

hueso húmero 71

MARIO MONTALBETTI / JULIO ORTEGA / DENISSE VEGA / JORGE
FRISANCHO / FRANCISCO FENTON / MIJAIL MITROVIC / FRAN-
CESCA CRICELLI / ANDRÉS HARE / MIRKO LAUER / JOYCE CON-
TRERAS / MÓNICA BELEVAN / LEONARDO PINTO DE ALMEIDA



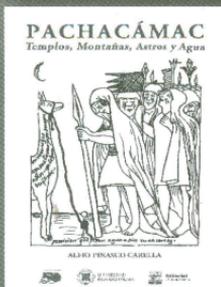
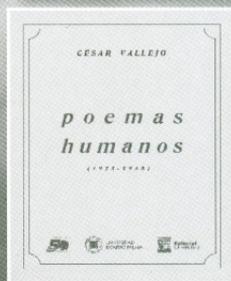
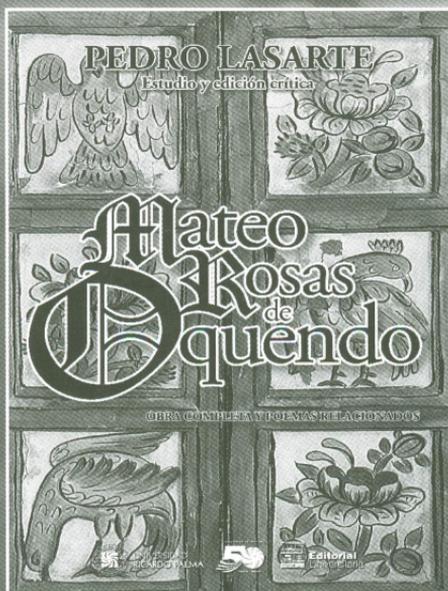


UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

www.urp.edu.pe

Libros

RECIENTES



Editorial
Universitaria

Campus de la Universidad
Av. Benavides 5440, Surco

☎ 708-0000
ANEXOS: 8005-8009-8010

Centro Cultural Ceori Wasi
Av. Arequipa 5198, Miraflores

☎ 445-3578

También ventas en las principales librerías de Lima y provincia

hueso húmero

No. 71

agosto

2019

SUMARIO

MARIO MONTALBETTI / El espacio, la distancia, algo así es un dios	3
JULIO ORTEGA / El mensaje es el formato	12
DENISSE VEGA FARFÁN / Poemas	17
CONVERSACIÓN CON JORGE FRISANCHO	21
FRANCISCO FENTON / Poemas	32
MIJAIL MITROVIC / El horror del presente: sobre "Eclipse de sol" de Héctor Delgado	44
FRANCESCA CRICELLI / Seis poemas	51
ANDRÉS HARE / Soñados por durmientes que estaban despiertos: Tres miradas sobre el programa surrealista	56

EN LA MASMÉDULA

JULIO ORTEGA / Las voces a ellas debidas	60
MIRKO LAUER / Carta a Rafael Dumett	73

LIBROS

JOYCE CONTRERAS VILLALOBOS / El resurgimiento de las pioneras	76
MÓNICA BELEVAN / Viaje al fin de la historia	80
LEONARDO PINTO DE ALMEIDA / Charlas con la niebla del olvido	82
EN ESTE NÚMERO	93
TAPA: collage de Héctor Delgado	
VIÑETAS, tomadas de <i>Père soleil</i> , booklet manuscrito de Joaquín Torres García, París, 1931.	

hueso húmero

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F. Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y MARIO MONTALBETTI

CONSEJO EDITORIAL: *Jorge Capriata, Mónica Belevan, Julio Ortega,
Karina Pacheco Medrano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

Lay-out: Jesús Ruiz Durand. Producción gráfica: IKONO S.A., Lima-Perú

Edificio Los Sauces, dep. 1503, Residencial San Felipe, Jesús María, Lima

multimediaikono@gmail.com

ISSN 1609-0698

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

revistahuesohumero@gmail.com

UNMSM

EL ESPACIO, LA DISTANCIA, ALGO ASÍ ES UN DIOS / Mario Montalbetti

[Comentario a *Huacas de Lambayeque* de Billy Hare, Fondo Editorial de la PUCP, Lima 2018. La sección 3 es un *cover* del “Dream Song 14”, de John Berryman.]

Suelo teórico y práctico!
C. Vallejo

1

No encuentro el ejemplo que ilustre, exactamente

la desolación del espacio abierto
cuando es concebido como una fotografía.

Y todo espacio abierto es considerable
y desolador.

El arte que da una idea equivocada de las cosas
es lo que más se parece.

Es considerable y desolador equivocarse
para explicar que lo que hay delante nuestro
no es así.

Una pared de barro en el desierto.
Cualquier color esparciéndose sin fin.
Cualquier animal caminando a pie.
Y abajo comida sin hambre

desligándose de lo que no es así.
Nos afecta, cierto—pero la afectación

no es sino distancia

y Distancia..., algo así es un dios.

el espacio, la distancia, algo así es un dios
son nombres de lo considerable

y lo desolador

cuando es concebido como una imagen
fotográfica.

2

pero la Huaca es otra cosa
la Huaca es un teórico peruano, sentado,

frente a, salpicando, una sopa teóloga
y si canto a medianoche en medio de tanta nada

*desierto, mándame quitar la vida
ay si es deli, si es delito el adorarte*

me sabrá encontrar.

Ahí donde yo estoy, sin un mundo,
ahí se quiebra ahora una esquina
Y todo arde a mi alrededor,
falsamente

porque en verdad nada arde
a mi alrededor
y todo está en el espacio

que trato de concebir como imagen fotográfica
y no es fácil

y no es nada fácil

3

El Desierto es esto, aburrido. No debo decirlo.

El cielo palidece, el gran viento se detiene.
Yo mismo palidezco y me detengo.

Aníbal Quijano me dijo una vez:
Si confiesas que te aburres es que
no tienes vida política. Debe ser
que no tengo vida política, Aníbal.

Las huacas me aburren, mortalmente.
Hay bisagras por todas partes.

Y el gran barro está en calma.

El gran barro está en calma
hasta que aparece un taxi
(también un teórico peruano)
alejándose rápidamente del espacio
considerable y desolador
en medio de una gran polvareda.

Míralo. Va hacia Mistura y en la luna
posterior dice "In memoriam".

4

Entonces el desierto termina siendo
un documental sobre algo importante.

Los documentales siempre son sobre algo importante.
En teoría.

En realidad hay amor y leyes que se entrometen.
Burros que cruzan la imagen documental.
Burros que cruzan el desierto.

Y cuando la distancia ya no parece un dios
sino un ovil de cabras. Sólo que no son cabras
sino dibujos de cabras

y hay otros dibujos, de tortugas
que señalan direcciones

casi todas celestes
casi todas vinculadas
a un lugar olvidado
en uno mismo

y de lagartijas
Cuando la distancia ya no parece un dios

hay un camino
que seguramente irá a alguna parte
en algún punto del desierto

que ya no es desierto

En ese momento el espacio, la distancia, algo así es un dios
se deshilvanan

y el lugar en el que estoy
considerable y desolador
desaparece

Salvo un recinto vacío en Túcume.

Delante de un cerro rayado por las llamas
del Purgatorio

Me gusta decirlo: se garúa

y el teórico peruano balbucea
“está garwando”

se garúa

Se abre un resquicio

entre dos objetos provisionales
o entre dos palabras
o entre una palabra y una cosa

y si logras ver algo
a través del resquicio
por ejemplo, si puedes ver
la nada

colgando como argamasa viscosa
o un patio trasero sin niños

entonces sabes que lo que has visto
no se puede resumir

Procede *ad libitum*:

haz una lista de cosas
que pierden su nombre
cuando se les cruza un camino

has una lista de cosas
que no se pueden resumir

No importa cuán cenital te alces
No importa qué tan bueno es tu dron
un desierto no se puede resumir

Pero *hay* un desierto
y *hay* un desierto dentro del desierto

que es una fotocopia de sí mismo

Ambos siguen ahí
sentados de rodillas

el desierto
y el desierto dentro del desierto
infinitamente

eso no va a cambiar
eso ya se sabe
y por eso es aburrido

como son aburridas todas las fotocopias

Tú, en cambio, te aferras
(tú mismo, considerable y desolado)

a lo mismo a lo que se aferra una mesa
a punto de perder una pata.

6

navegar es necesario pero vivir no lo es
(dice Plutarco que dijo Pompeyo)
y debe ser cierto

cojo una linterna y desciendo
a la sala de máquinas del desierto

“bajar a ver” es lo que hace un dios
considerablemente constipado

Arriba he dejado una desolación
y una huaca
la huaca es un teórico peruano, se ha dicho

pero es también una mosca sobre el desierto
una mosca de vida breve

Abajo los daños son perceptibles

hay cuerpos. los corrijo como puedo
algo así es un dios entre los hombres

bondad alcoholizada. solo que
esta vez hace sentido

los daños son perceptibles quiere decir
el desierto está pegado con baba

ocurre que hay migrantes
y no sabemos qué hacer con ellos

invaden el desierto para asentarse
mientras nosotros queremos
que en el desierto no se asiente nadie

para tener un lugar para los ojos
un lugar en el que nada ocurra sino lugar

en lugar de banderas

7

hay lugar es inestable pero no hay nada más

apago y enciendo la linterna sucesivamente
no he venido a buscar una salida

hay actualizaciones pendientes
un arqueólogo japonés de apellido Takahashi
descubrió

que la mosca tiene patas finas que se doblan
y cuando se doblan
expresan lo ilimitado

(el borde de todo esto)

los muros de la huaca también se doblan
alcanzan los bordes de la desolación

8

regreso a las fotos
¿qué pasa en una huaca que sale bien?

fotogénica

hay una imagen que se repite en el reino animal:
el embrión se alimenta del envoltorio

que es lo que hace un feto

La huaca hace lo contrario
se alimenta del embrión
para nutrir el envoltorio

para que quede como envoltorio
alimentado por vida humana tercerizada

9

El siguiente fragmento ofrece problemas
para la traducción. Hago lo mejor que puedo.

Yo que ha descendido
yo que ha bajado a ver, hablo.

Tiqsi, Aia-paec, Fur, son nombres de políticos famosos
son expertos en el no deber ser de lo que es.

Tiqsi, Aia-paec, Fur, tosen fuerte ante una Huaca.
Huelgan decir.

El eco de la tos contra la Huaca
es un oráculo. Que ordena el mundo

mientras personalmente busco ¿con qué calor
he de escurrirme este comezón supremo
Un viento a media tarde también
podría pulir mi cuerpo de dioses

donde no hay humedad ni rocío?
Yo que ha descendido
que ha bajado a ver
Pienso sentado. Todo termina aquí.

La Huaca profetiza con los pies.
Ve para ti.

10

Ve para ti

como quien dice
ve para Lambayeque.

ve para Lambayeque a fotocopiar el mundo

EL MENSAJE ES EL FORMATO / Julio Ortega

La categoría del formato como secuencia sintáctica y conceptual, serie y diferencia, postula un reposicionamiento hipotético del mensaje cuyo sentido se reproduce en una u otra dirección, de acuerdo con su sistema de enmarcado, focalización y reinscripción, que suponen su práctica de reproducción: el mensaje se define en su formato, el cual ocurre dentro de otro formato.

La dinámica histórica del formato está en su capacidad de generar otros marcos de lectura que dan cuenta de la historia de la mirada, tanto como de su propia capacidad de sustituir unos formatos por otros. La historia de lo procesado es la antropología visual de lo que asumimos como legible.

Lo ilegible, justamente, sería lo que carece de formato, esto es, lo impensable. La Máquina del formato los produce de acuerdo con la cultura de generar y gestionar la sustitución de un formato por otro. El formato se debe a su diseño productivo, desencadenante: su suficiencia está en su sustitución.

Esta dinámica de la suma y resta de procesos in-formativos se debe al diseño del futuro, que se instaura desde el pasado como proyecto. La secuencia histórica sostiene la naturalidad supuesta del formato: los tiempos pasado, actual y futuro carecen de entidad, más allá de la designación didáctica (legible) que los presupone. Desde lo moderno, el conocimiento es un des-formato que se dedica a reproducir formatos que despliegan sus reordenamientos de la lectura con la lógica no de la copia sino de la re-edición, del reciclaje. La misma lectura se produce como relectura. El formato genera el impecable proceso de su propia obsolescencia. Esta economía signica de la sustitución declara, por lo demás, la precariedad del sujeto del formato, quien no es ya el Innovador de espacios sucesivos sino el Programador de espacios meramente equivalentes; esto es, un sujeto operativo, producido por la fuerza desencadenante de la Máquina que lo define, quien para cada proceso articulado requiere de una nueva escena formateada.

A diferencia de los “archivos” (Derrida) como matrices reproductoras de nuevas formas discursivas, que han agotado su gramática sustitutiva; a diferencia del “rizoma” (Deleuze), que es un organismo expansivo que rehace el mapa de lo dado con su diversificación del sentido como fruto de su espacio; pero también a diferencia de la escena lacaniana donde hay que leer al revés, o de derecha a izquierda, para proponer una sintaxis de lo ilegible; o, incluso, a diferencia de Eco, que postuló la escena comunicativa (adelantada por Bajtin y la escuela de Tartú), en la noción de formato como rearticulación narrativa indiferenciada, y confirmaba, por tanto, la secuencia Sujeto-Objeto, sin cuestionar la subversión latente en la economía signica de los formatos, incluso los tradicionales (a su cuenta) que no se resignan a verificar lo que ya sabemos (por cuenta nuestra). El formato no se debe al medio reproductor (géneros visuales y legibles) sino al campo en construcción de la mirada des-programada, la del recomienzo del mundo en tu mirada (Viola).

La unidad del “cut” en el cine se debe a la sintaxis de hacer ver, a la duración del espectáculo narrado por su formato transitivo e ilusorio. El ojo cortado por Buñuel era ya una sustitución de formatos: ese ojo fue el de una vaca. Para Carlos Fuentes se trataba del ojo del espectador. Pero la unidad del “cut” es ilusoria: la mirada es mecánica. En la secuencia fotográfica de Viola, otro formato de ver se define emotivamente, desde lo líquido de lo mirado como parpadeo.

La traducción es el género del formato desencadenante. La traducción se traduce a sí misma, como historia del conocimiento que define a cada época de acuerdo con la conversión de un texto en otro texto: la palabra, el lenguaje se traduce a sí mismo. La traducción reprocesa, recicla, desecha, a través de lecturas en disputa, meramente históricas. No en vano la filología (la recuperación de los textos de la Antigüedad, que los frailes habían usado como materia y pulpa de relleno de la encuadernación) hace ver, recobra, la biblioteca del origen.

El formato de la traducción construye la proyección de lo nuevo, que carece de genealogía porque está siempre por hacerse o rehacerse. Lo nuevo es un formato latente. Pero lo más radicalmente nuevo está por ser nombrado.

Lo que vemos en un formato transitivo es la relevancia de la forma procesada. Por un lado, la prominencia del objeto como sujeto del cambio; y por otro, la noción de que la vulnerabilidad del sujeto lo define. Vemos la carencia en el otro como su condición pre-moderna, mal formateada. Pero la sustitución del sujeto por la víctima le niega al otro su propio espacio de definición. Esta mirada “moderna”, voluntariosa, presume que vemos más de lo que podemos ver.

El mensaje, en efecto, no adquiere un formato compartible porque no acaba

de hacerse. Tiene en la tradición de su buena conciencia el fantaseo de su propia desaparición. La traducción es el formato que mañana dará cuenta de nosotros como delicados intérpretes.

La traducción es una historia ilustrada de los modelos de procesar una lengua en otra, pero también de las prácticas de leer y valorar. Leemos desde un formato para generar otro. El orden de la clasificación postulada por el lenguaje, que Foucault expuso en *Las palabras y las cosas*, parte de una enciclopedia china imaginada por Borges, y de la recomposición de la mirada que el espejo revela, como se ilustra en *Las Meninas* de Velázquez. En ambos casos, se trata de la exploración del formato naturalizado como origen, orden, conocimiento y valor. Y de las licencias en el campo de la visión reformulada, capaz de anunciar otro formato epistemológico en *El Quijote*, que convierte a las *sortes* virgilianas en el anacronismo de leer una cosa por otra.

Al final, o al comienzo, lo que vemos en un formato es la complejidad de la mirada. En el Greco la mirada incluye varios planos de su ocurrencia. En un primer nivel, vemos la mirada de los cortesanos; pero en un segundo plano, el artista escenifica la mirada de los fieles; y, enseguida, la mirada de los personajes religiosos y de los más próximos al Cristo transmutado. Y, por fin, los sujetos que miran están desamparados de la representación por una mirada interior. La mirada del pintor testimonia, definiendo con paciencia el lugar de los sujetos en la historia de la mirada de la fe. Por fin, nuestros ojos miran más arriba, a los personajes sagrados cuya mirada se revela despupilada. Los ojos están cegados por la visión, cuando esta historia de ver ha sido excedida por una mirada “lenta y demorada” (anonadada, según Dante y Cavalcanti). De modo que la mirada del espectador ha ascendido cambiando formatos de la visión, hasta lo visionario, que carece de formato. Pero si no hubiese un formato tácito, la visión carecería de verificación. Por ello, la pintura religiosa humaniza a la mirada poseída por el milagro (que quiere decir ver más) y la hace precaria, arrobada y excedida por una presencia que es un exceso de fe.

Todavía habrá que añadir la intersección teórica de la mediación. Aunque no se ha mencionado su transitividad, el formato no sería un espacio de recomienzos si no estuviese manejado en la red de mediaciones que promueve, descarta o propone. La mediación es el pie en el futuro, cuya huella es una ruta proyectiva. Y el formato es siempre inter-mediado, escritura relacional y figura rotante, o sea, transitoria. La mediación permite no descartar la figura de la urbe como urbanidad, ni la del *locus amoenus* como “espectáculo” de la información. Lo que carece de mediación, como sabemos, es pornográfico.

La violencia, en cambio, es la ruptura de todo formato. Cultural, nacional, legal, civil, humano... La violencia, además, es ilegible: no es pensable. Fractura la unidad y la serie, el habla y el discurso, la noción misma de la mutualidad. Todo discurso legible es un alegato contra la violencia. La imposibilidad de acordar un protocolo contra la violencia demuestra que hemos terminado cediéndola a la policía. Pero no cesa, como una forma de penuria colectiva o sacrificio superfluo. Se podría ensayar la crítica de sus varias genealogías. En verdad, todos los escritores peruanos, desde Guamán Poma de Ayala hasta Cronwell Jara, han buscado darle un formato a la violencia peruana. Una hipótesis de sus formatos podría partir de la matriz discursiva que la genera.

Propongo a los maestros un ejercicio hermenéutico sobre la matriz discursiva de la violencia peruana. Como hay una didáctica elocuente sobre el protocolo de esta discusión, se puede empezar por la violencia de género. El caso de estudio podría ser el del hombre que sigue a una mujer en la calle, acosándola. Pero cuando ella, que lo ignora impecablemente, sube a un autobús en la esquina, el perseguidor sube tras ella, y sigue cortejándola. Ella se protege con un protocolo inculcado: no hablar con un acosador. Pero ante su fracaso, el hombre extrae de su bolso una botella de gasolina y la vacía sobre ella. Ella grita, él le prende fuego. Uno o dos días después muere de sus heridas, el asesino va a la cárcel.

Por lo menos, cabe postular que el feminicidio es una ruptura extrema del tejido social no solo por el machismo que ilustra sino por el suicidio civil que derrocha. ¿En qué trama discursiva cabría situarlo para mejor leerlo? Me temo que en el discurso dominante, que promete el éxito en todo orden vital. Esa deriva ideológica, me parece, es una reacción traumática ante el éxito económico que un capitalismo primitivo promueve y promete. Remozada y globalizada, esa ideología de ganadores y perdedores es más compleja y brutal. Su mayor vocero es el presidente Trump.

Y, con todo, hay otra matriz discursiva, la del lenguaje de la Ley. Estos delinquentes (y otros más finos) se encubren y justifican con la ideología infusa (una visión del mundo irracional y normativa, o sea monstruosa), que es la forma cotidiana de una formulación de la vida peruana polarizada como éxito o fracaso. El éxito no tiene código. Si fuese cristiano, al menos favorecería la sociabilidad —un *modicum* de caridad.

