarrillo contra el cenicero, suspira.

—Sí. También son mías.

—Nury...

Nora sonrío, sopla la ceniza adherida a las yemas secas de sus dedos.

—Nury, no, pequeño. Para ti soy Nora.

Al decir "Nora" abandona los llanos de la confidente intimidad y se eleva al elevado torreón que parece haberla estado aguardando.

—Nora... —Roy se vuelve hacia el torreón—. Le agradezco su presencia.

Nora no parece oír, tiene la mirada perdida en las copas de los árboles que recortan sus perfiles en la lechosa atmósfera de la costa.

—Hoy parte Él —dice—. Nury parte también...

La mirada vuelve de la lejanía y se posa en la mesa del velatorio. Roy sospecha entonces que tal vez esa mujer conoce la historia de esas camisas; quién sabe si los pañuelos son regalos suyos y alguna corbata también. Le consulta con la mirada, pero ella ya contempla a la multitud que se sume en el hormiguo de las pequeñas actividades de la ceremonia.

—Ellos han venido a lo mismo. Cada uno despide a su muerto. Obsérvalos.

Su voz cobra una entonación provinciana, como si en ella renaciera otra mujer.

—Usted bromea.

—También tú despides a un padre diferente al padre que despide tu hermana.

¿Sí? ¿Y a qué padre despide él? ¿Al mestizo de buenos modales que se unió a una campesina y fundó el hogar? Nunca quiso ahondar en las secretas razones que unieron a seres tan dispares y los empujaron a fundar un disparejo hogar y traer al mundo a Trini y a él. Una pareja en tensión permanente. La madre imponiendo en silencio sus hábitos campesinos; sus comidas rurales, reacia a asistir a las reuniones de los Gaitán, a recibirlos en casa cuando venían en visita ocasional. El padre resignándose a perder espacio y autoridad y convertirse en “el señor que vuela de madrugada y regresa al anochecer”.

—Tu padre es uno de esos pájaros —decía la madre, señalando las palomas silvestres—. Unas veces traen algo en el pico, otras veces vuelven sin nada.

—Paciencia, madre —la calmaba Roy.

La madre suspiraba:

—Pero siquiera vuelve. Los de su especie levantan el vuelo y no vuelven más.

Suspiraba y lo repetía desde la noche que padre volvió de la calle muy alegre. La madre lo contempló de pies a cabeza, olisqueó los aires y sacudida por un súbito estremecimiento se llevó las mantas del dormitorio al depósito de granos. Los hijos fueron tras ella y papá durmió solo en el mueble de la sala.

Y en la despedida de ese padre se aparecía esta mujer.

Roy le pide un cigarrillo, sin pudor. Está frente a la amiga de papá. Qué noche y qué despedida. Un dolor lo encoge: el recuerdo de su propia madre. Hogareña, diligente, dedicada al cuidado de los hijos, al cultivo de las verduras con que ayudaba al presupuesto, fatigada por los cuidados de la pequeña granja, renuente a insertarse en el mundo mestizo de la provincia, menos aún en el mundo de la capital.

—Mi madre fue una excelente esposa —dice, sin necesidad, desbordado por el peso de una extemporánea comprobación—. La esposa ideal de papá.

—Como yo; la esposa ideal de Hans.

Ante la sorpresa de Roy, precisa:

—El complemento terrenal, la compañía necesaria. Tu padre no hubiera podido vivir sin ella. Y no te preguntes más, ni indagues más. Hay cortinas en la vida tras las cuales un hijo nunca debería escudriñar.

Roy soporta el repentino alboroto de la hojarasca que se levanta con la brisa, soporta el murmullo de las persistentes voces femeninas que vienen desde el velatorio. Y sobre esas voces llega una vez más la voz de la madre enrostrando al padre su deslealtad, cuestionándole sus derroches y su olvido. Y otra vez los llantos y los suspiros y otra vez el padre abandonando la casa sin una despedida.

—¿Terminaron?

El tío Tomás está con ellos, estrujándose las manos, derrochando atenciones como si recién los conociera:

—Pasemos a la sala. Pronto apagarán las luces y comenzará la ceremonia.

En esa súbita oscuridad, Roy advierte que están solos en la terraza. Los dolientes colman el velatorio, adoloridos y hieráticos. Lagrimean las velas y los rostros se iluminan con su pálido resplandor.

El automóvil rueda silencioso bajo las estrellas perezosas que se empeñan en diamantar las tinieblas. Los faros iluminan las ávidas colinas, inmovilizan un crispado peñasco en el horizonte, animan un frágil arbusto que resplandece por un instante para luego volver a su plácida oscuridad. Una lechuza alza repentino vuelo, aletea sin prisa ni alboroto mientras en el horizonte titilan las primeras luces de la gran ciudad.

El interior del vehículo se ilumina de pronto con la llama de un encendedor. Una bocanada de humo desenrosca su parsimonia y Nora apoya el codo en la ventana.

—Le gustaba el cine, bromeaba a ser un personaje de Fellini y así lo recordaré: distraído y sin rumbo, saco al hombro y corbata suelta. Necesitaba a alguien con quién saborear una pasta, un vino, descalzarse en la plaza y tararear una canción. Un hombre nacido, como escuché decir a alguien, en el tiempo y lugar equivocados.

—Sí. Alguna vez me pareció así.

—Y se fue.

Otra columna de humo. Una locomotora fantasmal refulge en el horizonte y se hunde en las tinieblas con sus góndolas cargadas solamente de oscuridad.

—¿Sabes quién era yo cuando lo conocí?

¿Quién? Pues apenas una chica de la provincia (la voz crepita con los matices de la confesión). Una joven sencilla que tuvo la suerte de heredar una tez clara y educarse en un colegio alemán. Ahí se hizo Nora, ocultando sus orígenes humildes, adoptando costumbres urbanas, ensayando modales ajenos, extirpando cada rasgo nativo para implantarse los rasgos prestigiados de la ciudad y hacerse de modales y gestos y gustos como quien se hace de armas para la batalla. Con esas armas se labró un destino, consiguió un marido alemán y un par de hermosas hijas.

Ella supo muy temprano que la vida era una fiesta de disfraces en la que había que ponerse la máscara exigida por la ocasión. Y así fue hasta que un día se produjo el milagro y comenzó la transformación. Un aeropuerto, una suspensión de vuelos y Rogelio estaba ahí. En el largo viaje hablaron de orquídeas, de textiles antiguos, de canciones argentinas. Quedaron en verse y se vieron. Una tarde, si no un mediodía, y ella fue descubriendo que los problemas de ella eran también los de él. Y le fascinó comprobar que él los enfrentaba de un modo diferente.

—Era un señor de la urbe y también de la cordillera. Natural y fascinante. Seguro, pero respetuoso. Caminando entre zancadillas y risitas burlonas, sin herir, pero sin ceder.

—Sí, era papá.

—Gracias a él, otra mujer nació de mí.

Comenzaron los encuentros en los cafetines, en los restaurantes exóticos, en las ferias tradicionales y las películas de estreno, en fiestas a las que llegaban por separado para encontrarse “de casualidad”. Ella podía ser varias mujeres en un día, a exigencia de la circunstancia, según el escenario. Y la auténtica era Nury.

Roy carraspea, deja que el automóvil remonte las últimas lomadas que apartan el suburbio rural de la gran ciudad, sin ruido ni sobresaltos.

—Un hombre ávido de novedades. Su rostro se iluminaba ante un cordero con berenjenas o un vino desconocido. Era capaz de lucir sin parpadeo una corbata con la oronda pluma de un pavo real, o presentarse en las prendas llanas de un estudiante maduro. Un príncipe solitario.

Roy sonrío. Nora interpreta el significado de esa sonrisa:

—No lo creas. Yo no era la princesa.

—¿Ah, no?

—No. Fui su alumna, una exploradora de mi propio ser.

Fue un proceso largo, divertido. Cuando menos lo esperaba resucitó la muchachita juguetona que había muerto en el altar donde la desposó el alemán. Volvía a ser por unas horas la niña engreída capaz de acompañar con alegre voz los rasgueos de la guitarra del padre, a reír con inocencia ante el recuerdo de su propia madre urgiéndola a “madurar”. Aprendió a sentir vergüenza de sus orígenes humildes, a sentir orgullo la sangre nativa de sus venas, para sorpresa y diversión de su marido alemán y de sus amistades más cercanas.

—Por una experiencia así, valía la pena sacrificar un poco de paz.

El carro rueda en el silencio de la hora indecisa. Un despejado parche de cielo ofrece un puñado de estrellas, pero su resplandor es insuficiente, la carretera vuelve a sumergirse en la tenebrosa neblina que aureola a la urbe.

—¿Y tú? ¿Cómo van esos estudios?

Nora conoce muchas entretelas de la vida de Roy. Lo viene demostrando desde que abandonaron la casa de Trini. Ahora se refiere a los estudios de arquitectura a los que indujo papá. Pero, ¿fue influencia de papá? ¿O de ella? Pero, definitivamente, no fue mamá. ¡Ah! ¿Quién podría decirle ahora tras de cuántas decisiones de padre estuvo esta mujer?

—¿Qué más sabe de mí?

—No mucho. Rogelio tenía sus problemas, pero se los guardaba. Lo que sé es porque lo adiviné.

—¿Sabe, señora? Le agradezco y no sé si le gustaría hablar de otras cosas...

Nora no parece escucharle, contempla la lejanía, donde alguien juega a ocultar las diminutas estrellas:

—La felicidad siempre escasea, y hay que saberla compartir cuando nos llega.

El horizonte se anima con los primeros barrios residenciales y una amplia curva la rescata de su embeleso.

—Te diré algo todavía... —dice—. La vida está henchida de misterios. Algunos misterios comienzan a revelárenos al bordear los treinta años. Hay otros de cuya existencia apenas sospechamos a los cuarenta. Pero es pasada la cincuentena que la vida se anima a revelar sus más ricas iridiscencias, cuando ya se ha conocido el dolor.

Roy siente nublarse su mirada. Una pesada cortina se interpone entre él y aquella artífice de mano fina que ha guiado muchas de las decisiones de su padre. Ella influyó para inclinarlo por la arquitectura, ella instaló en casa un gusto por la comida italiana, por los edredones brillantes, por la calidad y la disposición de los muebles. ¿Cuántos hábitos del mismo Roy no tienen su origen en esta mujer?

Nora enciende otro cigarrillo, como si al encenderlo quemara una etapa de su vida, como parte de su propio ritual.

—¿Entonces...? —dice, frunciendo los labios, dejando que el humo se disuelva en la brisa pasajera—. ¿Retomarás esos estudios?

Roy se yergue sin soltar el timón. Son las exactas palabras con que padre lo animaba desde su lecho de muerte.

—No tiene sentido —solía replicar Roy. Y ahora vuelve a pronunciar las palabras—: ¿Volver por qué?

El padre lo contemplaba desde su lecho, apoyado en los codos, la mirada desencantada que luego se convertía en tolerante, como la mirada de Nora ahora:

—¿Por qué, dices?

Y le menciona la única razón: porque los hijos deben continuar la experiencia de los padres, su aprendizaje y su búsqueda.

—Es la forma de ser un hijo. ¿No lo crees?

El automóvil ingresa a la desierta zona residencial. Nora se quedará en centro comercial. En esta noche, tiene una tarea pendiente aún.

Roy abre la ventanilla y siente en el rostro la helada bocanada de la realidad. Una hora después aquel encuentro le parecerá un sueño, lo sabe, un fruto de la vigilia y de su fantasía.

—Me gustaría visitarla, Nora.

Nora juega con el encendedor. Lo enciende, lo apaga, lo vuelve a encender.

—¿Visitarme? —Duda—. ¿Con qué fin? No le veo objeto...

El carro rueda hacia el centro comercial, desierto a esa hora. Las palabras se suceden, inexorables. No hay razones para cultivar esa amistad. Esa noche se fue Rogelio, y se fue Nury.

—Dos burbujas de jabón se elevan, se elevan y se van. Dejemos que se vayan.

Bajo la cruda luz de los faroles, Roy repara que pese a su apariencia saludable, Nora es una anciana. Por instantes rejuvenece, impelida por una gran energía, pero cuando la energía mengua, como ahora, vuelve a ser la anciana que en realidad es.

—Me gustaría ser tu amiga —suspira—, pero ya no me queda vida para ofrecérsela a nadie.

Una sombra pasa volando sobre la tenue luz de los faroles.

—Dejemos que las burbujas se vayan.

—Si lo prefiere.

—Y vuelve con los tuyos. Te necesitan.

Desciende del automóvil y se aleja sin volver el rostro, más pequeña en los escalones del centro comercial, más anciana al trasponer

el vestíbulo del café. Un mozo parece haberla estado esperando. Ella se acomoda en la primera mesa y el mozo ya está con las copas, una para ella, otra para el interlocutor ausente de la silla vacía.

Roy enciende el motor del vehículo, pero no las luces, y rueda en la total oscuridad.

5

Aun en la noche más cerrada el ojo experto es capaz de distinguir la cinta de la carretera que deja atrás la ciudad y se interna en los suburbios. Ancha, blanca, serpenteante. Guía y salvación. Ayudan en esa noche sin estrellas hasta que en la lejanía surge una diminuta edificación, una ventana iluminada. Tal vez una madre inclinada sobre el hijo enfermo, o un estudiante que al resplandor de una lámpara se labra un destino, quién sabe si una joven amante que redacta una carta poniendo en cada palabra el corazón, en cada pausa una esperanza; indiferentes todos al vacío sin sentido que envuelve al mundo en esta fría madrugada. Protegido cada uno por su minúscula verdad, por su frágil ilusión.

¿Y qué ilusión te ha reservado esta vida, Roy? Eres un artefacto que rueda en la noche solitaria: vacío, frío, sin deseos ni memoria, sin miedos y sin esperanzas. Un inútil cascarón librado al jugueteo de los vientos. Naciste así, y así rodarás hasta la hora final.

El alba se insinúa, pero todavía hay oscuridad. Y sobre ese lienzo sin fondo danza el rostro de papá.

—Papá —dice Roy—. Y el pecho se le infla, incapaz de proferir más palabras, ya oprimido por la angustia, ya hinchido por un atisbo de felicidad.

Los ojos se comienzan a nublar, pero el automóvil continúa rodando.

—Todo bien, papá.

Y no hay más palabras.

La imagen sonrío en la noche sin estrellas y comienza a disolverse en el fondo de murmurantes eucaliptos. Roy siente el pesado brazo que se posó en sus hombros el día que ingresó a la universidad. Papá estuvo con él. Y vuelve a oír la voz grave cuando le comunicó su decisión de abandonar esa universidad. Papá estuvo con él, inmóvil y soportando el vendaval. El rostro fantasmal sonrío en la cresta de los árboles, confundiendo con los jirones de niebla del alba. Sí, aun luego de esta noche, siempre estará con él.

El automóvil rueda confiado en el recuerdo que sus neumáticos guardan de las huellas, elude las engañosas curvas, se estremece ante la aparición del valle y rueda hasta la sombra del conocido árbol familiar.

La casa de Trini es la única despierta a esa hora. Los dolientes, reanimados por la inminencia del alba, desbordan la sala y los corredores. Sombras que actúan sin guion y sin un director, al antojo de los recuerdos y del humor. Roy los distingue con claridad, los reconoce. Es su parentela. Campesinos de cuello duro y mujeres de cabelleras encendidas al estilo de la urbe triunfadora. Muchachas de la última generación que acompañan de mala gana a una madre voluntariosa, mozos erguidos que lucen cortes de pelo de figurín. Su carne y su sangre, su tierra y su cielo, su patria y su nación: su pedestal y, ¡ay!, también su prisión.

Avanza hacia ellos y recibe sus abrazos. No están fuera de él; brotan de él. Ríen y se apartan dejándole una palmada en el brazo, un beso en la mejilla, una mano frágil atenuando la fiebre de sus sienes. Roy no es más un cascarón y no hay más vacío en este brumoso amanecer.

—¡Roy! —Es Trini, sonrisa plena al rostro, manos afectuosas volando hacia las mejillas del hermano—. ¿Dónde te habías metido, bandido?

