

# *m o r e f e r a r u m*

*revista de literatura*

*año 1 número 2  
noviembre 1998*

UNMSM-CEDOC



*more ferarum*

año 1 número 2 - noviembre 1998

directores

*Carlos Estela*

*José Ignacio Padilla*

*Edgar Saavedra*

concepto y diseño

*Rodolfo Loyola*

correcciones

*more ferarum*

*Enrique Ortiz*

producción

*Henry Vilchez*

correspondencia y publicaciones

[moreferarum@yahoo.com](mailto:moreferarum@yahoo.com)

Telf. 984 6464

## ÍNDICE

*La manera de las bestias* 3

### I

José Watanabe  
*Sitio / La voz* 5

Carlos Estela  
*Trampa de bestias / Orto* 8

Percy Díaz  
*Ítaca* 10

Álvaro Sarco  
*Evasión / Estancia* 11

Florentino Díaz  
*[Rasonida]* 13

### II *agua de la cangana*

Camilo Fernández Cozman  
*Dos versiones de Eluard'* 18

*more ferarum* Pascal Quignard  
*Pequeños Tratados* 22

### III

Julio Teodori	
<i>La inmortalidad según Kundera</i>	25
Carlos García Miranda	
<i>Antonio Cornejo Polar y la narrativa del cincuenta</i>	31
Javier García Liendo	
<i>Surrealismo como antimodernidad</i>	39
Reseñas	
Reyes Tarazona: <i>El vuelo de la harpía</i>	53
Gabriel Espinoza: <i>Ello</i>	55



## LA MANERA DE LAS BESTIAS

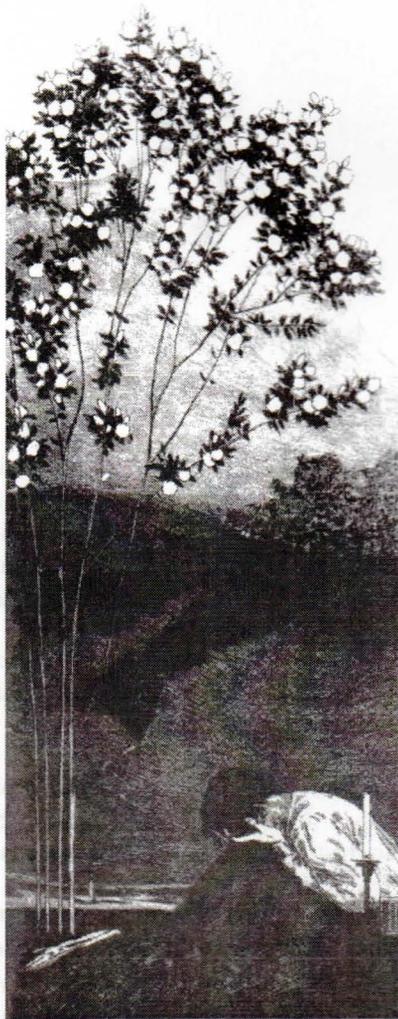
El hombre todavía puede escuchar a través de las paredes los cascotes de las ánimas a su alrededor. Puede percibir no el cambio sino tan sólo el inevitable discurrir de un tiempo hecho arena entre sus manos y que concibe, indefenso, al observar su cuerpo desnudo: la representación grandilocuente de la Historia hecha discurso orgánico.

El Hombre apuesta por voces con o sin nombre que entiendan como él las posibilidades que reaparecen con aquel examen de su cuerpo, el cuerpo hecho de signos.

Encuentra también tratados, poéticas; admira y pretende las AGUAS donde florecen estos fundadores de lenguas, permanece quieto esperando escuchar el eco natural de quienes son sus iguales.

Busca, casi como sofista, una vestimenta nueva para aquel discurso acerca de su condena dérmica: lo literario. Un discurso preocupado primero por cada una de sus costuras o acabados y luego por la piel que está destinado a proteger. Un discurso crítico que se percate del engaño del lenguaje —la imposibilidad de aprehender lo real—, de la falacia de lo objetivo y de su propia perversión.

Ese es el territorio del hombre, una vulgar metonimia, posiblemente.



*Wünsche*  
Max Klinger

*4 - more ferarum*

UNMSM-CEDOC

JOSÉ WATANABE

SITIO

Parodiaba mi poema  
de vereda a vereda:  
¿Dónde está ese lugar donde nadie altere  
—sea que las hinche, sea que las encoja—  
el tamaño de las pelotas?

Yo sólo había escrito un poema, pero él  
buscaba realmente ese lugar.

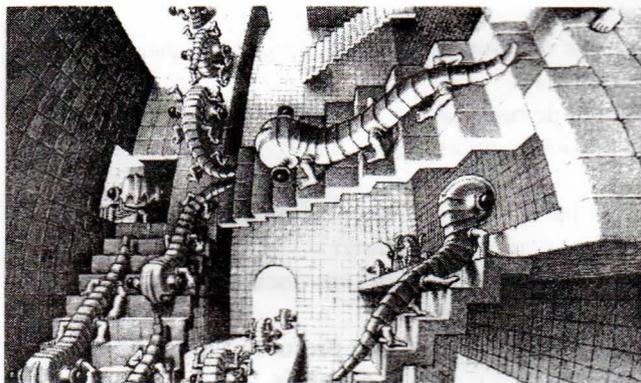
Amaba el cine  
y sabía que los cuerpos desaparecen en la luz blanca.  
Entonces un día,  
en un hotelito de provincia,  
se indujo un sueño intensamente blanco.

—¿Cómo se llama el cadáver?— preguntó el policía.  
—Juan Bullita, pero eso es relativo  
porque antes del sueño destruyó sus documentos  
para ser cualquiera de nosotros.  
—Si es así, que cualquier poeta le preste su Libreta Electoral—  
dijo el policía.

Pero ningún poeta estaba cerca. Estaban en otro baile.

Y lo dejaron caer en una fosa común,  
su cuerpo flaco fue enredado  
con cadáveres sin nombre, carne de borrachines de pueblo  
y migrantes caídos de un camión.

A pesar de estar blanco de cal viva,  
un amigo providencial lo reconoció  
y lo trajo de la mano hasta nosotros. El policía  
no dijo: bien comidos  
ni los poetas se matarían. Pero tampoco dijo: Dios quiera  
que haya Paraíso  
para tus pelotas muertas.



*Treppenhaus*  
M.C. Escher

## LA VOZ

Estos libros  
vinieron de varias partes del mundo  
a mi biblioteca de monolingüe, y permanecen  
en lo alto de mi estante  
como una hilera de pájaros mudos.

Mi padre contaba que durante su gran viaje  
entre la neblina  
cruzaban botes extranjeros. —¿Qué decían  
los oscuros cantos de los remeros?  
—Desconocía los idiomas, yo sólo escuchaba  
la voz humana.

Así están pasando los poemas de mi estante  
que ahora leo en voz alta: y más bella es la noche  
cuando la idea no canta sino la cadencia.

CARLOS ESTELA

TRAMPA DE BESTIAS

Los hombres antes que yo  
crearon el espectáculo de la inteligencia,  
el porvenir de lo que es Ninguno,  
la benevolencia absoluta del que afirma  
y lo falsable, que no es más que mero aburrimiento  
para nuestras propias médulas;  
su rebelión, su vestimenta, su código insostenible.

Trajeron su moral, mezcla de magia,  
sus monjes de crimen.