Las grabaciones secretas de los jueces que negociaban el crimen sin castigo son un documento de entraña canalla. Pocas veces uno lee transcripciones tan crudas, vulgares y rebajadoras. Un juez pide a cambio de su apoyo un pasaje

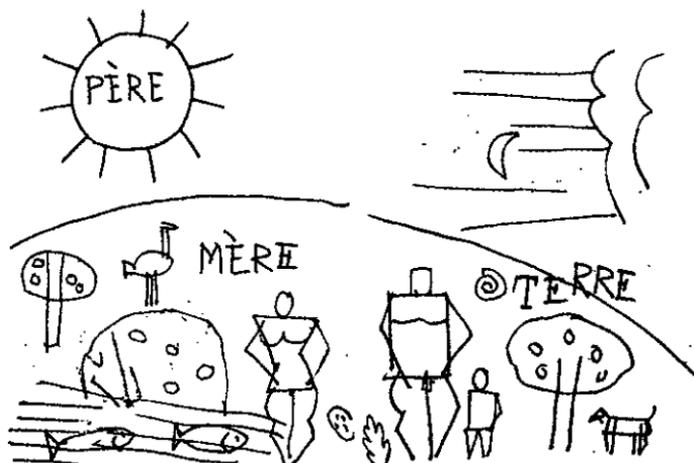
a Europa y entradas a los partidos del mundial de fútbol. Más allá del decoro y aun de la autocensura, ese lenguaje canalla no se había leído en el Perú. Es la entraña de un habla rebajada, que todo lo contamina de vulgaridad. Pero hay todavía una matriz mayor de todos estos discursos permisibles y es la prédica neoliberal, que descrece de las funciones sociales del Estado. Si fuera un neoliberalismo ideológico y pragmático, sería debatible, pero siendo una visión del mercado como espacio de la vida social, se convierte en una máquina que promueve compensaciones en una compra-venta cruda y cruel.

Todavía me esperaba encontrarme con el Ángel del Apocalipsis; disfrazado de taxista, me anunció el fin del Perú en las garras del sida. Cuando lo interrogué sobre los apestados me respondió:

—Son las venezolanas.

Protesté. Pero si les rompen sus carros de vender arepas, dije. Alquilan un cuarto en alguna barriada perdida. Tienen a sus padres en casuchas para ancianos, donde les cobran por noche, por día, por mes... El espacio suburbano produce mayor marginación.

Hecha comercio, la vida cotidiana, una libra de carne, se ha convertido en un mercado de probio: su formato es el mundo al revés.



POEMAS / Denisse Vega Farfán

BOCAS DE CENIZA, BARRANQUILLA, 2018

Es la expectativa del final lo que te mantiene andando,
ver qué es lo que queda de la pugna diaria en el cauce mayor
y se pontifica.
Los pescadores lo saben.
Ese que no te contesta el saludo,
y tiene la piel con el óxido y la turgencia de un mástil,
que nada ambiciona pero conserva su hambre de caza.
Parece haber olvidado el lenguaje y sus impotentes modos.
¿Qué puede ser más efectivo que una carnada fresca
en el silencioso furor de las aguas?,
¿su espera tóxica para las fabricadas velocidades del mundo?
Ha visto el final tantas veces
como trajes de molusco lleva su cuerpo inmunemente insolado.
Da igual si lo pescado sale del mar o del río,
si la marea está alta o la extensión de las aguas es breve;
emerge con la misma desesperación
boqueando una asfixia prenatal.
Si lo pescado es un pez,
un pedazo de proa estrellada,
algún miembro perdido en la primera navegación
mar adentro de tu despojo.
Avanzamos por el duro dictamen del espigón
con el resumen de todas nuestras tardes,
abandonando nuestros dobles
útiles en la tarea de ocultarnos de sí,
mirando a un lado y hacia el otro
tentando un pacto con las dos mitades de uno mismo,
una oleosa bisagra, un dique.
Nos cuidamos de no resbalar definitivamente hacia uno de ellos.

Esqueletos de robalos petrificados en las peñas
nos advierten de una corta distancia
similar a la que media entre el nacimiento y nuestra última muerte.
Sabemos que hemos llegado
porque tenemos la lengua mutilada del pescador
y más rica es la dicción de una bacteria,
porque una corriente oscura impacta contra otra acerada,
una y otra vez, en una lucha antigua,
y se derrumban
fulminando toda línea divisoria.

UNA MAÑANA

Fraganciosa basura la de los veranos, mascarones violetas
luchando contra nada: jacarandás. Limpio sol, firme
sobre las articulaciones, engrasando puntual su eje.
Puntual el ciclo del huitlacoche erizado a las cinco en el balcón
con su acabado canto sin oficio, la repentina lluvia
horadando las uniones más estrechas del monte.
Verano, piel de cebolla, o de un argumento cascado
antes de su convencimiento.
Atravieso signos que no advierto y ya entraron en mí
como una enfermedad rara.
Ahí, en la pleamar de células y chirridos perseguirán impasibles sus
códigos
—infalibles en la ausencia de juicio— mientras que mi boca hará sus
esfuerzos
por atrapar sus olores más duros.
En algún siglo habrán de fundirse o repelerse en el centro de la hoja,
o dejar de oler por detenerse en la sola idea del aroma,
como esos trajeados viandantes cruzando velozmente el Zócalo
sin percibir sus semejanzas.

México, 2015.

IMPRESIÓN DE UNA MANO EN LA CUEVA DE CHAUVET-PONT-D'ARC HACE 30.000 AÑOS

No sé si tu mano me dice hola o adiós.
Una ambigua señal en el camino,
como la idea del porvenir,
que te arroja a seguir por donde tu cuerpo ladea
su intuición menos fallida.
La misma cantidad de dedos móviles,
elásticos para sujetar y liberar,
huellas dactilares en su inapelable viaje circular.
En vano intentar calzar mi mano en la tuya.
No es el tamaño, la necesidad es la misma;
es lo que no ha dejado de caer desde entonces
y no puede volver a asirse.
No sé si tu mano me dice detente,
una ingenua advertencia
para un milenarismo instrumento inconforme.
O tal vez no quiera decir nada,
solo el goce de replicarse y replicarse
para dar fe una rendida historia.

POSTAL

Desciendo el empedrado,
el resto de una quilla me intercepta.
Sé lo que me pregunta, pero no respondo.

Girones de redes
—que no lograron atrapar al gran pez
como la vida—
colonizadas por el musgo.

Si me detengo
una multitud de milimétricos ojos me ausculta;

cangrejos que han aprendido
la virtud del camuflaje.

En la osamenta de un pelícano
han hecho su casa los protozoarios.

No sé a dónde se han ido los pescadores
con la tentación de sus sedales.

Poemas
en la veda de los arribos.

Todo parece haberse sabido hacer una patria
en el abandono.

UNA CONVERSACIÓN CON JORGE FRISANCHO

HH: ¿Qué lees cuando lees?

Jorge Frisancho: Leo de todo. Últimamente leo muy poca poesía. Leo más narrativa, más ensayo. Y eso es porque, con los años, me sucede que si leo mucha poesía, no puedo escribir poesía... Que estoy metido en otros lenguajes.

HH: ¿Cuál fue el último libro que publicaste?

JF: En el año 2014 publiqué un libro llamado *La pérdida y otros poemas*. Yo escribo muy poco. Entonces... como últimamente he estado tratando de escribir poemas, leo muy poca poesía. Leo mucho más ensayo, mucha más narrativa.

HH: ¿Ensayos sobre literatura?

JF: Ensayos sobre literatura, teoría, que leo por diversión, pero, en general, sí, ensayos sobre literatura.

HH: ¿Qué has leído interesante recientemente?

JF: Mira, ahora mismo estoy leyendo el ensayo de Luis Alberto Castillo sobre *La máquina de hacer poesía*. Lo estoy leyendo porque me parece una aproximación interesante, relativamente novedosa. Me parece que sigue la pista de algo que está ahí siempre en la mirada que tenemos de la poesía. A mí me recuerda algo que decía Ann Carson del griego Simónides, que la comprensión del lenguaje tiene que ver con el hecho de que tenía que escribir en unas tablitas. En este caso, lo que hace Carson es analizar, leer, la estructura material sobre la cual se produce el texto.

HH: ¿Es un rechazo de la digitalización o un elogio de la imprenta? O sea, ¿por dónde va?

JF: Aún no he terminado el libro de Castillo así que no podría decir, pero es interesante que en este contexto, en el contexto de la pérdida de estas materialidades, haya un interés por explorarlo, por explorarlo en relación a las formas, a lo

que han producido, generado en el siglo XX. En realidad en el siglo XX, porque empieza con Manuel González Prada.

HH: Volviendo a tu primer comentario, cuando dices que no lees poesía, para despejar el campo de la tuya, a la que estás dándole una oportunidad, dejándola nacer. ¿Qué cosa sientes, crees o piensas que hay ahí afuera, en esa poesía, que te pueda afectar? ¿Es demasiado interesante, aburrida, está muy cerca de lo que tú trabajas? ¿Cómo es?

JF: Es así: creo que lo que yo hago es el resultado de experiencia y aprendizajes, vivencias, y es lo que bueno, malo, feo, bonito, aburrido o interesante es lo que es. Hay muchas otras cosas. Poesía que viene de otros lugares, que se dice de otras maneras, etc., que la leo y se me queda. Eso está muy bien, eso está bien hecho. Y se me hace muy difícil a mí no seguir en esa línea. Es como cuando se te pega un acento, ¿no? Te vas a un sitio, te quedas una semana y terminas hablando como argentino o como mexicano. Es algo así. Me doy cuenta de que cuando estoy leyendo poesía y trato de escribir, escribo como algún otro.

HH: ¿Eso es? No es que sientes una afinidad. Estoy pensando en la poesía actual. La poesía de este momento en el Perú, ¿tiene un acento común con la tuya o te desviaría de tu acento personal y particular?

JF: No. Yo creo que sí, de hecho, hay una matriz común que... digamos que yo me siento más viejo que actual. Tengo cincuenta años, empecé a escribir en los ochenta. Hay gente 20 años más joven, 25 años más joven produciendo, trabajando, escribiendo. Pero yo creo que mucho de lo que se hace ahora viene de la misma matriz que empezó en ese momento.

HH: ¿Qué poeta no leerías ni de vainas en esta circunstancia? ¿Vallejo?

JF: Vallejo. Me pasa siempre. Y termino escribiendo como Vallejo.

HH: La poesía que no lees, ¿es peruana? ¿O es de todas partes?

JF: La poesía que no leo en general es peruana. En segundo nivel es en español. Leo mucha más poesía en inglés, por ejemplo.

HH: Esa no te afecta.

JF: No.

HH: O sea es un problema de acentos, efectivamente.

JF: Es un problema de acentos. Sí, por eso lo digo... de un idioma específico.

HH: Y poesía en inglés, ¿qué cosas lees?

JF: Últimamente he estado leyendo a Anne Carson. Por eso la mencioné.

No sé si conoces a August Kleinzahler, es un poeta de Nueva Jersey. Lo estoy leyendo de nuevo. Más que leer, releo. He llegado a una edad en la que uno empieza a releer. Sí, eso. Pero volviendo a la poesía peruana, también pasa algo que es que hay una deriva bien marcada a la abstracción, a la cosa filosófica, desmarcada de realidades sociales concretas, ¿no?

HH: ¿Cuándo sientes que comenzó eso? Porque antes se decía que había una deriva hacia la poesía del Yo. Era un reproche de lo social frente a esa poesía que, por influencia anglosajona, hablaba del poeta-autor todo el tiempo.

JF: Es cierto.

HH: Ahora, el poeta ha dado un paso más. Es tu implicancia. No solo es el Yo, sino es lo que todo eso significa, filosóficamente.

JF: Hay un poco de eso. Hay muchos filósofos escribiendo poesía, gente que pasó por facultades de Filosofía escribiendo poemas, que tienen toda una carga de trabajo conceptual de trabajo analítico.

HH: ¿Hay que ser un filósofo o un poco filósofo para leer esa poesía?

JF: No lo creo. Pero si hay que estar en busca de este tipo de trabajo con el lenguaje, ¿no? No sé si para leerla, pero sí para disfrutarla.

HH: Valeria Román es estudiante de Filosofía en San Marcos...

JF: Así es. Rodrigo y Santiago Vera estudiaron Filosofía, Luis Alberto Castillo estudió Filosofía. También Luis Enrique Mendoza.

HH: Bueno, pero ¿hemos entendido bien, esa es la poesía a la que te sientes más cerca?

JF: Sí.

HH: Y que, por tanto, estás evitando...

JF: Así es.

HH: Pero al mismo tiempo lees ensayos. Lo cual tampoco te ha alejado mucho de ella. Eso es como en el refrán: lo que no se va en lágrimas, se va en suspiros.

JF: Sí, es verdad.

HH: Pero hay algo que sí está ocurriendo. Y es que a muchos poetas les resulta mucho más interesante leer ensayos, textos teóricos, que los textos de otros poetas, en este momento. ¿Hay un argumento detrás de eso? ¿El aburrimiento de la poesía que se está produciendo? Y eso parece haber producido un archipiélago de poetas incomunicados entre sí.

JF: Aunque eso tal vez se está revirtiendo, un poco...

HH: ¿En qué sentido?

JF: En el sentido de que hay gente interesada en trabajar como colectivo. No escribir como colectivo, pero sí en presentar una identidad colectiva.

HH: ¿Estás pensando en grupos como Sub 25?

JF: Estaba pensando más en Ánimalisa. Pero Sub 25 también. Estaba pensando en Ánimalisa, porque a mí personalmente me parecen más serios.

HH: ¿Y para qué se juntan?

JF: Eso no lo sé.

HH: Porque los colectivos del 70, casi 80 digamos, eran, como decía Alberto Hidalgo, "grandes cooperativas de esperanzas". Se juntaban para avanzar su ficha literaria. La generación del sesenta fue un falso colectivo. Nunca hubo tal cosa. ¿Pero ahora?

JF: Como observador externo también veo que hay una transformación de esas esperanzas. Esa cooperativa de esperanzas es una cooperativa de ahorro y crédito. Están juntando capital, capital social; pero también plata para publicar, para tener medios, tener espacios. O sea, ya no es tanto la cuestión ideológica.

HH: O sea son también panderos...

JF: Más o menos. La cuestión ya no es tanto avanzar en una línea, sino tener una presencia en el medio.

HH: Y sin embargo, algo hace pensar que todo este sistema del gregarismo poético está volviendo al punto en que comenzó, ¿no es cierto? Y comenzó en el cenáculo Dadá, en el cenáculo surrealista, que era en realidad gente rebelde, con un propósito. Que se juntaba... para joder y defenderse, ¿no es cierto? Y esto se me ocurrió cuando descubrimos la existencia de esa cosa formidable que se llama el Comando Plath. Que se han reunido no para juntar plata, que yo sepa, ni nada, sino para promover una idea, un principio. ¿Cómo así hemos regresado ahí? ¿Y te imaginas que pueda haber otro tipo de colectivos de esta índole?

JF: No lo sé. Pero eso es interesante. Porque ahí hay una ideología política distinta, o sea son gente que escribe, está Victoria Guerrero, Teresa Cabrera, está... Rocío Silva Santisteban, etc., pero su punto de coalescencia es el feminismo. O sea, lo que están haciendo es: están presentando un frente de batalla feminista en los medios. Esa es otra dinámica, pues. No es el grupo de gente de Ánimalisa, que están haciendo unos poetas que se están presentando como tales.

HH: ¿Podríamos decir que la poesía en ese planteamiento está en un segundo lugar o no necesariamente?

JF: Yo diría que sí. Yo diría que el objetivo, el propósito del asunto es el avance de este combate feminista. Lo cual es válido y es legítimo, por supuesto. Es necesario, de hecho.

HH: Es válido. Pero me da un poco de pena, porque yo comencé comparándolos a una célula surrealista y Dadá; pero en tu explicación, y en tu perfeccionamiento de la idea, se parecen más a un colectivo de arte político ruso.

JF: Yo diría que sí. O de arte político de los sesenta de América Latina. Pero al mismo tiempo, ahí se encuentra un poco más de esto que decían, de la poesía del Yo, en reacción a ciertas cosas previas. Eso sí todavía está un poco más presente, creo yo, en ese tipo de escritura. Y de nuevo, igual de legítima.

HH: Volvamos al inicio de nuevo. ¿Cuándo fue que dejaste de leer para darte esta especie de sabático para poder hacer tus cosas?

JF: Desde hace un buen par de años, más o menos. Bueno, cuando digo dejar de leer tampoco es dejar de leer. Es dejar de leer así, sistemáticamente. Leer de manera casual, eso siempre lo hago.

HH: Y antes sí leías sistemáticamente...

JF: Sí, sí, leía como crítico, casi. Sin ejercer.

HH: Eso quiere decir que te podemos preguntar sobre la actualidad de la poesía. Porque, obviemos los dos años, ¿no es cierto? Y de ahí para atrás, ¿qué te gustaba... de la novísima poesía peruana? Muchos de ellos no han vuelto a publicar, siguen novísimos.

JF: A mí me parece interesante lo que hace Manuel Fernández, en parte porque se escapa un poco de los parámetros de lo que uno encuentra. Y en parte porque me parece que está muy bien logrado. Por lo menos en los dos últimos libros que hizo. Me parece interesante lo que hace Victoria Guerrero, porque me parece que ahí hay una intensidad, una afirmación de la identidad del escritor, que tampoco es común. *El nudo*, de Teresa Cabrera, es un libro que he releído bastante y sobre el que he estado pensando mucho. Ah, y ustedes mencionaron a Valeria Román. Me parece que su trabajo es supermaduro, como que hubiera salido de una experiencia vital, además de un trabajo intelectual, de una persona mucho mayor. Hay un nivel de elaboración que es sorprendente. A los poetas jóvenes en el Perú tendíamos a verlos por otro lado. Un lenguaje mucho más vitalista... Y ahí está ese trabajo mucho más sofisticado.

HH: Y frente a la poesía, ya que lees ensayo, ¿cómo está la crítica? Tenemos la sensación, no sé si porque la revista *Hueso Húmero* está llena de poetas, de que la crítica, el comentario incluso sin ir tan lejos, de poesía en el Perú, está por debajo de la producción.

JF: Sí, sin duda.

HH: ¿Está muy por debajo, está muy lejos? ¿Qué teoría podemos desarrollar para eso?

JF: Bueno, en parte es que no hay un mercado para el comentario. O sea, para la producción de poesía nunca ha habido mercado, ni habrá en realidad; pero no lo necesita. Es decir, se pueden publicar libritos, se pueden publicar folletos, se publica en revistas. Para hacer comentarios, críticas, lecturas más sistemáticas, sí necesitas que alguien te publique más en serio.

HH: La revista *Pesapalabra* está tratando de cambiar eso.

JF: Es cierto, porque sale de Ánimalisa, dicho sea de paso. Claro, eso ha sido una sorpresa también, porque era algo que no se esperaba. Un medio impreso, en todo el estilo tradicional y antiguo, que se dedica a producir pensamiento sobre poesía. Y es poesía en este enganche conceptual. Es bien específico.

HH: Pero ese enganche debería favorecer a hacer más crítica, más poetas que escriban críticamente, digamos. Debería.

JF: O críticos que leyeran poesía de esa manera. Que hay pocos. Yo justo el otro día me encontré con Castillo, el de *Pesapalabra*, y le decía: “Una cosa que sucede es que tú publicas tu ensayo o publicas tu revista, y la gente te dice: ‘qué lindo, qué paja’. Y ahí quedó. No hay debate, no hay nada”. Este es un bloque de gente que está presentado una idea de lo que es la poesía. Trabajan en esas cuestiones abstractas, en esas cuestiones conceptuales, poesía de imagen, etc. Y nadie sale a decirles otra cosa. Cuando uno esperaría respuestas por el lado más político.

HH: Ya, ahora estás reprochando...

JF: No es un reproche.

HH: Bueno, estás comentando en el sentido de que estos críticos no reconocen el impacto de la poesía, no la manejan a su nivel. La pregunta frente a eso, si he entendido bien, sería: ¿está impactando, la poesía que se escribe, en algún otro sitio que la poesía misma y el ambiente poético?

JF: No. Más bien es eso lo que trataba de decir. Es que no es tanto que el nivel de la lectura, del comentario, etc. esté muy por detrás de la poesía misma. Es porque no hay un espacio para ello. No le dice nada a nadie.

HH: Ya, pero está por detrás. Ese ‘por delante’ de la poesía, ¿en qué consiste? ¿Alimenta una comunidad cerrada, pero valiosa de jóvenes?

HH: ¿Cerrada?... Valiosa quizás, pero ¿cerrada...? Hay otro tema en todo esto que debemos incluir: la poesía se ha instalado en estos últimos años en una

especie de pedestal que, como corresponde a los pedestales, se evidencia a la hora de los fallecimientos, ¿no es cierto? Un poeta muerto, un miembro de la sociedad de los poetas muertos, hoy día causa gran furor, en los medios o en todas partes. Ya no necesitas ser Cisneros o Hinojosa: basta con ser Tulio Mora. Un Verástegui, no se diga. Hay un deseo en el público de estar más cerca de los poetas. No sé si de la poesía; pero de los poetas, de todas maneras.

JF: ¿Eso es distinto a como eran las cosas antes?

HH: Ah, pero por supuesto. No solo es distinto: es muy distinto. O sea, hemos podido seguir los fallecimientos de Javier Sologuren, de Emilio Adolfo Westphalen, de Blanca Varela, de Washington Delgado, de Alejandro Romualdo, y todos juntos no hacen los homenajes, las romerías y las cosas de un solo poeta popular de la generación del setenta.