El oportuno tío Tomas brota desde algún rectángulo con la respuesta adecuada:

—Le encargué acompañar a una amiga. —Ya está ante Trini, haciéndole una venia, incapaz de eliminar la culpa de su mirada—. Le encargué volver sin demora y ya lo tienes aquí.

Trini contempla a ambos hombres. Tal vez percibe la pincelada excesiva en el óleo que el instante le brinda: un brillo extraño en las miradas del tío Tomás, el destello de la complicidad, de cierta información lacrada para una mujer.

Se vuelve a Roy:

—¿Una amiga? ¿Quién era?

—Una amiga antigua —Roy no miente.

Trini no parece convencida, pero ¿importa? Roy está con ella, eso importa. Hace un ademán al hermano, otro al tío Tomás y avanza orgullosa hacia la sala donde parlotea la progenie de los Gaitán.



MUJERES COMpositoras / Clara Petrozzi

Las mujeres compositoras son poco conocidas en la tradición de la música académica occidental por varias razones. La posición social de la mujer ha variado en diversas épocas y su ámbito de acción fue a menudo limitado (por los hombres) al círculo doméstico, negándosele a ella la actividad pública. Las compositoras escribían para el convento, el salón o la música privada, siendo su obra desconocida para un público más amplio: por ejemplo, los maestros de capilla y los compositores de las cortes eran hombres. Tampoco las universidades admitían mujeres. Las mujeres que podían recibir educación tenían padres, hermanos o esposos que excepcionalmente se lo permitían. En el siglo XIX, la interpretación musical era parte de la formación de la mujer de clase media, pero no así la composición; tocar el piano o cantar eran actividades que agregaban valor a la mujer en el mercado matrimonial, pero no se esperaba que las mujeres crearan. Figuras como Maupassant, von Bülow y Hanslick insistieron en la incapacidad del sexo femenino para esta actividad, sobre todo durante el siglo XIX y principios del XX. Estas opiniones se basaban en ideas generalizadas durante el Romanticismo por J. J. Rousseau, Kant, Schopenhauer y otros sobre el carácter complementario y diferente de hombres y mujeres, cuya consecuencia fue la educación diferente para ambos y la conveniente exclusión de la mujer de profesiones que implicaban desarrollo intelectual, tales como la composición (Gates 2006). Las mismas compositoras se sentían inseguras y dudaban de su capacidad creativa por la presión de su entorno, como demuestran los ejemplos de Fanny Hensel (1805-1847) y Clara Schumann (1819-1896). Irónicamente, la ausencia de obras de mujeres o su limitación, por su falta de formación, a obras pequeñas o

de salón, eran citadas más tarde por críticos como pruebas de la falta de creatividad de la mujer. Algunas mujeres aceptadas como instrumentistas o cantantes virtuosas podían ocasionalmente interpretar obras propias. Al institucionalizarse la vida musical a fines del siglo XIX y principios del XX, las mujeres tuvieron que luchar contra la discriminación para ser aceptadas en los conservatorios y en clases de composición, y para lograr que sus obras fueran interpretadas por otros. Por ejemplo, al fundarse el conservatorio de Leipzig en 1847, todos los estudiantes tenían un curso obligatorio de composición, mientras que las alumnas solo recibían un curso abreviado de teoría, y de composición ninguno. La primera mujer fue admitida al curso de composición en Leipzig en 1877; en Munich, en 1902 (Gates 2006: 6). En los Estados Unidos las mujeres tenían más opciones, con la excepción de las universidades de Harvard, Yale y Columbia, cuando estas abrieron departamentos de música. En Inglaterra, Cambridge y Oxford no daban títulos a mujeres, pero la Real Academia de Música sí formó a varias compositoras. La actividad profesional de la mujer aumentó notablemente en las dos últimas décadas del siglo, gracias al aumento de las oportunidades de estudio y a la influencia del primer movimiento feminista, y a pesar de las protestas de varios profesores de composición como Reinecke, Gade, Saint-Saëns y Rubinstein (Gates 2006:7). Sin embargo, como el canon musical ya estaba formado, las obras escritas por mujeres quedaron relegadas fuera del mismo. La composición, las orquestas, los ejecutantes y las instituciones musicales formaban un mundo masculino. Las desventajas en su formación dificultaba a las compositoras la posibilidad de escribir para orquesta: para poder estrenar una sinfonía o una ópera se necesita una orquesta y mucho dinero.

En la segunda década del siglo XXI ya no se puede hablar de una ausencia de compositoras. El mito de su inexistencia durante la historia de la música occidental ha sido desmantelado por numerosos autores que han demostrado cómo en todas las épocas hubo mujeres que componían y escribían música, a pesar de los obstáculos, de la incredulidad y de la oposición. Numerosas listas de compositoras se pueden consultar en la base de datos de la Sociedad Kapralova (2014), en Wikipedia (2014), en el *Norton/Grove Dictionary of Women Composers* publicado en 1994 (Sadie y Samuel 1994) o en el listado de la biblioteca de la Universidad de Yale

(2014), que incluye enlaces a páginas dedicadas a la obra de compositoras de todas las épocas. Los libros de Bowers y Tick (1987) y de Citron (1993) dejaron en claro que no puede seguir ignorándose el trabajo de las compositoras de muchos siglos. Algunas de ellas ya están siendo reconocidas inclusive por el gran público, como es el caso de la abadesa Hildegard von Bingen (1098-1179), la compositora y cantante renacentista Barbara Strozzi (1619-1677), las mencionadas Fanny Hensel y Clara Schumann, y algunas compositoras contemporáneas. Internet, las redes sociales y YouTube, entre otros medios, hacen más fácil publicar, difundir y conocer obras de estas y muchas otras compositoras para quien tenga interés en buscarlas.

A pesar de la investigación realizada, la música escrita por mujeres sigue siendo en su mayoría desconocida. Por un lado, la música de mujeres se toca poco en conciertos, radio o discos, y por ello los oyentes no las conocen; por otro lado, hay menos compositoras y por lo tanto menos música de ellas, debido a que no han tenido las mismas oportunidades que los hombres para desarrollarse en este campo. El canon musicológico está incorporando a las compositoras, pero el canon interpretativo lo hace más lentamente.

Hoy en día, en los conservatorios y universidades la mitad de los alumnos de composición son mujeres. Las orquestas están integradas por mayorías femeninas. El periodista Anthony Tommasini del *New York Times* mencionaba en 2011 a las siguientes compositoras importantes, evidenciando cierto sesgo hacia su propio país: Kaija Saariaho (Finlandia, 1952), Sofia Gubaidulina (Tartaristán, Unión Soviética, 1931), Libby Larsen (EE. UU., 1950), Judith Weir (Gran Bretaña, 1954), Joan Tower (EE. UU., 1938), Chen Yi (China, 1953), Ellen Taaffe Zwilich (EE. UU., 1939), Augusta Read Thomas (EE. UU., 1964) y Jennifer Higdon (EE. UU., 1962). Pero a pesar de la igualdad en oportunidades de educación, la cuestión de la discriminación de la mujer en la vida musical sigue siendo actual, como se puede ver en el discurso de Kaija Saariaho en la Universidad McGill. Ella se define como: “una mujer finlandesa, compositora y zurda”, quien pensó que se estaba llegando a una situación de igualdad, pero que se vio obligada a reconocer que, 30 años después de iniciar su carrera, las mujeres se enfrentan aún a la discriminación.

Necesitamos una cultura más real y profundamente humana, no solo la cultura de consumismo y de masas que está invadiendo el planeta, y que está sobre todo impulsada por el afán de ganancia económica. En todo el mundo necesitamos prestar más atención a cómo educamos a nuestros hijos, para enseñarles a crecer como seres humanos empáticos y solidarios. Necesitamos incorporar más del poder del cerebro de las mujeres para crear una sociedad multidimensional y diversa. Exactamente cómo lograrlo, no lo sé. Nadie quiere ser evaluado por otra cosa que por sus habilidades reales. Pero quisiera que todos nos demos cuenta (o recordemos) que las situaciones en las que hacemos evaluaciones nunca son objetivas, y que nuestros juicios, por más racionales que nos parezcan, pueden estar siempre coloreados por nuestras preferencias. (Saariaho 2013)

En Francia se investigó la situación de la mujer en la música clásica por encargo de la sociedad de autores SACD: en la temporada 2013, en ese país, 17 mujeres dirigieron en 574 conciertos. La Ópera Nacional de París no incluyó entre sus 19 producciones ninguna dirigida por una mujer. En total la participación de la mujer en la música clásica es de un diez por ciento, según esta investigación. Sin embargo, la mitad de los estudiantes de conservatorios son mujeres. Bruno Mantovani (2013), director del Conservatorio de París, cree que las mujeres no están interesadas en la carrera de dirección de orquesta, ya que no pueden viajar mucho por tener hijos, y que además esta carrera es “físicamente muy dura”. Estas afirmaciones causaron muchas protestas y posiblemente también las declaraciones de Saariaho.

LATINOAMÉRICA

Gabriela Paraskevaídis (2000) escribe que la actividad de las compositoras en Latinoamérica también se inicia alrededor de mediados del siglo XIX, con nombres como Isidora Zegers (Chile, 1803-1869), Modesta Sanjinés (Bolivia, 1832-1887), Ángela Peralta (México, 1845-1883), Chiquinha Gonzaga (Brasil, 1847-1935) y Teresa Carreño (Venezuela, 1853-1917), quienes destacaron también en otras actividades

musicales y en distintas tradiciones. Entre las compositoras de principios y mediados del siglo XX son notables los casos de algunas pioneras en técnicas modernistas, o inclusive precursoras de gran originalidad, como es el caso de la uruguaya Carmen Barradas (1888-1963), quien utilizó notación gráfica, politonalidad y *clusters*. Entre las pioneras de la dodecafonía en su país destacan las brasileñas Eunice Katunda (1915-1990) y Esther Scliar (1925-1978). Otras importantes compositoras son Violeta Parra (Chile, 1917-1967); Alicia Urreta (México, 1926-1986), especializada en composición electrónica y electroacústica; las argentinas Hilda Dianda (1925) y Alicia Terzian (1935) y Jacqueline Nova (Colombia, 1935-1975) (Alvarado 2013, Paraskevaídis 2000).

Paraskevaídis acusa una doble dependencia que deben enfrentar las mujeres compositoras en Latinoamérica: una estructural creada por el colonialismo, y otra de modelos masculinos impuestos por los mismos centros colonizadores. Sin embargo, para ella, la discriminación más fuerte es la que se ejerce sobre los compositores latinoamericanos en general, quienes deben luchar para demostrar que existen y para ser reconocidos en términos iguales a los europeos o estadounidenses. En general, según Paraskevaídis, la compositora latinoamericana ha raramente sufrido discriminación “en casa” debido a su sexo. Es más, ha sido igual de discriminada que sus colegas masculinos, ya que la música contemporánea es interpretada como excepción. Según ella, por lo tanto, son igual de subpagadas, subinterpretadas y subestimadas.

Paraskevaídis (2000), además, cuestiona nuestra necesidad como latinoamericanos de suscribir el canon europeo y los límites entre música artística y popular que este ha creado durante la historia. Por eso menciona entre las mujeres compositoras de importancia también a las mexicanas María Grever (1885-1951) y Consuelo Velásquez (1920), la peruana Chabuca Granda (1920-1983) y la boliviana Matilde Casazola (1943), todas dedicadas a la música popular en diferentes estilos y géneros. La educación en conservatorios hechos según modelos europeos se ha relacionado de una manera difícil con las tradiciones populares, en algunos casos ignorándolas oficialmente; en otros, limitándolas a ciertos cursos; esto está en contradicción con el quehacer de los propios compositores,

que sí han demostrado interés en ellas, muchas veces debiendo estudiarlas por su cuenta. Cuba es una excepción, ya que allí se ha buscado con más énfasis un enfoque inclusivo de las músicas populares, cuya vitalidad se aprecia tanto en la producción de las compositoras más antiguas como Cecilia Arizti (1856-1930) y Gisela Hernández (1912-1971), como de las contemporáneas María Álvarez Ríos (1919), Magaly Ruiz Lastres (1941) y Tania León (1943), residente en los EE. UU., quien ha sido compositora en residencia de la Filarmónica de Nueva York.

En varios países de la región existe ya una larga tradición de compositoras que crece con las nuevas generaciones. Entre estas están las mexicanas Marcela Rodríguez (1951), Ana Lara (1959) y Gabriela Ortiz (1964); las colombianas Claudia Calderón (1959) y Catalina Peralta (1963), y la venezolana Adina Izarra (1959). En Argentina las compositoras son muy numerosas, y un grupo de ellas ha formado el Foro Argentino de Compositoras en 2004, lo cual, por un lado, indica una mayor presencia de la mujer en la composición, y por otro lado, la necesidad de luchar todavía para conseguir expresar su voz en la sociedad.

En el Perú hemos tenido hace varias décadas mujeres compositoras en la música popular y en la académica, y en varias ocasiones en ambas. La compositora peruana más conocida e interpretada es seguramente Chabuca Granda. Antes de ella hizo una labor importante de recopilación de música popular, además de componer música propia tanto en géneros populares como académicos, la pianista, directora y profesora Rosa Mercedes Ayarza de Morales (1881-1969). También Clotilde Arias (1901-1959), emigrada a los Estados Unidos, hizo carrera como pianista, compositora de canciones y traductora.

Entre las compositoras formadas académicamente en el Perú, Consuelo Leví de Stubbs (1928-2008) escribió piezas cortas para piano y algunas canciones y obras de cámara. Rosa Alarco (1913-1980) arregló y recolectó música popular y escribió obras originales para piano, conjunto de cámara, canto, coro y orquesta. Olga Pozzi Escot (1931) emigró a Estados Unidos y cortó toda relación con su país natal; en su juventud, fue una figura central de la más tarde llamada Generación del 50 y estuvo también ligada al Grupo Renovación. En Estados Unidos se dedicó

además al estudio de las matemáticas y física y sus relaciones con la música, tanto a nivel escolástico como en sus composiciones, que destacan por su búsqueda tímbrica y textural. Su amplia producción incluye sinfonías, obras de cámara, conciertos y música vocal. Algunos años estudió también en el Perú la española Isabel Turón, cuya carrera se truncó tempranamente (1932–1974). Las siguientes generaciones de compositores peruanos son muy pequeñas, y la siguiente mujer que terminó los estudios en el conservatorio fue Francesca Robbiano (1980), quien ha escrito principalmente música para teatro. Otras compositoras jóvenes son Jacqueline Reyes (1988), Diana Rodríguez (1984) y Yuliana Martínez, miembro del grupo de composición arequipeño Opus XXI. El Círculo de Composición del Perú (Circomper) tiene además entre sus miembros a las compositoras María Alejandra Castro (1978), residente en Holanda, y a Clara Petrozzi (1965, autora de este artículo), quien reside en Finlandia.

¿Cómo es, entonces, la música de las compositoras de hoy? Al igual que con sus colegas hombres, es imposible hacer una síntesis en esta época de enorme diversidad. Kaija Saariaho se concentra principalmente en el manejo del color y de la textura, con una producción lírica pero a la vez exigente, tanto para el intérprete como para el escucha. Entre sus obras de cámara se pueden citar, por ejemplo, *Petals* para chelo y electrónica (1988) y *Lichtbogen* (1985-1986) para grupo instrumental. También ha escrito obras orquestales como *Orion* (2002), conciertos para violín, flauta, chelo y tres óperas, destacando sobre todo la primera, *L'amour de loin* (2000). Sus puntos de referencia más cercanos son la música espectral y la electrónica, habiendo estudiado en el Ircam de París en 1982.