Amamantaron las máquinas  
que ahora masturban muchedumbres,  
las modas eternas las mudaron.

## ORTO

Sin giros, guerreros como troncos de árboles  
se entregaron al júbilo de los gestos.

Mudos de ignición  
y de cólera desnudos,  
dejaron de preguntarse lo correcto,  
lo justo.

No fue más una excusa la náusea del miedo,  
ignorar quién hace daño o es el mal encarnado.  
Las camenas aparecían, de pronto, con sus telescopios  
a manera de alfombras panorámicas de lujuria  
como lienzos sólo para la sangre,  
simples piedras para sus vulnerables castillos,  
fuego para edificar sentidos  
o eliminarlos.

PERCY DÍAZ

ÍTACA

Entre cortinas de almas acoge saludos y ofrecimientos

Pero algo extraño le anda dentro

Y se siente lejos

Sus ojos de mar amarillo acogen oscuros náufragos

Que fueran abandonados por la noche

El mar tiene su nombre

Su permanencia

Ella no cede a las ostentosas propuestas

De alguno de los príncipes ebrios

Que inundan la casa y servidumbre

A medianoche ella desteje un ojo de buey

Del sudario labrado en el telar

Y vestida de abierto cielo nocturno

Se sirve vino con su sombra la luna partida

Y una estrella solitaria.

ÁLVARO SARCO

EVASIÓN

Veo en los retratos que habitan la memoria y los muros  
la imagen sin apremio de espejo o de lago escondido  
Estoy en la vigilia pero una antigua claridad me sustrae  
Voz o presencia de otros años llenan ocio y paisaje  
No hay origen ni fondo sólo este sutil reencuentro  
el olvido que me nombra el breve dominio de unas rosas  
Recoge la estancia un pánico de pasos desde la noche  
el ruego desprendido que alcanza con ansiedad mi ventana  
el ámbito en actitud de mar y su función de zozobras  
Mas estos ojos ausentes su claridad sin luz conocida  
todo el secreto de esa otra dimensión minuciosa  
siguen su tránsito de ausencias y me devuelven sin saberlo  
el nombre desprovisto de imagen y empobrecimiento  
el extravío del mundo y el reposo que me aleja en sueño

## ESTANCIA

No es aquel fondo de espejo ni algún rumor de patio  
no es el ahora oculto en los rincones  
ni este enredo de paredes o de objetos banales  
Se la habita en el instante de la pérdida en la imagen  
que rebasa al sueño y no acaba de marcharse  
en el modo de los trastos para languidecer discretamente  
en el retrato que entra sin anuncio en la vigilia  
No la integran los cuartos pero sí sus misterios  
noche o frase repentina ausencias que aún visitan  
el transcurso aquellos días que disipan la imagen

FLORENTINO DÍAZ

*¡Sigue lo que se te ha inspirado  
y ten paciencia hasta que Dios juzgue!*

Corán X, 109

Por la voz de quien las moradas se ocultan de repente. Las señas antiguas de su rostro nos hablan de tiempos feroces. Sus dedos crean la ira del gesto. Cerca están los días en que del cielo la lluvia se vuelva espejo de las almas y que, otorgando a los hombres su sentido, con veloz mirada capturen el resplandor vivo de la estrella.

Los pies se cubren hoy de acero, forja el hierro la medida de la sangre. Y en la tierra duerme aquél cuya espalda cruje en la penumbra de los bosques. Vago alivio se os ha dado. Interrumpido el lógico fluir de la memoria.

La pérdida es grande. Todos lo han comprendido y resignados al fin, adoran al crepúsculo llenos de codicia para confundir sus cuerpos con las sombras, para agotar en un melancólico canto la fe del último abrazo.

Todos los metales exhalan tristeza. Un cuerpo es la certeza de estar muertos. Las lágrimas hacia lo alto se vuelven y una nube enorme nos cubre como si las paredes decidieran aplastarnos de una vez. Cada rincón del espacio se niega sutilmente.

«Pero la culpa es como el dardo que en el centro mismo del alma inyecta su veneno. Necesito de la fuerza para verme libre. Ansiado se me hace el reposo.»

Él despierta. Colmado de furia sus ojos se abren y un eco terrible ha desgarrado las tinieblas.

\*\*\*

La búsqueda santa había terminado. El estupor de los incrédulos se deshizo como el humo de las antorchas y muchos de ellos fueron presa de la llama asesina, asiduo juez de toda herejía. Descansaba en el centro del pueblo una esfera hermosísima que contrastaba con la ruina de las casas y la devastación por tanta guerra. Nadie sabe cómo llegó ahí, un ruido ensordecedor la precedió. Había anochecido y mientras algunos a falta de alimento emprendían el antes condenado canibalismo, un fuerte destello en el cielo interrumpió el ensangrentar de las manos y la degustación de las vísceras. Un destello de inmediato sagrado, significaba el triunfo de quienes portaban en el cinturón las cabezas de los enemigos y exhibían las entrañas a gusto de los hambrientos y los perros, ¡malditos! ¡malditos! «la maldición fortifica».

Rasonida, guerrero feroz y de experiencia, extrañaba en la contemplación de aquella angustiante tranquilidad la historia de los viejos cruzados que hacía muchos años había escuchado entre los leños de la infancia. Sin saber muy bien por qué, se sentía cuesta abajo hacia un abismo inexplicable. Desde la venida de la esfera el odio que tanto sacudía el alma de la gente fue perdiendo importancia. Uno de sus compañeros le había dicho «nuestro tiempo ha pasado», pero esas palabras eran casi una blasfemia y le hundió el cuchillo en la nuca. Después quemó su cuerpo para que su espíritu enloquciera.

En las noches la gente prefería sentarse junto a la esfera a conversar. La encantadora luminosidad los protegía de sus propias pesadillas. Sus mentes ya no eran arrolladas por carros infernales de cadavéricos caballos. Ni filudas guadañas partían sus miembros. Al día siguiente se levantaban audaces y sin temores. Empezaron a mirar la tierra con ternura. Cuando llegaba la noche se repetía la escena como un gratificante ritual. Nadie se atrevía a tocar la esfera, pues aún se veían impuros y no estaban preparados para un contacto de tal naturaleza.

Sentado con los músculos tensos Rasonida pensaba en la búsqueda santa como en una gran pérdida de tiempo. El gusto más exquisito lo encontraba en la sangre y empezaba a recordar la cruel lucha contra el pueblo condenado de las oscuras pieles. ¡Todavía podía verlos con los maxilares destrozados a golpe de porrazos! ¡Cuántos cráneos les había partido!, cuántas veces se deleitaba con el poder entre sus manos de los más alucinantes suplicios. Él y sus guerreros, la búsqueda le era tan insignificante como lo que pudiese encontrar. Dichoso el espíritu que

halla la libertad de su deseo y devora deshechos. ¡Miserable quien lo impida!, ¡pueblos blasfemos!