JF: A mí me falla un poco la memoria en eso. Yo no recuerdo muy bien cómo eran las cosas cuando murió Sologuren. Pero eso puede no tener que ver con la poesía misma como con el espectáculo. Muchas cosas se han convertido en espectáculo. Muchas cosas se han convertido en imagen...

HH: Pero ¿qué se cree la poesía para no convertirse en espectáculo? Regresemos al inicio de nuevo. ¿Cómo ves tu poesía? ¿Cómo te ves como escritor de poesía? ¿Regresas a tus antiguos poemas o te asustan también?

JF: Me asustan.

HH: O sea que tienes una decisión de cambiar. Lo que estás escribiendo es un cambio, es un corte.

JF: Intento. Pero me doy cuenta también, cada vez que publico un libro, publico poco, pero cada vez que publico, que hay un tipo de continuidades, de muchas cosas que ya dije antes o ya hice antes. Supongo que a todos les pasa; como que aprendes algo, o te prendes de algo al principio, y ahí queda, ahí está.

HH: ¿Qué es lo que aprendiste que no te suelta?

JF: No lo sé muy bien. Pero lo que sí puedo decir es que cuando yo empecé, en los años 80, mi principal problema técnico era salir del coloquialismo. No quería escribir poesía coloquial. Traté de hacer otra cosa, traté de hacer una poesía que tuviera otro lenguaje, ir por otro lado. Y así es. Así quiera hacer una poesía conversacional de los años sesenta, lo que hago es esta otra cosa, que tiene una densidad distinta, que va por otro lado.

HH: Eso es curioso, porque es un signo de los tiempos también, ¿no? Por ejemplo, Antonio Cisneros encontró un lenguaje, se prendió de él y lo hizo hasta el final, ¿no es cierto? Muy a gusto con lo que hacía, no trataba de descubrir un

lenguaje nuevo. Por ahí no iba la cosa. Pero cada vez es más común esta expresión de que queremos un lenguaje nuevo, que hay algo que nos está fallando con el lenguaje presente. Y para mí los mejores logros de poesía peruana, en los últimos 30, 40 años, son aquellos que trataron, para bien o para mal, pero trataron, de encontrarlo. Ahora, qué diablos significa encontrarlo. Bueno, eso es otra cosa. Pero al menos encontraron que no estaban muy cómodos con el lenguaje que recibían.

JF: Claro, y eso es algo que les ha pasado, en su deriva, de estos últimos 30 años, a poetas que empezaron en el coloquialismo casi, como Roger Santiváñez...

HH: Ese es un buen ejemplo. Pues hay una especie de empacho del Yo. Es decir, tratas de salir del lenguaje del Yo. Pero cuando comienzas a escribir, y eres joven, lo único que sale es el Yo. Entonces hay allí una tensión entre este lenguaje nuevo, que quiere desempacharse del Yo, y el que “normalmente” escriben los jóvenes cuando comienzan a escribir.

JF: Ahora, pero eso ha cambiado. Es justo lo que decíamos hace un rato. Que, entre gente más joven, en donde se está empezando, se está empezando en esta otra cosa.

HH: Pero justamente son los que, no vamos a generalizar, pero empiezan a interesarse más en cuestiones conceptuales, en filosofía, teoría, etc... en donde justamente hay un desempacho del Yo.

JF: Ahora, eso puede también tener que ver con movilizaciones que hay. O sea, cuando uno está empezando a escribir ahora, uno se mueve en diversas direcciones. Entonces, hay una tradición local de hacer esas exploraciones, desarticulaciones del lenguaje más convencional.

HH: Que lo hacía Hinostroza también.

JF: Aunque Hinostroza era un poco ingenuo.

HH: Pero anunciaba un poco el lenguaje inseguro frente al lenguaje seguro. ¿Percibes una diferencia entre poetas mujeres peruanas y poetas hombres? ¿Hay una división aparte de la ideología de género? ¿Qué tan distintas son? O no son distintas y es una formalidad.

JF: Creo que en parte es una formalidad. Hay una inercia a hacer esa distinción que en realidad no es justificable. Pero, al mismo tiempo, hay toda una experiencia de ser mujer que no es transferible. Hay algo a lo que una escritora mujer tiene acceso, a lo que se accede desde el otro lado. Cada escritora puede tomar o no la decisión de explorar eso; pero si quiere explorarlo, es ahí.

HH: Pero ¿no sientes que hay temas privilegiados en un lado, que no están en el otro? ¿Estilos?

JF: No sé. No sé si diría eso, porque hay un rango muy amplio. Una cosa es lo que hace Victoria Guerrero y otra cosa es lo que hace Valeria Román. Son, en términos estilísticos, en términos de fondo conceptual, son bien diferentes. Pero ambas están enfocadas en temas de género, hasta cierto punto.

HH: Pero hay un impudor a prueba de balas. Un impudor no solo erótico, sexual o... anatómico. Un impudor emocional, un impudor espiritual...

JF: Pero eso también dejó de ser específicamente un terreno de la escritura femenina, entre comillas, en los ochenta.

HH: ¿Puedes ubicar hombres impúdicos en sus poemas, aparte de Verástegui?

JF: Domingo de Ramos, por darte un ejemplo. Que me parece un poeta extraordinario, me parece enorme y valiosísimo, pero que también es impúdico. O lo fue por lo menos, en algunos momentos.

HH: No hay muchos más.

JF: Quizás. Es cierto. No sé si eso del impudor vale como marca de diferencia, ¿no?, que era la pregunta que hacían. Creo que sí, en efecto, esto viene, en un momento, de Carmen Ollé, Mariella Dreyfus..., figuras de ese tipo.

HH: Doris Moromisato, María Emilia Cornejo.

JF: Hay un momento en el que, en efecto, entra esta actitud. Pero no me parece que sea definitiva.

HH: A pesar de que las mujeres, a la hora de la escritura práctica, hacen la distinción claramente.

JF: Más allá de la identidad de las personas...

HH: ¿Hay algún ejercicio de futurología que te animarías a hacer? ¿Qué va a pasar?

JF: Algo va a cambiar, eso sí es definitivo. Me parece que lo que está pasando con las redes sociales, con la poesía en las redes sociales, fuera del Perú... Esto no ha llegado todavía por aquí tanto. Pero en España, ahora mismo, hay un debate sobre esto, planteado por Martín Rodríguez Gaona, que sí me parece que es importante, y que va a cambiar algo. Por el mero hecho del acceso... que te da el hecho de ser poeta en Instagram, poeta en YouTube, es mucho mayor. Y eso significa monetarización. Hay dinero de por medio. Ya lo hay de hecho en algunos lugares, en España y en el mundo anglosajón. Y ese es un universo del cual no tenemos la menor idea, donde hay dinero para la poesía, donde puedes

ganar plata y puedes monetarizar tu identidad como poeta. Es algo completamente diferente de lo que conocemos. Van a cambiar los lenguajes, va a cambiar la forma en la que se habla, se escribe, se dice. Ese es mi ejercicio de futurología, que es un nuevo género incluso. Dejará de ser la poesía como la entendimos hasta ahora, tal vez.

HH: ¿Cuándo va a estar listo el material que ahora preparas? ¿Tienes un proyecto?

JF: No... Pero sí puedo decir que me interesa recuperar un poco la idea de escribir sobre temas que son externos, ¿no? Sociales, políticos, cambio climático. Me interesa hacer eso porque no sé por qué no habría que hacerlo. Llevo 35 años diciendo: "No. Hay que escribir otras cosas. La poesía social murió con Alejandro Romualdo". Y de pronto digo por qué, ¿por qué siempre pensé eso?

HH: ¿Qué ha pasado con tus libros anteriores? ¿Existen todavía, se han agotado, tienes grandes cantidades de ellos en tu casa?

JF: Primero, yo he publicado cuatro libros nada más. De los primeros tres no tengo ni uno.

HH: Porque se vendieron, con el tiempo...

JF: No lo sé, la verdad. Es posible que sí.

HH: ¿Quiénes los sacaron?

JF: El primero, Asalto al Cielo Editores, que era creo de Mazzotti. El segundo, con Colmillo Blanco, que era de Jorge Eslava, el año 91. Que luego se reeditó con Tranvías Editores; pero esa fue una edición artesanal, de cincuenta ejemplares. El tercero fue de la Católica, que yo me imagino que lo debe tener en almacén. Y el último es de Paracaídas, que de ese sí tengo una caja entera en mi casa.

HH: ¿Y con eso haces algo, piensas hacer algo?

JF: Los voy regalando... conforme encuentro quienes los quieran.

HH: ¿No hay ahí una actitud un poco de abandonar a los hijos?

JF: No. Más bien al contrario. Hay una especie de liberación para poder escribir.

HH: Ahora, curiosamente, al mismo tiempo, chilenos, argentinos, ecuatorianos, tal vez mexicanos, se interesan por otra poesía, por la poesía post Cisneros-Hinostroza. Y sacan libros... A Rafael Espinosa, por ejemplo, lo publican en Argentina.

JF: Que es un poeta muy interesante...

HH: Te íbamos a preguntar por tus subvalorados, los subvalorados de la

poesía peruana. O gente en la cual habría que poner mucha más atención. Mencionaste a Domingo de Ramos, Rafael Espinosa, ¿alguien más?

JF: Rafael Espinosa está empezando, o ya empezó hace buen tiempo, a ser bien valorado. En parte, gracias a eso que dices del impacto internacional. Xavier Echarri, quien ha publicado un solo libro en su vida, pero a mí me parece un poeta que habría que leer y que releer. Hizo cosas que no se hacían. Escribe con un sentido del humor en esta literatura de hombres tristes, como decía Loayza. Escribe chistes, una poesía cuya intención es ser chistosa.

HH: Ahora, si te pones a pensar, todos son subvalorados, ¿no? Inclusive gente como Oswaldo Chanove, del que todo el mundo dice “Bueno, sí es un gran poeta”, pero nadie hace nada más con eso.

JF: Pero ¿qué es una valorización? Es decir, el modelo del éxito es el novelista, no el poeta.

HH: Lo que queremos decir es que no está como referente en conversaciones entre poetas, ¿no? Esa cosa en la que dices: “Oye, ¿has leído a ‘Tal’? Es buenísimo” y conversas. O sea, después de Cisneros-Hinostroza, no ha habido referencias, así como... obligadas cuando escribes poemas.

JF: Tal vez Eduardo Chirinos en algún momento fue esa presencia. Ahora, esto es algo de lo que yo no me quejaría, para ser sincero. De esta suerte de semianonimato, de estar fuera de las conversaciones. Porque finalmente es, como decía, una liberación. Porque si no, tienes que volar en avión, cuando todos queremos ir en submarino. La poesía tiene esa gracia también. Y es que está bastante fuera de los mercados, fuera de las circulaciones de capital, de la acumulación de valores. Es lo que es y está ahí. Y le sirve a quien le sirve. O será que ya estoy viejo, también. Será que ya me cansé.



UNMSM

POEMAS / Francisco Fenton

NUESTRO DESCENSO DE LAS RAMAS

Despertamos bebiendo el agua por la piel.
Pasamos la noche en las horquillas encharcadas.
Antes hubimos cantado, pusimos cestillos de plata
en el aire, flotaban, dejaban pasar filtrando la luz de luna.
Las puntas planas de nuestros dedos se adhieren
a la humedad de la corteza oscura mientras bajamos.
Nuestros ojos, pozos de sombra en donde las sondas se pierden
y cae la imagen de las copas negras de los árboles,
mientras la niebla demora en amanecer.
Desciende hacia el sueño en la penumbra a contraluz,
queda una ventana abierta en donde el sol
dibuja los contornos, llena formas de volumen.
Luego nos encoge las pupilas al tamaño
de un punto negro sobre el iris dorado y metálico,
planetas que se pierden en un campo microcósmico.
Ya en el suelo la sabana de oro
se extiende con un eco inconmensurable,
el paisaje se llena del mediodía de los sentidos,
nos brotan garras o pezuñas a cada uno,
manchas y líneas en los lomos,
el primer libro terrestre, las primeras formas de escritura . . .
y en silencio casi, escuchando apenas los latidos propios,
el silbido de aire en las orejas y un galope nuestro, tierno o salvaje,
salimos de las galerías de la prehistoria sorda
poseídos de esta feroz alegría,
corriendo hacia el pasto que nos vuelve invisibles.

LOS OJOS AL FINAL DEL MUNDO

Estas visiones pálidas y brillantes
como la última estrella del sueño:
ahí por fin nos comprendíamos,
cada uno en su estupor transfigurados,
en su posibilidad de una consciencia
que sabe avanzar como las mismas nubes
cubriendo la constelación del desenlace.
También hay una consciencia total,
la intemperie que nos mira a desnudas,
el tamaño completo de lo exterior
mientras nos desplazamos imperceptibles
sobre la piel de este planeta, ignorantes
del clima y la temperatura del cosmos,
empezando de nuevo ciegas órbitas veloces
que al decaer con sus argucias nos matematizan.
Algo perdí entre tanto, lo que iba a decir
invasado de entusiasmo por las estrellas,
el columpio en que vislumbramos el cielo nocturno
antes de quedar derrapando en tierra
con el olor del pasto en las narices;
no sé qué música escucho,
el golpe de las noches mientras mi almohada
gira en torno a mi cabeza a cada vuelta del vértigo,
la respiración que de por sí es un niño antiguo
al acecho en el taller de las vasijas rojas y negras
con el retrato sentado de Andrómeda.
Sé que no éramos nosotros en el sueño,
aunque te vea mientras caemos
en los ojos cerrados del planisferio
y yo mismo apriete los párpados
mientras mi consciencia detiene
por un momento esa imaginación.
Puedo olvidar la boca de la noche
cantando la desolación del vacío
mientras caigo en el presente, más hermoso

que una estrella fingiéndonos desde hace mil siglos
o la luz de unos puntos enormes formando
el cielo sin historia, que es sólo una descripción . . .
de cualquier modo el sol del instante nos pinta
en frescos vivos que andan por el día.
No sé cómo pronunciarlos o sentirlos
si nuestras voces y nombres son puestos
en el mismo movimiento que resume todo,
la rotación del ánfora con las escenas íntimas
de nuestras vidas y mitos, los fragmentos del origen
vuelto a unir y la recitación, ahora desde el inicio, del deseo.

ESTUDIO CON NIEBLA

Hallabas en las nubes de la playa
compasión sin freno ni tino: sólo
un ciego atardecer, la forma de los grupos de las aves
se alargaba como brazos que se abrían;
paisajes entrevistados y todo el fuego del cielo
vertiéndose en los ojos de los cormoranes.
Esa escritura celeste la borra el agua en unas horas,
historias de aves que salieron del aire del espejo
para andar en tierra persiguiendo, seres minúsculos.
Crustáceos que viven contando granos de arena,
chasquidos de agua, debajo de un enorme dibujo lunar
y la mordida que viene colgando de las sombras de alas.
Si toda huella desaparece, entonces todo vacío es legible.
Un cormorán sentado en una ola
robada por la bruma se volvió blanco,
igual que el sol, igual a la misma ola rompiendo
como la niebla se rompe y vuelve, igual a una risa vacía.
Lo que desaparece sin huella recuerda a un alfabeto soñado.
Cangrejos a sus huecos, pisadas casi mudas
corren hasta una puerta de sombra.

Un perro casi alcanza el total de su alegría,
si no el de su sombra, pero si acaso no la elude
juegan juntos, corren en la arena,
como las aves despegan desde el agua
cuando su imagen las mira y se despide.
Percebes rotos, trizas de pulgones, niebla salada.
Huecos o huesos de coral; huecos sin huesos, huecos de esponja.
Un esqueleto de sombra para un mundo empañado de niebla.
Hallabas nubes, y la compasión devuelta así
te asombraba ante ese cuadro de fragmentos borrados,
vacíos que pasaban frente a ti hacia cualquier dirección
seguidos por los cantos de aves playeras, puntuándolos.
Ninguna escritura es lo que se esperaba, pero siempre
nos desdibuja hasta que aparece el mundo.
Somos lo que no se ve en el cuadro.

EN SARAPAMPA, I

Las golondrinas bajan en serie,
a llevarse agua en el pico
con una pequeña explosión de agua
que como el aliento o la sed, también se repite.
Aleteos, golpe de las puntas
de alas mojadas que sacuden al subir,
con su sensibilidad microscópica
para los detalles.
Ojalá pudiéramos nacer y vivir
en el hermoso lenguaje
de las golondrinas que sabe resistir
hasta la muerte más veloz imaginable.
Al principio eran quizás cinco,
ahora son más de veinte
recordando una nube de insectos veraniegos.
La mujer que inventó la lírica

lo habrá hecho mirando golondrinas
o debe haber sido una ella misma,
habrá conocido el amor de las aves,
es decir, la sensibilidad sutil de aquellos seres
cuyos ojos reflejan al vuelo
el sentimiento del mundo.

Esas golondrinas que hacen trizas el aire
señalan la fragilidad de lo total
que es atravesado por lo vivo,
al evidenciar su incapacidad
para permanecer entero.

No hay otra paz
semejante al vuelo de las golondrinas
capaces de pivotear sobre bisagras
el peso del mundo, con la agilidad
que la ternura sólo presta a los seres alados.
Pariente del vuelo del murciélago,
su vuelo conoce lo que une todavía
el amanecer y el crepúsculo,
y lo que parte por el centro
la permanencia de la noche
sólo para volverla a zurcir.

Golpes de ala, parpadeos.
Son las tejedoras de la noche,
apenas dejan caer sus redes cruzadas
que cubren una parte del atardecer,
casi al instante se extiende el sueño
sobre nosotros en su totalidad.

El pensamiento se enamora
con facilidad de las aves,
pero tardaría en saber si puede
parecerseles en definitiva.

¿Nuestro idioma es semejante
a este vuelo que conoce de prisa
aquella parte fugaz del mundo
por la que cruza, tocándolo?
El vientre de esa que acaba de pasar
reflejaba la luz que había caído en el agua,

dándole vuelo, tocándolo
como la luz nos toca.
He pasado toda la tarde
con las golondrinas,
ahora veo sus cuerpos bajando
como los sucesivos números de una carrera.
El círculo de su vuelo cada vez más amplio
casi me abarca, empiezo a ver
las pausas, las posiciones que adoptan,
la forma a la que se acomodan,
el modo en que deciden la postura que sigue.
Estoy tan cerca que me siento
traído hasta un campo de miradas.
Su modo de ser, visto desde lejos,
apenas se explica,
igual que el cuerpo de una golondrina
se desvanece lejos en las nubes
y se pierde de vista.
Una madre pasa con sus dos niñas
y su chapoteo interrumpe la escena, espantándolas.
Ahora no hay una sola ave.
Se fueron a otro sitio.
Ya casi van a volver.

EN SARAPAMPA, II

Que nada se pierda en la niebla
y las cosas tengan el mismo peso
de las aves que recorren la escenografía
de esta callada música interior.
Que siga girando el fonógrafo que musita
un signo parecido a gritos de ave
sepultados por aquella cresta de espuma
sucedida por el blanco brillante de esa ola,
engañándonos con la imagen de un cormorán albino.
Aquel sinfín de pájaros minúsculos que corren

cruzando la arena velozmente, mientras unas gaviotas
están quietas al fondo de un tapiz mutable
o despiadadamente musical,
el hilo delgado que nos conduce
entre cada escena previo a que se difumine,
zurciendo las pausas deleznable de este ritmo
mientras no adviertes los cangrejos
que caminan sobre arena de color liquen.
Los mismos silencios que repiten los cangrejos,
el juego de lo gris sobre lo gris fugaz,
recomponen el orden,
cada cosa separada por un lienzo blanco
igual que si estuviese secretamente de acuerdo con la niebla.

SOBREVUELO

Mi cabeza es la sonrisa de un iceberg que se partía
con el sonido de un match de fútbol.
Hace días que nada funciona totalmente bien,
las cosas salen pero con reservas, salvedades o detalles.
Le dije a un amigo, debería volver a escribir poemas bien personales,
tenía muchos, en vez de encerrarme en el cerebro-nuez barroco:
buscar un lenguaje informe y absolutamente amplio
en donde cabe cualquier gesto suelto
desparramándose en el delirio,
en vez de plegarse u organizarse; es mejor
que nuestras consciencias vayan cayendo hasta reconocerse.
Esa cascada interminable y sonora, será suficiente organización.
No habrá más simetría que la vida extendiéndose
hacia grandes preguntas, galácticas,
el ruido de nuestras conversaciones,
los rostros de amigos pasando como una especie de constelación.
Esto no lo imagino ni adivino,
ocurre todo el tiempo y lo veo sin un telescopio:
la vida esparcida hasta sus límites
chocando contra ninguna orilla.

Veo un rostro que está de pie
como el mediodía y ahora se acuesta, luego dice las tres de la tarde,
girando en torno al día
sin que aprendamos a leer el vuelo disperso de las polillas,
que tiene la misma velocidad de una flor en la brisa.
Caemos como el vuelo cada vez más lento de las polillas:
¿qué hora es en la luz polarizada?
Son las seis, las nueve, el movimiento se detiene
sin que las horas se acumulen. La luz se apaga o aumenta;
cae una cascada sin fondo, evaporándose,
una nube puede fluir, volver hacia arriba:
tu rostro pronto va a decir otra vez las doce,
hay un amanecer a cada momento.