Sofia Gubaidulina ha tenido una larga carrera que ha atravesado estilos y técnicas como el serialismo, el microtonalismo y la improvisación, pero su obra siempre ha tenido una orientación espiritual: para ella, su música tiene la función de reunir a la humanidad con Dios. Esto le causó problemas en la Unión Soviética, pero ella siguió en el país hasta la caída del sistema, cuando emigró a Alemania. Su fe ortodoxa se manifiesta en su música de varias maneras. Su obra más grande es un díptico sobre la muerte y la resurrección de Cristo, la *Pasión según san Juan* y la *Pascua según san Juan* (2000-2002). La influencia de la música electrónica y de la improvisación en su obra también está presente en las combinaciones

especiales de instrumentos y en el uso de instrumentos folklóricos rusos como el *bayan* (acordeón) o de otros lugares como el *koto* japonés. Ella explora el misticismo y la profundidad de los sonidos, y utiliza motivos cromáticos en vez de frases melódicas, inclusive microtonalidad y *glissandi*. En la rítmica utiliza frecuentemente la serie de Fibonacci y también estructura la forma según la proporción áurea, que considera básica en su trabajo.

Franghiz Ali-Zadeh (Bakú, Azerbaiyán, 1947) vive actualmente en Alemania y es conocida sobre todo por sus obras que combinan la tradición del *mugam* de su país, incluyendo elementos de improvisación, con técnicas como la dodecafonía, y para instrumentación occidental o en algunos casos incluyendo instrumentos como la *tabla* (*Deyishme* para tabla, contrabajo y orquesta, 2008). Chen Yi tiene en común con Ali-Zadeh el uso de melodías tradicionales chinas y su combinación con instrumentación occidental, por ejemplo en *Chinese Ancient Dances* para saxofón y piano (2013) o en *Happiness* para trío de violín, chelo y piano, que tiene influencias minimalistas.

Las compositoras estadounidenses mencionadas al inicio de este artículo tienen en común carreras exitosas, con puestos de compositora en residencia, premios y comisiones, y búsqueda de un contacto con el público que las ha llevado a un lenguaje que utiliza elementos tonales junto a los atonales y que en ocasiones puede ser calificado de neorromántico. Joan Tower, premiada con el Grammy, ha escrito importantes obras orquestales, como los poemas sinfónicos *Sequoia* y *Amazon*. Su obra se caracteriza entre otras cosas por un impulso rítmico que la compositora atribuye a los años de su niñez pasados en Bolivia. Ellen Taaffe Zwilich fue la primera mujer en doctorarse en composición en Juilliard y la primera en ganar el Premio Pulitzer de composición con su *Sinfonía número 1* (1982), ha escrito cinco sinfonías y varias otras obras orquestales y de cámara. Su lenguaje es expresivo y busca desarrollar toda la música desde un material inicial reducido. Libby Larsen deriva su música de la tradición popular estadounidense (*Cowboy songs*, *Mephist Rag* para piano). Augusta Read Thomas, actualmente profesora de composición en la Universidad de Chicago, busca una organicidad en

sus obras que haga que todos sus componentes tengan una conexión profunda. Ha escrito varios conciertos: para violín, chelo, trombón, corno, piano y otros instrumentos, y muchas obras para coro. Jennifer Higdon ha escrito un concierto para violín que recibió el Premio Pulitzer, y su poema sinfónico *Blue Cathedral* (2000), de estilo neorromántico, es una de las obras contemporáneas más interpretadas en su país. La británica Judith Weir también utiliza un lenguaje bastante tradicional y se alimenta de tradiciones de su Escocia natal, siendo conocida sobre todo por sus óperas, que le han valido ser comparada con Britten.

Es difícil decir algo definitivo sobre música de nuestra propia época por la falta de perspectiva temporal. Pero se puede concluir después de este resumen a vista de pájaro que la música escrita por mujeres es parte integral de la vida musical internacional. En países con más recursos para dedicar a la composición, tanto hombres como mujeres se ven beneficiados, y en ellos hay más compositoras. Musicalmente las mujeres siguen las tendencias de su época y de su medio ambiente musical. Una de estas tendencias es, sin duda, el alimentarse de músicas tradicionales y populares del entorno propio o cercano. Otra es una preocupación por asegurar la comprensión de la música por el oyente, que en algunos casos lleva a un lenguaje simplificado tal vez en demasía, lo cual también puede ser una manifestación de la cultura consumista que lamentaba Kaija Saariaho.

FUENTES

Alvarado, Luis

2013 Programa *Cazar truenos* en radio Filarmonía, 03-05-2013, programa no. 66, en: <http://www.mixcloud.com/cazartruenos/cazar-truenos-programa-no-66-03-05-2013-compositoras-de-vanguardia-parte-i/>
Consultado el 15.12.2013.

Bowers, Jane M. y Judith Tick (editoras)

1987 *Women Making Music*. Champaign: University of Illinois Press.

Citron, Marcia J.

1993 *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press.

Gates, Eugene

- 2006 "The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives" en *The Kapralova Society Journal*, 4(2):1-11. En: <http://www.kapralova.org/JOURNAL.htm>
Consultado el 10.12.2013.

Kapralova Society

- 2014 *Women composers/a database*. En: <http://www.kapralova.org/DATABASE.htm>
Consultado el 2.1.2014.

Mantovani, Bruno

- 2013 Entrevista en *France Musique*. En: <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/ou-sont-les-femmes-dans-la-musique-7766>
Consultado el 2.1.2014.

Paraskevaídis, Gabriela

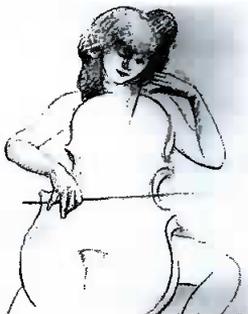
- 2000 "On Women and Composing in Latin America. An Approach", en Martina Homma (editora), *Frau Musica (nova), Komponierenheute / Composing today*. Sinzig: studio-verlag. Disponible electrónicamente en http://www.gp-magma.net/pdf/txt_i/Mujeres-WNMM.pdf
Consultado el 10.12.2013.

Saariaho, Kaija

- 2013 Discurso en la Universidad de McGill el 3.11.2013. En: <http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2013/11/the-composer-kaija-saariaho-on-sexism-in-classical-music.html>
Consultado el 8.12.2013.

Sadie, Julie Anne y Rhian Samuel

- 1994 *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Nueva York: Norton.



Tommasini, Anthony

- 2011 "Top 10 Composers: The Female Factor", *The New York Times*, en: http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/01/18/top-10-composers-the-female-factor/?_r=0
Consultado el 7.12.13.

Wikipedia

- 2014 List of female composers by name. En: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_female_composers_by_name
Consultado el 2.1.2014.

University of Yale

- 2014 *Women Composers and Musicians Biographies*. En: <http://www.library.yale.edu/cataloging/music/biograph.htm#womencomposers>
Consultado el 2.1.2014.

DE DIARIO DE LA URRACA /
Rodolfo Häsler

I

Su paso entre el follaje sopesa el acierto,
es el modo de no dejarse atrapar,
quizá no tenga respuestas convincentes, nada que ofrecer,
solo un cambio de estación, un efecto cromático.
(En el espacio entre la rama y el aire,
este sobresalto cabeza de serpiente.)

II

Depurando la palabra que escupió en mi ojo,
una luz apelmazada en el centro de la estancia.
Es un guiño, por si no lo entiendes.

III

Deja que la sombra se aposente en el cuerpo,
la sombra y su pronóstico más lengüilargo,
una parte insistente que actúa como un dardo,
un susto que arrincona a la urraca,
un chispazo de luz, pero no es luz.

IV

Masticó un sol entero para dejar un rastro,
una pisada en el patio, un jardín que reaparece en el libro,
—es tiempo de olvidar, eres abismo—
una orfandad dorada en el recuerdo, por eso no logra hablar,
solo graznar para indicar su nombre.
Ya la puedes atrapar, únete a ella,
su pico es voraz y se hunde en la insatisfacción.

V

Bajé despacio al hueco de la renuncia
con el tiempo en contra golpeando su curso, una fiesta
musical, el dedo en la zarza desgarrar el horizonte,
¿por qué no habla?
aún no, aún no, dicen los naipes,
una lámpara de aceite, un plato con agua, una flor,
¿basta para evocar la calma?
no puedo verte, deja palpar tu sentido,
tomé una espina envenenada, isangre, sangre!

CHOCOLATE Y ESPUMA / Miguel Rubio del Valle

Miki estaba ahí porque era obligatorio tener a un miembro de la familia como testigo. Lo designaron a él, de modo que pasó al crematorio. Se sentía extraño. No triste, solamente ajeno, fuera de lugar. Así se sentía desde días atrás, como si los demás –todos– fueran humanos y él no. No indiferente, distinto. Cuando escuchó el sonido de unos pasos sobre el sendero de ripio que llegaba casi a sus pies, adivinó que lo estaban trayendo. En ese momento, su memoria lo transportó a un tiempo lejano.

Caminaba dos o tres pasos atrás de su padre, subiendo una loma pequeña, poco inclinada. Sonaban las aguas del río, pero todavía no se veían. Destacaban, sí, las cañas más altas y las airosas zacuaras que bordeaban la orilla. Sus penachos parecían banderas hechas jirones, después de alguna batalla. Una vez igualado el terreno, Miki pudo ver el río y el puente que lo cruzaba. Siguiendo el camino, llegó hasta los cables que anclaban el puente. Daban la impresión de sogas, pero eran delgados y fuertes hilos de acero trenzados y pintados de rojo. Tomó una zacuara quebrando su tallo tan frágil, y siguió a su papá, pisando sobre los tablones del puente. Para eso había querido acompañarlo, cuando, después de almorzar, su papá dijo que quería pagarle a Bernabé los camarones que habían comido.

Bernabé era un peón de la chacra, que –siempre a pedido– les llevaba una lata muy grande, repleta de camarones enormes, que de verdes se transformaban en rojos, después de pasar por la olla. Para eso, pues, estaba ahí, para tomar una zacuara, tirarla desde el centro del puente y ver –nunca había oído hablar de Roberto Ledesma– cómo se la llevaba la

corriente. Con la zacuara en la mano, se detuvo a mirar las aguas del río. Era verano y había crecida. Estaba de color chocolate y cuando el agua topaba contra las piedras asomadas a la superficie, formaba remolinos de espuma. A punto de lanzar la zacuara, oyó el característico silbido de su papá, llamándolo. Levantó la mirada y pudo verlo haciéndole gestos con la mano. Decidió entonces posponer el lanzamiento de la zacuara para el regreso y corrió hacia el extremo del puente. Mientras se acercaba, pudo ver con mayor claridad a la gente que estaba en el tambo. Era domingo y, después de haber trabajado durante la mañana en sus propias parcelas, los peones que trabajaban en la chacra se reunían en el tambo de don Pablo, que era también chofer del camión de la chacra. El volumen de las voces, las risas y los movimientos daban fe de que habían consumido varias damajuanas de pisco. Todos se conocían entre ellos y saludaban a Miki con muestras de cariño y a su papá con respeto. Todos, menos un recién llegado, vigilante de la garita de control que había en la entrada del puente. Era un hombre alto y gritón, que trataba al resto como si fuera mejor.

—Yo no soy peón, soy garitero, cojudos –gritaba.

Nadie le hacía caso, y mucho menos el papá, pero a Miki le dio un poco de miedo.

—Estoy buscando a Bernabé, don Pablo. ¿Lo ha visto? –preguntó su papá.

—No, ingeniero –dijo don Pablo–. Estará sacando camarón, seguro.

—Gracias, don Pablo. Voy a ver si lo encuentro en el río.

Miki sintió alivio al saber que pronto saldría del tambo. Le duró poco, porque el hombre de la garita se interpuso entre la puerta y ellos.

—Hoy es domingo, deja de estar jodiendo a la gente, huevón. Métete conmigo, pues.

Miki se refugió detrás de su padre, que avanzó unos pasos, dejándolo atrás. Miró fijamente al hombre de la garita, al resto de gente que estaba en el tambo, y finalmente a Miki.

—Es una cobardía pegarle a un borracho—expresó. A continuación tomó a Miki y salieron del tambo, sin que nadie interviniese.

De regreso a la casa, Miki —la zacuara se quedó por ahí— caminó parejo a su padre, sin dejar de mirar hacia atrás cada cierto trecho. En la casa no hizo ningún comentario, ni siquiera a su hermana. Prefirió hacer como si nada hubiera pasado, pero evitó durante los días siguientes ir con nadie hacia el puente. Se quedaba jugando en la casa, o viendo cómo los carneros se topaban entre ellos, cómo las gallinas se alborotaban picando los huevos que otras ponían o trepando a las pirámides de maíz amarillo que reflejaban el sol.

El domingo siguiente vino con un estado de alerta tenue y sutil. Miki se metió temprano al huerto. Pasando por el túnel de parras, se quedó un buen rato acurrucado, mirando de qué manera el sol tejía encajes entre limoneros y naranjos y aspirando el olor de estos árboles, que parecían tener efectos tranquilizantes. Avanzó más adentro y se detuvo para comerse unos nísperos. Se sentía a sus anchas, escogiendo frutas maduras, limpiándolas con la manga de su camisa y, sobre todo, siendo quien de verdad era: un flaquito fibroso que adoraba, más que otra cosa en el mundo, inventarse historias en las que el héroe era él. A mediodía apareció Bernabé.

—Te está llamando el ingeniero —le dijo—. Rapidito dice que vayas.

No obstante su estado de alerta, la orden de su papá lo tomó por sorpresa. Tuvo que ir.

—Ven conmigo, vamos al puente —le ordenó su papá.

—¿Para qué? —preguntó Miki, con un presentimiento difuso.

—Vamos —respondió, secamente.

Y llegaron al tambo del puente. No hubo tiempo ni ganas para zacuaras.

—Espérame aquí —le dijo su padre, al llegar a la puerta. Entró.

—He venido temprano, antes de que empiecen a tomar, para que vean que tengo palabra –el papá de Miki habló para las mismas personas del domingo anterior–. ¿Dónde está el garitero?

—Acá estoy –salió del fondo el hombre alto y musculoso.

El papá de Miki se le plantó al frente. Sin palabras de por medio, le encajó un cruzado a la mandíbula. El garitero se desplomó. Miki, desde afuera, rogaba para sus adentros, “que no se levante, que no se levante”, y sus ruegos fueron escuchados. Pudiendo hacerlo, el garitero, prudente, prefirió quedarse en el suelo. El papá de Miki esperó un rato, luego se dio media vuelta y se fue donde Miki, quien le pidió permiso para recoger una zacuara. Al llegar a la mitad del puente, la tiró al agua. La vio alejarse durante un instante, y corrió donde su papá, que ahora le parecía un gigante.

—Lo dejamos solo un momento, señor –lo trajo al presente un hombre, mientras depositaban sobre una tabla el cadáver de su padre.

Miki lo miró durante unos segundos. No podía creer que esa figura, que parecía recortada en papel, pudiera ser el mismo gigante del puente. Todavía sin pena, pensó en tantas cosas que habían pasado y le hizo una seña al que esperaba discretamente cerca del horno. El hombre se acercó e introdujo la tabla. Luego se escuchó un sonido, el del fuego encendiéndose. Miki se lamentó de no haber podido nunca abrazarlo y luego lo dejó ir. Imaginó que su padre se alejaba, flotando, como sobre chocolate y espuma.

NOTAS SOBRE EL SENTIDO DEL POEMA.
A PROPÓSITO DE TRES FRAGMENTOS
DE EDUARDO CHIRINOS /

Mijail Mitrovic Pease

Tres porciones de *Poema de amor con rostro oscuro* que inaugura *Humo de incendios lejanos* (2009) de Eduardo Chirinos. Tres fragmentos decisivos, enumerados para fines prácticos de este ensayo:

i. los estudiantes preguntaron el significado del dolor
con una hoja de afeitar le corté el dedo a una muñeca
no hubo sangre no hubo parpadeo dije esto es el dolor

ii. ...los estudiantes
preguntan qué es delirio me abro la camisa y les muestro
tus senos esto es delirio

iii. ...los estudiantes preguntan
qué es un cuerpo dibujo en el aire una palabra la palabra
estalla y cae al suelo les digo esto es un cuerpo

1.