Una tarde se encontraba bebiendo en metálicos vasos el licor de las espadas, una extraña combinación que atizaba la fuerza y la oscuridad. Tuvo una repentina visión, *un silencio inmortal se adentraba en el aire, los cauces rojos de los ríos serpenteaban como animales reptantes al pie del asesino, el viento hería los oídos con un inefable aullido propio del silencio de las madrugadas infames, genocidas. Se veía a sí mismo atravesando furioso el amplio color de un arenal que se extendía como una desconocida piel. Llevaba en las manos enormes cadenas las cuales sujetaba con increíble fortaleza arrastrando los cuerpos hinchados de las virtudes encarnadas. Iba a ofrecérselas a un ser gigantesco que dormía esperándolo en las profundidades de una caverna. Al llegar le dijo: yo soy tu Dios, traed mi ansiado remedio.* Al despertar buscó a alguien a quien degollar, luego empezó la caminata.

Al anochecer se sentó junto a la esfera como los demás. Después de un rato se puso de pie y comenzó a acercarse. Todos lo miraban asombrados. Cuando se encontró frente a ellos desenvainó su larga espada y se la clavó en el vientre. Sabía que quien observaba a través del brillo lo hacía desde algún subterráneo rincón. Y murió nuevamente orgulloso.

\*\*\*

Tiembla la voz del espíritu ante el brillo de la estrella. Y los ardores secretos del silencio se alejan veloces como aves nocturnas en halos de diamante. He aquí otro sacrilegio.

En eras remotas sacudía las cadenas sobre las tormentas contemplando naufragios, castigando fijamente las tierras vírgenes de los paraísos prometidos. Descifré la astucia de las palabras oscuras y un dolor profundo agigantaba mis vísceras. Hoy con buena gana me he cansado, del vacío, de la infamia, de la detestable selva oscura que aprisionaba mi cerebro. Así, la existencia de la noche me ha revelado su más terrible causa concediéndome las llaves infinitas del rostro sumergido. Ahora un destello de luz se desliza en el umbral.

Todas las puertas se han abierto de golpe.

Mi rostro ya no es más el claro río de los cuerpos, ni la sangre  
habrá de sepultarse en las arenas que rodean a los templos profanados.  
Sólo los surcos del vicio aún suspiran el largo gusto del descenso. Y en  
abismos feroces las almas precipitan su veneno. No, la decisión ha sido  
tomada, esferas aceradas son los ojos. Grande y última condena.

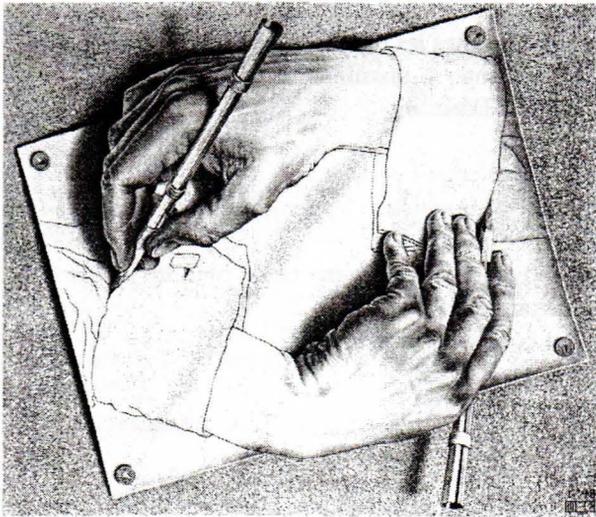
Pero aún claman por fuego, aprendices y maestros, la edad se aleja  
de sus manos. Escucho atento el rumor de sus latidos.

Todas las exploraciones, los vientres, las angustias crujen de  
memoria en los fangos dementes. El sabio mastica con furia la carne  
vieja de su madre, las estatuillas bailan, el espíritu se desploma en el  
desierto. Hay algunos quienes conservan los guijarros de aquel  
esplendor que retumbaba en las montañas, el néctar vivo de las rosas  
del cielo.

Y las sonrisas indecibles manchan lo macabro. Engullen a tientas  
porciones de lo bello. El peregrino marchita su cuerpo en espera de la  
palabra. Los textos sagrados se apilan en hogueras.

He recobrado mis sentidos en múltiples invocaciones, la soberbia  
laceraba mis hombros, por fin el rumor de los leños no me asusta. El  
cosmos danza de mi parte.

*agua de la cangana*



*Zeichnen*  
M.C. Escher

UNMSM-CEDOC

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

DOS VERSIONES DE ELUARD

LE MIROIR D'UN MOMENT

Il dissipe le jour,  
Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence,  
Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.  
Il est dur comme la pierre,  
La pierre informe,  
La pierre du mouvement et de la vue,  
Et son éclat est tel que toutes les armures tous les masques en sont  
faussés.  
Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main,  
Ce qui a été compris n'existe plus,  
L'oiseau s'est confondu avec le vent,  
Le ciel avec sa vérité,  
L'homme avec sa réalité.

*Capitale de la Douleur (1925)*

*18 - more ferarum*

UNMSM-CEDOC

## EL ESPEJO DE UN MOMENTO

Disipa el día,  
Muestra a los hombres imágenes desligadas de la apariencia,  
Les arrebató la posibilidad de distraerse,  
Él es duro como la piedra,  
La piedra sin forma,  
La piedra del movimiento y de la mirada,  
Y tanto su resplandor que toda armadura, toda máscara se  
desfigura.  
Lo que la mano incluso desdeñó asir de la forma de la mano,  
Lo que se comprendió no existe más,  
El ave se ha fundido con el viento,  
El cielo con su verdad,  
El hombre con su realidad.

*Capital del dolor (1925)*

## L'EXTASE

Je suis devant ce paysage féminin  
Comme un enfant devant le feu

Souriant vaguement et les larmes aux yeux  
Devant ce paysage où tout remue en moi  
Où des miroirs s'embuent où des miroirs s'éclairent  
Reflétant deux corps nus saison contre saison

J'ai tant des raisons de me perdre  
Sur cette terre sans chemins et sous ce ciel sans horizon  
Belles raisons que j'ignorais hier  
Et que je n'oublierai jamais  
Belles clés des regards clés filles d'elles-mêmes  
Devant ce paysage où la nature est mienn

Devant le feu le premier feu  
Bonne raison maîtresse  
Etoile identifiée  
Et sur la terre et sous le ciel hors de mon cœur et dans mon cœur  
Second bourgeon première feuille verte  
Que la mer couvre de ses ailes  
Et le soleil au bout de tout venant de nous

Je suis devant ce paysage féminin  
Comme une branche dans le feu.

*Le Temps déborde (1947)*

## ÉXTASIS

Estoy ante ese paisaje de mujer  
Como un niño ante el fuego

Vagamente sonriendo y las lágrimas en los ojos  
Ante ese paisaje donde todo se agita en mí  
Donde los espejos se cubren de vapor donde los espejos se iluminan  
Reflejando dos cuerpos desnudos estación contra estación

Tengo innumerables razones para perderme  
Sobre esta tierra sin caminos y bajo este cielo sin horizonte  
Bellas razones que ayer desconocía  
Y que jamás olvidaré  
Bellas llaves de las miradas llaves hijas de ellas mismas  
Ante ese paisaje donde la naturaleza me pertenece

Ante el fuego el primigenio fuego  
Bondadosa razón amante  
Estrella identificada  
Y sobre la tierra y bajo el cielo fuera de mi corazón y en mi corazón  
Segundo brotar primera hoja verde  
Que la mar cubre con sus alas  
Y el sol al término de todo naciendo de nosotros

Estoy ante ese paisaje de mujer  
Como una rama en el fuego

*El tiempo desborda (1947)*

*more ferarum - 21*

PASCAL QUIGNARD

PEQUEÑOS TRATADOS

PASCAL QUIGNARD ha nacido en Verneuil, en el año de 1948. Es lector de la Editorial Gallimard. Dedicado a la filosofía y a la literatura, es un profundo conocedor de la cultura latina. Parte de su numerosa producción la forman *Le lecteur, Sang, Petits Traités, La parole de la délie*.