EL LIBRO DEL AIRE

Me despojé del aire, me desprendí de todo;
regreso a los segundos anteriores
para revisar el sonido de pájaros
al fondo del habla, como una cuidadosa digitación
sustituye lo que anuncia el círculo
de la respiración de los cuerpos,
como si aquello fuera apenas la serie
de los sonidos de la habitación de un vecino.
Todo me une con esto, la esclavitud de unos labios
puestos a secar al sol como frutos,
la envidia del aire frente a tus pupilas
en las que pesa la ternura en su sitio.
¡Qué poco pescamos ahora, ya para qué salir!
¡El discurso de una momia de cocodrilo
sigue andando sin descanso hace siglos
y las notas al margen nos repiten versos de Safo!
¡Todo florece frente a nuestros ojos,
quedemos solamente mirando
si estamos cansados de hablar y de oír!

Tantos siglos y nadie escribió
lo que dicen claramente los ojos de pájaros.
Leer libros, y no leer ni la página uno
de esa enorme biblioteca de nubes y aire.
Por fin mis deudas con nuestros ojos humanos
se deshicieron como papel salado, salpicado por unas olas,
puesto en el borde de una ventana al sol
hasta que se vuelve polvo.

OTRO SUEÑO VIVO

No borrar lo que el recuerdo dicta,
por no repetir que eso no es la memoria,
es decir la consciencia que habita
al momento de tener vida otra vez
los hechos, la opacidad suficiente
para no perderse en la transparencia
del tiempo como si fuéramos nadando
por este cielo, alejándonos con las aves,
no borrar, porque esos hechos
no nos pertenecen, el libro de las nubes
que contiene la historia de cada una,
que no habíamos leído: más bien a la mitad
de la función entrar de lleno en el declive
para cantar no una épica fingida sino el
momento del descenso en la conversación
sostenida desde hace siglos, el silencio
geológico que cada vez se rompe
menos o más, los días que se alargan
imperceptiblemente, el recorrido
de los signos astrológicos hacia el futuro
que organizan, las migraciones por el mundo
obligadas a seguir, sin parar; apenas desdecir,
como el contorno de tu cuerpo es sólo
sugerido, por el frente un arco iris esculpido,
en el anverso un vacío zumbido como la turbina

de un jet que cruza el cielo paranoico,
pero las nubes aparecen cada vez más espesas,
y no puedo leer ninguna historia reconocible
y no puedo siquiera ver el cuerpo sombrío de un ave.
Espero una colisión contra el hielo en un instante,
en lo que sueño que la noche desaparece.

CONCIERTO DE LOS PECES

¡No puedo escuchar el comienzo del concierto
entre todas las burbujas!
Fragmentos de nuestro mundo
escapando explosivos,
inyectados para que intrusivamente quepa
en este otro, inconmensurable y quieto.
Aparecen los primeros habitantes
que nos reciben como si fuera en el borde
de un pueblito irreal e incuestionable.
Caseríos o pequeños países construidos previamente
en donde la inteligencia es puesta a pastar,
a perseguir contrincantes o hacer nidos.
¿Y si el concierto que imaginé
desde que fui el niño
que se quedó mirando de allá
como hacen estos peces
no es la orquestilla estridulante
puesta a reír frente al síseo,
el pleno de la arena?
¿el tic tac de piedritas
cayendo ciegas de una boca?
sino los ataques repentinos,
nubes volviendo al sedimento
levantado por la fuga de este instante.
Un lenguaje constantemente debatido
entre la armonía lograda

y su minuciosa destrucción
que rodea mientras depreda, se multiplica
en cardúmenes brillantes soñados por el sigilo.
Cuerpos cuyo movimiento
no obedece a nuestro segundero abstracto
sino a la consciencia
que fluye en una masa cuantiosa,
que si se quiebra
puede reunirse instantánea
o quedar repetida en añicos:
¡. . .clarísimas esquirlas
que se borran
en medio de burbujas!
cuando intentan penetrar estas escenas
nuestros ojos acostumbrados al aire,
vuelos a la seducción
y las más dulces caricias del agua.
Vibraciones, gruñidos roncós,
roimientos en lo furtivo;
un lenguaje exquisito que juega al sordo.
Que estaba vertebrando
nuestra existencia
para que ya no fuese ni artrópoda,
y ni siquiera arácnida:
llenaba con su profundidad abisal
todo nuestro paisaje de sentidos
que avanzaron poblando y cubriéndolo.
El pez es el paisaje,
lo que dibuja sin verlo
y cuya forma siempre vuelve
a habitar en nuestros cuerpos,
su fiel retrato.
Lo que llena nuestras bocas
antes de que la voz
—¡y todas las voces más queridas!—
suban desde su extravío serpentino
sobre el agua fría y gutural,
o desde cavernas donde duermen

animales pálidos
que no conocen el cielo amanecido;
sólo el arribo de pronto, el chispazo
repentino de una percepción.
Que nos miran sin ojos,
que con su lenguaje nos entienden:
aunque duerman debajo del lodo
o encerrados en todas las piedras
que jamás podrán ser partidas,
a mitad de un silencio que no es posible escuchar:
...pero es justo ese silencio lo que nos ocupa.

EL HORROR DEL PRESENTE: SOBRE “ECLIPSE DE SOL” DE HÉCTOR DELGADO / Mijail Mitrovic

El collage usualmente se entiende a partir de una idea algo ingenua del surrealismo, donde su poética parecería radicar en una premisa abstracta: juntar cosas extrañas entre sí¹. Se trata de una típica idea formalista que tenemos respecto de los medios artísticos, entendidos como procedimientos que podemos realizar en cualquier momento y en cualquier lugar, y siempre conseguiremos el mismo efecto. El collage —como toda técnica y medio— debe pensarse en contrapunto con el presente histórico en que se realiza; más aún, debe historizarse como categoría que atraviesa el siglo XX en medio de debates sobre su sentido. Fue entre el dadá berlinés y la vanguardia soviética que se desarrolló una noción de fotomontaje que contrastaba con el collage, pues el primero incluía no solo una relación pensada con la imagen que circula en los medios de la cultura de masas, sino una tendencia política que opera como principio compositivo en la misma medida que el material propiamente visual². Así, los fotomontajes de John Heartfield centrados en el vínculo entre fascismo y dinero intervinieron en el contexto de la resistencia ante Hitler en Europa; los de Martha Rosler, centrados en mostrar el nexo invisible entre la guerra y el entorno doméstico, llamaron la atención sobre la relación concreta que existía entre la pasividad de la clase media estadounidense y el imperialismo en Vietnam³.

Ambos casos harto conocidos apuntan a que la poética del fotomontaje puede permitirnos figurar o representar relaciones determinadas entre elementos que están históricamente situados, y si ello ocurre, podemos decir que este adquiere una dimensión o función realista. Desde esta óptica quisiera interrogar *Eclipse de sol*, libro que recoge los fotomontajes, collages y textos elaborados por

- 1 La primera versión de este ensayo fue leída el 21 de noviembre de 2017 durante la presentación de *Eclipse de sol*, publicación autoeditada por Héctor Delgado (Lima, 1986).
- 2 Ver: Ades, Dawn, *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 [orig. 1976].
- 3 Me refiero a *House Beautiful: Bringing the War Back Home* (1969-1972).



Collage de Héctor Delgado

Héctor Delgado hasta el 2017, entonces alineados con esa función crítica del montaje presente en los ejemplos antes mencionados, que en trabajos más recientes (como *La Horda Primate*) parecen desplazarse hacia una posición más afirmativa, acaso aproximándose a la línea productivista berlinesa y soviética que apostó por construir visiones de un futuro emancipado a través de los medios de comunicación de masas.

Las imágenes que componen *Eclipse de sol* son el reverso oscuro de lo que hace unas décadas empezó a circular globalmente como el sueño americano de posguerra, aquel exportado a todo el bloque capitalista a través de la revista *Life* —principal material empleado por Delgado—: el sueño de la casa en el suburbio con jardín de cara a la calle, una locación ideal para el desfile de pequeñas alegrías familiares como podar el césped, vender limonada hecha en casa, saludar a los nuevos vecinos con un molde de gelatina, etc. Una vida cotidiana marcada por la felicidad propia de la falta de carencias y el horizonte de una modesta acumulación que permita heredar un poco de ese imperio burgués a los más pequeños. Al interior de la casa, y siempre a las mismas horas, esa clase media sería también la principal consumidora de las imágenes de guerra —presentadas como empresas de democratización del mundo—, y sería también el sujeto predilecto del anticomunismo norteamericano de la Guerra Fría.

Ya David Lynch mostró el sustrato oscuro de aquel modelo de vida: por debajo del perfecto césped con el que abre *Blue Velvet* ocurría un festín de hormigas alrededor de una oreja recién cortada. Frente a ese horror del extrañamiento, Michel Houellebecq encontró en el universo narrativo de H. P. Lovecraft una vía de escape al presente históricamente anterior, aunque más avanzada en cuanto a su materialismo, donde el horror sostiene la realidad percibida como si se tratase de un fondo primigenio que quedó oculto conforme se erigieron las civilizaciones, y que amenaza con deshacer el mundo moderno de la globalización capitalista⁴. En *Eclipse de sol*, ambas formas de figurar el horror se encuentran, aunque aquí no vemos seres antiguos volviendo a conquistar el mundo que la humanidad les arrebató, sino un horror al mismo tiempo cósmico y doméstico, que parece hacerse visible únicamente cuando la luna bloquea la luz del sol, sumiendo a la tierra en su momento más oscuro. En esa oscuridad se nos muestra el vínculo entre los sueños cotidianos de la clase media y el verdadero rostro del empresariado —o “el corporativo”, como Delgado nombra a su personificación de la clase dominante—. El eclipse aparece como una figura de la crisis global, una

4 Houellebecq, Michel, *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela, 2006.



Collage de Héctor Delgado

“ruptura sintética” —como la llaman Toscano y Kinkle— que hace aparecer las relaciones entre fenómenos que en tiempos de bonanza parecen desconectados, autónomos, imposibles de ser captados articuladamente por nuestra percepción⁵.

Podríamos ver estas imágenes como fragmentos de un imaginario ya viejo, de un pasado que realmente nunca realizó la vida que prometía y que dice poco sobre las fantasías que articulan el presente neoliberal. Sin embargo, dice el primer texto del libro: “Esta es una visión del futuro conectada a la realidad”, un punto de partida que reclama su actualidad. Encima aparece una imagen donde algunas personas miran un muro que, pese a que no muestre realmente nada, consigue captar su atención. Ese muro vacío puede ser visto también como un soporte para la proyección de las fantasías ideológicas del capitalismo, cuyo velo parece haberse descorrido en este libro, dejándonos con un universo desfigurado de personajes cuya animalidad ahora revelada recuerda a los cerdos burgueses de George Grosz. Esa, la del velo caído, puede ser una buena figura para pensar *Eclipse de sol*: lo que pasa cuando la luna se interpone entre el sol y la tierra es que desaparece el velo de luz que opaca el mundo contemporáneo. Hay crisis. Y la luz se lleva todas esas cosas a las que viene asociada: claridad, sabiduría, bienestar, armonía, dejándonos ante una realidad desfigurada que —si le seguimos la pista a Delgado— debemos asumir como propia, como el mundo que habitamos hoy.

A diferencia de las primeras exhibiciones de muchos materiales recogidos en este libro, aquí Delgado propone una narrativa que los articula, una especie de relato de la autodestrucción de la humanidad: “El globo sobre cuya faz vivimos, originado en un remolino de polvo y forjado en el fuego primigenio, gira hacia su destrucción final”, dice hacia la mitad. Un espectáculo de destrucción planetaria que aparece ante los más privilegiados como si se tratase de la realización de sus grandes hazañas y proyectos. Un proceso infeccioso que parece haber sido implantado desde las altas esferas del poder hacia las grandes mayorías, quienes, lejos de perseguir su emancipación, buscan parecerse cada vez más a esos magnates vestidos a la tela que cenan en “el club más exclusivo de la ciudad” con personajes de la vieja aristocracia. En ese sentido, muchas de estas imágenes y textos intentan figurar el deseo de ascenso social que funciona como el motor subjetivo del capitalismo.

Un pasaje indica el sentido preciso en que esto último se desarrolla: la promesa de “la perfecta armonía entre la alegría, el gusto, el placer y la felicidad o, en

5 Toscano, Alberto y Jeff Kinkle, *Cartografías de lo absoluto*. Segovia: Materia Oscura Editorial, 2019.



Collage de Héctor Delgado

otras palabras, la armonía entre las diferentes partes de un ‘todo’: satisfacción”. El texto es un anuncio de seguros de vida dirigido al llamado jefe de familia, quien aparece junto a su esposa e hija en el jardín de entrada. ¿Qué sentido tiene comprar protección y seguridad en un mundo que se cae a pedazos? El eclipse ofrece el momento para ver aquello que se oculta debajo de tanta luz y fantasía, precisamente el hecho de que este mundo —recordemos que aquí no hay seres míticos ni fuerzas sobrenaturales— está construido sobre el horror del capitalismo. Un horror a veces consumido como imagen —aparecen hongos de bombas en algunos collages—, pero sobre todo un horror que atraviesa todas las instancias de la vida social: desde la vida doméstica hasta las cifras que actualmente obsesionan a la economía global. Un horror que parece solo hacerse visible durante el eclipse, y cuyo final tendrá a los astros como únicos espectadores. Para anudar algo soltado al inicio: si algún surrealismo se compone en estas páginas es uno que ha desplazado el culto del inconsciente como potencia liberadora por el deseo de objetivar el fundamento irracional del capitalismo, y sin apelar a la usual operación casi humanitaria que encontramos en mucho arte contemporáneo que ubica el horror de la destrucción capitalista en el pasado.

Una forma parcial de enfrentarse a este libro sería generalizar la imagen del “show del poder” como una sátira de la clase dominante, que se nos muestra absurda, corrupta, desfigurada, moribunda. Pero allí nos perderíamos de algunos gestos que apuntan a algo más complejo. En algún punto dice un texto: “Señor, protégelos, que el mundo no les pertenece”. Más adelante, un hombre con la boca cubierta sostiene un cráneo en medio de un bosque, y al lado se lee: “Al ocultarse el sol, los pájaros enmudecen y el poeta escucha atentamente la brevedad de la vida”. Una especie de *vanitas* que advierte que lo que escapa a la autoconciencia de ese mundo absurdo es su propia decadencia, su propia finitud. Lo ya podrido no puede sobrevivir mucho más. Héctor Delgado ofrece pistas para representar el estado moribundo del sistema social que habitamos —una vez más, el capitalismo—, pero el problema definitivo es si su muerte significará la desaparición de la humanidad o una nueva etapa de su historia, como parecen sugerir sus trabajos recientes, ahora movilizados por el deseo de figurar la ofensiva de una multitud porvenir ante las múltiples crisis que atraviesan nuestro presente.

SEIS POEMAS / Francesca Cricelli

AZUL

Há algo triste no azul dos teus olhos,
algo perdido e infinito neste azul dos teus olhos,
algo de azul
 no triste dos teus olhos.
Há algo de teus olhos neste triste azul, algo perdido
 no infinito do azul dos teus olhos,
algo infinito no azul perdido dos teus olhos.
Há algo azul
no infinito triste
dos teus olhos
perdidos.

AZUL

Hay algo triste en el azul de tus ojos,
algo perdido e infinito en este azul de tus ojos,
algo de azul
 en la tristeza de tus ojos.
Hay algo de tus ojos en este triste azul, algo perdido
 en el infinito del azul de tus ojos,
algo infinito en el azul perdido de tus ojos.
Hay algo de azul
en la infinita tristeza
de tus ojos
perdidos.

FIM

Amou-o até o último rugido do sol,
no cair morrente da noite.
Estendeu-lhe a mão além do abismo.
Abraçaram-se até serem tudo.

FIN

Lo amó hasta el último rugido del sol,
en el caer moribundo de la noche.
Le extendió la mano más allá del abismo.
Se abrazaron hasta ser todo.

ALVORADA NUM QUADRO DE RUBENS

Além do respiro,
a aurora refletida nos muros,
vigiar seu dorso,
murmurar adeus.

ALBORADA EN UN CUADRO DE RUBENS

Más allá del respiro,
la aurora reflejada en los muros,
vigilar su dorso,
murmurar adiós.

NA ANTESSALA DO AMOR

Na antessala do amor,
tocava pela última vez
um corpo não amado.

A aurora penetrava em silêncio,
o sol no concreto da praça
arrancava da noite o dia.

O Amor haveria de chegar.

Morava na alcova do abismo,
o breu da comunhão da carne.

Sobre a pele do corpo intacto
rasuras invisíveis e milenárias
desenhavam a paisagem da dor.

EN LA ANTESALA DEL AMOR

En la antesala del amor,
tocaba por última vez
un cuerpo no amado.

La aurora penetraba en silencio,
el sol en el concreto de la plaza
arrancaba de la noche el día.

El Amor habría de llegar.

Vivía en la alcoba del abismo,
la brea de la comunión de la carne.

Sobre la piel del cuerpo intacto
tachaduras invisibles y milenarias
dibujaban el paisaje del dolor.

PERTENÇA

Abraçar
com amorosa pertença,
a cada bater de pálpebras,
tudo o que temos,
todas as mortes.

TENENCIA

Abrazar
con amorosa tenencia,
a cada parpadeo,
todo lo que tenemos,
todas las muertes.

REPÁTRIA

para Nina

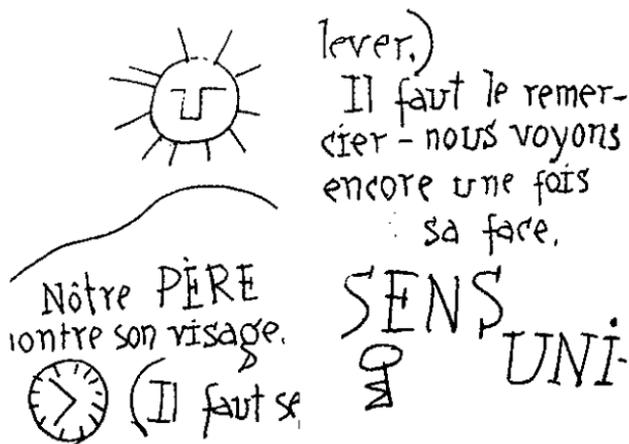
Sob o olhar da tulipa
reparto meu colo
com teus olhinhos negros.
Meus seios teu travesseiro,
teus sonhos na minha pele,
nossa pátria é esta tarde
que espera o inverno,
travessia da tua
à minha infância.

REPATRIA

para Nina

Bajo la mirada del tulipán
reparto mi regazo
con tus ojitos negros.
Mis senos tu almohada,
tus sueños en mi piel,
nuestra patria es esta tarde
que espera el invierno,
travesía de tu
infancia a la mía.

Selección y traducción de Manuel Barrós



SOÑADOS POR DURMIENTES QUE ESTABAN DESPIERTOS: TRES MIRADAS SOBRE EL PROGRAMA SURREALISTA / Andrés Hare

Parece relativamente sencillo ofrecer una definición de la noción de surrealismo que satisfaga la voluntad clasificatoria que anima las enciclopedias y los diccionarios de arte. Para encontrarla no hay que bucear demasiado en el primer manifiesto de la agrupación:

El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida¹.

Ahora bien, procurar que esta sintética ‘declaración de voluntad’ describa las ramificaciones y alcances del movimiento artístico más citado del siglo XX es, por decir lo menos, reduccionista. El surrealismo, desde la aparición de su primer manifiesto, en 1924, ha suscitado lecturas de la más diversa índole. Hay quienes, incluso hoy, lo describen como una suerte de divertimento burgués consecuencia de la Primera Guerra Mundial. No es menester de esta breve mirada sobre el programa del movimiento realizar una defensa del mismo; por el contrario, intentaré, en las líneas que siguen, resaltar tres miradas sobre este, que puedan echar luces respecto de su naturaleza.

Las tres miradas tienen, además de sus improntas particulares, la ventaja de estar situadas en tiempos distintos en relación con el movimiento. Así, “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea”, texto de Walter Benjamin, al que podríamos calificar de celebratorio respecto del movimiento, fue escrito en 1929, cuando el surrealismo llevaba cortos cinco años de circulación.

1 Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Editorial Argonauta, p. 44.

Por su parte, la “Retrospectiva sobre el surrealismo” de Theodor W. Adorno procede de 1956 y contiene una crítica considerablemente desencantada. Finalmente, el texto “El advenimiento del inconsciente y las conversaciones” de J. G. Ballard, de los años ochenta y noventa, permite una lectura más cercana a nuestros días, donde las consecuencias históricas del movimiento aparecen en su realización última.