La interpretación evidente sería ubicar estos fragmentos como glosas a la proposición 4.1212 del *Tractatus* de Wittgenstein: "Lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho". La dicotomía relevante aquí es la que opone mostrar/decir como dos modalidades mutuamente excluyentes de la relación entre lenguaje y mundo. Donde los alumnos preguntan por el significado del dolor, del delirio, de un cuerpo, les será entregado un corte en seco, unos senos, una palabra dibujada en el aire. Los tres objetos del intercambio no son cosas sino *acciones*: cortar, abrir la camisa/

mostrar, dibujar. De esa forma, ante la pregunta por el significado les será mostrado algo, donde el poema no es sino la descripción de cómo *eso* se convierte en un significado: algo será mostrado, luego será dicho que ese algo es el significado del significante (la pregunta).

Las tres respuestas a los estudiantes afirman que el significado de una palabra no puede ser dicho sino después de ser mostrado, inscribiendo la tesis de Wittgenstein en una temporalidad retroactiva –aunque corta– donde la figuración espontánea de los fragmentos en un pequeño salón de clase, una pregunta, una acción o una serie de acciones y una operación de zurcido (*point de capiton*) de significantes –en un sentido amplio–. Lo que anuncia que la costura de las cadenas significantes ha sido realizada es el “esto” curioso que no dice “esto es el significado de X” sino “esto es X”. La identidad de lo que ha sido mostrado con el significado de las palabras demandadas. Tal identidad es el producto de una acción sumada a algo mostrado: los tres casos serían –tomando en cuenta que no podemos formalizar las sensaciones que tales eventos suscitan en los espectadores–:

- i. cortar un dedo de muñeca + la inmutabilidad de la muñeca = dolor
- ii. abrir la camisa + mostrar *tus* senos = delirio
- iii. dibujar en el aire una palabra + el estallido y caída al suelo de la palabra = cuerpo

¿Por qué no darles a los estudiantes un grupo de palabras que expliquen lo que significan el dolor, el delirio, el cuerpo? La apuesta del poema es que el lenguaje, por sí solo, no puede dar cuenta del dolor, del delirio y del cuerpo y es por ello necesario suplementarlo con algo que no es parte de sí. El suplemento es *lo mostrado*, el efecto de una acción. Hay que explorar los objetos que se muestran en las tres acciones:

- i. cortar el dedo de una muñeca y que no haya sangre ni parpadeo muestra a los estudiantes el significado del dolor
- ii. abrir la propia camisa y mostrar los senos *tuyos* muestra a los estudiantes el significado del delirio
- iii. dibujar en el aire una palabra y que esta estalle para luego caer al suelo muestra a los estudiantes el significado del cuerpo

Lo importante es que cada vez que se señala lo anterior con un “esto” la identidad del conjunto entero de acciones, objetos y efectos sensibles sobre los espectadores no es reductible al lenguaje en sí, por lo que tendremos una fórmula de identidad donde la mediación (el símbolo de igualdad =) es correlativa a la afirmación de que “esto” (un grupo heterogéneo de materiales significantes) equivale al significado de la palabra requerida. Así, el *resto* de cada figura es que “esto” es el dolor pero “esto” no es decible en el sentido en que la pregunta fue formulada, pues responderá con algo más que una serie de palabras que comuniquen los significados. La conclusión será, entonces, que para dar cuenta del dolor, del delirio y del cuerpo hay que mostrarlos en acción y solo después podremos precariamente instalar alguna equivalencia entre lo mostrado y el contenido del significante que se intenta rellenar.

¿Con qué se rellena la falta de significado? Con lo que Wittgenstein llama *lo místico* (*Tractatus* 6.522). La forma a la que responde tal relleno místico es: “preguntaron por el significado de X. *Esto* (lo que acaban de ver, oír, sentir, etc.) es X”. Hay dos cosas que anotaremos: 1) hay una temporalidad retroactiva escondida en la lógica de la respuesta; 2) el llamado al “esto”, a aquello que los estudiantes presenciaron justo antes de que sea afirmado el ser del significado, es una apelación a lo Imaginario y no a lo Simbólico.

La forma más abstracta de tal teoría sobre el lenguaje es que este necesita de un afuera que lo dota de sentido (lo que se puede mostrar pero no decir) y, como tal, es místico pues necesita para acceder a tal dominio de algo así como “lo sensible” en un sentido restaurador de aquello que Descartes intentó despojar de toda capacidad de propiciar la verdad. Poco importa si tal exterioridad es previa o posterior al lenguaje, pues es moldeable al gusto de un místico del origen (como un religioso cualquiera) o un místico del futuro (como un New Age peculiar que confía en que la conciencia unitaria del mundo está por venir).

¿Y qué si el poema no tiene nada que ver con el par mostrar/decir? Hay que establecer otras premisas para desplegarlo.

2.

Lo último que dijimos es que entre la demanda de significado y el cierre de la significación hemos asistido a una operación de *relleno*. La forma general de la pedagogía sería la de un diccionario que admite contenidos extralingüísticos, tales como acciones, sensaciones y un cuerpo amplio de materiales que no son reductibles al lenguaje en sí. Ahora bien, todo ello tiene sentido si es que las preguntas por el significado, en primer lugar, son efectuadas por una especie de agente abstracto que solamente pregunta, como leyendo un diccionario, por los contenidos estables a la derecha de una palabra. Pero qué si, al revés, la pregunta –es decir, el significante que apertura la mostración– carga ya en sí mismo con cierto exceso de sentido, y es este exceso el que obliga al sujeto (profesor, asumimos) a emprender todo el viraje fuera del Orden Simbólico para regresar con un conjunto de material imaginario recopilado y eludir –tal será mi tesis– todo contacto directo con lo Real, entendido como resto o excrecencia de lo simbólico y no como un “vacío previo a la simbolización” o algo por el estilo. Lo Real es un producto del lenguaje y no a la inversa, pero lo que veremos es cómo a partir de la entrada al lenguaje nos enfrentamos a lo Real como si este hubiese estado siempre allí.

La pregunta de los estudiantes desencadena todo lo que será mostrado para no tener que vérselas con la imposibilidad del lenguaje de eliminar sus propias protuberancias internas y procurar que el sujeto cree (y crea *en*) un *fuera* del lenguaje donde el sentido habitaría en despecho del uso mismo de la palabra. Tomemos la tesis de *Cajas* de Montalbetti, donde afirma que el sentido puro no es observable, sino en la falla del sentido impuro o intralingüístico. El sentido puro (la pura direccionalidad) es un dominio lógico al que accedemos una vez que constatamos el encallamiento de una cadena significativa dada o una frase cualquiera que se detiene. Lo importante del sentido puro es que siempre es *pura posibilidad*: desplegar la frase hasta el infinito. Pero no se trata de que este sentido infalible se encuentre en un dominio ontológico que garantice el movimiento del sentido impuro, sino que lógicamente está escondido en el habla pero es susceptible de ser descubierto como una consecuencia interna del propio lenguaje. En ese sentido, no está por fuera del lenguaje.

Pero lo otro del sentido es el goce, cuya regla de formación en tanto campo también es lógica: desde el momento en que un significante toca a un cuerpo, desde que muerde al cuerpo del infante, lo instala en un proceso irreversible donde el acceso a lo prelingüístico no es más que una nostalgia del Origen. Esto es lo que Lacan señala al decir que *el lenguaje es condición del inconsciente*, y no a la inversa (Seminario XVII). Porque hay lenguaje, hay inconsciente. Porque hay lenguaje falible, hay sentido puro. Porque hay lenguaje, creemos que existe un Goce Absoluto al que apuntamos en cada repetición circular de los síntomas que pueden o no servirnos de anclaje a la realidad.

¿Qué hace el poema con esas respuestas evasivas a las preguntas de los estudiantes? Ofrece una *ontologización de lo mostrable* como si este fuera originario: lo sensible (o su ausencia) en la muñeca, unos senos ajenos en su cuerpo, una palabra que falla y se estrella. Es decir, deposita todos estos materiales *como si fueran previos a la pregunta misma*. Retomemos: “esto es X” funciona como un garante retroactivo del significado del dolor, del delirio y del cuerpo que lo postula como si ya hubiese estado allí *antes de que la pregunta siquiera fuese formulada*. La evasión de lo Real es bastante sofisticada y podríamos decir que es lo que asegura la grandeza del poema.

Si el valor del poema en la primera interpretación es su capacidad para apuntar a algo fuera del lenguaje que no puede ser dicho y debe ser mostrado, el valor del mismo en la segunda interpretación es *construir la apariencia de que tal dominio de “lo mostrable” existe*. La apariencia que el poema construye es el campo del Goce, y lo hace bajo dos modalidades, alejándonos ya de la tesis que afirma que “el poema apunta a lo místico”, sin preocuparnos de inspeccionar cómo es que apunta en primer lugar:

1. Desde la ironía neurótica: “Preguntan por el significado de X. Esto (lo que acaban de ver, oír, etc.) es X. Pero ustedes creen que con ello he respondido a la pregunta”.
2. Desde la psicosis: “Preguntan por el significado de X. Esto (lo que acaban de ver, oír, etc.) es X y la palabra X es realmente la *Cosa mostrada*”.

Vemos que ambas posibilidades son bastante más interesantes que la interpretación mística del poema. Sugiero que un revisionismo lógico de las interpretaciones o críticas de cualquier poema debería tener como programa mínimo realizar las operaciones que he presentado anteriormente. El programa máximo consistiría en decidir cuál de las dos modalidades de construcción del campo del Goce (que es el sentido del poema) *es verdadera*. Está de más decir que la noción de Verdad en la que pienso nada tiene que ver con un dominio trascendente o exterior al poema en sí, pues se trata de captar la Verdad inmanente, que emerge, del poema por sí mismo, y sostenerla como tal.

¿Cómo decidir si el poema opera bajo una forma neurótica –manteniendo una distancia sana entre la palabra y la cosa– o si lo hace bajo una forma psicótica –acoplando la palabra a la cosa, sea a través de la mostración o del sostenimiento de la *existencia* del Otro? No pueden ser ambas verdaderas al mismo tiempo, pero podrá ser escrito en otra ocasión.



“EN EL RUMOR INAUDIBLE DE LA NOCHE” / Marcelo Pellegrini

La exacerbación de los sentidos: una música infinita. Vivir en el rumor inaudible de la noche como una serpiente de mar que muerde las estrellas.

Raúl Deustua, *Arquitectura del poema*

Pedro Lastra ha venido reuniendo sus poemas y publicándolos en distinto orden al menos desde 1979, cuando la primera entrega de *Noticias del extranjero* vio la luz pública. Con reediciones en 1982, 1992 y 1998, esas noticias tan solo sugerían la idea de la “poesía completa”, porque no eran, en estricto rigor, todos los poemas de su autor. Quedaban abiertas las posibilidades para más libros y compilaciones de carácter “revisiónista”, por llamarlo de alguna manera, en el sentido de que toda compilación que un poeta realiza de sus poemas es una autoevaluación de lo escrito, lo dicho y lo vivido. Así, después de la última entrega de esas *Noticias*, otros libros lastrianos de carácter recopilatorio (verdaderos desplazamientos por la memoria de una obra) han aparecido en distintas latitudes durante los últimos quince años; algunos llevan el inequívoco rótulo de “antología”, pero en el caso de Pedro Lastra esa palabra tiene que ser manejada con cierto cuidado, ya que la rica y sustanciosa parquedad de su obra nos lleva inevitablemente a pensar (y comprobar) que cada selección es un recorrido por casi todo lo escrito por él. Sin ánimo de ser exhaustivo, menciono aquí algunos de esos libros: *Diario de viaje y otros poemas* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1998); *Antología del extranjero* (Bogotá: Ediciones Brevedad, 2002); *Carta de navegación. Antología poética* (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2003); *Datos personales. Antología* (Carmona: Palimpsesto, 2005); *Leve canción* (Quito, 2005) y *Baladas de la memoria* (Valencia: Pre-Textos, 2010). No menciono aquí los libros recopilatorios y/o antológicos de Lastra que han sido publicados en otros idiomas como el griego o el inglés, ni los que reúnen sus poemas y su obra ensayística. De esta forma, lo que podemos concluir al echar una

rápida mirada a estas publicaciones poéticas es que desde hace ya un buen tiempo la obra de Lastra nos invita a mirarla como una totalidad, como una galaxia verbal que muestra su movimiento en el espacio de la escritura; algunas de sus estrellas destacan por su inusual brillo en ese firmamento, como el poema “Ya hablaremos de nuestra juventud”, que en casi todos los libros aparece en primer o segundo lugar, o como “Puentes levadizos”, “Arte poética” y “Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana”, por mencionar algunos. Esos poemas son una especie de supernovas poéticas cuya luz se expande por el espacio-tiempo de la obra de nuestro autor y nos llega con renovado vigor para que la observemos con la mayor atención requerida.

Así llegamos al libro que comentamos ahora. *Al fin del día*¹ es, hasta donde me ha sido posible comprobar, el primer libro de nuestro autor que ostenta las palabras “poesía completa” en la portada. Completa, claro está, hasta donde es posible, y hasta donde lo quiere la voluntad de su autor. Digo esto porque Francisco José Cruz, editor del volumen y autor de un muy informado prólogo, nos advierte en su “Nota a la edición” que este volumen “reúne toda la obra poética de Pedro Lastra, excepto los poemas recogidos bajo el título de *La sangre en alto* (1954) y la mayoría de *Traslado a la mañana* (1959), que el poeta considera tempranas tentativas de su mundo expresivo más propio” (13). Toda la poesía, entonces, que consigue, a juicio de su autor, plasmar en palabras una voluntad verbal que dé testimonio lo más fielmente posible de su visión del mundo. Así es como debemos leerlo para recorrer los paisajes que dibuja.

Esa lectura es, a todas luces, un premio: ser testigos presenciales de cincuenta y cinco años de sostenida producción poética que no se traduce en un voluminoso tomo lleno de cacofonías y desmesuras. Estamos, más bien, ante un breve volumen de 159 páginas que demuestra una y otra vez que el silencio es siempre más amigo de la palabra justa que de la vociferación. La aleccionadora aventura que es leer a Pedro Lastra se

¹ Pedro Lastra, *Al fin del día 1958-2013. Poesía completa*. Edición y prólogo de Francisco José Cruz. Sevilla: Biblioteca Sibila, 2013.

confirma aquí como una de las tareas más fascinantes. Esa fascinación tiene, para mí, un origen muy claro, al que esta poesía nos lleva con constancia y fervor ejemplares: su intento de delinear una sombra alejada de todo destello; esa sombra es para sus lectores siempre benéfica, porque, paradójicamente, ilumina lo que toca y menciona, llevándonos a nuevas dimensiones del arte de la palabra. No es casual que René Magritte, uno de los pintores que Lastra más admira, sea figura tutelar de muchos de sus poemas; el paradójico “imperio de la luz” es, en realidad, el imperio de la sombra. Esto no hace de Lastra un poeta de la negatividad; muy por el contrario, la suya es una oscuridad deslumbrante, llena de una vida que hay que explorar como una intimidad regalada por el azar. El poema “Diálogo con Irene” lo dice mucho mejor:

En el espejo veo
las nubes de Magritte.
Ellas giran y viajan
más allá de nosotros,
vivas en el silencio
de su cielo y su día.

(152)

O el poema “Arte poética”, verdadera declaración de principios sobre la escritura:

En un cielo ilegible he pintado mis ángeles
y es allí que combaten por mi alma,
y en la noche me llaman de uno y otro lado:
no en el día,
porque la luz les quita la palabra.