En Lima circulan *La razón* y *Las tablillas de boj* en una traducción de Rodrigo Quijano publicada por ediciones El Santo Oficio en 1997. *La razón* apareció anteriormente en la revista *Iluso Ilúmero*.

A cada momento creemos poder exorcizar un pensamiento pensándolo. No se exorciza un pensamiento pensándolo.

*del Tratado XXXI*

Él decía: «Incende quod adorasti»  
(Incendia aquello que adoras)  
Pero incendiar y adorar es lo mismo.

*del Tratado LII*

Todas las mariposas son de los muertos. Es así como los Romanos las concebían. Todos los rayos del sol en las ramas —por poco que el viento las anime— son mariposas. Todos los rayos del sol son de los muertos.

*del Tratado XLIII*

Es sorprendente que un individuo se adueñe de un pequeño paquete de páginas impresas.

Es remarcable que acepte sin ninguna molestia, el punto de vista de otro individuo. Es curioso —pero difícilmente concebible— que se haga responsable de justificar, en la lectura,

1. El empleo unilateral de una lengua (y por así decirlo, un empleo cerrado en sí mismo, y que el autor mismo ha abandonado)
2. El uso de un código que jamás es claramente elucidado, ni jamás completamente domado, y cuyas leyes no sufren nunca la discusión con él.

En nuestra lengua lo denominamos *lector*.

*del Tratado XXVI*

Él está cerca de la ventana. Está parado, el rostro casi difuminado en la luz. La luz no satura su forma pero la excede. En el silencio el rostro se engulle o mejor dicho, por mucha desnudez se disgrega en aspectos y en blancura inasignables y en desorden. Cara que se decolora. Ella no se expande: desborda en la sombra y el silencio. Claridad errante. Que parece infinitamente deleble .

Así como el agua fluye sobre el cuerpo que parte del mar, así el silencio fluye sobre el rostro del taciturno y lo hace desaparecer en una desnudez cada vez más difícilmente visible. Ella lo desordena en una especie de avanzada intensa.

*del Tratado XXXIII\**

---

\* Estos fragmentos han sido tomados del volumen *Petit Traités II*, editado por Gallimard en 1997. La traducción estuvo a cargo de Lourdes Valdivia.



*Not*  
Käthe Kollowitz

*24 - more ferarum*

UNMSM-CEDOC

JULIO TEODORI

## LA INMORTALIDAD SEGÚN KUNDERA

La uniformidad de la sociedad moderna es un tema que ha sido tratado por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* y últimamente por Alvin Toffler en *La tercera ola*. Esta uniformidad, en buena medida, es consecuencia de una mayor movilidad social, de una capacidad adquisitiva mayor así como de los ideales democráticos de igualdad. Kundera resalta que esta uniformidad no se ejerce por la fuerza sino, sutilmente, con ayuda de grandes medios audiovisuales.

Efectivamente, los *media* crean ciertos estereotipos culturales y brindan una sensación ilusoria de participar en la «cosa pública». En realidad fomentan la pasividad del receptor.

Este fenómeno deriva en la existencia inauténtica, que ha sido tratada tanto por el existencialismo como por la Escuela de Frankfurt (de Marcuse, Fromm, etc.).

Habría que preguntarse si realmente el sujeto urbano tiene una mayor capacidad de decisión y elección. Varios factores negarían esta posibilidad. En primer lugar: casi no tiene injerencia en los círculos de poder. En segundo lugar: está mediatizado por esos mismos *canales* (medios de comunicación por ejemplo) que le podrían llevar a la transformación de su condición.

El hombre posmoderno se ha convertido en instrumento de los instrumentos que ha inventado. A la manera del doctor Víctor Frankenstein, se ha convertido en víctima de las criaturas que produjo con su ingenio.

Sería útil indagar en las causas de la creciente *instrumentalidad*, que nos lleva a ver a los demás como medios y no como fines, contradiciendo la ética de Kant.

En este sentido el escritor argentino Ernesto Sábato, en sus ensayos, ha sido muy claro al advertir que el proceso instrumental se

inició en el Renacimiento y se exacerbó con Hegel (aunque con la Ilustración hay un punto de inflexión importante). Hegel divinizó al Estado y a la razón. Se llegó a menospreciar y subordinar los aspectos no-rationales de la existencia y actividades ligadas a estos: la religión, el arte, el sexo, etc. Con el positivismo llega a su apogeo esta exaltación que genera una oposición dialéctica en la violenta réplica de Kierkegaard o Nietzsche. Luego vendría la revaloración de la intuición con Bergson y el psicoanálisis freudiano. Asimismo se revalora, por parte de la antropología, el llamado *pensamiento mágico*, por obra de Levy Bruhl. Ese *homo sentimental* del que nos habla Kundera como de una manifestación mórbida del romanticismo, se explica en tal circunstancia. Tendríamos que determinar si el énfasis puesto en los sentimientos (excesivo a menudo) no fue una lógica y hasta saludable respuesta a la idolatría de la Razón (a la que se consagró altares en la Revolución Francesa) y al fetichismo tecnológico y utilitario.

Un aporte interesante de Kundera en *La inmortalidad* es su visión de un hombre occidental que es libre aparentemente pero no tiene cómo emplear eficazmente tal libertad. Se trataría de una libertad sin propósitos trascendentes, que se agota en sí misma. Pero es una libertad muy superficial, ya que cunde un profundo temor en los individuos a ser distintos y originales. La misma exagerada vehemencia de la joven mujer que ingresa a la sauna por afirmar sus gustos y así diferenciarse, sería un síntoma delator de que en realidad se siente tan masificada como cualquiera.

Se da una servidumbre en dos sentidos: el imágólogo depende del *rating* proveniente del público, pero a su vez este público está manipulado y condicionado por el imágólogo. Éste ha dejado atrás al filósofo que distinguía el ser de la apariencia, decretando que no hay nada detrás de la apariencia. Estamos, pues, en el plano de la *doxa*, sin poder aspirar a un auténtico saber pues todo se relativiza en el conglomerado de opiniones o pareceres. El imágólogo estaría cerca del sofista también, aunque sus instrumentos sean más visuales que retóricos. El imágólogo ha reemplazado al ideólogo, pero esto no significa que carezca de una mentalidad, hasta de una cosmovisión: cree ciegamente en la eficiencia, en las bondades del mercado, en la técnica. Pero no mantiene una convicción: se guía por la variedad de la moda, por los clisés más cambiantes. Es un oportunista.

Un mundo cada vez más ruidoso y que dedica grandes páginas a

los personajes famosos pero carentes de inteligencia, es un mundo en que casi no queda resquicio para la meditación y sí un amplio campo para el voyerismo y el chisme generalizado. Es un mundo en que, también, contra los imperativos de Sartre, las personas no asumen sus propias responsabilidades, las delegan en otros y se sienten muy inseguras y recelosas. Es el caso de Paul, cada vez más sumiso ante las estereotipadas ideas o gustos de su hija (que no son ideas originales sino una repetición de las que fórmula su generación). Es también el caso de Laura, totalmente dependiente de la opinión de su amante.