Antes de pasar a detallar estas tres miradas sobre el surrealismo, y cómo cada uno sirve para relevar ciertos aspectos de su programa, quisiera antes detenerme en ese fragmento del primer manifiesto:

Pero nosotros, que no hemos efectuado el menor trabajo de filtración, que nos hemos convertido en nuestras obras en receptores pasivos de múltiples ecos, en modestos aparatos registradores que no se hipnotizan ante el trazado que registran [...]².

Este parece sugerir cierta disposición de parte de los surrealistas por ser vehículos de lo no cartografiado; si bien se suele entender que ese territorio es el inconsciente, esta es una afirmación que debe tomarse con pinzas. El inconsciente al que aluden los surrealistas es aquel que habita en cada resquicio del quehacer humano, no solo aquel con el que se entra en comunión mediante los sueños. Aquello que los surrealistas, en tanto modestos aparatos registradores de supra-realidad, capturan se extiende por la realidad como una especie de virus.

Benjamin, desligando al movimiento de lo exclusivamente artístico-literario, designa de este modo la disposición a la que me he referido líneas arriba:

Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de “bluf”, de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; ese sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas. Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que solo conocemos de las “experiencias surrealistas” los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas³.

Más allá del aspecto celebratorio y entusiasta que recubre el texto de Benjamin, este es especialmente útil para entender la dimensión política del movimiento y a su vez clarificar lo específico de la radicalidad que propone.

2 *Idem*, p. 46.

3 Benjamin, Walter (1980). “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus Ed., p. 2.

Para Benjamín, no hay dudas del abismo que separa al surrealismo de la vida burguesa:

La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante, en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda⁴.

Habría que precisar las coordenadas de la izquierda en las que se inserta el movimiento. El desvío en el que se embarca Benjamín para tal fin devela una purga de la moral burguesa y el idealismo; por medio del malditismo/satanismo que recogen los surrealistas de una genealogía rastreable en Dostoievski, Rimbaud y Lautréamont. Luego pasa a equiparar la radical libertad del movimiento con el anarquismo de Bakunin, otro desvío que, si consideramos la adhesión al socialismo de la mayoría de sus miembros, resulta al menos disonante.

La postura política efectiva del surrealismo para Benjamín se abre paso así en este “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución”⁵. Una ebriedad más cercana a la fiebre constante que a una borrachera ocasional. La revolución del surrealismo, su propuesta política, supone una tensión irreconciliable.

Pasemos ahora a la acerada crítica que hace Adorno del movimiento. Para este el surrealismo se limita a delinear una libertad subjetiva en el contexto de una libertad no objetiva, alienada, de Fetichismo generalizado para ponerlo en términos marxianos. El yo del surrealismo es aquello que viene a reforzar la experiencia a la que el capitalismo nos obliga (con violencia) a adaptarnos.

Es interesante pensar, en esa línea, que Adorno se sitúa en el lugar del diagnóstico; una postura no exenta de ironía. El autor aboga por una recuperación del psicoanálisis en el sentido de un trabajo activo con él; en vez de una pura emergencia/emanación. Hay una sutil doble dimensión de la crítica que desarrolla Adorno. Por un lado, afirma la irreductibilidad de las intenciones que abanderan el surrealismo y, a la vez, detecta sus limitaciones en la práctica:

Todo analista sabe cuánto trabajo y esfuerzo, cuánta voluntad hace falta para dominar la expresión involuntaria que, gracias a tal esfuerzo, se forma ya en la situación analítica, por no hablar de la artística de los surrealistas. En las ruinas del mundo del surrealismo no sale a la luz en el sí del inconsciente. Si se los juzgara por su relación con este, los símbolos resultarían con mucho demasiado racionalistas⁶.

4 *Idem*, p. 7.

5 *Idem*, p. 10.

6 Adorno, Theodor W. (2003). “Retrospectiva sobre el surrealismo” en *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal. p. 100.

La lectura retrospectiva de Adorno tiene el sabor de la promesa incumplida; y lo que es más interesante, preconiza la lectura contemporánea de Ballard. La postura del escritor inglés se asienta, en más de una medida, en ambas lecturas previas. Y, sin embargo, he aquí un revés extraño, mediante el cual el triunfo del imaginario surrealista es precisamente su fracaso:

No diría que el impulso surrealista ha concluido, diría que se ha transformado. Uno tiene que partir de la hipótesis de que no existe una división clara entre la realidad y la súper-realidad —o como quieras llamarla. Hoy sería muy difícil filmar las películas que hicieron Buñuel y Dalí a comienzos de los años veinte, ya que la perspectiva de un montón de personas arrastrando un burro por una sala decorada sería interpretada como un truco publicitario de algún comercial de cerveza. La potencia del shock se ha agotado. El mundo exterior es tan extraño, está tan lleno de fantasía, que el enfoque surrealista ya no tiene tanto sentido⁷.

El develamiento e infección del virus que hacía las mieles del surrealismo aparece ahora en una mutación funcional al sistema en el que estamos inmersos. De algún modo, aquello que aparecía en esa emergencia de comienzos de siglo XX ha sido absorbido por el cuerpo social capitalista, dejándolo desprovisto de su potencialidad revolucionaria. Tanto en términos políticos como estéticos. Pero, para no perder la esperanza, volvamos a Ballard:

Las técnicas del surrealismo son especialmente apropiadas en este momento, cuando los elementos de ficción en el mundo que nos rodea se multiplican hasta el punto en que resulta imposible distinguir entre lo “real” y lo “falso”, denominaciones que ya han perdido todo sentido. [...] La tarea de las artes parece consistir cada vez más en aislar los pocos elementos de realidad de esta mezcla de ficciones: no una “realidad” metafórica sino simplemente con elementos básicos de cognición y de postura que son el fundamento de nuestra conciencia⁸.

Tal vez, una cepa vieja del virus nos habilite a volver a insertar esos sueños que “fueron soñados por durmientes que estaban despiertos”⁹ en un realidad que se nos presenta completamente apropiada.

- 7 Ballard, J. G. (2015). *Para una autopsia de la vida cotidiana: conversaciones*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, p. 142.
- 8 Ballard, J. G. (1983). “El advenimiento de lo inconsciente” en *Minotauro*, No. 1 (segunda época), p. 95.
- 9 Ballard, J. G. (2015), p. 70.

LAS VOCES A ELLAS DEBIDAS / Julio Ortega

Julia Castillo (Madrid, 1956). *Místico solo*. Amargord, Madrid, 2017.

Desde sus primeros libros Julia Castillo se planteó el poema como una demanda radical: ser la nitidez del conocimiento; esto es, no duplicar el mundo ni la literatura sino poner a prueba su propia hipótesis, diálogo y tributo del saber poético. Soliloquio dialogado, su obra desarrolla la indagación de un mundo extraviado en la escritura dominante, recobrado en la demanda visionaria. Sus coordenadas fueron el pensamiento de María Zambrano y José Lezama Lima; tanto como la inquisitiva y cifrada visión de José Ángel Valente, que suponía las rupturas de Vallejo con el coloquio y la necesidad de una certidumbre sin poder ni precio. Hizo suya, además, la lección de Emilio Prados: el discurrir del mundo en la trama leve y fabulada del poema. En ese ámbito del lenguaje la poeta encuentra su paraje. La lección de Emily Dickinson, a quien tradujo al español, le fue inspiradora y discreta. Lo que nadie hizo como Dickinson fue desatar el verso de sus anudamientos referenciales. De modo que el poema no es una réplica pero tampoco una metáfora de lo vivo, sino la verdad de lo nombrado, su forma de cuarzo revelada. Conocer el mundo desde la poesía es una hipótesis que había adelantado Vallejo, haciendo del habla un teorema de lo vivo. Entre sus más próximos, Julia Castillo tuvo a sus pares: José Miguel Ullán, formidable parteaguas, cuya práctica de rupturas tocó los límites del español; y Teresa Gracia, breve y desápacible verbo del exilio anarquista. En los años que vivió en el Oriente Medio, su diálogo con otras tradiciones, de orden visionario y religador, propició que su escritura cristalizara, en el poema mismo, un acto de articulación poética, quizá único en español; tal vez paralelo a las demandas de Lezama Lima y Fina García Marruz. La fluidez de la traza, ese tiempo de la voz, discurre en la suma decantada de este libro. Y hace del proceso nominal un desdoblamiento del verbo que remonta el paisaje místico de nuestra tradición. La fluidez enunciativa y su discurrir meditado cristalizan en suficiencia visionaria y lacónica:

y el poema-
una vez escrito-

es el que restablece
la simplicidad
del no-escribir.

El poema descubre la intimidad del lector en la dialógica que traza. Y asume la palabra más viva en la intemperie, donde se hace camino. La enunciación, se diría, excede la sintaxis y reconoce su promesa: un libro cuyas palabras no definen sino que recuperan otro trance del camino en la lectura. Su ruta epifánica viene de lejos, pero reconocemos su linaje como una certidumbre remota, esa nostalgia. En sus últimos libros, Julia Castillo nos recupera con la voz de los orígenes, aquella que nos confirma como criaturas hechas en la fe del interlocutor. Por lo mismo, la práctica poética no solo supone que vivimos una época infame, presidiada por delincuentes; presupone también que la miramos de frente:

sin mediación alguna-
ves al extranjero
sin refugio
en la plaza:
y visitas momentáneamente
y casi agradecida-
el pesar en que vive.
Todos somos su huésped...

Sobre la ética y estética del diálogo traman con brío su demanda de escenarios de articulación Olvido García Valdés, Esperanza López Parada, Susanna Rafart, Marta Asparren, Ana Gorría, Azucena G. Blanco...

Silvia Goldman (Montevideo, 1977). *De los peces la sed*. Pandora Lobo Estepario ediciones, Chicago, 2018.

“Poesía vertical” llama a esta Sarli Mercado, con acierto, dado el precipitado verbal que acarrea un mundo discernido por su flujo trágico y vulnerado. A la pregunta de si se puede escribir poesía después de Auschwitz, la poeta asume que no es posible elegir porque el campo concentracionario elude su nombre pero se cierne en el lenguaje mismo con su tinta de

“leche negra”. Aunque este libro no se propone volver al horror, asume su linaje para discernir los caminos. Está hecho, por lo mismo, de preguntas desnudas:

¿cuánto dura un niño?

¿cuánto dura un niño en un poema?

¿cuánto dura el niño que cae en el agua de este poema...?

Por ello, si la herencia de los padres es la conciencia de muerte, la herencia de las madres es la sobrevida del hijo en el lenguaje:

Hoy no decimos el recuerdo

lo ponemos al lado de la ventanilla

lo miramos de reojo y esperamos

el autito amarillo que se fue por la alcantarilla

Esta escena del diálogo de la madre y el hijo descuenta la historia para dejar que el lenguaje, primero, nos incluya, y nos deje después. Una pareja más vulnerable pregunta por su lugar en la lectura.

El exorcismo convoca conmiseración, piedad, con las criaturas que hoy migran en español, fantasmáticamente documentadas. Por un lado, persiste la sombra siniestra de la historia; por otro, la viva lucidez del habla. En el diálogo de la madre y la hija, la escena del origen se actualiza:

—mamá, ¿cómo se dice ausencia en el idioma de los muertos?

—se dice miedo a decir agua sin peces

Paul Celan acude de la mano de Vallejo para desplazar la escena del coloquio (la historia del sentido) y recobrar el escenario que el poema es capaz de recon-figurar:

ser Paul Celan

sobrevivir el diluvio de la madre

su cintura rodeada de silencios

sus dedos como velas apagándose

una vez mi hija se subió a mi silencio

tan chiquito era su cuerpo que el silencio era más grande

una vez mi silencio la puso en el lomo y la sacó a pasear

solo para escuchar cómo se abría y se cerraba su corazón

como un acordeón cuando lo erizan

...

y mi hija se quedó en la cima del silencio
era la punta de un iceberg
y yo lo que se hundía.

Solo una palabra del exilio podría restaurar la razón ardiente del canto, capaz de dirimir la violencia de todo orden (exclusión, carencia, corrupción) que hoy devalúa nuestra lengua.

La violencia extrema contra los migrantes, tanto como la violencia de género, tiene como matriz la corrupción, gestada a su vez por la conversión de la vida cotidiana en mercado, a su turno producida por la feroz maquinaria contra-comunitaria. Desde lo cotidiano y vulnerable, la poesía recusa los valores del Matadero.

Claudia Becerra (Puerto Rico, 1990). *Versión del viaje*.
Folium, Puerto Rico, 2018.

Para ser este un primer libro, una verdadera vela de armas, es ya plenamente un libro maduro; esto es, una voz nueva y diestra que dice menos de lo que nombra porque registra más de lo que ve.

Estas sumas y restas del mundo en el poema producen un intenso, lúcido, intrigante proceso de lectura. Leemos las actas de la visión como paisajes en los que las cosas vienen, dejan su huella, y siguen de largo. Su hipótesis es el trayecto circular, un permanente retorno al recomienzo. La “ver-sión” es otra forma de ver, registrada por la parábola del viaje, que es un paisaje hecho verbo. Quien viaja es el lenguaje, haciéndose de parajes.

Su ruta, como suele ocurrir con los primeros libros, es una conversación íntima con los desenlaces de la tradición poética. En esta versión de ese otro recorrido, Claudia Becerra nos interroga por el valor o, tal vez, el coraje de nuestro compromiso de lectores de la Isla más sensible de esta lengua. Puerto Rico, se diría, es un nuevo proyecto de lectura en cada primer poemario, que despierta como si apostara por nosotros. Todo poeta puertorriqueño ha cantado el viaje, que es una ruta heredada, un encargo repartido, una visión insular grabada en el discurso como una lección del porvenir. A Claudia Becerra le importa recuperar la calle que se abría en el canto de Ángela María Dávila.

Como otra nave, el poema recorre el habla, que es el mundo que aprendemos

a enunciar. Pero siendo un mundo del que tenemos solo palabras, los nombres verifican su verdad, a su vez, en el trayecto emprendido entre el espacio encantado. “Habría que ver qué le ocurre al tiempo/ cuando el mar discurre sin continente”, nos pregunta esta poesía “sin orillas”; porque solo en el poema el mar del lenguaje cede “la sorpresa de un nuevo confin”, como si se tratase de una “tierra firme”. Por estas páginas, se diría, pasa el mundo hecho nombres, la Isla hecha verbo, el canto entre-orillado de un “desenlace”. Pleno de una verdad inquieta de preguntas, este libro es el breviario de una idea de la poesía, ya no como la casa del ser sino como el umbral de estar aquí entre las palabras y la intemperie. Territorio insular cuyos trayectos han documentado con agudeza y arrebató Rosario Ferré, Aurea María Sotomayor, Liliana Ramos, Mayra Santos Febres... La gran Ángela María cantaba boleros dándonos el brazo a lo largo del paseo.

El poema avizora otras orillas, confirmando su trashumancia:
pero si ahora alargara esta mano hecha
un nudo vacío y de golpe la abriera
al día ¿sorprendería su hora?
¿qué habrá de añadido qué habrá
de despoblado si lleno
de mi mano al mundo
y alboroto su orilla?

Liliana Lukin (Buenos Aires, 1951). *Ensayo sobre la piel*.
Ediciones Activo Puente, Buenos Aires, 2018.

Liliana Lukin ha hecho del activismo literario un campo cultural femenino, como Malú Urreola en Chile, Gloria Posada en Colombia y Rocío Cerón en México. Nos ha persuadido de que las poetisas ejercen sobre el lenguaje una indagación crítica y una demanda de certidumbre que postulan nuevos protocolos; los cuales, a su vez, desencadenan una libertad sin retorno, cuya exploración y riesgo nos enseñan a leer más. La voz que da voces viene de lejos, y produce cada vez un nuevo hablante, libre en cada libro. Y se desdobra en autora y lector, explorando una el lugar del otro. Notable instancia de ese proceso es su libro *Teatro de operaciones* (2007), que declaraba su empresa:

Mi estancia aquí es la niebla,
entre el deseo y la voluntad,
es una prueba de resistencia,
un trato con la vigilia
en el que llevo las de perder.

Desde “la luz del acontecimiento” el lenguaje es un sistema de interrogación: preguntas asombradas. El carácter proyectivo de esta empresa se hace más interno en *La Ética demostrada según el orden poético* (2011), donde los “Sueños” son escenas que promueven la crítica de la vida tal cual. Y en este su *Ensayo sobre la piel*, la poesía ha ganado su plena libertad gracias a la suficiencia de su diseño. Esta es una poesía que más que cifrar, descifra.

Quien habla en el poema es quien lo lee.

La excepción y el drama permiten que el lenguaje se haga cargo de los padecimientos del hermano, cuya sombra persiste en las notas de pie de página. Vivencial y hermético, el poema (que nos incluye en la fraternidad de la lectura) imagina otros lectores como otro mundo. De pronto, el poema fecha la ausencia definitiva del rebelde.

Y asume el lector su lugar en el texto: el de la elocuencia del luto (¿hay otra?). Esto es, la tinta de la escritura, hecha huella. Como en la mejor poesía, la del bien morir, este libro nos cede el don de la intimidad:

nunca sabremos ya qué había
allí, y la palabra que pudo decir,
ese pedir, fue él, fue su fugaz voluntad
manifestada: deseo de ver
a sus criaturas y deseos de ser criatura.

Criatura de la lectura, el héroe es también nuestro.

María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956). *El silencio El lugar*. Madrid, Del Centro Editores, 2018.

Siempre me ha intrigado el exilio de los poetas venezolanos, ese costo del habla en cuya promesa vivían, mientras que en el extranjero no acababan de afincar porque el país originario se les acrecentaba. De modo que hoy viven y escriben desde la conversación que habitan. Juan Sánchez

Peláez vivía en una tertulia deshilvanada, donde cada frase terminaba en pregunta, Guillermo Sucre nunca respondió una carta y mucho menos una llamada; me temo que encontraba sobrevalorada la conversación. Amaba a Borges pero no le perdonó haber escrito casi demasiado. Logró olvidar a los amigos, prescindir del diálogo y dejó de publicar.

María Auxiliadora Álvarez, en cambio, vive rodeada del inglés, lo que le permite la gran libertad de pulir el canto como cifra de una edad del habla dorada, cuando todos los poetas creían en la palabra justa y en la justicia poética. En este claro, terso, intenso ciclo de versos rodeados de espacio y silencio, como si la página nos citara al diálogo de asombros mutuos, los versos flotan en esa nada que vencen, arribando de lejos y quedándose en la página como conjuros en los que el mundo y el lenguaje intercambian nombres como tributos:

Pero tú

(ave de memoria)

remontas la mirada:

bordeando

las altas del paisaje ramas

y las claras del verano nubes

Al final, la poeta no solo acendra la escritura sino que recupera el habla, que late en la página como otra demanda, estoica y elegíaca, que pone a prueba los nombres en su clara lucidez.

Notable canto del exilio venezolano que trabaja a favor del silencio, y nombra el luto profundo como un paisaje sostenido por las palabras justas. Su obra es una hoja de ruta, páginas salvadas y voces devueltas que nos aguardan y hospedan.

María Auxiliadora Álvarez tendrá siempre la palabra. Contamos con ella, con el alba que oficia:

soy el lazarillo

de una pupila

incompetente:

ora subyugada (seca)

ora subyugante (viva)

Y el tiempo es una resta, de temblor y luto por su país perdido:

pájaros cayendo

hacen la noche

Rocío Cerón (México, 1972). *Materia oscura*. México, Parentalia, 2018.

Una de las poetas más creativas entre las que hoy exploran la naturaleza misma del poema —su enunciación tanto como su formalización y, en último término, su formato—, Rocío Cerón es, además, una artista que hace del lenguaje un acto de arte múltiple. Su despliegue incluye las artes visuales, la *performance* y el campo abierto de la acción poética. El texto es la cartografía de ese tránsito, que produce una sintaxis que rearticula el diálogo tácito entre la escritura y la lectura, ese espacio alternativo. Las palabras postulan un enunciado y son canjeadas por otras secuencias de enunciación: el poema grafica un relato tácito, cuyos ejes son un montaje visual en proceso; como si cada poema ensayase otra sintaxis del mundo en el lenguaje.

Esta lúcida lección de cosas convoca el paisaje escritural, que es un montaje terso y objetivo, de una epifanía cubista. Los nombres y las cosas se sustituyen buscando la hipótesis del sentido. “Arde, todo arde en el lenguaje”, anuncia. Se diría que los trances barrocos que tributan la plenitud adquieren en el poema su forma conceptual: “Pliegues donde el lenguaje prehistórico del barro formula tácticas de guerra”. Se trata, al final, de recomenzar, de volver a ver, desde otra demanda, la de “salir de los muros”. El camino es “Dejar la vista sin ataduras”. Este apetito de veracidad pasa por remontar las murallas y liberar la mirada.