(100)

Innumerables son los poemas de Lastra que aluden, en la estela de los nocturnos de José Asunción Silva, a la noche o sus sinécdoques (oscuridad, sombra, lejanía, sueño, memoria, silencio) como la fuente de toda potencia poética y de toda perplejidad ante el mundo. En

“Instante” tenemos un tú femenino elusivo a quien el hablante le dice “[e]res como robada de la noche” (130); en “Una sombra”, esta “persigue (...) a la memoria”; en “Nota para el poema ‘André Breton y nosotros’” el hablante nos dice: “La mano del combatiente / es ahora lo único visible / su temblorosa sombra” (109); en “Anunciaciones en el taller de Miguel Loebenstein” (otro diálogo con la pintura), se nos habla de la “[a]nunciación del día / del color y la forma, / revelación gozosa / del sueño de la luz, / del sueño de la sombra” (112); en “Vendrá el sueño” el hablante dice que sabrá, en un futuro incierto, “cómo fue / el comienzo del viaje, / su confuso rumor, / el fin del largo día” (143). No es casual tampoco que el libro entero se llame *Al fin del día*, aludiendo al momento en que las sombras y el sueño comienzan a reinar sobre lo terrestre, y que el poema que da título al volumen (y lo cierra) hable de “mi doble cotidiano / y yo, / que soy su sombra” y que ambos repitan el grito de los gladiadores ante el emperador: “los que van a morir te saludan” (159). La poesía de Pedro Lastra sabe, y nos dice sin dramatismo alguno, que todos moriremos. No se trata de regocijarse en la tristeza o en lo mortuorio, sino de reconocer que esa muerte (esa oscuridad, esa sombra) está llena de la memoria de los días que nos hicieron más felices y que nos trasladarán a esa mañana que, como en el poema “Relectura de *Viaje a la última isla*”, nos hará comprender por fin “la lluvia y el paisaje”.

Hace ya varios años que vengo leyendo esta poesía y comprobando, una y otra vez, que sus oscuros destellos hacen del idioma en que están escritos y de la tradición a la que pertenecen cuerpos mucho más ricos, densos y elocuentes. Lo novedoso para mí ahora que por primera vez me encuentro con la poesía completa de Lastra tiene que ver con el muy fecundo diálogo que nuestro poeta estableció en años recientes con otro poeta de las sombras, los silencios y las lejanías: el peruano Raúl Deustua (Lima, 1921-Roma, 2005). Recuerdo muy bien que la aparición del libro *Un mar apenas* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997), editado por Américo Ferrari, causó una gran impresión en Lastra, quien me lo señalara en varias ocasiones. Deustua, que había publicado una pequeña *plaque* el año 1955 en Lima con el título de *Arquitectura del poema*, y que luego de eso había guardado un silencio casi total,

interrumpido en algunas ocasiones por poemas que publicaba en la revista *Hueso Húmero*, irrumpió en el imaginario lastriano como quien reconoce a un compañero de ruta largamente buscado; Lastra incluyó una reflexión sobre la poesía de Deustua en su seminal ensayo sobre poetas marginales de América Latina, y hasta escribió uno de los dos poemas en prosa que hay en *Al fin del día* inspirado en ella. Ese poema me servirá para establecer una relación que creo ver entre ambos autores y que va más allá de la mera anécdota. Dice el poema de Lastra:

“Si inalterable el sueño no volviera a mí como una mano...”

R. Deustua

Recurría en el sueño una alarma que sonaba en la casa de la calle Lira, y entonces llamaba a Juanita para que me ayudara a cerrar bien la puerta que alguien intentaba abrir desde afuera, justo cuando el seguro inferior se desprendía y sus piezas se me escapaban de las manos. Pero el temor desaparecía de pronto: ya no sonaba la alarma y nadie presionaba la puerta, que ahora se abría frente a una escalinata que nada tenía que ver con la vieja casa, ni con la ciudad de Santiago, sino más bien con algún sitio extranjero en el que yo vivía solo. En un descanso de la escalinata, junto a mí, aparecía en ese momento Edgar O'Hara, y ambos mirábamos a un hombre más o menos joven que pasaba cerca de nosotros, cargando un bulto mediano, tal vez no demasiado pesado porque caminaba con agilidad. Yo sabía quién era ese pasajero, y se lo dije a Edgar, indicándolo: Mira, ahí va Raúl Deustua con su caja de herramientas.

(99)

El título proviene de “El sueño”, poema de Raúl Deustua incluido en “Elogio de la ruina”, uno de los “cuadernillos”, como dice Ferrari, que iba a ser publicado en Lima a fines de la década de los ochenta y que nunca vio la luz. Me interesa recalcar aquí la presencia del mundo onírico, porque es precisamente ese ámbito el que nos dará una clave de lectura a mi juicio fundamental. La fascinación de Lastra por la poesía de Deustua, como decíamos, tiene que ver con la confirmación de una idea del oficio compartida por ambos: que este es más bien producto de una

contemplación que no por ser discreta es menos comprometida con lo que examina y describe. La cuidada observación de la realidad que emprende la poesía es capaz de llevarnos a las más profundas zonas de lo imaginario, produciendo de esa manera la vibración más pura del poema en la página. Esa es la tierra prometida de estos poetas, y Lastra, al encontrarse con la labor de Deustua, supo reconocerlo desde el principio.

Adentrémonos ahora un poco más en lo que el texto de Lastra propone: estamos ante el relato de un sueño; el hablante nos cuenta la mínima anécdota de un episodio onírico que es casi una pesadilla, donde hay alguien que trata de invadir una casa conocida para él y para su esposa. Ante lo inquietante que puede resultar la destrucción de uno de los seguros de la puerta, tenemos un cambio repentino: ya no estamos en la casa familiar, sino en una extranjera que resulta ser igualmente la residencia (¿pasajera?) del hablante; ahí aparece otro personaje (Edgar O'Hara, también poeta peruano) que se pone a contemplar junto con el hablante a otro hombre (Raúl Deustua mismo) que va cargando un bulto mediano, una "caja de herramientas" que lleva consigo con agilidad y prestancia. El poema termina señalando el hecho de que Deustua se desplaza por el sueño con esa caja ajeno a lo que sucede, sin mirar tampoco a los que lo observan. Me parece que la metáfora es más que clara: Deustua carga con las herramientas que le darán *sentido* al sueño, que podrán arreglarlo (es decir: interpretarlo) de manera correcta. Deustua es en este poema en prosa el poeta que sabe de qué está hecho el sueño de la poesía. Primero hay que llegar a un ámbito que nos pone a prueba ante lo desconocido; luego hay que pasar la puerta que nos llevará a otro sueño (¿el verdadero?), para después contemplar a ese trabajador que con sus herramientas nos dará acceso al misterio y nos permitirá desplazarnos por él con libertad. Deustua es para Lastra nada menos que el portador de las claves del sueño, que es lo mismo que decir las claves de la poesía.

¿Cómo explicar esa imagen? Una manera de hacerlo, a mi juicio, es teniendo en cuenta ciertos episodios de la poesía hispanoamericana. Si atendemos al lugar del poeta peruano en la historia de la poesía de su país (la generación del 50, la misma de Jorge Eduardo Eielson, Carlos

Germán Belli, Javier Sologuren y Blanca Varela, entre otros), veremos que, como muchos de ellos, aunque con mecanismos verbales diferentes, Deustua logró la perfecta amalgama de las visiones del surrealismo (es decir: del sueño) y de la contemplación de la realidad. El sueño y el mundo habitan en él en armonía gracias a los bienes ganados de una tradición que en nuestra lengua sigue siendo seminal. Deustua nunca ha dejado de ser un poeta que habita lo onírico con los pies enraizados en el origen. No es otra la explicación que le encuentro a estos versos suyos que, al describir esas zonas de la irrealidad, se preguntan de repente: “¿Y el Perú? ¿Su limpia arena de metales, / sus pulidos huesos, su riqueza de huesos / minerales?” El Perú es, además del país donde Deustua nació y se hizo poeta, la metáfora de lo real en estado más primigenio. Ese diálogo de ámbitos contrarios y complementarios es la llave con que algunos poetas hispanoamericanos procesaron la herencia de la vanguardia. Pedro Lastra captó de inmediato ese talante deustiano, comprobando de esa manera la enseñanza primordial de su poesía, que él, por su parte, había intuido y llevado a la práctica desde sus inicios literarios: que el sueño también puede llegar a ser, gracias a la raíz de lo más terrestre, un ámbito real y concreto. Una mutua comprobación, como podemos ver, que ha enriquecido dos poéticas afines en más de un sentido.

La relación de estas concepciones de la poesía, su diálogo constante con el sueño y con la realidad, ayudan, a mi juicio, a comprender más cabalmente la manera en que la modernidad poética se ha transformado entre nosotros. Esa es la enseñanza de Lastra después de más de cinco décadas dedicado a la poesía. Legítimo heredero del proceso de las vanguardias que en nuestro continente culminó con los ejemplos de Jorge Luis Borges y Gonzalo Rojas, para mencionar a dos de sus poetas predilectos, Lastra ha fundado para él mismo y para nosotros una vía de comprensión que va más allá de la novedad por la novedad y que se arraiga en “los cinco sentidos”, como dice el poema “Nocturno de Long Island”, donde, atento al rumor del mundo, el hablante persigue el paso de una sombra (“tu sombra”, la de todos y la de ninguno) “de la alta noche hacia el amanecer”. Es en ese trazo donde radica la última y más cabal comprensión del universo.

LA INSISTENCIA DE LA POESÍA / Mario Montalbetti

A veces hablar de poesía requiere de un contexto. El nuestro es el de una época en la que ciertos productos culturales han cedido relevancia ante otros: la pintura ante la fotografía, la novela ante el periodismo, el cine ante la televisión, la arquitectura ante el diseño. Ceder relevancia es perder importancia como forma de pensar nuestra relación con el mundo en el que vivimos. Tal vez la idea misma de pensarnos es la que ha perdido relevancia. No quiero dar a entender que las nuevas formas sean más banales que las anteriores, pero lo son. La poesía, sin embargo, corre por un carril distinto. No ha cedido ante nada —aún. La poesía no desiste, como lo han hecho (a su pesar) la pintura, la novela, el cine, la arquitectura.

La poesía, entonces.

El título del último libro de Abelardo Sánchez León establece la cuestión: *Grito bajo el agua*.¹ La forma de propagación de la poesía es distinta, requiere de un medio más denso que el aire, un líquido. Requiere también de una inmersión. Y en el caso concreto de ASL requiere del desplazamiento de un cuerpo a través de un flujo; un flujo de agua, de sangre, de palabras.

Pero la idea del título es, en sí misma, engañosa. Sí, claro, el resultado de este ejercicio parece ser el grito inarticulado, como si se tratara de la expresión burocráticamente sentimental del dolor o su inevitable detritus; pero eso es demasiado fácil. ASL no apuesta al grito (sumergido o no) sino al *estilo*, es decir, al desplazamiento del grito, a su circulación entre o sin andariveles. ASL duda: *el estilo fue su arma para derrotar al destino* (p. 86),

¹ Abelardo Sánchez León, *Grito bajo el agua*. Lima: Paracaídas Editores, 2013.

pero ahora se pregunta si aún lo posee. ¿Qué es el estilo? Es la relación entre un cuerpo que adquiere gravedad con la edad y un desplazamiento.

ASL instala así la metáfora con la que trabaja: el poeta/nadador se avienta a la pileta/poesía sin saber si hay agua. Me explico: agua hay, así como versos hay, pero son las aguas de una poza *domesticada*, como dice el propio ASL (p. 50) –de una poza en la que el *agua que no fluye se estanca y apesta* (p. 25). Lo que quiere averiguar el poeta es si todavía puede hacer fluir las aguas, si todavía puede circular sentido, si todavía queda un cuerpo en desplazamiento, si todavía el grito puede circular a través de las palabras. Es, una vez más, la cuestión del estilo y esa indagación estructura al poemario.

Y en todo esto *los muebles no encajan del todo* (p. 30). Cito fuera de contexto adrede, porque en el ejercicio de ASL hay también una crítica de la acumulación. ¿Qué hacer con la memoria? Casi diríamos: la memoria no encaja del todo. Porque la memoria hay que atravesarla. No puede ser parte del decorado, no puede ser mera nostalgia. Aquí resuelve ASL un tema que lo obsesiona desde sus primeros libros, digamos desde *Habitaciones contiguas y Rastro de caracol*: el peso muerto del mobiliario.

En efecto, *La vida es una ladrona, nos despoja de nuestras posesiones* (p. 41). ¡Qué bien! Tal vez esa sea su bondad mayor. Ahora podemos atravesar nuestras posesiones. Ese es el estilo libre. No de espaldas a la memoria y a sus habitaciones, sino atravesarlas libremente. No revolotear exhibidamente como una mariposa ni surcar intrigados de pecho como si buscáramos encontrar algo en el trayecto: hay que atravesar –hermosa imagen– *como si [uno] se estrellara contra un vidrio* (p. 58).

Lo que resta es el propio cuerpo; el cuerpo desestimado por los dioses y obviado por las mujeres (p. 54). Un cuerpo que en su deslizamiento *le da sentido al devenir* (p. 77). Sólo se nada solo.

¿Por qué hacerlo? ¿Por qué seguir nadando? ¿Por qué seguir escribiendo? La respuesta ASL la desempaca con cuidado. Primero fue *por salud, después por vanidad y, quizá, al final... por tontería* (p. 77). Al final

de cuentas, la circulación de sentido (de un sentido que le dé sentido a este recorrido que no avanza) es una tontería –pero esa es, exactamente, la tontería que nos redime como nadadores y poetas, la que no acumula, la del estilo libre que es el estilo libre de todo.

Partes iguales de belleza e inteligencia hacen de *Grito bajo el agua* un libro admirable. Y un ejemplo más de de qué va la poesía, de su insistencia, de su importancia. Sigue nadando, Balo, sigue escribiendo: respira cada cuatro, surca la poza infinita.



DOS O TRES LIBROS / José Ignacio Padilla

Edgar Savendra, *Lengua negra de colores*. Lima: Lustra, 2012

Mario Montalbetti, *Apolo cupisnique*. Lima: Paracaídas, 2012

Hace un largo rato que nos oponemos, por diferentes razones, a la gran inercia/herencia del simbolismo. Me refiero a las poéticas de la analogía, de la resonancia con el mundo, del eco en la naturaleza, de una identidad entre la interioridad y el exterior, etc. En su lugar operan espacios metafóricos, espacios de intensidad interior, espacios de expresividad del interior: pura corrección poética. Una suerte de episteme circula por ahí: el mundo estaría efectivamente desencantado y nos ofrecemos un refugio, una compensación simbólica. Incluso la “desorganización de los sentidos” de Rimbaud opera como una retórica entre otras en el dominio de lo simbólico. ¿Cómo salimos de la corrección poética?

Saavedra y Montalbetti están insatisfechos con estos “lenguajes poéticos”. Saavedra porque espera más, mucho más, e intenta profundizar en la desorganización, disolverse y producir algún tipo de conocimiento a partir de la poesía; se resiste a renunciar a la racionalidad mítica. Su lema: “la poesía es un conocimiento que se ignora”. Montalbetti porque descubre que la palabra hace muchas cosas, demasiadas cosas distintas y la poética simbólica –si bien ya desinflada– oculta conexiones profundas entre identidad/unidad y poder/limitación de la vida: una sola lengua para una sola persona con una sola interioridad, cuando en verdad somos tantos dentro de uno. Su lema: “el lenguaje es un revólver para dos”.

Para usar una imagen espacial: si la herencia simbólica es un campo, creo que Saavedra va hacia adentro, adentro, tan adentro, que termina “más acá”. Inversamente, Montalbetti, sale, se ubica “más allá” de lo poético: en el “afuera-dentro” del lenguaje. De allí que su poesía no parezca poética; y si bien es gramaticalmente legible, tiene momentos bastante opacos, porque intenta cancelar la simbolización.

En algún lugar señala Eduardo Milán que el lenguaje poético del siglo XX se ha caracterizado por establecer la diferencia entre sí mismo y la realidad; la inaccesibilidad de este lenguaje —especialmente en las vanguardias— sería producto de una reacción a la crisis que se abre cuando el racionalismo excluye la dimensión mítico-simbólica. El culto a sí mismo del lenguaje poético sería producto de la imposibilidad de referirse al espacio mítico-simbólico. Ahora bien, lo que hace rato entró en crisis es ese “culto a sí mismo del lenguaje poético”.

Entonces, en un momento en el que todos somos profundamente “seculares”, cuando todos hemos aceptado que el mito ha quedado fuera, el libro de Saavedra vuelve a poner la pregunta del desencantamiento del mundo sobre la mesa. Pero quizá convenga, antes que calificar el libro, describir el espacio-tiempo que configura. Veamos adónde nos conduce este camino.