Este aspecto de la abdicación de un pensamiento profundamente personal ante los requerimientos de la masa o el mercado capitalista está graficado en la imprevista clausura del programa radial. Como relata Kundera, el público requiere estímulos simples y fuertes, con frecuencia escabrosos (como el hurgar en la vida íntima de Hemingway).

Otro rasgo a destacar es el de la progresiva ignorancia del individuo respecto de lo que sucede en su entorno socio-cultural y de lo que éste significa. El conocimiento global crece, pero el personal disminuye. Esto lo ejemplifica Kundera al hablar de su abuela checa y también cuando se refiere a Goethe. La abuela podía conocer perfectamente los acontecimientos y oficios prácticos de su entorno. Podía asimilar el bagaje cultural de su pequeña sociedad. A escala mucho mayor Goethe pudo absorber amplias ramas del saber de su tiempo y ser una conciencia realmente universal.

En la actualidad esto no podría suceder porque impera la especialización. Cada persona es especialista en un sector muy reducido de la actividad humana. Agnes, que es especialista en computadoras, se siente impotente ante una mínima alteración del engranaje técnico, como es el desperfecto del ascensor.

Un tema que suscita la meditación es la preponderancia de la inmortalidad vista como fama, ya que no siempre sucedió así. En la Edad Media lo importante era la Vida Eterna. Grandes obras como las catedrales y los cantares de gesta fueron anónimas. Lo mismo podemos decir de culturas antiguas como la egipcia, la azteca, etc. Lo importante era el engrandecimiento de la sociedad de modo comunal o la vida de ultratumba.

¿Qué papel ocuparía la religión en el texto de Kundera? Su novela ilustra que Dios ya no es una presencia viva. Aparece como una

gigantesca computadora, desvinculada de las tragedias y vivencias humanas. Cumple la función del llamado *Dios ocioso* (según diría Mircea Eliade). Al ser visto Dios como una super-computadora, no tendría sentido la oración ni una relación íntimamente experimentada. Sólo cabría pensar en Dios como en el relojero experto de los deístas (como Voltaire) o en el gran arquitecto del que hablan los masones.

Sin embargo la religión, antes incluso que Nietzsche se refiriese a la muerte de Dios, ha sido reemplazada por idolatrías de la razón, por ideologías que han prometido el paraíso en la tierra, como el comunismo. Que Kundera haya sido crítico con el comunismo no significa que se dejase encandilar, ingenuamente, por las sociedades occidentales capitalistas. Él ironiza la ya antigua pasión por ser modernos a toda costa, señalando al poeta Rimbaud como un antecedente. Pero la modernidad, como indicara el Premio Nobel Octavio Paz es un valor incierto porque es continuamente superada. Vendría a ser esta modernidad desafiante de los publicistas un rezago del mito del progreso, la creencia en una mejora imparable de la sociedad, sobre todo la occidental.

Si leemos con atención el episodio de la conversación entre Paul y «el Oso» nos daremos cuenta que los personajes de *La Inmortalidad* ya no se sienten solidarios de la civilización que comparten y de valores que han heredado de otros. Paul, en el bar, ironiza en torno a las conquistas de la cultura europea y le alegra que el grueso del público no conozca de Beethoven más que unos compases de la Novena Sinfonía, que sirven para la propaganda de un producto de tocador. Piensa Paul que están muy asociadas la guerra con la cultura en Europa. Esto no parece tan cierto, más bien habría que decir que la guerra se ha dado en todas las épocas y continentes. Lo que ha cambiado es la incidencia de la tecnología en la guerra, que la ha convertido en más devastadora, lo cual es obra ciertamente de Europa y de los Estados Unidos (continuación de la civilización europea). No obstante, conviene matizar indicando que el tono de Paul es provocador, ingeniosamente juega con las paradojas, lo que desagrada al «Oso».

Implícitamente, y de manera constante, Kundera se refiere al cambio que ha originado, en la psicología del hombre moderno, la sociedad de consumo: una verdadera mutación que afecta tanto las costumbres como los valores. Así, por ejemplo, Rubens añora el pudor

perdido de aquella época anterior a la contracultura, el hipismo y mayo de 1968.

En general la comunicación se hace difícil en este ámbito de sujetos absorbidos por la moda, el consumismo, la uniformidad y la cosificación. Queda claro que, a Agnes, la sociedad contemporánea le parece antiestética, grosera y ruidosa. En la soledad trata de acceder al reencuentro consigo misma. Pero incluso ella no logra la felicidad, ni en su matrimonio ni con su amante. Más patético es el caso de Laura y, en cierta medida, Bernard Bertrand. Para Laura el sexo se convierte en práctica compulsiva, pero no es un puente para trascender el ego y lograr una comunicación satisfactoria.

Kundera no tiene una respuesta clara a los dilemas que plantea la época. El predominio del *kitsch*, de una cultura *light* en la juventud, así como la pobreza de ideas, escapan al control del sujeto. El hombre —parece decirnos Kundera— se ha mecanizado y hay que resignarse a la pérdida del rostro en lo indiferenciado. Nuestros gustos y rechazos no son realmente nuestros, sino inducidos por el entorno y por los imagólogos. Vemos, pues, que *La Inmortalidad* es la obra de un escéptico, que no confía mucho en las doctrinas y que evita un pronunciamiento definitivo sobre el mundo que narra y en el que se incluye (como personaje de ficción).



*Reptilien*  
M.C. Escher

*30 - more ferarum*

UNMSM-CEDOC

CARLOS GARCÍA MIRANDA

ANTONIO CORNEJO POLAR Y LA NARRATIVA  
DEL CINCUENTA

*«(...) Pienso, además, por mi parte que González Prada no reconocería en la nueva generación peruana una generación de discípulos y herederos de su obra si no encontrara en sus hombres la voluntad y el aliento indispensable para superarla. Miraría con desdén a los repetidores mediocres de sus frases. Amaría sólo una juventud capaz de traducir en acto lo que en él no pudo ser sino idea y no se sentiría renovado y renacido sino en hombres que supieran decir una palabra verdaderamente nueva, verdaderamente actual».*

JOSE CARLOS MARIÁTEGUI, *Siete ensayos...*

I. INTRODUCCIÓN

Hasta los años treinta era relativamente fácil distinguir la orientación asumida en los estudios literarios peruanos. Se trataba de fundar un corpus principalmente letrado, es decir, una historia de la literatura que se iniciara en un pasado sin memoria escrita, pero que sirviera para fijar los contenidos de un presente letrado y, asimismo, prefigurara sus narrativas. De aquel presente letrado surgirían los signos de la identidad peruana (indígena y mestiza), cuyos orígenes literarios serían resemantizados en una retórica política esencialista que, bajo la impronta y elocuencia del positivismo idealista, buscaría una imagen identitaria que habría de ser elaborada en sus marcos ideológicos. Se suponía que este proceso implicaría la entrada del Perú en la modernidad.