La agudeza y rigor de la obra de Rocío Cerón la hace del todo contemporánea: no hay nada casual o gratuito en su autoridad y apelación. Contamos con las palabras, nos dice, para reconocer lo genuino, que la palabra nos devuelve. Somos del lado del poema:

En el horizonte —azul convexo— verticalidades
y grietas. Insistente, la mancha supura grafito y
humo. En el aire, un punto. Gravitan formas ante
la vista. El habla del mundo, la naturaleza de los
objetos, mueren y renacen en el espacio, ante la
mirada. Pliegues y estructuras en lo minúsculo.
Cuerpo ovillo, fruto.

Su exploración de la escritura es una celebración de futuro.

Carmen Berenger (Santiago de Chile, 1946). *Obra poética*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2018. Prólogo de Eduardo Espina.

Los libros de Berenger, la poeta chilena que prosigue a Gabriela Mistral con renovado aliento vivencial, mundanidad inmediata y cierto hiperrealismo visionario, se pueden, por fin, visitar entre sus varios pisos casi ecológicos por terrenales, materiales y políticos. Quien haya leído algunos poemas suyos reconocerá en cualquier otro suyo el timbre urgido, la demanda de mundo y la apasionada solidaridad con la historia social de violencia ejercida contra el cuerpo de la mujer, esto es, contra sus derechos a piso y de paso, más allá de un cuarto propio. Más sarcástica que irónica, su coloquio maduro que despliega un sistema verbal no solo oral, sino hecho en la duración material de la voz. Por ello, sus trazos de habla respiran, palpitan y desencadenan un discurso de la mujer latinoamericana, subrayado por un sarcasmo dramático. Posicionada en lo específico, esta voz mundana despliega, con vigor, ironía y certidumbre, una dimensión de la oralidad que no ha llegado aún a la literatura sino como ruptura del código. En sus libros, esa voz alerta actúa como presencia y suficiencia del balance, el testimonio, la confesión, la protesta, así como la oración y el canto, pero también la sátira y el escarnio. Se puede demostrar que esta plaza tomada por la oralidad empieza con el coloquio popular, cierne el desenfado *beatnik*, reapropia el demótico cifrado y las pintas de la protesta política. Se propuso, y lo logró, hacer hablar a la ciudad. Por lo demás, Carmen Berenguer nos hace lugar en su conversación con Villon y Ginsberg, Janis Joplin y Nicanor Parra... Su rebeldía viene de lejos y su protesta nos incluye. Entre burlas y veras del sistema literario, su desenfado es un corto-circuito de la institución de las Letras a nombre de la humanidad de la palabra común.

Lo dice tal cual:

La poesía, mis amigos y amigas, no son deberes verbales, ni siquiera verdades... La poesía no tiene mandato, ni ley ni orden. Y como sé que amáis al decadentismo formulario... sois culposos. Y como amáis la fe sois arrogantes. La poesía no tiene nada que ver contigo.

Una poeta mayor, amiga de las Furias. No escapa a su dictamen la misma mundanidad de la obra:

Cómo vas a presentarte ante mí de esta forma tan impía
tan dulce y sofisticada como la locura

dispuesta a hablar bajo el imperio de los sentidos últimos
 de una muerte dispersa
 Oh fatua repentina de cabeza laxa
 expuesta a la indulgencia de aquel que atraviesa a la deriva
 Oh vacua exposición de lo inaudito

Lucía Estrada (Medellín, 1980). *Katábasis*. Medellín, Tragaluz, 2018.

Notable es la producción poética en Colombia, especialmente entre las poetas. Desde María Mercedes Carranza hasta Gloria Posada prevalece la ética del rigor formal, luego de las tendencias confesional y narrativa. La sobriedad y la apuesta por un oficio libre de los fastos regionales fueron evidentes en el canto mundano de Álvaro Mutis, en la bonhomía civil del coloquio de Juan Gustavo Cobo Borda, en las epifanías y alabanzas de Giovanni Quessep y en el canto gozoso de Elkin Restrepo. No en vano en las voces más vivas se advierte hoy la apelación por el lector dialógico, contra la elocuencia confesional. Lucía Estrada convoca a Blanca Varela y María Mercedes Carranza (¡no logré convencerlas de que eran feministas a pesar suyo!), cuyas voces son paradigma del rigor estoico y la agudeza lacónica. He leído con atención los libros de María Paz Guerrero, Sandra Uribe y Yenny León, publicados en 2018, y en ellos es patente la bondad del oficio y el don de convertir una experiencia en cifra metafórica. Luego, en la buena pista, me encontré con el libro de Lucía Estrada, cuya virtud es trabajar a favor del silencio. Con cualquiera de ellas (y no dudo de que hay otras) podría yo tomar un té lleno de tarde y elocuencia; pero diré algo sobre Lucía Estrada, cuyo arte de descender a tierra cita a dos cercanos cómplices del trance de la caída: Eugenio Montejo y Marosa di Giorgio. Descenso o pie a tierra, la poesía es una lección de cosas de asombro y transición. Eugenio y Marosa cultivaron una curiosidad tierna: asumían con sobriedad el asombro. Lucía Estrada define bien al oficio en “Alfabeto del tiempo”: “desaparecer secretamente como un enigma, como una sombra, o como el pájaro muerto al que ningún aire reclama”.

Y en “Del tiempo de este reino” prolonga ella la lección del poema: “Allí donde todo sucumbe, algo o alguien —acaso— logre saltar el impedimento; alguien o algo avance por fin contra la corriente”.

No menos relevante es la lección de “Regreso a Ítaca”: “Impronunciable la luz, el agua que corre y la piedra que silenciosa la recibe. Impronunciable aquello que visto tras el humo permanece”.

En “Cotidiana” las palabras circulan como una *Sortes virgilianae*, en su fraseo: “Vivir es una extraña condición de la muerte. Yo la llevo conmigo, pero no pesa en mi cuerpo su luna espectral”.

Rehacer Colombia, o cualquier país nuestro, palabra a palabra, es el proyecto que alienta en esta poesía, que resuena como la última alianza del lenguaje salvado por el lector. El lector acompaña esa tamaña empresa, liberado, a su vez, de los jurados inevitables de concursos prescindibles: “También el silencio —que guarda la hora del mundo— se ha retirado. Un rumor enemigo y salvaje es todo cuanto queda”.

El poema es, así, una cicatriz viva del escepticismo (“Escepticismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad”, recetaba Mariátegui). No en vano en el mundo hispánico prevalece hoy el luto: el feminicidio, el autoritarismo del dictamen neoliberal, la conversión de la vida cotidiana en mercado, la violencia contra los migrantes que cruzan muros y fronteras, el contrabando como la forma de las relaciones humanas y la pérdida de la literatura viva en el espectáculo mercantil... Nuestros economistas dicen que América Latina acrecienta su clase media y que nunca ha sido menos pobre. Más bien, nunca ha sido más desdichada. La corrupción es la matriz de estas debacles.

Es otra lección de cosas: nos creíamos ya modernos pero las migraciones de los más pobres, la serie de desastres por el cambio climático y la desocupación de los más jóvenes demuestran que hemos vuelto a la pre-modernidad.

Les ha tocado a las escritoras resguardar la dignidad de la tribu.

Reina María Rodríguez (La Habana, 1952). *La caja de Bagdad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2018.

La obra apelativa y el activismo literario de Reina María Rodríguez se distinguen tanto por su originalidad, exploración del coloquio y fe poética, como por su labor de difusión de las nuevas voces fuera de Cuba y de las versiones de la tradición lírica moderna, dentro. Le ha tocado la tarea de proseguir la genealogía insular que asumieron José Lezama Lima, Fina

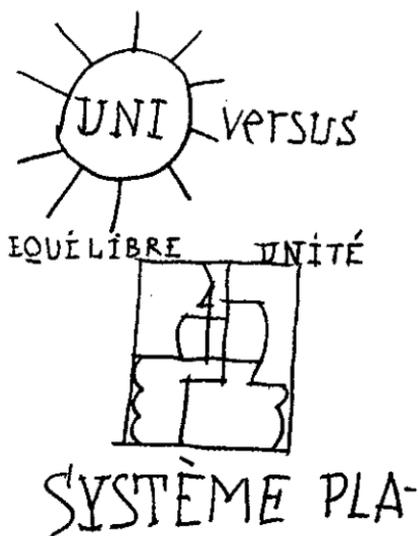
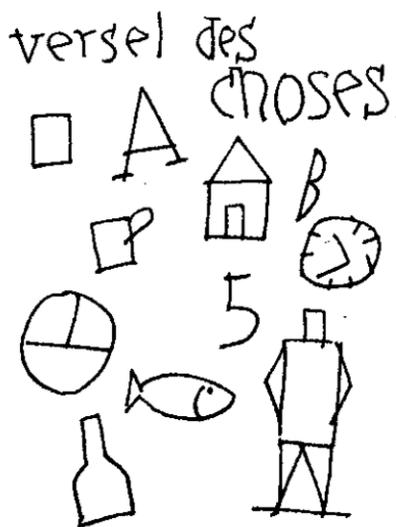
García Marruz, Cintio Vitier, Lorenzo García Vega... El Premio Nacional de Literatura que recibió conlleva la publicación de este tomo representativo del autor. Ella optó por hacer un libro que fuese una caja de prosas y poemas que documentan la sobrevida de una legendaria tribu inspirada que aquí registra su palpito. Pocos poetas han dedicado su obra a sostener la continuidad del diálogo, más aún en una tribu hecha de monólogos encarnizados. Pero la imagen de la caja postula también una de costura, la que remite a su madre, costurera de oficio, cuya capacidad de convertir un vestido en otro, de armar retazos, fueron su primera lección de lo mucho que puede la textualidad. Este libro es un tríptico que incluye “La caja de Bagdad”, “Otras mitologías” y “Variedades de Galiano”.

El primer libro traza el horizonte imaginario, que siendo isleño es también una constelación de referencias, memorias, barrios y oficios; su lección es el barroco insular, que decanta el horizonte expansivo de Lezama Lima en el entramado actual, menos mitológico y más biográfico. Reina María está más afinada en su hora y su espacio, cuyas coordenadas incluyen la familia, los amigos que circulan como otro destiempo y el taller cultural de la Azotea, espacio alternativo y feliz. Su épica de lo cotidiano es un tratado del diálogo en tiempos de escasez y precariedad. Pero la caja es también una de música, que prodiga la dicción y la textura del diálogo, que alienta en el poema. Todo lo cual anuncia el himno del milagro cotidiano de una Isla sostenida por los discursos del origen plural. Esa fecunda figuración verbal se prolonga más allá del libro, en los poetas amigos que partieron, del país o de la vida misma, como Juan Carlos Flores. Pude traerlo a mi universidad y fue afectuosamente feliz, pero no podía estar solo. En New York logró su sueño de conocer el MOMA y el Yankee Stadium. Sobrevivía medicado pero, enfermo y desolado, se colgó en su balcón de Alamar.

El segundo libro celebra la memoria de su tiempo, un presente pleno de voces. Esa condición colectiva de la poesía iba más allá del “taller”, del “cenáculo”, del “grupo generacional”. Más bien, respondía al modelo barroco lezamiano, cuyo operativo era el diálogo, y cuyo saber se basaba en un formato iniciático que recuerda a Novalis y los discípulos en Sais. Lo notable de la lección lezamiana es su pedagogía: la sabiduría cognitiva no es histórica sino mítica, y ocupa tanto la obra de los poetas como sus trayectos. Más mundano y del tiempo vital es el himno en Cintio Vitier, quien da al desvivir cotidiano una dimensión heroica. En esa magnífica tradición, Reina María Rodríguez reafirma el lugar de la escritura como central a la familia afectiva, porque en el canto se plasma la circulación del sentido, tan vital como ético, de estar ahora y aquí, en esta lengua celebratoria y memoriosa, y en esta Isla encantada por sus orígenes en la fe poética.

El tercer libro despliega una memoria más mundana y narrativa; posee el palpito del reconocimiento de otro trayecto: el espacio urbano de la amistad, de las ceremonias de la solidaridad y la inventiva. La poesía es la lucidez de la memoria. Por lo mismo, si las prosas de este libro construyen una tierra firme memoriosa, los poemas son a la vez recuentos y epifanías. La dicción del verso es de una textura fluida y resonante, capaz de acarrear una entonación salmódica, sumaria y sensorial, que nos hace parte de su tierra firme. La palabra propicia las sumas del porvenir.

Esa suerte de mutualidad creadora da a la obra de Reina María su fuerza articuladora y su fe en una familia colectiva, de la que nos hace parte, aunque dispersa, viva.



CARTA A RAFAEL DUMETT / Mirko Lauer

Lima 25.2.2014 / Amigo Dumett, entiendo el sentido de su emplazamiento. Comenzaré diciendo que no me excusé de presentar la novela porque no me interesara. Creo que la creación en el Perú, y eso me incluye, tiene una relación complicada con lo incaico y sus secuelas. En su largo ensayo *De lo barroco en el Perú*, Martín Adán en un momento dice que las letras peruanas no han producido una sola obra buena de tema incaico. No explica. Pero da un ejemplo, cuando dice que el poema “Incaica” de José María Eguren es malo “por incaico, e incluso por preincaico”. Hasta donde me alcanza el conocimiento, Adán no se equivoca. Hay algo en lo incaico que se impone negativamente a los autores y a los plásticos, una suerte de sobredeterminación, si algo significa la palabra. Desde el drama de Ollanta, que coincidirá conmigo que es teatro bastante malo, hasta la chafalonía de José Santos Chocano (poeta que aprecio por partes). *El pueblo del sol*, de Augusto Aguirre Morales, es una mala *nouvelle*, aunque probablemente lo hubiera sido con cualquier otro tema. Ríase, pero su novela debe ser la mejor obra escrita hasta ahora sobre los incas, e incluyo en ello los textos de autores extranjeros, los esotéricos por delante. Salvo Hergé quizás, que se inventó para Tintin un incario tibetano y contemporáneo, obsesionado por el ritual.

¿Qué pasa con todo esto? ¿Por qué lo incaico no ha atraído autores capaces de exorcizarlo literariamente y de darle una oportunidad? No tengo una respuesta, solo algunas sospechas. Creo que es una realidad sobre la que sabemos realmente muy poco, ignorancia que compensamos haciéndonos parte del estereotipo y la caricatura. Los personajes inca son lo que nos trae la narrativa de los cronistas sin profundidad, ni posibilidad de ella. Todo lo que sabemos sobre Atahualpa, por ejemplo, no llega a configurar una persona. No es un mundo de individualidades, y creo que por eso ver actuar y escuchar hablar a los personajes de Ollanta (sé que hay polémica sobre la autoría, que no es un buen ejemplo, pero no se me ocurre otro) se nos figura tan acartonado. Garcilaso fue el gran

acartonador, de lo cual ni la ternura con que aborda su infancia cusqueña se salva. Además las fealdades plásticas de buena parte del arte inca no arquitectónico no ayudan mucho. De las culturas preincaicas de la costa sabemos mucho menos, pero nos es más fácil imaginar a esos creadores, a algunos de ellos incluso en una intimidad que nos vuelve cómplices. La belleza de sus diseños nos deslumbra, pero no nos comunica.

Soy consciente de que buena parte del problema no es de los incas sino de quienes los hemos mirado en sus restos, por 500 años. Pero en México se sabe infinitamente más, y las letras no han podido recoger eso en una obra maestra, hasta donde tengo entendido. Las crónicas allá tienen mucho mejor material que las peruanas, pero no son realmente mejores. Los códices nos resultan herméticos.

Resumiendo y precisando, el tema de lo incaico es tóxico para la literatura, porque lo incaico existe en las conciencias del peruano como un pastiche de sí mismo. No son los indios verdaderos de todos los días, explotados, desdeñados y bucolizados, que sí han producido bastante buena literatura. Los del incario son indios cuya efigie es real, pero cuya vida tiene que ser inventada sin datos suficientes. Una pesadilla para cualquier novelista. Su novela, amigo Dumett, tiene mucho para salvar el fenómeno: buena prosa, habilidad narrativa, ausencia de respeto arqueológico, disposición a torcerles el cuello a los lugares comunes en el tema (la idea de incas-agentes asesinos va a horrorizar a muchos). Pero a medida que fui leyendo los incas y sus subalternos se fueron volviendo cada vez más precedibles, incluso en sus aspectos no-incaicos.

A estas alturas debo hacer una *disclosure*: tengo largo tiempo dándole vueltas a una *nouvelle*, una película, algo, sobre el mundo prehispánico y el mundo del crimen arqueológico. Consideraciones como las de los párrafos anteriores me han detenido, además de que no soy realmente un narrador, como lo demuestran tres *nouvelles* publicadas que huelen a poeta intruso e irrespetuoso del género por todas partes. Incluso he cavilado sobre guiones incaicos para amigos cineastas, y fracasado. Por eso me acerqué a su manuscrito con la esperanza de que la maldición del tema incaico se hubiera roto. Es usted quien más se ha acercado a ello, y los críticos peruanos no se lo van a perdonar, en esta tierra que castiga con el ninguneo, una forma deliberada de silencio.

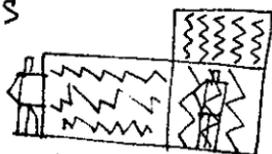
Además, creo que para los peruanos la idea de un renacimiento de lo incaico, es decir personajes modernizados, nombres propios con desarrollo propio, conductas humanas y políticas, es profundamente traumático. Es un sentimiento arraigado que lo incaico niega lo peruano, y va a costar mucho modificarlo.

Comparto con usted una perplejidad que no tiene relación directa con la

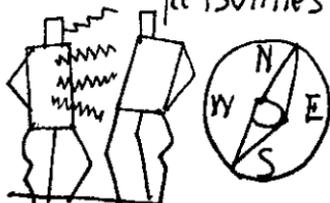
novela, pero que puede interesarle. ¿Por qué las ideologías y los movimientos de lo andino a comienzos del siglo 20, tan anclados en la idea de la tierra y la raza como cimientos de la identidad, no se inclinaron nunca hacia lo germánico, lo nazi incluso, que postulaba esencialmente lo mismo? Esto a pesar de que los mitos de retorno de lo incaico son también a menudo mitos de la expulsión del invasor europeo.

Termino enviándole como postdata un poema que publiqué sobre estos temas. Le da la oportunidad de pensar y decir que tengo razón sobre los problemas de lo incaico en la literatura. Un abrazo.

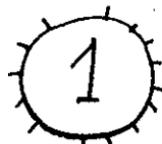
Attention aux places



Attention a les personnes



En haut toujours!
AMOUR,



La vrai lumière,

JOIE Pourquoi pas? MAIS

EL RESURGIMIENTO DE LAS PIONERAS / Joyce Contreras Villalobos

Francesca Denegri. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Ceques, 3.^a edición, ampliada, 2018.

Hace unos meses apareció una tercera edición del ya clásico *El abanico y la cigarrera*, de Francesca Denegri. Veintidós años después de la publicación original, que nació como producto de su tesis doctoral, proyecto que, como ella misma señala en el prólogo, en sus inicios fue subestimado por sus pares peruanos, quienes “suponían que lo que las mujeres escribían en el siglo XIX tenía que ser aburrido y de poco valor” (27).

Nueve años después de esa primera edición (de 1996) apareció la segunda, en 2005. Desde entonces, trece años han transcurrido hasta esta nueva edición. ¿Qué tiene este libro que goza de tanta actualidad? —considerando, además, que se trata de un texto académico, algo que no se caracteriza precisamente por su popularidad—, ¿por qué aún sigue siendo, con sus más de dos décadas, una lectura imprescindible?, ¿de qué forma este libro ha contribuido a abonar un campo de estudios cuando este aún era tierra baldía?

Como su título indica, el libro de Francesca Denegri fue uno de los primeros trabajos en abordar críticamente a la primera generación de escritoras peruanas, las cuales escribieron gran parte de su obra durante la segunda mitad del siglo XIX. Aunque para principios de los años 90 ya existían algunas importantes investigaciones dedicadas a la escritura de mujeres decimonónicas latinoamericanas (por ej., los estudios de Mary Louise Pratt, Lucía Guerra, Francine Massiello y Josefina Ludmer, entre otros), en el caso peruano, según Denegri, en general aquellos estudios solo se concentraban en las figuras de Clorinda Matto de Turner (reestudiada, sobre todo, por los críticos indigenistas) y Mercedes Cabello de Carbonera. Del resto se sabía poco: aunque habían sido reconocidas por sus contemporáneos, con el tiempo prácticamente fueron invisibilizadas de la historia literaria del Perú. El trabajo de Denegri, entonces, representaba un gesto inaugural por cuanto interpeló el largo silencio de los archivos (los cuales, se sabe, tienen género), exhumando un inapreciable conjunto de voces femeninas olvidadas: Clorinda Matto y Mercedes Cabello, Juana Manuela Gorriti, Teresa González, Lastenia Larriva y Carolina Freire, entre otras. Estas mujeres, lejos de

encarnar la imagen de un “genio individual” o excepcional, aislado en su contexto, presencia anómala o discontinua en el campo de las letras masculinas, conformaron, señala la autora, un verdadero fenómeno cultural en código femenino. En sus palabras: “Estas escritoras formaron un grupo de ‘literatas’ [que no solo se abrieron camino en el ámbito de la literatura, sino que también] se reunían con regularidad para brindarse apoyo mutuo, para estudiar los escritos de ellas mismas y para proporcionarse estímulo para seguir escribiendo” (23), construyendo de esta forma, tempranamente, una nutrida red intelectual y afectiva femenina, que emergía en medio (y también como respuesta) a los candentes debates encabezados por las élites peruanas respecto a las directrices que debía tomar el Estado nación moderno.