A primera vista, ese espacio es distinto al de la vida que conocemos, ahora en declive: “acaso nos encontremos / huéspedes en otro cuerpo”, “la vida era la construcción de una imagen / que inexorablemente se deteriora” (17). La imagen (poética) resulta insuficiente para el verdadero conocimiento: “vientos lejanos van perturbando nuestra mente / van & vienen / imaginaciones de pasados trópicos // este regreso de simulaciones nos dice / la medida no será suficiente / para comprender el desamparo / de historias cantadas en otras lenguas” (15). La imagen poética es simulacro, superficie artificial, por lo que no nos puede arrancar del desconocimiento y olvido en el que vivimos: “No sabemos en qué isla estamos / lo que buscamos hemos olvidado // de la ciudad perdida no recuerdo su nombre // ya no soy el que habla ni el que mira / el que habla tampoco es el viento” (21). El tópico new-age de la vuelta (poética) a la naturaleza no alcanza: “el que habla tampoco es el viento”.

En oposición al espacio de la vida empobrecida, el poemario explora otro en el que la temporalidad se funde o nos reenvía en múltiples direcciones: pasado-presente, futuro-pasado, pasado en el presente, el “antedespues”: “Cuando todo termina / comienza / la visión que precede al pensamiento” (27); “Lo que fuimos se extiende / más allá de nuestra piel

/ entre cada extremo / antiguas costumbres de lirios / que no olvidamos / que alimentamos / con deseos imprevistos"; "es mentira que las cartas presientan nuestro destino // el pasado nos espera" (20).

Esta temporalidad permite un origen siempre presente: una génesis geológica que no ha pasado y de la que tenemos memoria (vegetal, mineral, etc.): "de pronto los metales tenían sabor a sangre / que ahora disfruto // después de haber visitado otras tierras / otros cuerpos / los cambios llegan piramidales / después de mucho tiempo / vuelvo / a sentir / el aire // vuelvo / volcán / semilla larva tierra" (30); "entonces reconocemos nuestros minerales / empezamos otra vida / de ciervo piedra ángel / siempre insecto / palmera genital" (47).

Es decir, un principio de permanencia en tensión con la transitividad de todo sujeto.

El sujeto del poema no tiene límites, de allí que no sorprenda su transformación constante (puma, serpiente, perla, mineral). A su vez, hay una condición para este estado de cosas: el trance, desde el poema liminar: "sentiremos que ahí está / lo que apenas sospechamos // y la Palabra / desaparece / en el trance" (13). Se trata de un afuera del lenguaje, un lenguaje anterior al lenguaje. El trance nos devuelve a un estado sin lengua, al que apuntan las imágenes del antesdespués: "He contemplado toda la música // al escuchar la tierra seca / nos reconocemos / muertos de otro tiempo // se desdice una lejana sensación del mar / perdido respira / lenguas que nunca aprendimos / y sin embargo comprendemos / se evaporaban con el sol intenso" (13).

Uno podría pensar que estas son metáforas —son las inercias históricas. Intentemos leerlas como imágenes literales; relatos de percepción y visión: "un halcón de vidrio me observa desde otro / árbol" (21) es, insistiría Saavedra, un halcón de vidrio que me observa desde otro árbol. La poesía intenta hacer posible un cortocircuito en la simbolización: "ahora podré decir lo que se olvida" (33).

Ya que hablamos de trance no nos sorprenderán las sinestesias: "Un sonido despierta la lengua / para no desperdiciar su color / también otra

sensación / que desconozco de memoria / olvido al pronunciarla" (41). La apuesta epistemológica del libro se resume así: "el verdadero orden no tiene lenguaje / como viento fecundo / se renueva constante / para ser y no ser" (31). No puede haber objetos claros cuando el sujeto está en *el intermedio de sí mismo*.

Y si bien todo esto puede sonar excesivamente visionario o esotérico, tiene raíces muy "reales" –como si aquello no fuera real, otra vez la corrección poética. La primera es un uso contradictorio, aporético del lenguaje, que permite que circulen materias no del todo simbolizadas; la segunda es la zona de contacto entre hombre y animal: "cuando lo real es imposible / somos mientras no pensamos" (46). Excesivamente nos imaginamos como sujeto biolingüístico que se distancia de sí mismo y se observa; pero algo compartimos todavía con el animal, idéntico a sí, solo.

El espacio-tiempo de Saavedra no está fuera de la historia, si bien así parecería indicarlo una cita de César Calvo ("En nuestra memoria de nueve meses se re-produce un ciclo inmemorial y somos la memoria del agua donde fuimos flotantes y unicelulares hace millones de millones de años"); otra cita, esta vez de Vallejo, hace de contrapeso: "¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda / la mecánica social cabe en estas palabras".

El des-olvido, el re-conocimiento que busca Saavedra ("sentiremos con los pies de los niños" (48) es también la vuelta a la infancia y adolescencia en Cajamarca, la sierra del norte de Perú. El libro termina con ánimo celebratorio: es una fiesta. El muchacho que andaba perdido en la gran Lima, en la Isla de San Lorenzo, frente al Callao, queriendo ser bohemio y poeta, rodeado de imágenes caídas, ha vuelto a su tierra: "entre farallones guardianes / ojos de agua / empezará la fiesta / con arpas / y / vientos de cuerno" (49).

*

En Montalbetti, en cambio, hay una conciencia de la exterioridad, del afuera-dentro del lenguaje. Saavedra reconectaba con el mundo, volviéndose animal, vegetal, mineral; pero esa posibilidad está perdida

para Montalbetti, quien dice, a veces serio, “la naturaleza ha muerto” (51) y, a veces, entre pliegues de ironía, autocitándose: “*es inútil, la naturaleza ha muerto*” (36, 37). Además, esta exterioridad no tiene cierre: “El mundo continúa / El mundo continúa interminablemente / bajo mis pies / nada lo detiene / pero también / nada lo hace mío” (8).

No sorprende leer aquí un poema celebrando que “El canto de las aves” no diga nada. “Rilke en el Amazonas” juega a la autoironía: quien habla aparece como poeta-turista en la selva de Perú: incapaz de alcanzar, ni siquiera en analogía, a la mariposa que tiene enfrente.

La contraparte crítica de esta imposibilidad de apropiarse de la exterioridad es un proceso de desidentificación, lo cual señala los límites de los proyectos de compensación simbólica que se quiere evitar —es decir, que dejan intacto el principio de identidad que está en la base de lo social. Por ejemplo, el poema “Himno”, más bien un anti-himno, una crítica mordaz de la identidad, evoca frustradas expectativas de pertenencia: “Todavía quedan días en los que me digo: / hay un lugar que puedo hacer mío”; “Pero eso sólo quiere decir que hay objetos / que me encuentran familiar, inanimado. / Mi anhelo es retórico: no espero afecto / de las cosas”. En otros libros Montalbetti ha echado abajo incluso su identidad-como-poeta; aquí va contra la analogía, asume que su lenguaje es una retórica; va también contra las marcas culturales (por ejemplo el guiso, la comida); y termina con un categórico, decisivo, literal: “yo no soy de acá” (11).

Saavedra salía de lo social para volver, intentando reinscribir en ese desplazamiento el espacio mítico —ese sería su proyecto ético. El proyecto de Montalbetti pasa más bien por un sujeto, un ciudadano desmarcado que insiste en producir lenguaje y lanzarlo al mundo, en Tucson, el Callao o Lima; un sujeto que “trabaja en tender a hablar” (51).

Apolo cupisnique no es un libro desesperanzado, a pesar de la exterioridad insiste en el juego del lenguaje, aviones de papel: “lanzar contra / una hoja de papel / y no esperar nada” (14). No se trata de solipsismo, terquedad, sino de una apuesta liberadora por un lenguaje que no se cie-

re en la comunicación y que responda a nuestras múltiples identidades. Su poética: “Sólo así quedan marcas en las hojas de papel / una vez que las letras se borran y las palabras ya no // se entienden o han pasado de moda o cualquier cosa” (16). Lejos de la corrección poética, el poema sería el resto, la marca ilegible.

Si en *Lengua negra de colores* el espacio-tiempo era interior, era el antedespues de las transfiguraciones, el espacio exterior de Montalbetti “es un lugar / en el que no ha pasado nada // y que nadie vio” (50).

Paradójicamente, ello permitiría constatar *cómo son las cosas*. Más que epifanías hay constataciones: “regreso a casa y abandono uno a uno / los disfraces que he heredado: mamífero / peruano / católico / educado / blanco / humano / los dejo ordenados sobre la cama / como ropa recién planchada y doblada” (50). Pero ni siquiera esto nos ha sido dado, para llegar a este punto hace falta el trabajo del lenguaje. Montalbetti no da respuestas, antes bien, abre preguntas, como esta: “¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?” El juego del lenguaje nos interpela, no basta con la voluntad poética para torcerlo, ni basta con darle la espalda para huir: “No todos / nos hemos hecho la pregunta pero todos hemos sido / tocados por la pregunta en algún momento de nuestras vidas...” (17)

También aquí hay animales. Dice el poema “Traducción radical”: “Un perro es un verdadero otro / Alguien que no comparte mis reglas”. Y se pregunta, con humor, con ironía, cómo sería enseñarle castellano a un perro, cómo sería ladrar con acento humano. Si bien es el animal el que está realmente en el afuera, nosotros –ya lo dijimos– no somos solamente sujetos bilingüísticos: ni mamífero ni peruano ni católico ni humano, pero tampoco otro. Saavedra decía: *somos cuando no pensamos*.

Las preguntas finales a las que nos envía este libro son: ¿cómo conceptualizar un lenguaje que no diga, un poema que no simbolice? ¿en qué momento el lenguaje deja de pasar por la significación? o ¿cómo poner

la significación en cortocircuito para que se movilice el sentido? ¿cuándo lanzamos una palabra? En realidad, estas y tantas otras cosas las hacemos todo el tiempo, en nuestra vida, en nuestros usos infinitos del lenguaje, y no nos damos cuenta, cegados como estamos por los paradigmas de la comunicación y de la corrección poética: *el lenguaje es un revólver para dos*.

Estos dos poemarios son incompatibles. Sus respuestas a la misma pregunta son opuestas. Montalbetti va al exterior del exterior, Saavedra al interior del interior. Y sin embargo comparten el mismo campo "literario". O bien Montalbetti tendría que tomar ayahuasca con Saavedra o bien Saavedra tendría que ir a las clases de lingüística de Montalbetti.



UN RETORNO PRESTIGIOSO / Víctor Coral

Mirko Lauer, *Alcools*. Lima: Paracaídas Editores, 2013

Justo cuando pensábamos que el analista político y el intelectual habían engullido al poeta Lauer, nos topamos con uno de sus mejores libros desde el precoz *Ciudad de Lima* (1968), hasta el soberbio y sugerente *Sobre vivir* (1986), pasando por el genial *Santa Rosita y el péndulo proliferante* (1972).

Alcools toma como punto de partida una cita de Apollinaire (“Escuchen mis canciones de universal embriaguez”), pero no para ahondar en la poética del francés, sino para enfrentar a uno de los dos temas más prestigioso de la poesía de cualquier época: la muerte, y con ella, el paso del tiempo, el deterioro, cierta angustia existencial, la desesperanza. Estos temas, sin embargo, no son enfrentados como materias a tratar en los doce poemas que componen el libro; aparecen y desaparecen mientras el yo poético discurre sobre cuestiones muy de este mundo, de su mundo: algunos frutos, la cocina, el alcohol, ciertos escenarios rurales peruanos, la poesía de Martín Adán...

Dátiles, solo dátiles, sin duda alguna
Pero ello solo por el asomo a una rígida genética
De donde salen, preordenados, programados,
Como los pinos del carnet de Ponge hacia su logos.
Pero tan al sur no hay cartesianismo estético,
Sino nuestros arreglos salvajes del Perú...

(“Dátiles verdes, rígidos márgenes de la juventud”)

Libro de ardua lectura y temática peligrosa para un poeta sin oficio, *Alcools* acaso se atiene a la equilibrada recomendación de Terry

Eagleton en *Cómo leer un poema* (2007): “Uno de los problemas que el poema afronta es el de cómo ser adecuadamente cáustico sobre el sufrimiento sin llegar a ser cínico. Debe pisar sobre la delgada línea que divide una suave sabiduría irónica, de parecer muy harto. Necesita desmitificar el sufrimiento humano, pero sin dar la impresión de devaluarlo. Por esto –afectado, pero ni cruel ni desdeñoso–, debe ser manejado con cuidado”.

Decimos esto porque casi siempre la irrupción de las figuras que simbolizan la cercanía de la muerte, o del dolor, están matizadas si no por elementos de la realidad más concreta (“tu espléndida mente solo desea / Entregar un matiz súbito y un tinte de lo vivo, / Desde un dolor simple y cercano como sándwiches”), por atingencias irónicas, a veces cáusticas, que aligeran la carga existencial de los textos: “Noche sin noche, noche sin roche (chúpate esa S. J. de la Cruz)”.

Tal vez con reminiscencias heideggerianas –pero más clara es la presencia de Ponge y sus determinaciones fenomenológicas del objeto poético– el poeta nos revela que “bailamos solos en un huerto de sentimientos, / Sostenidos por un silencio de veloces sombras”, y que “arrojado al mundo” sobrevive “cerca de una muerte que no se atreve a mostrar / su siguiente rostro”.

En cierto momento, a todo hombre se le relativizan las certezas y su visión del mundo se hace a la vez más sabia y más ajena. Ese momento en el que la intuición de la muerte, y de la corrosión en su sentido más amplio, se sobreponen –como si se diera una alucinante inversión de perspectivas en un cuadro muy bien conocido– a figuraciones más felices e ingenuas sobre la existencia en un tiempo donde “Cada vez más todo orden se revela un callejón / Sin entrada ni salida”.

El gran logro de Lauer es, sin duda, haber salido airoso en su intento de llevar al texto, con depurado arte, toda esta nueva forma de ver y sentir las cosas de aquí abajo, entregándonos un espléndido conjunto de poemas (solamente su antihomenaje a Adán, que cierra el libro, se nos hace demasiado corrosivo, pero puede ser solo una opinión) que lo reconcilia con lo mejor que tiene él como hombre de letras: su poesía.

PERITO EN LUNAS / Jorge Wiese

Alberto Valdivia Baselli. *Neomenia*. Lima: Trashumantes, 2013.

Ingresar a *Neomenia* es ingresar a un cosmos, a un mundo completo. Aparentemente, existe un texto previo: el libro *Perito en lunas*¹, de Miguel Hernández. Aunque, mirado más en detalle, *Neomenia* no remite solamente a la luna nueva, como su nombre podría hacer pensar.

Por su estructura, nos encontramos, más bien, ante un calendario lunar, un lunario, lo que remite a otro gran precedente: el *Lunario sentimental*² de Leopoldo Lugones. En efecto, el texto de Alberto Valdivia Baselli puede organizarse en función de la secuencia de lunas que aparecen intercaladas a lo largo del texto: desde la “Huchuy Pukuy Quilla” de enero (p. 30) hasta la “Ayamarca Raymi Quilla” de noviembre (p. 123). Aunque, como en el de Lugones, la “obsesión metafórica” de Valdivia supere la condición de mero lunario de su libro y pretenda mirar el universo “sub specie lunae”, en función de una perspectiva lunar, pues, como dice Valdivia en el poema “Universo 4”, “la historia del hombre ha sido mentida desde el sol” (p. 5). Y podría haber llegado el tiempo, parecería decir Alberto Valdivia, de adoptar otra perspectiva.

Valdivia divide su libro de tal manera, que dos conjuntos regidos por los ciclos de la luna inicien y terminen la secuencia de los poemas. En el medio, ofrece la sucesión de los poemas de las lunas del año, con otros poemas intercalados. Finalmente, regala un epílogo en donde la voz

¹ Miguel Hernández, *Perito en lunas. Poemas de adolescencia. Otros poemas*. Buenos Aires: Losada, 1963.

² Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*. Madrid: Cátedra, 1994. Edición de Jesús Benítez.

poética asume el de un conjunto de representantes de la poesía femenina peruana contemporánea que culmina con una *Epístola a las poetas que vendrán* (pp. 161-162) presididas por una cita de *La casa de Bernarda Alba* (uno de los grandes paradigmas de la tragedia de lo femenino) y escrita en un género que evoca el de uno de los textos fundadores de la literatura peruana: la *Epístola de Amarilis a Belardo*, obra, casi con seguridad, de una mujer³.

El que la luna termine en una mujer que escribe poesía merece una explicación. Valdivia asienta la identidad entre la luna y lo femenino a lo largo de todo su texto. *Neomenia*, la luna nueva, evoca a Mena, la diosa latina de la menstruación, según testimonio de San Agustín. El matizado erotismo que recorre el texto de Alberto no podría explicarse sin esta identidad.

La otra identidad que se impone es la identificación entre la poesía y lo femenino, identidad de genealogía romántica y, específicamente, bécqueriana:

La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer⁴. [.]

dice Bécquer en la primera de sus *Cartas literarias a una mujer*. A diferencia de Bécquer, quien se mantiene siempre en control de la situación y parecería decir a la amada, al "tú", como lo aventura Luis García Montero, "La poesía eres tú (pero el poeta soy yo)"⁵, Valdivia se apropia de un discurso que no es el suyo, con toda la inestabilidad y la fragilidad que esto implica y se mimetiza, mediante este discurso, con la naturaleza (se vuelve, por ejemplo, luna) y con la voz femenina (se vuelve, por ejemplo, poetisa).

³ Según la fundada hipótesis de Martina Vinatea Recoba (en *Epístola de Amarilis a Belardo*. Estudio, edición y notas de Martina Vinatea Recoba. Madrid: Universidad de Navarra - Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 29-31).

⁴ *Cartas literarias a una mujer*, I, en <http://cvc.cervantes.es/obres/rimas/apendices/carta.htm>

⁵ Luis García Montero. *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 45.

Solo para coger al aire el aroma de esta mimesis, considérense los siguientes poemas.

(1)

Estamos entre otros y otra vez otros de distancia
somos y a lo lejos somos de nuevo durante
allá en el tiempo mientras estemos altos
allá en los vientos en el meridiano en el
espacio vacío que nunca se reúne distancia excluye
nunca es nosotros detrás lejos y durante (p.15)

Se trata de expresar un matiz del descenso de la luna. La experiencia está vista como una identificación lírica entre lo de acá (el yo, el enunciador) y lo de allá (la luna, lo enunciado). La voz, en realidad, fusiona sujeto y objeto, de tal manera que anula la diferencia entre el “acá” y el “allá”. Si bien la anáfora del adverbio demostrativo “allá” parece estabilizar, con el paralelismo, un discurso descoyuntado, no es suficiente para anular la impresión de una gran mezcla, de un gran vértigo (el encabalgamiento entre el artículo “el” y el sustantivo “espacio” en los versos 4 y 5, y la palabra final, “durante”, una preposición sin término, que queda en el aire, son efectos especialmente notables).

El siguiente poema es un homenaje a *Entre mujeres solas*, el poemario de Giovanna Pollarolo⁶. A partir de un epígrafe de Pollarolo (“Siente placer en la venganza / y un poquito de pena”), Alberto Valdivia construye la siguiente glosa:

(2)

Tiendes la cama, desempolvas la cortina, avisas
a los entornos la llegada de la sola palabra

⁶ Giovanna Pollarolo, “Entre mujeres solas” en: *Entre mujeres solas. Poesía reunida*. Lima: Santillana. Punto de Lectura, 2013, pp. 59-162. La cita es del poema “A la hora del desayuno”, p. 97.

que abre tus puertas y las descuida
las desentona y las percuide
mancha sus bisagras recién aceitadas de miedo
dejadez y amor mal entendido
el hombre llega y deshace lo rehecho en minuciosas
caricias
y costosas miserias domésticas.
El paraíso artificial, sin embargo, es detestado por el hombre
que llega embarrar los vínculos de las puertas con el ámbito
donde desea hacer el amor con la complejidad del filósofo
o la elementalidad del herrero
(ambos saben del amor lo que conocen de su oficio)
y ninguno sabe, sin embargo, de la necesaria venganza
debajo de las sábanas.

El tono está muy logrado –se siente, en verdad, a la hablante (o a una de las hablantes) de *Entre mujeres solas*. Están presentes también los motivos: el mundo hogareño perfectamente cuidado puesto en crisis, el hombre que busca ser otra cosa –filósofo o herrero– y no amante, la discreta y doméstica venganza. Está también, como no podría dejar de estarlo en una poeta tan consciente de su oficio como Pollarolo, la palabra, que aparentemente es la del hombre de la casa. Pero, si nos colocamos en un nivel más general, si la extrapolamos, si la llevamos más allá del texto, podría ser la palabra de la poesía que destroza ámbitos, desencuadra puertas y descoyunta marcos. Y nos devela el mundo, nos lo hace ver como jamás lo habíamos visto. Quizás como la noche vista a través de la nitidez láctea de la luz de la luna.

EL BUZO Y LA ABUELA. UN BAILE /

Mario Montalbetti

Micaela Chirif y Gabriel Alayza, *Desayuno*. Lima: Polifonía Editora, 2013.

No es fácil decir algo sobre *Desayuno*.

Tal vez lo primero que haya que decir es qué cosa **no** es este libro.

Por lo pronto no es un cuento infantil sino un álbum ilustrado. *La Caperucita Roja* es un cuento infantil. *Desayuno* es un álbum ilustrado.

Podríamos comenzar con esa diferencia.

Un cuento infantil no tiene que estar ilustrado. Pertenece más bien a una tradición oral. La gente se reúne en un parque o frente a un fuego y alguien arranca. La ilustraciones van por cuenta del auditorio. Cada quien imagina cosas, la forma del ogro, los rasgos del niño, el color de la manzana.

Es posible ilustrar un cuento infantil pero la relación entre la ilustración y el texto es más bien repetitiva. Si el cuento dice que hay un lobo peludo, la ilustración dibuja un lobo peludo, etc.

En el caso del álbum ilustrado tanto el texto como las imágenes mueven la historia cada uno a su manera. Lo que el texto dice las imágenes lo desarrollan y lo que las imágenes ilustran el texto no necesita repetir. En casos extremos y con gran habilidad un álbum ilustrado podría no tener texto pero no podría no tener imágenes.

Hay diferencias entonces entre ambos, entre un cuento infantil y un álbum ilustrado, diferencias a las que regresaré. Pero también hay una serie de características y malentendidos comunes.

De hecho, hay pocos productos culturales peor entendidos que el cuento infantil y el álbum ilustrado. Me referiré solo al cuento infantil en lo que sigue, pero vale para ambos.

La idea común que tenemos de un cuento infantil es que debe ser más bien breve, que debe ser ingenioso, vagamente filosófico, ligeramente bobo y debe contener un personaje que se llame Fonchito.

Por otro lado ignoramos que un cuento infantil es uno de los géneros que tiene las reglas más estrictas, más delicadas y menos violables de la literatura. En eso se parece a un haiku o a un soneto. No que para apreciar un haiku o un soneto o, para tal caso, un cuento infantil, haya que conocer las reglas, pero sí para construirlos.

¿Cuáles son estas reglas del cuento infantil? Por supuesto, no están escritas (y aun si lo estuvieran no servirían de mucho) pero si ustedes revisan los mejores exponentes del género (Leray, Browne, Erlbruch, Tan), es posible destilar algunas ideas básicas.

Lo primero es que, en efecto, debe ser breve. Debe ser simple. La historia que cuenta debe ser una línea ininterrumpida que viaja de comienzo a fin. No hay temas subalternos, tramas secundarias que se ramifican ni teorías abstrusas que requieren exponerse. En verdad, no hay nada que *explicar* –todo se muestra en un cuento infantil. Hay una sola idea y el cuento triunfa o fracasa en el despliegue de esta. En el caso particular del álbum ilustrado, el triunfo o fracaso depende del despliegue combinado de esa idea única a través de texto e imagen.

Lo segundo es que un cuento infantil es para niños, para niños-niños, para niños realmente existentes, niños de afuera y no para ese invento de la psicología comercial que es el “niño que llevamos dentro”. Es *para* niños, pero puede ser gozado por adultos –y normalmente lo es, si el cuento es bueno.

Es más, el cuento infantil es, o debe ser, el encuentro de un niño con algo que el niño sabe pero que no puede decir. En un cuento infantil,

un niño re-conoce algo que sabe pero que no puede expresar. Por ejemplo, el hecho de que Caperucita Roja se acuesta en la cama con el lobo, como ha notado brillantemente Djuna Barnes (“God, children know something they can’t tell; they like Red Riding Hood and the wolf in bed!”—*Nightwood*).

Esto, sin duda, producirá la delicia teórica de los psicoanalistas pero los niños saben más.

Regreso ahora al álbum ilustrado, regreso a *Desayuno*.

Desayuno se adhiere a estas ideas de simplicidad y público cuidadosamente, admirablemente.

Quisiera señalar un par de ejemplos. El primero tiene que ver con el *ritmo* del libro; el segundo, con uno de sus episodios.

Si bien la historia de *Desayuno* es lineal y simple, su despliegue exitoso en las páginas del libro es posible gracias a sus tiempos. La cantidad de información textual y visual no es, no puede ser, la misma en cada página. Hay un transcurso que se debe respetar, hay tiempos tanto conceptuales como materiales. Esto es muy delicado porque hay muy pocas páginas para hacerlo. Y, sin embargo, Micaela y Gabriel han logrado crear un ritmo singular para que el despliegue de la historia tenga las inflexiones indispensables.

Revisen el libro desde esta perspectiva y notarán el cuidado con el que ha sido puesto en página. De otra manera sería imposible incluir al personaje principal (la abuela), al grupo de “extras” (un pulpo, una sirena caderona, una morsa de vodevil, un rey Neptuno con tatuajes, una galería de piratas mermeleros) y al actor de reparto (un buzo con escafandra) en las 32 páginas del cuento, de las cuales solamente 10 tienen texto (y cuando lo tienen es apenas una frase). Parecería que hay demasiados personajes y que cada personaje es demasiado barroco, pero Micaela y Gabriel se encargan de mover la historia con una levedad formidable, levedad que además permite satisfacer los extraños hábitos de lectura de los niños. A veces los niños pasan las páginas de los libros infantiles con

una vehemencia inaudita, a veces se detienen en una página como si no hubiera nada más que hacer. *Desayuno* satisface ambas manías.

Por ejemplo, en *Desayuno* hay sorpresas si uno se detiene a hurgar en sus páginas. Hay un problema digno de Holmes que se construye sobre la base de un dibujo pegado sobre la puerta del refrigerador y la posición geográfica de la casa de la abuela. No diré nada más para no arruinarles el placer de la solución –salvo que esta hace que toda la historia admita una lectura diferente, con más capas.

Hablé de piratas mermeleros. Son indispensables. Ellos anuncian la presencia del gran actor de reparto del cuento: el buzo con escafandra. El buzo aparece totalmente ataviado para una inmersión en mar profundo con una margarita entre sus manos enguantadas que colocará sobre el florero de la mesa de desayuno. Pero luego de esa aparición noble y sentimental, el buzo desaparece de escena en las tres páginas siguientes. En la primera de ellas apenas aparece un texto (“Pero, sobre todas las cosas, me gusta la música”) y en la segunda un aparato de radio de los 50 sobre el que siete notas (con imaginación, la escala completa) ascienden sobre la página. En la tercera no hay nada. Es solo en la cuarta página después de la galería de piratas que reaparece el buzo. Y lo hace para invitar a bailar a la abuela.

Si repartieran un Óscar al mejor actor de reparto de un álbum ilustrado, el buzo se lo llevaría sin competencia.

Dije que comentaría el ritmo del libro y uno de sus episodios. Es este el que quiero comentar: la secuencia del baile de la abuela y el buzo desplegada en ocho posiciones sobre dos páginas dobles.

La danza se ejecuta fuera del tiempo-espacio del cuento: la cocina ha desaparecido, no hay mesa de desayuno ni reloj en las paredes ni refrigerador ni mar a través de las ventanas ni ventanas. No hay nada, salvo la abuela y el buzo –y una extraña sombra que proyectan sus cuerpos sobre el suelo inexistente. Las ocho posiciones de la danza parecen estudios semejantes a los trabajos fotográficos que Eadweard Muybridge

hiciera en el siglo XIX y que intentaban captar el movimiento del cuerpo en instantáneas discontinuas.

Una serie de preguntas son sugeridas en este episodio. Enumeraré algunas:

- a) ¿Con quién está bailando la abuela? ¿Quién es el buzo? ¿Quién es este personaje que accede a la más entrañable intimidad de la abuela?
- b) ¿Hay algo o alguien dentro del traje de buzo, alguna cabeza detrás de la escafandra? ¿Está vacío el traje?
- c) ¿Exactamente qué reflejan los vidrios de la escafandra si toda la cocina ha desaparecido de la “pista de baile”?
- d) El traje de buzo exhibe sobre su pecho una suerte de candado con una cerradura. ¿Quién tiene la llave de ese candado? ¿Qué asegura ese candado? ¿Protege el candado la identidad del buzo? Y ¿se abre acaso el candado bailando? ¿Es el baile la llave?
- e) Y si el baile mismo es la llave, ¿quiere decir que la solución a todas nuestras preguntas no es verbal?

El baile se interrumpe con la irrupción del nieto que reclama su desayuno. Con la entrada del nieto reaparecen la cocina, las ventanas, el mar, las mermeladas... pero desaparece el buzo. La abuela se queda congelada en un gesto de baile con un brazo alzado y el otro curvado alrededor de su ahora invisible pareja.

El buzo reaparecerá en la doble página final, semisumergido, regresando a las profundidades del mar, esbozando un débil saludo de despedida a la abuela parada en el muelle.

Con esto termina el cuento y lo que tengo que decir aquí. No diré nada más para que ustedes mismos puedan leer y recrearse *Desayuno* y gozarlo y apreciarlo en sus múltiples capas de metáfora y sentido.

Solo añadiré innecesariamente que *Desayuno* es una joya. Y lo es porque ese baile de la abuela con el buzo pasará a la historia del género por expresar en toda su simplicidad, en toda su inteligencia y en todo su misterio algo que sabemos pero que no podemos expresar.

LOS MÚLTIPLES CAMINOS DE LA DISCRIMINACIÓN EN LA CULTURA PERUANA (Y ALGUNOS NECESARIOS MATICES PARA ENTENDERLA) /

Renán Claudio Valdiviezo

Guillermo Nugent, *El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad* (2da edición). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2012.

Guillermo Nugent (Lima, 1953) es un autor particular dentro de las ciencias sociales del país. De diversa experiencia académica y dedicada labor a la enseñanza, es conocida su férrea preferencia por el ensayo en las publicaciones que ha realizado durante los últimos años. Esto va de la mano con una declarada intención de poder ampliar de modo creativo el vocabulario para describir a la colectividad peruana (y latinoamericana) y sus distintos avatares. Es por eso que la brevedad de algunas de sus obras es inversamente proporcional al potencial intuitivo de muchas de las ideas que ha presentado. Y lo mismo se puede decir del estilo narrativo que maneja: siendo menos academicista y más coloquial de lo que usualmente se ve, recorre de una manera provocativa los acontecimientos de la sociedad.

El laberinto de la choledad (1992) –obvia alusión y homenaje al ensayo de Octavio Paz– es el libro más conocido del autor y a su vez es la base de las posteriores elaboraciones que ha propuesto en los años que siguieron. De circulación –si no clandestina– por fuera de la escena oficial de bibliotecas y centros especializados, es bienvenida la segunda edición a cargo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), la cual incluye también otros tres ensayos bastante relacionados con el texto principal: “Apología a Bob López (lo esencial es visible a los ojos)” (1995), “Argumentos sobre la violencia” (1989) y un posfacio a propósito de esta nueva edición.