Este proyecto fue asumido por un grupo de estudiosos (José de la Riva-Agüero, José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Ventura

García Calderón y José Gálvez), que fundamentaron sus planteamientos en las teorías de la historia literaria. En general, siguieron la orientación clásica, es decir, concibieron que la historia literaria era parte de la historia general de un país y ubicaron los acontecimientos literarios paralelamente a los sociales y políticos, facilitando así la fijación de sus relaciones. Este modelo decimonónico, de estirpe romántica, estaba inspirado en autores como De Sanctis, Lanson, Menéndez Pelayo y Taine, principalmente. Con estos contenidos fue que se asumió la tarea de configurar un corpus. Aunque sus pretensiones fueron científicas en el diseño del corpus tuvieron preponderancia criterios empíricos exteriores al fenómeno literario. El establecimiento de una tradición de corte esencialista y carácter autoritario que habría de servir de modelo para el corpus es uno de ellos. Asimismo, la idea de que en la literatura se debía manifestar la exigencia política de una autonomía nacional, pasando a ser la literatura un instrumento de la ideología progresista dominante en la época. Otro de los criterios fue el de focalizar las periodizaciones y el mismo fenómeno literario desde la noción de autor. De este modo, la articulación del corpus se realizó fijando a los individuos antes que a las condiciones histórico-sociales que hicieran posibles sus prácticas textuales y determinarían su sentido. A esto habría que agregar el hecho de que en su práctica no existió una verdadera preocupación por organizar en periodos la literatura peruana, sino sólo de demarcarlos empíricamente. José Carlos Mariátegui, por ejemplo, si bien establece la no organicidad de la literatura peruana y su articulación no mecánica con la sociedad (MARIÁTEGUI: /1928/ 1989, 229-250), en contraposición con las tesis de Riva-Agüero, no incluye a la literatura quechua pre y poshispánica ni reconoce los aportes nacionales del barroco colonial (Lunarejo), configurando así antes que periodos, vertientes literarias (colonial, cosmopolita y nacional). Del mismo modo, Luis Alberto Sánchez, junto a Riva-Agüero y Ventura García Calderón, estructura su periodización en base a criterios heterogéneos sustentados en la historia, aspectos cronológicos y nominalistas, que revelan su actitud empírica ante el fenómeno literario (GARCÍA-BEDOYA: 1990, 31-47).

En los años cincuenta estos discursos serán cuestionados por una serie de textos que desde la periferia deslegitimarán la hegemonía de sus signos identitarios. El desplazamiento de las obras de Ciro Alegría

del centro de reflexión crítica ocasionada por la irrupción de los libros de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa ilustran este proceso. Pero este desplazamiento fue generado no sólo por estas prácticas deslegitimadoras, sino también por el surgimiento de otros grupos de estudiosos de la literatura peruana que llevarían adelante un ambicioso proyecto de modernización del discurso crítico. Dentro de este proceso van a incorporar una serie de líneas de interpretación inicialmente enmarcadas dentro de la estilística idealista, para posteriormente asumir los estudios socio-históricos de tendencia marxista, como son los de George Lukács, el marxismo estructuralista de Louis Althusser y Lucien Goldmann, y últimamente la crítica colonial y poscolonial y los estudios culturales.

Estos grupos de estudiosos surgen en tres momentos. El primero en la década del treinta con los trabajos de José Jiménez Borja (1901) y Estuardo Núñez (1908), que darían inicio a la crítica filológica. El segundo se produce en la década del cincuenta con Luis Jaime Cisneros (1921) a la cabeza, seguido de Alberto Escobar (1928), José Miguel Oviedo (1934), Mario Castro Arenas (1934), Armando Zubizarreta (1935) y Julio Ortega (1942). Ellos desarrollarían la tendencia filológica, usando la estilística idealista de Dámaso Alonso y Leo Spitzer como método de análisis literario.

El tercer momento se empieza a formular a mediados de la década del setenta y ochenta con los ensayos sobre narrativa peruana de Antonio Cornejo Polar (1936), Alejandro Losada (1938) y Tomás G. Escajadillo (19\*\*). Este grupo de estudiosos buscará establecer una relación entre literatura y sociedad, intentando explicar los procesos culturales a partir de la literatura, usando para ello conceptos provenientes de tendencias críticas marxistas y neomarxistas. A este grupo se adscriben también Luis Fernando Vidal (1943), Miguel Gutiérrez (1940) y Roland Forgues (1944), entre otros.

Es en este marco donde se desarrollará la reflexión crítica en torno a la narrativa de la década del cincuenta, tema del presente estudio. En los siguientes acápites se profundizará en los puntos hasta aquí planteados partiendo de la glosa de uno de los textos que consideramos centrales en la discusión sobre este proceso narrativo. Nos referimos al artículo *Hipótesis sobre la narrativa peruana última* de Antonio Cornejo Polar.

## II. ANTONIO CORNEJO POLAR Y LA CRÍTICA SOCIOLOGICA

En *Hipótesis sobre la narrativa peruana última* (1989) Antonio Cornejo Polar empieza planteando la relación entre literatura y sociedad, aspecto central en su exposición y que lo vincula a los modelos analíticos socio-históricos de inspiración marxista. Posteriormente, asumirá dos de las tesis centrales de Alberto Escobar. En la primera plantea que en la narrativa del cincuenta se evidencia el agotamiento del «vigoroso y extenso desarrollo del indigenismo tradicional», y en la segunda, asume que, como producto de este evento, se genera la disgregación y fragmentación de esta narrativa.

A partir de esto arribará a la siguiente tesis: «el signo más notable de la narrativa del cincuenta es su decidido afán de modernización», que se establecería en dos niveles. El primero en el estrictamente literario, señalando la «competencia de los narradores, la modernización de su estructura, lenguaje y función de los relatos». Y segundo, en los cambios que se suscitan en el aparato de producción editorial y cultural que sostiene al escritor.

En este último punto Cornejo Polar fijará el primer fracaso del proyecto de modernización asumido por los escritores del cincuenta: la búsqueda de profesionalismo que implicaba el viejo sueño romántico de vivir de la literatura se veía desorientada por la poca respuesta que encontró en la sociedad, siendo una prueba palpable de ello la crisis de proyectos como los de Populibros y otros.

De otro lado, Cornejo Polar también plantea que este proceso de modernización de la narrativa tiene su correlato en el acelerado proceso de modernización producido en esos años en la sociedad peruana, potenciada esencialmente por una política económica exportadora, que, si bien en un inicio representó una salida y alternativa del país, a la larga determinó la agudización de la crisis y las contradicciones sociales. Este proceso también se manifestaría en el plano literario, agudizando los conflictos de esta narrativa, que no tardaría en «artificializarse y perder consistencia al adelantarse a un sistema productivo que repite sin mayores modificaciones su arcaísmo». De esta situación, Cornejo Polar establece que los narradores extraerán algunos aspectos importantes para su desarrollo, como son la especialización del quehacer literario, la opción por la perspectiva del relato antes que la totalidad, y la fragmentación y

asimilación de una serie de temas relacionados con los niveles sociales más golpeados por la crisis y fuera del proceso de modernización seguido en esa década.

Más adelante Cornejo Polar desarrolla un tema central en su reflexión: las tendencias indigenista y urbana. Desde su perspectiva, en la práctica ambas tendencias se desdibujan y adquieren correspondencias, planteándose sus diferencias por contrastes (Mario Vargas Llosa/José María Arguedas).