Este primer grupo de literatas tuvo un lugar destacado tanto en la esfera pública como en el campo intelectual peruano en formación de mediados de siglo, en la medida que participaron activamente de una serie de instancias vinculadas a la creación y gestión cultural: desarrollaron una variedad de géneros pasando por la novela, el cuento, la poesía, el drama, el artículo de prensa y el ensayo; participaron y fundaron importantes medios de prensa que cumplieron un papel prominente en la difusión de las ideas modernas; asistieron formalmente a diferentes espacios de consagración simbólica como clubes y ateneos literarios; e incluso fundaron importantes veladas donde se desarrollaron como eruditas y amenas anfitrionas, convocando en el seno de su espacio privado a lo más selecto de la intelectualidad limeña.

En su época, esta labor les significó un osado gesto de desacato ante las rígidas políticas del género que determinaban qué esferas e identidades le competían a cada uno de los sexos. La escritura literaria era uno de aquellos territorios que históricamente les había sido vetado y velado a las mujeres. Como observaba con acierto la peruana Teresa González hacia 1876: “La mayoría de los hombres, y lo que parece más raro, muchísimas mujeres, les tienen una profunda aversión a las escritoras y se burlan de ellas sin piedad” (61). Aunque a mediados de siglo XIX, a medida que se entronizaba el discurso liberal entre la élite dirigente peruana, progresivamente la autoridad masculina les fue cediendo algunos espacios a las mujeres ilustradas para su inserción en el campo de la literatura, no obstante, estos espacios siempre fueron calculados en función de la ideología dominante. De este modo, como demuestra Denegri, las escritoras se plegaron a aquel discurso romántico y aparentemente inocuo que concebía la literatura bajo los códigos de lo femenino: un refugio apacible para la imaginación y el alma, cansada del ajetreo público y las intrigas políticas.

Este ingreso en el “corral ajeno” de la literatura supuso desde el principio para las mujeres una constante negociación con el poder hegemónico masculino, limeño y blanco: si bien este les cedía una voz para hablar desde su lugar de mujer ilustrada doméstica, al mismo tiempo les prohibía inmiscuirse en asuntos propios de los barones (con “b”), como lo era el discurso de construcción de la nación. Sin embargo, estas escritoras, echando mano a múltiples “tretas del débil”, lograron minar esa prescripción de forma más o menos subrepticia. Vindicando la importancia socialmente otorgada, al menos discursivamente, a su rol de madres y esposas responsables del progreso de la nación, cuestionaron las omisiones y silencios que las excluían de la historia nacional oficial.

Es entonces cuando autoras como Gorriti, Cabello o Freire comienzan a articular relatos en donde emergerán, protagónicamente, las voces de mujeres, entre ellas, las de la madre, representada muchas veces como la gran abadesa de la moral, la familia y el cuerpo social. Esto, al mismo tiempo que surgirán las voces de otros sujetos excluidos del pacto social como es el caso de los indígenas, los sujetos populares y los negros. Las escritoras, en su afán de reescribir el relato nacional, introducirán fisuras en el discurso hegemónico positivista (si bien respetando muchas de sus normativas) y, entre otros descatos, en sus narraciones desmantelarán jerarquías y pondrán en tensión sistemas binarios (como por ej. la relación masculino/femenino, público/privado, civilización/barbarie, razón/emoción), legitimarán valores, visiones de mundo y formas alternativas de concebir las relaciones sociales; la nación será leída más en términos de una comunidad en donde impera el diálogo y el respeto por la diferencia tachada, orden que es articulado desde una agencia femenina.

Al concebirse ellas mismas en tanto sujetos históricos, con derecho a ser inscritas en la memoria colectiva y participar, de igual modo, en los derroteros de la nación, las escritoras traspasarán el terreno de la ficción y se adentrarán en el plano de las demandas sociales y políticas. Ser modernas implicaba, en el reverso de ese discurso no deseado por la élite gobernante, adoptar una actitud de cuestionamiento y reflexión crítica. En este sentido, las demandas por el derecho a la instrucción femenina, el derecho a aprender un oficio y entrar al mundo del trabajo, a dedicarse al trabajo intelectual, o a acceder a estudios superiores, comienzan a ser materia de reflexión para autoras como Carolina Freire, Mercedes Cabello, Clorinda Matto y Margarita Práxedes, quienes movilizarán desde sus conferencias y ensayos publicados en la prensa el tema de la reivindicación de la mujer.

La exigencia por los derechos femeninos fue de la mano, en el caso de escritoras como Clorinda Matto, de la reivindicación de la cultura andina, gesto

que impugnaba el relato nacional positivista y su pretensión de homogenización cultural de cuño europeizante. No sorprende, de este modo, su ingreso a la militancia política. Intelectual orgánica del movimiento serrano dirigido por Andrés A. Cáceres, Matto abandonó el rol convencional de la mujer doméstica moderna y asumió su rol en las trincheras adoptando una escritura política desafiante que adhirió abiertamente al gobierno de Cáceres, siendo por ello duramente combatida por la oligarquía limeña y la Iglesia. Si una mujer intelectual era de por sí un fenómeno que asumía un cariz monstruoso, ser, además, una militante política era algo que cruzaba el límite de lo abyecto. Asediada por la sociedad criolla y las instituciones de poder, Matto fue atacada psicológica y físicamente, su casa fue saqueada, su imprenta —donde dirigía la revista de avanzada *Los Andes*— quemada y, como epítome, terminó excomulgada por la Iglesia. El exilio, entonces, fue la única vía, si no de sobrevivencia, ante tamaño ensañamiento contra su figura subversiva.

Debido a lo anterior, en buen momento aparece la reedición de esta investigación fundamental de Francesca Denegri. Y es que durante el último tiempo se ha asistido al resurgimiento del interés por la autora, así como de otras autoras decimonónicas latinoamericanas que también hicieron suya la escritura a contrapelo del poder. Además, este libro retorna en un contexto que en términos globales ha estado particularmente marcado por el auge de los movimientos feministas, en especial en América Latina. Este nuevo despertar de la mujer como sujeto histórico y fuerza política social exhorta a pensar en la actualidad de las reflexiones esbozadas hace casi ciento cincuenta años atrás por escritoras como Clorinda, Mercedes y Juana Manuela, entre tantas otras, quienes también levantaron la voz contra la violencia de género, la demanda por la igualdad salarial, el carácter excluyente de espacios de poder y saber masculinos como las academias y universidades, la violencia y la explotación que sufrían los pueblos indígenas, el colonialismo cultural, los abusos de la Iglesia, la corrupción de las instituciones de poder, etc. Discursos que hace más de veinte años, exhumados y estudiados con la exhaustividad, el rigor y la profundidad de análisis de Denegri, hoy nos llegan e interpelan nuevamente como lectores/as, invitando a continuar ejerciendo una resistencia crítica.

VIAJE AL FIN DE LA HISTORIA / Mónica Belevan

Gustavo Faverón. *Vivir abajo*. Lima, Peisa, 2018, 649 pp.

What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

William Blake, "The Tyger"

Vivir abajo es una novela difícil; producto de un hombre, digamos, difícil que, al momento de escribirla, se encontraba atravesando un trance de dificultad definitoria. Es, por ende, una novela escrita desde el umbral de una intensidad insostenible y el que esta fuerza logre mantenerse a lo largo de las casi setecientas páginas de esta su primera edición (a la que, por cierto, espero que le sigan muchas otras, y en babélicos idiomas), la emparenta por momentos a novelas tan desconcertantes como *Viaje al fin de la noche* de Céline.

Aunque por tramos parezca un experimento maximalista cuyos detalles se iteran como fractales a escalas distintas, *Vivir abajo* es más bien de un brutalismo afilegranado, que va cobrando proporción (reescribiéndose y reinscribiéndose sobre sí mismo) en la medida en que va colapsando los puentes, demasiado frágiles, de la verosimilitud (y volviendo, una y otra vez, a la encrucijada de la dialéctica). Ya sea mediante grandes eclípticas confesionales en boca (o a manos) de narradores de dudosa fiabilidad o trezando tropos unos sobre otros con una insistencia suficiente como para provocar la resistencia friccionante del lector, Faverón consigue articular una Gestalt cuya suma es mayor que sus partes. Diríase que estamos ante una puesta en escena perversa de *Repetición y diferencia* de Deleuze, donde ambas fuerzas se perfilan como negativas, la lógica es degenerativa y todo esfuerzo por recolocar el centro nos devuelve —al lector, y a los personajes— a la boca del torbellino.

En este universo —cerrado, pero en expansión— se parte de una presunción de culpa, mas no respecto a una acusación concreta, sino porque todos somos culpables en el sentido más teologal de la palabra. A un chivo expiatorio su parte le cae en suerte no porque la merezca —las correspondencias en materia histórica suelen ser un tanto asimétricas—, sino porque su rol está supeditado a un orden mayor y apenas escrutable que obliga a la ejecución de sacrificios en respaldo de una historia oficial (que genera y en parte depende de la producción de historias [sub]alternas).

Lo que sí debe inscribirse en un espectro es la inocencia, y es dentro de este conjunto que Faverón inyecta a un elenco memorable de criaturas que subvierten los estereotipos del realismo sucio y los usos heredados (y horadados) del realismo mágico, para integrar una especie de *Latin American gothic* a caballo entre el “Informe sobre ciegos” sabatino y obras de un sesgo meta y autorreferencial como *Los mapas secretos de América Latina*, de Francisco Simón. Más interesante aún es la suerte de juego oulipiano que desata al recombinar las relaciones entre todas estas partes (casi todas ellas móviles) de modo que, sin viciar las reglas del juego, dan fe de que este es, también, una estructura parentética.

Tampoco hay que olvidar que la protagonista de *Vivir abajo* es la Historia —a quien solo se invoca, por nombre y con mayúscula, una vez— y sus procesos de composición y descomposición mediante la infinitud de historias que integran su mereología, pero no la agotan. La visión de la Historia que Faverón nos muestra tiene un *telos*, marcha hacia una consumación, pero carece de agencia. Esta se le asigna a su flora bacteriana, las personas; ninguna de las cuales puede comprender —ni podría, humanamente, soportar— la responsabilidad casi divina que cada una tiene sobre todo y todos los demás. La única posibilidad de una apocatástasis o reconciliación al final de los tiempos —de un fin al tiempo que erradique toda culpabilidad de forma y fondo— radica en que cada quién asuma la parte maldita —ya sea de víctima o victimario— que le corresponde. Para abusar de Shakespeare: “All the world is a stage, and all the men and women merely executioners”.

Vivir abajo es una novela sobre la invariancia de la violencia, los meandros de la identidad y el sustrato —fértil, autofágico y combustible— de una Historia abonada de historias. El camino hacia su realización está regado de *leitmotiv* que se mueven de voz en voz como transfusiones de sangre, asestando golpes de crónica roja, humor negro, bromas verdes y hasta prosa púrpura que nos señalan la coloratura de las respectivas tramas hasta desbrozarse en acuarelas. Y aunque intuyamos que las cosas no son como se nos dicen, ni mucho menos tal y como los involucrados o colaterales las perciban o las representan, tampoco se nos dan las luces suficientes como para precisar qué impacto irán a tener todos estos hilos —claramente bien urdidos— en la trama de la Historia Leviatán: no, al menos, hasta que nos percatemos que también somos parte de ella. Quienes digan que el terror o el éxtasis son momentáneos no los ha experimentado en carne propia. Así conoceréis a los falsos profetas.

CHARLAS CON LA NIEBLA DEL OLVIDO¹ / Leonardo Pinto de Almeida

Eduardo Huarag. *El increíble asalto en la estación del cielo*. Create Space, 2017.

El acontecimiento, si lo hay, consiste en hacer lo imposible.

Jacques Derrida

La literatura nace de un lenguaje paradójico. Usualmente la crítica, en su modo analítico, toma la experiencia literaria a través de la información y del juego de poder unido a la interpretación; de este modo se asocia a la *doxa* que muchas veces se vuelve una ortodoxa². La información presupone una experiencia cuyo fin está afuera de ella misma, siendo del orden de la utilidad³.

Mientras tanto, el lenguaje está atravesado por la fantasía de la plenitud del sentido. Y donde hay esa plenitud, no hay lo abierto que transforma⁴.

Esto es fruto de las relaciones entre discurso y poder, ya planteadas por autores franceses del siglo pasado, como Barthes, Blanchot, Deleuze y Bataille.

Mi intervención tiene una propuesta distinta de la crítica, a partir de la ayuda de esos pensadores e, incluso, por las influencias de Heidegger y Nietzsche, intento recuperar las paradojas para hacer que los/las personajes traten de decir el acontecimiento. Algo que es del orden de lo imposible. Sin embargo, ¿la literatura en su relación con el silencio y el olvido no es una tarea de lo imposible? La

- 1 Trabajo relacionado con estudios realizados durante una investigación postdoctoral en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo (2016-2017).
- 2 Como se sabe, la literatura es diferente de la opinión o la *doxa*, porque es un lenguaje paradójico, o sea, ella va más allá de la *doxa*. El lenguaje paradójico de la literatura evidencia que no hay sentido único ni identidades fijas. Para una definición más apurada de la paradoja, leer *Lógica del sentido* de Deleuze (2005) y *La parte del fuego* de Blanchot (2003).
- 3 La literatura es una reduplicación del ser de lenguaje que tiene su fin en ella misma a través de las experiencias totales de escribir o de leer. La información tiene su fin afuera de ella porque siempre está asociada a algo que ya ocurrió o que está en un plan transcendente a la experiencia. La información es tomada por el movimiento de poder y está de lado de la utilidad (Blanchot, 1992).
- 4 La cuestión del abierto atraviesa la obra de Martin Heidegger (2016). En *El origen de la obra de arte*, el autor piensa que la obra pone la verdad en obra, pero la verdad es *aletheia*, el desvelo. Es una verdad que presupone el abierto como posibilidad de su producción. Es muy diferente de la *veritas*, que es la verdad que apunta para una esencialización de las cosas y de las situaciones humanas, estando esa más de lado de la crítica literaria.

interpretación, que es una tarea de memoria y de escudriñar el espacio literario, no es un silenciamiento del silencio que hace la literatura lo que es.

Las cuestiones concernientes a las relaciones entre silencio, acontecimiento y lo imposible ponen en evidencia la aproximación entre política y literatura. En su relación con el acontecimiento y el olvido, la creación literaria abre un espacio para acercarnos a lo común⁵.

El presente artículo tiene como objetivo construir un plan de composición con el libro *El increíble asalto en la estación del cielo* de Eduardo Huarag, para pensar las relaciones entre el personaje Kazán y el acontecimiento.

La escritura como actividad complementaria de la lectura impone un escribir que evita caer en los agujeros del poder y la interpretación⁶. Cuando escribo sobre *el asalto* no escribo verdaderamente acerca de eso, escribo con el libro, con la lectura, con la imposibilidad de decir el propio acontecimiento de la lectura. Cuando la lectura es el propio acontecimiento que hace una nueva escritura, así llegamos más cerca del acontecimiento. Entonces, lo que importa es que la lectura se afirme como una escritura del acontecimiento o una escritura-acontecimiento; una escritura que dibuja los contornos del acontecimiento de la lectura.

Cuando escribimos, ponemos una cuestión para el lenguaje. Una cuestión que produce un cortocircuito en las fórmulas y las palabras de orden, recuperando la potencia de los agujeros que hacen las palabras ser lo que son. La escritura resbala sobre el vacío del lenguaje. Cuando leemos, resbalamos sobre la misma superficie lisa.

Nuestra lectura no intenta tapar agujeros. La lectura debe dejar abierto lo abierto como tal.

La escritura no es como la crítica, ya que pone en marcha el resbalón sobre la superficie lisa de las palabras, recuperando su componente aireado perdido en los usos cotidianos del lenguaje; pone en marcha la potencia de crear mundos que

- 5 A lo largo del siglo XX, autores como Blanchot, Nancy y Bataille pensaron las relaciones entre la literatura, la comunidad, lo común y la comunicación. Barthes (1977) y Bataille (2016) apuntan que la literatura comunica, o sea no utiliza palabras de orden o comandos. La comunicación de la literatura es muy singular, ya que pone en movimiento al acceso a lo común. Ese acceso es hecho por un movimiento de éxtasis o de creación que produce una comunidad que aún no existe. Esa es otra paradoja del lenguaje literario: hay comunicación, cuando no sabemos lo que tenemos que decir. La palabra debe ser un acontecimiento para ser una comunicación. Todo lo resto es comando.
- 6 Derrida (2006) plantea que la interpretación y sus filtros de lo real producen una mostración. Sus filtros no dicen el acontecimiento, ya que lo capturan. El acontecimiento no es mostración. Solo puede ser dicho cuando hay su incorporación y su afirmación.

las palabras, gracias a su relación con el silencio y el vacío del lenguaje, tienen en el movimiento de creación.

Como piensa Bataille (1986), en *Sobre Nietzsche, escribir con* produce una comunidad a partir de la relación. Una comunidad que no tiene *telos* ni esencia, y se deshace al mismo tiempo que se hace. Esa escritura es el camino acogedor del acontecimiento. Los lectores y las lectoras no son pantallas de impresión fotocinética, son frutos de una relación profusa en el espacio abierto por la literatura.

Caminando

El libro nos invita a caminar con Kazán. No sabemos de dónde viene ni a dónde va⁷. Por eso, acogemos su historia para seguir el camino, junto a él y a sus amigos. Kazán, perdido, se encuentra con un anciano; así empieza la historia. Está sin rumbo y sin saber de dónde había venido antes de encontrarse en el río del olvido.

La cuestión, en el primer momento, es los destinos de la memoria y, por consiguiente, del tiempo. ¿Cómo recuperar la memoria individual de Kazán o la memoria colectiva de resistencia en el camino del Templo de las Meditaciones?

La tensión entre memoria y olvido se evidencia en su charla inicial con un anciano que tiene el poder de adivinación, un anciano que camina entre la vida y la muerte, hablando con los caminantes, guiado por voces y tragado por la vida a causa de su encuentro con la muerte de los suyos.

Con su ayuda, Kazán se va acordando de que había deseado construir “un movimiento popular para cambiar el país” (Huarag, 2017, p. 6) y que está ahora en dirección al Templo de las Meditaciones. Ese es un acontecimiento porque empieza a deshacer las nieblas del olvido⁸ o a recrear la historia.

La dirección al Templo de las Meditaciones se abre al camino. El acontecimiento promueve al pensamiento la recuperación de su flujo para que el umbral de la historia gane el movimiento.

- 7 La lectura como experiencia total es indicada por Blanchot (1992) en *El espacio literario*. La lectura literaria empieza por la ignorancia, el acogimiento y el entendimiento. Cuando nos encontramos con una historia, vamos a través de nuestras participaciones como lector/a construyendo junto con el texto un plan de entendimiento que acoge la dinámica existencial de los/las personajes.
- 8 Las nieblas del olvido son una imagen de la paradoja, ya que contienen el olvido que no se olvida; el silencio, que es motor de la creación; y el olvido olvidado, producto de las relaciones de poder en las cosechas del lenguaje.

Este libro podría llamarse el libro de la amistad y del olvido. Primero, porque no hay resistencia sin amistad (Blanchot, 1971; 1983; Nancy, 1999). Segundo, porque la resistencia es una lucha contra las fuerzas del olvido (Kundera, 2017).

Los acontecimientos se precipitan⁹ sobre Kazán y le contagian su fuerza de resistencia. Kazán resiste contra los olvidos que lo afectan y gran parte de su fuerza sale de los encuentros con sus amigos y con el anciano caminante.

La amistad es la fuerza del encuentro que pone el acceso a lo común como posibilidad. La amistad, como el amor, es fruto del acontecimiento¹⁰. No sabemos dónde vamos con ella, pero vamos a pesar de ella y a través de ella, rumbo a una comunidad que no existe.

En el camino al Templo de las Meditaciones, Kazán se da cuenta de que ha perdido la memoria. La búsqueda por el sentido de su vida y por ende de su muerte lo lleva a rehacer el hilo histórico de un país consumido por la inclemencia del capital. A través del encuentro con el anciano va redescubriendo su memoria individual. Pero somos mucho más que un mero individuo. Ese es el efecto de las charlas con la nicbla del olvido¹¹.

El encuentro de Kazán con la cuestión social es un acontecimiento que lo cambia y lo hace pensar que es necesario exigir lo imposible. Sus acciones no son efectos de un individuo, porque piensa que el acontecimiento afecta lo colectivo o su país. Por eso, sus reacciones tienen los colores del deseo por cambios sociales.