En cuanto a *El laberinto de la choledad* se refiere, la forma que evoca en cierto modo prefigura los dos objetivos del texto. Por un lado, se puede entender a partir de la necesidad de los peruanos de buscar una orientación compartida en un espacio complejo y sinuoso como lo es nuestra sociedad. Es la historia de una colectividad *siempre en movimiento*, donde cada trayecto a seguir tiene trabas y donde, igualmente, cada obstáculo puede convertirse en una oportunidad para salir adelante. El laberinto, en este sentido, lleva a pensar en un espacio que constantemente va refigurando sus límites, pero siempre y cuando estos sean superados con sapiencia y resistencia. Por otro lado, también se puede leer como una alerta ante el riesgo de pensar que solo habría un camino que vale la pena considerar. Y es que para seguir recorriéndolo no es posible adoptar una sola visión de las cosas, bajo el riesgo de quedarse en un callejón sin salida. Es necesario el concurso de diversas experiencias y puntos de vista. Ellos permitirán que uno no se quede en un pasadizo oscuro, esperando a que algún iluminado u observador externo pueda ser el salvador.

De esta manera el ánimo del texto es renovar la forma y el modo de ver la vida cotidiana en el Perú urbano desde su expresión cultural más problemática: la "choledad". Asimismo, sirve de advertencia crítica a aquellas perspectivas que tratan sobre el tema pero desconociendo el terreno de los reconocimientos y desdenes mutuos de sus protagonistas, bajo la idea de que todo (incluso el modo en que subordinamos u obedecemos a otras personas) debe estar en su "debido sitio" cuando en realidad hay menos cosas estáticas de las que parecen.

Y es que la historia de la choledad, tal como la cuenta Nugent, es la historia de un descentramiento, de una forma de estar fuera de lugar, y de los esfuerzos para cuestionar o reforzar un sistema de discriminación que ha determinado esa excentricidad. Su antecedente directo –nos cuenta *El laberinto*– es el inicio de la república. Cuando las poblaciones rurales e indígenas del país comienzan a formar parte de esta nueva nación, aunque ya sin poder ampararse en las leyes coloniales que –mal que bien– las consideraban como grupos con derechos y deberes definidos. En este nuevo escenario supuestamente igualitario el problema

con ese *grupo mayoritario del país* fue el darle un lugar. Lugar que no fuera ni tan ominosamente lejano que lo excluyese por completo ni tan cercano que lo equipare a los criollos y urbanos. Así pues, durante el siglo XIX y hasta la mitad del XX fue ubicado en las siguientes coordenadas: como representantes esenciales de la peruanidad... ancestral. Es decir, como integrantes de una postal atemporal e inmóvil, con unas petrificadas visibilidad, voz y participación en los asuntos públicos.

Es así que se puede entender situaciones tales como el debate que originó la "cuestión del indio" a inicios del siglo XX. En su discusión siempre estuvo claro que aquellos que trataron esta "problemática" (sea que estemos hablando del lado progresista o conservador) eran sujetos que obviamente *no poseían* esa condición. Lo que era materia de debate, entonces, eran los intereses de terceros que no podían representarse a sí mismos a pesar de que eran la mayoría del país en esa época. Y no podían hacerlo porque "estaban muy lejos" o "no entendían" de qué se estaba hablando. Esto es, se encontraban impedidos por esa condición que era lo que inicialmente originaba la "cuestión". Ahí se ve claramente lo que sostenía al horizonte discriminatorio peruano ya sea en su versión negativa o propositiva: un sistema de tutela (tal como luego lo propondría Nugent) que mantenía "en su sitio" ambos espectros de la subordinación, poniendo énfasis en los defectos de los tutelados y no en las virtudes de los tutores.

Esto cambió con un hecho fundamental: el movimiento de los grupos marginados a partir de la segunda mitad del siglo XX. La migración del campo a la ciudad implicó el poner en cuestión la "lejanía subordinada" propia del "problema indígena" al simplemente aproximar y permitir la convivencia en el mismo espacio de tutelados y tutores. El proceso acelerado de urbanización que este movimiento llevó a cabo, así como la masificación del sistema educativo y los medios de comunicación, significaron la descolocación paulatina de este sistema de jerarquización. La postal se convirtió en una película donde todos comenzaron a ser protagonistas. Y si acaso había aún una "cuestión" por solucionar esta se disolvió a la buena y a la mala con la Reforma Agraria de Velasco.

En este nuevo escenario, con más actores y ampliadas escenografías, pocas cosas quedaron estables como antes. Incluso la tradicional

platea y los protagonistas oligarcas de siempre tuvieron que cambiar a regañadientes de gustos y rutinas. Sin embargo, un guión pudieron mantener y difundir: el de la discriminación a través de la jerarquización. Este fue su último recurso para precisar de un modo muy particular quién estaría por debajo de la nueva cadena de obediencia y desprecio. Si ya no estaban lejos, al menos podían sentirse “en su sitio” simbólicamente. Así surge “lo cholo”: como –valga el oxímoron– una norma *ad hoc* del imaginario discriminatorio nacional. De esta manera, lo cholo o la choledad se convirtió en *una forma de definir tanto una cercanía como una distancia*. Lo primero porque es a partir de la coexistencia compartida y no excluyente de las ciudades que la palabra cobra sentido (antes de la migración contemporánea hacia las urbes de parte de las poblaciones rurales el “ser cholo” no existía). Lo segundo porque, a pesar de lo anterior, sirve para afirmar comparativamente quién, dentro de la relación social, debe seguir órdenes o ser maltratado.

Es en este punto que el texto posee una gran virtud que lo diferencia de otros estudios sobre la discriminación en el Perú. Pues la interpretación y deconstrucción histórica de la experiencia de la choledad crea un campo completamente relacional y articulado con las prácticas del imaginario peruano. En este nuevo campo, el uso cotidiano del concepto permite que las personas se posicionen socialmente de un modo jerárquico. Por ello, el contenido del término no es una cosa que tenga un correlato con el exterior (como muchos analistas piensan y denuncian); *implica la constitución misma de la relación de subordinación* entre quien lo dice y quien lo recibe. El choleo y la choledad es un vínculo entre los peruanos que depende de múltiples factores, de reconocimientos y desdenes compartidos, y no una etiqueta monocromática que se condice con la realidad de las cosas y las personas. Es por eso que, por ejemplo, una persona que en un momento ha sido choleada en otro puede cholear sin problemas. Lo cholo no es un concepto ni una categoría únicamente: es una práctica bastante lábil y de determinaciones múltiples donde la raza o etnia es solo un factor más dentro de la ecuación.

De esta manera se puede comprender los otros dos conceptos que introduce el texto: el de la “arcadía colonial” y el de “peruano +1, -1”. El primero señala que, ante la imposibilidad de parte de las elites

republicanas de sostener una pureza racial o cultural, se ideó un sistema de clasificación acorde con el ideal jerárquico¹. En este sistema, la adopción de objetos, actitudes e ideas que diferenciaron y permitieran reproducir y prolongar los privilegios de las elites por sobre las masas era más que bienvenida. Así pues, la tecnología e incluso los postulados políticos propios de la modernidad eran utilizados para este fin. Solo cabe recordar que hasta 1979 nuestro sistema electoral y de representación excluía a una gran cantidad de personas sobre la base de un criterio negativo: el no saber escribir. Ello implicó la restricción del concepto de ciudadanía en pos de sustentar una distancia entre connacionales. En esta medida, uno de los signos característicos de la modernidad (la ciudadanía como igualdad) llegó a legitimar lo que dentro de sus mismos términos era una regresión social. A este proceso el autor lo nombra “contramodernidad”.

El segundo concepto, el de “peruano +1,-1”, se adentra en el modo cotidiano en que el sistema clasificatorio reseñado se practica en un entorno más dinámico, flexible y urbano como el actual. Nugent señala que uno de los criterios fundamentales que utilizan los peruanos a la hora de interactuar es el que juzga si la otra persona es “más o menos que uno” para luego establecer el lugar a ocupar en la cadena de subordinación. Por cierto, como debe quedar claro a estas alturas, esta “operación jerárquica” es multidimensional. La raza o el color de piel no son los únicos factores que sirven para categorizar. También participan otras características y señas que van desde el lugar donde uno nace hasta el dinero que se adquiere (de ahí la frase “el dinero blanquea”, por ejemplo). Lo curioso es que Nugent no habla de un juego de suma cero (donde X es igual a Y). En términos algebraicos, lo que existe es una inecuación: una operación que tiene que dar como resultado una desigualdad.

Eso quiere decir que antes que ver entidades individuales, los peruanos ven encarnaciones de esencias, categorías antes que personas,

¹ En este, lo importante es reforzar “quién está abajo” y no quién en la cima. La diferencia entre esto y las doctrinas racistas es que estas últimas sustentan la discriminación a partir de la separación de los grupos poblacionales donde uno sería mejor que otro, mientras que a la jerarquización le interesa únicamente crear el vínculo de subordinación hacia el que es menos.

las cuales sirven para determinar comparativamente el grado de distancia entre el que debe ordenar y el que debe obedecer. El “peruano +1,-1” nos permite ver quién se encuentra del lado menos favorable de la inecuación y por qué es así. Pero es una visión en negativo: lo que se observa es lo que le falta al otro lado y no lo que sustenta a la persona o grupo favorecido. De esta forma, señalando el estado de impureza de los demás uno queda como “ejemplo”, pero solo por *default*.

Pero el texto no se contenta con plantear el problema, también señala en la parte final una suerte de alternativa para evitar las consecuencias nefastas de esta forma peculiar de discriminación. Para lograr ello sería necesario despercudirse del peso del mundo de las costumbres que tienen como núcleo el modo de jerarquización señalado. Allí donde la pertenencia al grupo es lo esencial (el +1, -1) es porque no existe una consideración de la individualidad, la autonomía y la responsabilidad personal. Y es que la contrapartida de la subordinación y la obediencia son personas que no asumen sus derechos y deberes plenamente. Por ello no rinden cuentas de sus actos y terminan esperando que alguien se encargue de estos. Entonces, pasar de la inecuación a la ecuación (donde todos los términos corresponden a una igualdad) sería fundamental no solo para tener una colectividad donde los ideales acerquen a las personas en vez de alejarlas, sino también para eliminar muchas de nuestras taras políticas y cívicas como sociedad.

No obstante los aciertos señalados, después de veinte años desde su primera publicación, también es necesario reconocerle algunos límites a este trabajo. Las sensibilidades y las maneras de orientarse en la sociedad peruana –así como los modos de interpretarla– han cambiado un poco. Cosas tan importantes como de entrecasa como el transporte público, el narcotráfico, el desarrollo del consumo en las ciudades, la delincuencia, etcétera, entran o deberían entrar en una nueva fase de problematización. Incluso la misma idea de la choledad como identidad está perdiendo algo de la negatividad que carga consigo y ya no es un obstáculo infranqueable para moverse en el laberinto peruano. Lenta pero sostenidamente se comienza a aceptar esta condición, o al menos se asume de manera

menos conflictiva, y deja de ser *el* tema de los debates públicos y de nuestras tribulaciones privadas. La difusión de la música y otras formas de entretenimiento masivo y popular en nuestra sociedad así lo atestiguan.

De esto es consciente el propio texto y es graficado en el subtítulo del libro. Y es que, tal como las personas que hayan leído la primera edición de *El laberinto* saben, este tenía entre paréntesis la frase “formas peruanas del conocimiento social”, mientras que la segunda edición se subtitula de modo más modesto “Páginas para entender la desigualdad”. La diferencia, me parece, va más allá de alguna decisión editorial o de quitarle cierto peso fenomenológico al texto y agregarle un aire acaso más pragmático. Ella expresa que los modos de pertenencia y apropiación de la experiencia de los peruanos (que de eso trata el conocimiento compartido en un colectivo social) ya no se pueden reducir únicamente a la fórmula “+1, -1” reseñada líneas arriba, sino que incluyen otras perspectivas y actores, modos de ver y quizá otros demonios. Por eso, la actualidad peruana ya no solo es la del modelo jerárquico y sus formas tan bien explicadas por *El laberinto*. Ahora se conjugan otros factores que rebasan las interpretaciones señaladas.

En consecuencia, tanto por el contenido de los ensayos como por el nuevo subtítulo, la segunda edición de esta obra es de gran pertinencia porque evita la totalidad explicativa en aras de continuar la discusión con la opinión pública, proponiéndose a modo de material de reflexión para los nuevos y antiguos lectores. Es claro su deseo de mantener una conversación, sin pontificar y sin querer tener la última palabra. En definitiva, deja el escenario abierto para que nuevos guiones y protagonistas pueblen el laberinto peruano y traten de encontrar más caminos y salidas, y no quedarse en la visión cerrada de uno de sus pasadizos.

La narrativa de Javier Vásconez, escritor y editor ecuatoriano, ha sido traducida a diversos idiomas y varias veces reeditada en español. A fines del año pasado reaparecieron dos de sus novelas: *La sombra del apostador*, en La Habana, y *La piel del miedo*, en México (Alfaguara). HENRIKA RINGBOM, poeta y narradora finlandesa, escribe su poesía en sueco. Los poemas que damos a conocer en castellano provienen de sus libros: *Händolsser. Nya Pressen 1968-1874* (2009) y *Öar i etthav som strömmar* (2013). JULIA CASTILLO (Madrid, 1956) ha publicado recientemente *Atentado en el bosque* y *Haunted*, poemarios. Los poemas que damos en este número son de su libro *Místico solo*, inédito aún. *Diario de la urraca* es el título del poemario que RODOLFO HÄSLER tiene a punto de entrar en prensa.

De Julio Ortega se publicará en mayo *La mañana eterna. César Vallejo en el siglo XXI*. Violista, compositora, musicóloga, CLARA PETROZZI participó en diversos conjuntos de música de cámara y actuó como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1989. Desde hace años reside en Finlandia, donde se doctoró con una tesis sobre la música orquestal peruana y dirige Aurinka Ensemble, agrupación dedicada al repertorio latinoamericano. El catálogo de sus obras se puede ver en [https://sitesgoogle.com/site/clarapetrozzi/inicio/composicion](https://sites.google.com/site/clarapetrozzi/inicio/composicion). *El taller del traspatio y otros cuentos* es el más reciente libro de relatos de ZEIN ZORRILLA. Fue publicado por Esteban Quiroz Editor en 2013. El cuento de MIGUEL RUBIO DEL VALLE integra el primer libro de relatos del autor, aún inédito.

Iberoamericana Vervuert publicará en Madrid este año un tomo donde JOSÉ IGNACIO PADILLA reúne trabajos suyos sobre literatura. Del poeta, ensayista y traductor chileno MARCELO PELLEGRINI Ediciones Efímeras ha publicado el poemario *Serata* (2014). Es profesor en la Universidad de Wisconsin-Madison. MIJAIL MITROVIC PEASE es estudiante de Antropología en la PUCP y músico electrónico. Su banda –“Imperio”– ha dado varios conciertos en Lima. VÍCTOR CORAL acaba de publicar *Tres veces postergado retorno*, su quinto poemario. También es narrador y crítico literario. Conduce el blog luzdelimbo. RENÁN CLAUDIO VALDIVIEZO estudió sociología en la UNMSM; tiene en trabajo una tesis sobre la transformación y los impactos del transporte público en la ciudad de Lima.

Sobre el artista plástico FERNANDO DE LA JARA, de quien la galería Enlace exhibirá una muestra en octubre próximo, escribe en este número MIRKO LAUER. Acerca de JORGE WIESSE véase nuestra entrega anterior.

Telefónica

20 años al servicio del Perú_

En Telefónica somos más de nueve mil peruanos que trabajamos diariamente para llevar progreso y modernidad a más peruanos, contribuyendo así con la reducción de las brechas sociales. El compromiso de la compañía es el de continuar invirtiendo en el despliegue de infraestructura y en facilitar el acceso a las telecomunicaciones para favorecer la inclusión social y el desarrollo en el país.





**SOMOS PUCP,
SEÁMOSLO SIEMPRE.**



www.pucp.edu.pe
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



PUCP



Fundación
BBVA Continental

En la Fundación
BBVA Continental
estamos orgullosos de
las peruanas y peruanos
que como tú, luchan cada día
por hacer del Perú
un país más grande.

Síguenos en  
www.fundacionbbva.pe

adelante.