A partir de estos planteamientos se organiza esta narrativa en tres discursos: a) el utópico y apocalíptico, representado por Arguedas y caracterizado por «reproducir la conflictividad del referente y la perspectiva con que se revela, y que en última instancia corresponde a las contradicciones del entorno social»; b) el nuevo orden, representado por Vargas Llosa, que se caracteriza por presentar el caos como un orden alternativo, es decir, en él se pretende ordenar la serie de conflictos sociales producidos por la modernidad oligarca. Al interior de este proceso también se señala el surgimiento de la novela de entretenimiento; y c) un espacio discursivo donde se articula la narrativa del lenguaje, el relato fantástico, la novela introspectiva y, sobre todo, la narrativa popular, representada por el grupo *Narración*. En este grupo, señala Cornejo Polar, «se puede observar el surgimiento y primera consolidación de una línea narrativa diferente, explícitamente sustentada en el marxismo, que afina y perfecciona el concepto de praxis del relato social, otorgándole una perspectiva popular». Dentro de esta corriente reconoce a Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Augusto Higa y Roberto Reyes Tarazona. Asimismo, señala como escritores muy cercanos a Luis Urteaga Cabrera, Luis Fernando Vidal y Gregorio Martínez.

De esta manera, Cornejo Polar realiza en torno a la reflexión sobre la narrativa del cincuenta dos operaciones. En la primera incorpora dentro de la reflexión el análisis textual en diálogo con las teorías socio-históricas de filiación marxista. Y en la segunda, amplía el corpus narrativo, incrementando notablemente la cantidad de escritores reconocidos.

Estas dos operaciones van a traer como consecuencia que se asuma la narrativa del cincuenta como un proceso no solamente de índole literaria, sino también social y cultural que trasciende la década, prolongándose hasta finales del setenta. Así, queda también diluido el

concepto romántico de generación de narradores del cincuenta, pasando a operar el concepto de narrativa, pues ya no se trata de un grupo de escritores sino de la construcción de una nueva estructura narrativa, en cuya representación discursiva se organiza un sistema de signos que renueva la escritura y la perspectiva crítica en torno a la narrativa peruana.

Finalmente, y retomando lo expresado en la introducción de este estudio, si bien es cierto que Cornejo Polar ha superado en sus trabajos ese impresionismo crítico tan recurrente en las primeras décadas del presente siglo, elaborando una renovada agenda problemática donde se incorporan conceptos como el de heterogeneidad, también es evidente que aún guarda vínculos con proyectos anteriores.

De un modo general, vuelve a insistir en la historización del fenómeno literario, así como en la identificación de este proceso con el problema de la nacionalidad. Más aún, en la base de algunas de sus argumentaciones se insiste en concebir a la literatura como una descripción de la realidad. De hecho, esta situación define el alcance de la crítica literaria peruana actual, que a nuestro entender sigue subordinada a los condicionamientos de una cierta lectura de la historia y filiación política\*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ESCOBAR, Alberto. 1956. La narración en el Perú (antología). Estudio, antología y notas por el compilador. Letras Peruanas, Lima.
- CORNEJO P., Antonio. 1989. La novela peruana. 2ª edición. Ed. Horizonte, Lima.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos.

1990. Para una periodización de la literatura peruana. Latinoamericana editores, Lima.

MARIÁTEGUI, José Carlos.

1989. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. 55ª edición. Ed. Amauta, Lima.

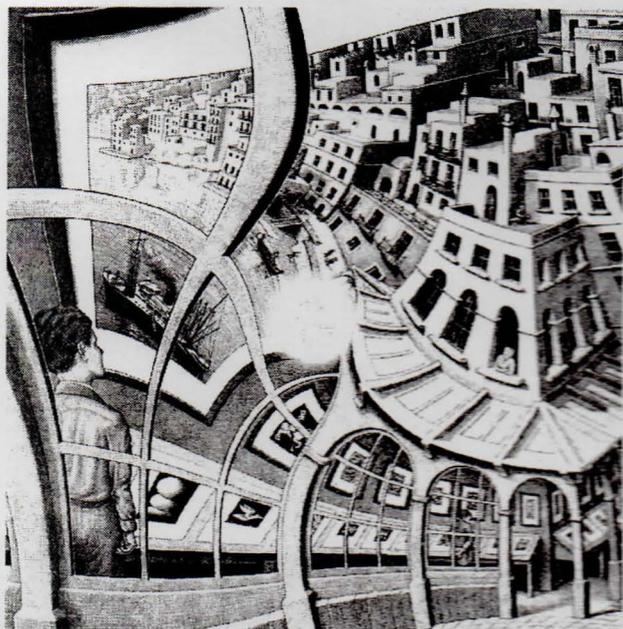


El presente trabajo examina las reflexiones de este autor, pero aquí me he centrado en la poética del surrealismo —construida en sus documentos (1924 y 1930)— entendida como discurso cultural.

Un análisis del surrealismo peruano tiene la ventaja que da el contexto de la época, de la literatura peruana. Pero, más allá de una discrepancia y crítica a su actualidad, considero al surrealismo como uno de los discursos más importantes del arte moderno al que hay que retomar críticamente para pensar la situación del arte y la literatura contemporánea.



El presente trabajo examina las reflexiones de este autor, pero aquí me he centrado en la poética del surrealismo —construida en sus documentos (1924 y 1930)— entendida como discurso cultural.



*Bildgalerie*  
M.C. Escher

38 - more ferarum

UNMSM-CEDOC

JAVIER GARCÍA LIENDO

LA SUBLIME INTERPRETACIÓN DELIRANTE DE LA REALIDAD  
EL SURREALISMO COMO ANTIMODERNIDAD

*Los juicios estimativos de los hombres son infaliblemente orientados por sus deseos de alcanzar la felicidad, construyendo, pues, tentativas destinadas a fundamentar sus ilusiones con argumentos.*

S. FREUD, *El malestar de la cultura*

El verso de César Moro que me sirve de título alumbra, en mi opinión, la posición del surrealismo como antimodernidad. Las discusiones que se han planteado en los últimos años sobre los discursos artísticos y la posmodernidad han establecido una relación que comprende la modernidad por negación, pero muchas veces no se ha precisado ni comprendido bien qué se niega al proponer un «post». Este trabajo tiene el interés de problematizar el surrealismo comprendido como antimodernidad; es decir, como uno de los discursos que sin dejar de ser modernos critican el proyecto razonador de la modernidad canónica.

En parte, el presente trabajo retoma las reflexiones de otro anterior<sup>1</sup>, pero aquí me he centrado en la poética del surrealismo —construida en sus dos manifiestos (1924 y 1930)— entendiéndola como discurso cultural.

Un análisis del surrealismo en prospectiva tiene la ventaja que da el estatuto de la muerte, de lo terminado. Pero, más allá de mis discrepancias y críticas a su antimodernidad, considero al surrealismo como uno de los discursos más apasionantes del *entusiasmo* moderno al que hay que retornar críticamente para pensar la situación del arte y la literatura contemporáneos.

---

1. Me refiero a un trabajo presentado en la revista *Dedo Crítico*. Ver bibliografía.

## I. EL SURREALISMO COMO *ANTIMODERNIDAD*

Praxis, más allá de ser un elemento de la dicotomía *complicada por* teoría, es comprendida en su sentido lacaniano como «el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico» (LACAN: 1997, 14). El modo se entiende como la categoría que ordena un conjunto de praxis y les da un *sentido* (sentido como significación y como dirección).

Cuando hablamos de modernidad enunciamos un modo característico de discursos, de praxis. Estos discursos que sostienen la modernidad se ordenan en el modo característico del *proyecto*<sup>2</sup>. La variedad de estos discursos es importante, pero en un sentido general podemos distinguir dos *órdenes de discursos*: la modernidad canónica y la antimodernidad. Cada uno de estos órdenes está constituido por discursos que se sostienen en *formas de cognición* distintas (toda forma de cognición soporta un tipo de semiotización específica).