En este libro hay por lo menos dos acontecimientos que atraviesan a Kazán: el encuentro con el tiempo sin tiempo (otro nombre para el acontecimiento), que abre el camino en dirección a los cruces entre la historia individual y colectiva;

- 9 En *Acontecimiento*, Žižek (2014) apunta la relación entre ese concepto y la discontinuidad. Piensa que el tiempo del acontecimiento es una ruptura que recae sobre nuestras cabezas, produciendo cambios en los ámbitos sociales y subjetivos.
- 10 En *Condiciones*, Badiou (2012) indica que la filosofía se vale de cuatro condiciones heterogéneas que tienen una relación intrínseca con el acontecimiento para ponerse en contra de la *doxa* o la opinión. Esas cuatro condiciones son el amor, la ciencia, la política y el arte. Son ellas las que posibilitan a la filosofía para combatir la opinión a través de su lenguaje paradójico.
- 11 La cuestión de la individualidad y su relación con la política y la ética es tratada por muchos autores de los siglos XX y XXI. Badiou (2015), en *¿Qué Comunismo?*, muestra que la subjetivación política que traspasa la animalidad del individuo está asociada a la producción de un sujeto a partir del acontecimiento. La fuerza del acontecimiento lleva a la producción de una singularidad, contraponiéndose al individuo. Ese último es producto de las reproducciones sociales que fundamentan las políticas neoliberales actuales y liberales del siglo pasado.

y el efecto de las políticas neoliberales, o sea, su demisión que lo hace desear lo imposible.

Charlando

La niebla del olvido en el camino revela a través de Kazán mucho más que su memoria individual, nos hace descubrir los posibles destinos de la izquierda en los últimos dos siglos y, principalmente, de la historia de América Latina, traspasada por el aplanamiento de la vida provocado por las políticas neoliberales¹².

Donde hay olvido, hay discontinuidad. Conectarse al olvido torna el simulacro de la memoria, que no es más memoria, síntoma de una sociedad. Conectarse con ese olvido que no se olvida, con los contornos del silencio y del acontecimiento, produce la historia que merece ser escuchada. Eso ocurre porque devuelve la cuestión al lenguaje que fue el motor de la escritura. Solo podemos escuchar los contornos del silencio y del acontecimiento para hacer que la cuestión produzca afectaciones a través de la lectura.

Cuando no se escuchan más los contornos del olvido, solo restan los fragmentos formulados por las palabras de orden en el seno del lenguaje o el movimiento que pone tapas en los agujeros o en el silencio.

La literatura nace de un lenguaje paradójico (Deleuze, 2005). Escribir literatura es como acercarse, conectarse a los síntomas de la sociedad. Los escritores y las escritoras no escriben sobre sus recuerdos, tampoco relatan lo que aparece en continuidad en las historias de cosas y humanos a su alrededor. Escriben en una relación intensa con las cosas que desplazan los modos de vida de los humanos y la sociedad en que viven.

La literatura no usa las palabras como instrumentos o fórmulas para dar órdenes. En su tratamiento de la lengua, hace que la palabra recupere su potencia de crear mundos. Con eso, produce el acceso a lo común. El lenguaje y su materialización, la lengua, en su manera de hacer circular palabras de orden o

12 Las políticas neoliberales imponen una racionalidad que constituye el horizonte de gobierno de los otros y de nosotros mismos. La competencia y su derivativo imaginario, el mérito, se imponen como modos de vida hegemónicos, dejando de lado la colaboración y la amistad (Dardot; Laval, 2010). La tensión entre la fuerza de la amistad y su relación con el acontecimiento y los derivativos comportamentales de las políticas neoliberales atraviesa el libro para que pensemos sobre los destinos de la resistencia latinoamericana.

comandos, no comunica nada¹³.

Su manera de conectarse, a través del acontecimiento, a las cuestiones de la sociedad en que vivemos, hace de la literatura un proceso de creación de mundos a partir de una sintomatología muy peculiar.

Los escritores y las escritoras no escriben con la memoria, escriben a pesar de ella, o mejor, escriben con el olvido que no se olvida: el silencio.

Son *clínicos/as de la civilización* (Deleuze, 1997) y *explotadores/as de la existencia* (Kundera, 2006). Es, a partir de los juegos entre personajes, que nos acercamos al conjunto de síntomas elegidos en la escritura y percibimos los males que sufrimos. La enfermedad del hombre y de la mujer se confunde con ellos mismos (Deleuze, 1997). Es por eso que necesitamos de la literatura para inventarnos nuevos mundos para llegar a la salud.

Reconstruyendo una historia que sobrepasa a Kazán, movida por la esperanza y la amistad, este texto tiene por objetivo leer con Kazán, a través de una comprensión de la relación entre literatura y lo común, los síntomas evidenciados por la escritura que nos hacen ver algo que no se deja ver en el aplanamiento de la vida cotidiana: las vicisitudes de nuestra historia.

Un personaje original y el acontecimiento

Después del encuentro con el anciano, Kazán va al Templo de las Meditaciones. A partir de ese momento, el personaje se encuentra con el tiempo. Somos llevados a sumergirnos en la historia contada. Ella no es la memoria individual de Kazán, es el torbellino existencial en que cuatro amigos tienen sus historias traspasando las de los otros mutuamente.

El acontecimiento cae verticalmente sobre Kazán abriendo el tiempo de una memoria que va más allá de la memoria. El misterio del tiempo se abre a las disposiciones de la muerte y del olvido.

Somos así invitados a develar la historia de Kazán con él en su re-creación

- 13 Es por eso que Barthes (1977) y Bataille (2016) están de acuerdo cuando afirman que la literatura es una comunicación. Una cuestión complicada, ya que la comunicación no se trata de una cuestión de recepción. No tenemos figuras cerradas para que las palabras sean direccionadas. Los dos autores ponen la literatura en otra espiral, ya que la experiencia abre la posibilidad de acceder a lo común a través de una comunidad de los sin comunidad. Para ellos, solo hay comunicación del éxtasis, del abierto. Cuando repetimos fórmulas decodificadas por la lengua, no comunicamos nada, pero reproducimos estereotipos, comandos o palabras de órdenes.

de la memoria que atraviesa su vida y la de sus amigos, poniendo en evidencia la construcción de un pueblo por venir.

El encuentro con el anciano hace posible que Kazán comience a escuchar las relaciones que dicho anciano mantiene con la muerte y el río del olvido. Eso ayuda a Kazán a acercarse a la meditación, que es la única salida para combatir el olvido producido por las fuerzas sociales y políticas de su tiempo.

Las vidas de los dos se mezclan hasta que se abre un espacio de la memoria forjada de Kazán que es la historia de un país traspasada por amores, deseos y revueltas.

Solo es posible recuperar lo común por la trama del juego narrativo de tiempos distintos y de las historias de sus amigos que se van involucrando con las respuestas a las cuestiones que se imponen a Kazán en el segundo acontecimiento: la pérdida de su empleo.

La memoria teje una temporalidad narrativa, hecha con la fuerza de la amistad y el amor, que sirven como motores de resistencia cotidiana a la violencia que nos aflige. Las vidas de Kazán, Israel, Guillermo y Raúl atraviesan la historia de un país como Perú, asolado por la dictadura, la corrupción y la opresión policial.

El encuentro con la niebla del olvido es un acontecimiento en relación a la escritura¹⁴. Produce el simulacro de una recuperación de la memoria que no es la memoria individual del personaje. La escritura se da en tres tiempos de la vida de cada uno de los personajes principales: los cuatro amigos, Kazán, Israel, Guillermo y Raúl. El tejido narrativo involucra a todos los cuatro en tiempos pasados, presentes y futuros.

Kazán es un personaje original¹⁵ porque está íntimamente relacionado con el acontecimiento (Almeida, Gorlier, 2017). Después de muchos años de trabajo, pierde su empleo a causa de las políticas neoliberales, pero Kazán no vive el desempleo como un problema meramente individual. Por eso, a través de sus

14 La niebla del olvido también es un acontecimiento en relación a la lectura, ya que está y no está en el texto. Es la imagen paradójica creada por la lectura en su encuentro con los acontecimientos y el personaje original: Kázan.

15 En *Diálogos sobre o personagem original e o acontecimento* (2017), indicamos las tres manifestaciones que se presentan como personajes en el universo del lenguaje: el/la personaje histórico/a representado/a por la figura autoral que organiza los discursos a partir de los movimientos de captura de la creación; el/la personaje conceptual que da consistencia a la trama teórica de una filosofía; y el/la personaje original, noción inventada por Melville, que dibuja la relación intensa entre el/la personaje literario/a y el acontecimiento.

propias actitudes, sus amigos van cada vez más acercándose a él.

Está atrapado por la necesidad de respuesta al desempleo y las consecuencias funestas de las políticas neoliberales. Podría haber caído en depresión o en una reclamación sin fin movida por el resentimiento. Todavía no.

Kazán no sabe qué hacer. Pero no se queda parado; es llevado a pensar una salida que no es individual sino colectiva; pero la colectividad involucrada no existe aún.

Después de un acontecimiento, las identidades, como colectividades e individualidades, no se pueden sostener y permanecer como estaban. Deben tener las fuerzas de la creación, o sea, presentarse como singularidades y no identidades. La fuerza de Kazán y su magnetismo provienen de los efectos singulares de una vida.

Después de algunos encuentros con sus amigos que participaron con él en el partido comunista peruano en la juventud, descubre una salida para la situación: asaltar un tren que va hasta la estación del cielo. Sus amigos, Israel, que trabaja en una empresa de seguridad; Guillermo, el carcelero de la prisión que encierra el comisario Aguirre, un político corrupto muy importante; y Raúl, el esposo de la secretaria de ese mismo político, tienen sus vidas cambiadas por las ideas de Kazán.

Desea asaltar el tren y con el dinero empezar un movimiento popular de izquierda para cambiar el país. Sus amigos aceptan. Más aún, están seducidos por la fuerza magnética que Kazán incorpora al decir el acontecimiento.

Kazán afirma la verdad del acontecimiento. Pero sus amigos y amantes no lo comprenden del todo. Solo cuando el acontecimiento se hace cuerpo en Kazán sus compañeros de asalto lo aceptan.

Sus amigos aceptan sus ideas a través del filtro opaco de su liderazgo. Toda vía, a cada momento de su trayectoria rumbo a lo imposible (asaltar el cielo para cambiar el mundo que viven), Kazán va tornándose o incorporándose al acontecimiento. Solo cuando lo afirma con su cuerpo es que sus amigos pasan también a afirmarlo y no meramente a aceptarlo como destino.

Lo común y la vida

Esa lectura, a partir de la niebla del olvido, lee con los fragmentos temporales, encontrados a lo largo del libro, la dinámica entre el capitalismo contemporáneo y el desempleo, la desolación frente a ese enemigo de lo común que machaca al

trabajador/a sobre las directrices de la producción y las propias vicisitudes de la izquierda latinoamericana.

El libro no tiene un compromiso político. Normalmente, la crítica intenta ver los deseos y pensamientos políticos del autor en su libro haciendo una crítica temporal¹⁶. Pero la literatura no nace de convicciones. Nace de los contornos de lo imposible, produciendo sus efectos en los/las personajes que hacen reverberar el acontecimiento en sus vidas. Hace que la política se convierta en una cuestión literaria que pulsa a través de ellos y ellas.

Kazán está desempleado. La intensidad con que vive tal acontecimiento lo acerca a los amigos que vamos conociendo a lo largo del libro. Vive su desempleo como un efecto del orden socio-histórico de su tiempo presente.

Después de traspasar la niebla en su encuentro intenso con la muerte, la historia se va construyendo a partir de los cuatro amigos.

Sin embargo, en el inicio, el encarcelamiento del comisario Aguirre indica el contrapunto de las políticas neoliberales y uno de los efectos del estado moderno: la corrupción.

Ese efecto es lo primero que acerca a algunos de los/las personajes y va presentándolos: Adriana, secretaria de Aguirre y compañera de Raúl; Raúl, uno de los amigos de Kazán que hace algunos trabajos para el gobierno; y Guillermo, otro amigo de Kazán que será el guardián de la cárcel de Aguirre.

Después se presenta el último amigo, Israel, que, a causa de su habilidad con las armas, trabaja en una empresa de seguridad.

La trama se va construyendo de manera fragmentaria. Los tiempos presentes, futuros y pasados son presentados con una narrativa que hace un enlace alrededor de los efectos del acontecimiento que recae sobre Kazán. Esos tiempos danzan y entran en un ritmo propio a la intensidad y fuerza del acontecimiento.

La historia de los cuatro amigos se enlaza con la historia del Perú en tres tiempos, donde la resistencia y la amistad son motores para ideas de cambios sociales.

Kazán es como una piedra imantada. Es un personaje intrínsecamente asociado con el acontecimiento. Las cosas que le ocurren son vividas con tal intensidad que Kazán se transforma a cada momento.

16 La crítica literaria francesa, fundada en la obra de Sainte-Beuve, piensa la literatura a partir de la noción de génesis. Es necesario estudiar la vida de un/a escritor/a para explicar la obra. Esta crítica es temporal. En el siglo pasado, Proust (1954), Barthes (2009) y Blanchot (1992) construyen una crítica fuerte a esa concepción, pensándola a través de las ideas de espacio y relación.

Convence a sus amigos de asaltar el tren que va camino a la estación del cielo. Sus motivos son claramente políticos; le gustaría cambiar el Perú con un movimiento social armado.

Su magnetismo hace que los amigos concuerden en el asalto, aunque los motivos no sean tan claros para todos...

La niebla como acontecimiento

La niebla del olvido aparece al pensar lo imposible y asaltar en las alturas andinas, en el lugar metafórico denominado *La Estación del cielo*, para recuperar aquello que aún no tenemos.

La niebla del olvido es la propia cuestión relativa a la muerte. Sin embargo, con la lectura del libro, podemos pensar que las nieblas son efectos de la muerte, pero también de las políticas neoliberales que en nombre del consumo y de la exacerbación del individuo producen el debilitamiento de la subjetivación política¹⁷.

Los acontecimientos son cortocircuitos que rompen con las nieblas que impiden pensar y actuar de otra manera contra las fuerzas de ese debilitamiento.

El acontecimiento que reverbera en el cuerpo de Kazán apunta a la necesidad de perforar la niebla del olvido para recuperar y crear nuevos mundos. Esa perforación se manifiesta cuando se produce una comunidad de amigos alrededor de lo común y el deseo de lo imposible. La personalidad o individualidad deben morir para que la creación de un nuevo mundo tome su sitio a través de la producción de singularidades.

El libro anuncia así algunos síntomas de la sociedad actual y nos recuerda, a través de la fuerza de sus personajes, la necesidad de ser, quizás hoy más que nunca, realistas y exigir lo imposible.

17 La política, para Jacques Rancière (1995), proviene de un daño en las divisiones de las partes de la sociedad a través de la recuperación de la palabra por aquellos/as que son oprimidos/as. La subjetivación política es la irrupción del político, o mejor, son las fuerzas que se manifiestan en el político como tal.

Referencias

- Almeida, L. P.; Gorlier, J. C. "Diálogos sobre personagens e acontecimento". *Mnemosine*, v. 13, p. 134-151. Rio de Janeiro, 2017.
- Badiou, A. *Quel Communisme?* Francia: Bayard, 2015.
- Badiou, A. *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Barthes, R. *Leçon*. Francia: Editions Seuil, 1977.
- Barthes, R. *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. España: Paidós Ibérica, 2009.
- Bataille, G. *Sobre Nietzsche, voluntad de suerte*. Barcelona: Taurus, 1986.
- Bataille, G. *La experiencia interior*. Argentina: El cuenco de plata, 2016.
- Blanchot, M. *L'Amitié*. Francia: Gallimard, 1971.
- Blanchot, M. *La communauté inavouable*. Francia: Les éditions de minuit, 1983.
- Blanchot, M. *El espacio literario*. España: Paidós Ibérica, 1992.
- Blanchot, M. *La parte del fuego*. España: Arena Libros, 2013.
- Dardot, P.; Laval, C. *La nouvelle raison du monde*. Francia: La Découverte, 2010.
- Deleuze, G. *Crítica y clínica*. España: Anagrama, 1997.
- Deleuze, G. *Lógica del sentido*. España: Paidós Ibérica, 2005.
- Derrida, J. (2006). "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento". En: Sussana, G.; Nouss, A.; Derrida, J. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Arena Libros, p. 79-107.
- Huarag, E. *El asalto increíble en la estación del cielo*. España: Axiara Editions, 2017.
- Heidegger, M. *El origen de la obra de arte*. España: Oficina de Arte y Ediciones, 2016.
- Kundera, M. *El arte de la novela*. España: Tusquets Editores, 2006.
- Kundera, M. *El libro de la risa y del olvido*. Buenos Aires: Seix Barral, 2017.
- Nancy, J.-L. *La Communauté désavouée*. Francia: Christian Bourgois éditeur, 1999.
- Proust, M. *Contre Sainte-Beuve*. Francia: Gallimard, 1954.
- Rancière, J. *La mésentente: Politique et philosophie*. Francia: Galilée, 1995.
- Zizek, S. *Acontecimiento*. España: Editorial Sexto Piso, 2014.

E N E S T E N Ú M E R O

FRANCISCO FENTON dirige el sello editorial Librería Escandalar, México; su poemario más reciente es *Donde hay agua* (Lima, Hanan Harawi, 2018). Los poemarios más recientes de DENISSE VEGA FARFÁN son *El primer asombro* (Animal de Invierno & Paracaídas Editores, 2014) e *Hippocampus* (La Propia Cartonera, Uruguay, 2010); los poemas que publicamos aquí son inéditos. Los poemas de FRANCESCA CRICELLI son de *Repátria: poemas*. (São Paulo, Selo Demônio Negro, 2015); la traducción es de MANUEL BARRÓS, cuya versión castellana de *Doze noturnos da Holanda* (Ediciones Andesgraund, 2016), de Cecilia Mirelles, ha sido reeditada el año pasado. Como lo indica su subtítulo, el poema de MARIO MONTALBETTI es el comentario al libro del fotógrafo Billy Hare.

Mientras esto se escribe está a punto de aparecer *La comedia literaria; memoria global de la literatura latinoamericana* (PUCP-Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey), en la cual JULIO ORTEGA narra 50 años de vida literaria entre Lima, América Latina, Estados Unidos y Europa. De MÓNICA BELEVAN la editorial artesanal Sublunary Editions, de Seattle, acaba de publicar *Baroque Barrens*; mientras que su libro de relatos *Díptico gnóstico* (Lima, Hueso Húmero Ediciones) se encuentra en prensa. Sobre este último, Abelardo Oquendo ha escrito que “no es una lectura para inexpertos ni perezosos. Es para los otros que reserva sus gra-

tificaciones”. JOYCE CONTRERAS VILLALOBOS es investigadora posdoctoral Fondecyt/Universidad de Chile y coautora de *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural* (RIL Editores, 2017).

En la conversación que presentamos, el poeta, escritor y periodista con Ser-Noticias JORGE FRISANCHO confiesa que por el momento ha dejado de leer ciertas poesías ajenas, para mejor ir escribiendo la suya. Actualmente avanza con un libro de ensayos con el título tentativo *Decir la verdad*. MIJAIL MITROVIC, profesor en la PUCP, está dedicado a la teoría del arte; acaba de publicar *Extraños de la forma: arte & utopía en el Perú contemporáneo* (Lima, PUCP). El crítico de arte y poeta ANDRÉS HARE es uno de los editores de la revista *Ansi-ble*, cuyo n° 8 acaba de salir; su poemario más reciente es *Tarea silenciosa* (Lima, Paracaídas, 2012). LEONARDO PINTO DE ALMEIDA es profesor de la Universidad Federal Fluminense (UFF); una reseña de Teresa Araujo sobre *La barca*, la anterior novela de Eduardo Huarag, aparece en nuestro n° 53.



LIBRERÍA
A INESTABLE

Porta 185 B Miraflores

Libros de Poesía, Ensayo de Literatura.

Estética, Fotografía, Cine, Danza, Teatro, Crítica, Filosofía.

UNIBSA Lunes a sábado 2:00 a 9:30 pm Tel 2421829



COMPROMETIDOS CON LA CULTURA



“LA CULTURA es uno de los factores más importantes para que el Perú alcance un desarrollo pleno y sostenible, e igualdad de oportunidades para todos sus ciudadanos.”

Política Cultural de PETROPERU



PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN CULTURAL

- Premio **Copé**
- Ediciones **Copé**
- Centro Cultural **Petroperú**
- Museo del Petróleo
Parque de las **Leyendas**



Síguenos:

f /culturapetroperu
t @CCPETROPERU

www.petroperu.com.pe
Informes: 614-5000 anexos 11220 / 11225
cope@petroperu.com.pe
Dirección: Av. Enrique Canaval Moreyra 150, Lima 27, Perú.

UNMSM



Clima de
cambios
PUCP

UTILIZA LAS 3R

CON ESTAS ACCIONES, PUEDES DISMINUIR LOS
DESECHOS QUE VAN A LA BASURA



¡Si tú cambias,
el clima también!

UNMSM



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