La diferenciación de los dos órdenes de los discursos de la modernidad se explica desde el prefijo «anti» que los opone. En un sentido general, la antimodernidad comprende los discursos que han negado *críticamente* los discursos de la modernidad canónica, racionalista. La antimodernidad se presentó como *anti-racionalista*. Pero esta oposición hay que entenderla como crítica en el sentido de la Ilustración: la negación crítica de *una* verdad, su desmantelamiento como falsedad, a partir de lo cual se construye *otra* verdad; como lucha entre saberes-poderes en búsqueda de una mejor verdad —leída muchas veces como Verdad—. La antimodernidad rechazó lo racional como orden de las cosas y valoró lo que había sido dejado de lado por la modernidad canónica. En este sentido, el prefijo «anti» ubica a la antimodernidad en distancia crítica con los discursos posmodernos. Antimodernidad y modernidad canónica constituyen dos órdenes de discursos que adquieren su *sentido* en un mismo modo: el proyecto.

La literatura vanguardista presentó dos formas de cognición específicas: los discursos artísticos (la poesía es mi interés aquí) y las poéticas, estas últimas expresadas en manifiestos o discursos en

---

2. La comprensión del proyecto como *modo* característico de la modernidad es presentada por Lyotard (1990, 1996).

general «no artísticos» o «no literarios» —comillas que alumbran la enunciación de lo artístico y lo literario como instituciones—. Pero frente a la antimodernidad, no se puede afirmar que toda la vanguardia la sostuvo<sup>3</sup>. Hubo algunos discursos que suscribieron, en diversos grados, el orden de la modernidad canónica, como el futurismo<sup>4</sup>.

De todos los discursos de la antimodernidad vanguardista, el surrealismo se presenta como el más importante. Me interesa centrarme aquí en la poética de éste. Más allá de las definiciones esenciales —o a través de ellas, si se quiere— esta poética —como cualquier otra— soporta una cognición cultural. En los manifiestos del surrealismo podemos precisar una propuesta ética sostenida en una cognición del hombre moderno y su cultura. Me interesa precisar esta cognición y entenderla como portadora de una propuesta ética, confrontarla con el psicoanálisis y, luego, pensar la antimodernidad en relación con el proyecto.

## II. LA REALIDAD SURREALIZADA

Se ha hecho una afirmación común anotar la influencia del psicoanálisis en el surrealismo, pero esta constatación, más allá de la coincidencia de términos y a pesar de las menciones explícitas hechas por Breton y otros surrealistas, no resulta del todo convincente. No expresar las diferencias implica establecer una relación en la que necesariamente o el psicoanálisis o el surrealismo resultan simplificados. Generalmente el psicoanálisis, a pesar de los intentos de Freud, por lo contrario, ha sido reducido a una mitología.

En el proceso a la realidad, los discursos modernos han sido siempre apasionados. Al marcar lo objetivo y lo racional como lo válido se desplazó lo subjetivo al infierno de lo proscrito. La definición

---

3. En nuestro medio son frecuentes las confusiones entre el modernismo (*modernism*) y la vanguardia. Al menos como distinción convencional es importante comprender las diferencias. Puede consultarse: Bürger (1989), Huyssen (1992a, 1992b) y Williams (1987).

4. Marshall Berman ha comprendido al futurismo como «modernolatría» y ha opuesto las manifestaciones de ésta a los «desesperados culturales». Aunque la línea de reflexión es distinta y a pesar de la no distinción entre modernismo y vanguardia, es una lectura que podría aportar a la problematización. Cf. Berman (1991).

de la Ilustración hecha por Kant no expresa sino eso: salida del hombre de su minoría de edad, superación del mito, la magia, la superstición, lo sobrenatural, lo irracional. Desde la razón y sus éticas se proyectó el interés en esa realidad que se hizo explicable y utilizable. Pero en el campo del saber, el problema de la realidad pocas veces consideró al sujeto que estaba frente a dicho problema como tal. En la relación sujeto-objeto, el primero salía perjudicado.

El sujeto pensado por Descartes es víctima del entusiasmo moderno. Desde el *cogito*, se presenta a un sujeto absoluto en tanto «se basta a sí mismo, no tiene necesidad de nada para fundar su ser» (LYOTARD: 1973, 13). Chuang-tzú sueña que es una mariposa. Para Descartes, Chuang-tzú puede dudar de que efectivamente es una mariposa, pero de lo que no puede dudar es de que soñó que era una mariposa<sup>5</sup>. El yo, el alma de Descartes, su estatuto, es heredado por la *conciencia* de Kant. En la interrogación a la cosa en sí, la conciencia era una instancia igualmente transparente. El conocimiento era posible en tanto se concebía un sujeto autónomo y racional, completo. Si el sujeto no era así, ¿para quién podrían haber condiciones *a priori*? El sujeto siguió siendo transparente, conservó en Kant el estatuto de una conciencia trascendental pura.

El sujeto no se permite flaquezas. Chuang-tzú soñó que era una mariposa, pero cuando despertó no sabía si era él quien había soñado que era una mariposa o si era una mariposa que había soñado que era Chuang-tzú. La *mayoría de edad* permitiría que con la razón el mundo se haga explicable y utilizable para el hombre, pero ¿cuál hombre? ¿Chuang-tzú o la mariposa?

El surrealismo se presenta en sus manifiestos como un abierto opositor al racionalismo imperante en el proyecto de la modernidad canónica. Entre muchas otras cosas, arremete contra el sujeto de Descartes y de Kant, pero ¿qué sujeto piensa? Al respecto, el psicoanálisis se presenta como el opositor de la idea de un individuo autónomo y racional. Pero la ruptura epistemológica que representa esta teoría adquirirá singulares representaciones en el discurso crítico del surrealismo.

---

5. El ejemplo puede verse en Lacan (1997): «La esquizia del ojo y de la mirada».

En el *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton parece contestar directamente a Kant cuando afirma:

«Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente» (BRETON: 1965, 25).

La reconsideración de lo que había sido proscrito por el racionalismo es reclamada aquí por Breton, quien le da el crédito de esa empresa a Freud<sup>6</sup>. El sueño y el inconsciente atraen a Breton. Sin embargo, las ideas freudianas servirán más a Breton políticamente, como sostén en su oposición al racionalismo. Breton hace del psicoanálisis una mitología. El conjunto de ideas, conceptos, intereses que ve en la teoría freudiana, en su intención crítica, remiten más a la tradición ocultista y a la psiquiatría francesa decimonónica, de las cuales Freud se apartará totalmente.

La tradición ocultista, al menos desde Mesmer, atrajo la atención de médicos y científicos, sobre todo en los problemas relacionados con la hipnosis y lo mediúmnico. En la psiquiatría, el estado mediúmnico se intentaba comprender en analogía con los trances histéricos, y para ellos se proyectaba una cura desde la hipnosis. El acercamiento de Breton tanto al ocultismo como a esta psiquiatría puede verse claramente en la definición del surrealismo que da en su primer manifiesto:

«Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral» (Ibidem, 40).

Automatismo psíquico, dictado del pensamiento, junto con otros términos como realidad superior o superrealidad, voz surrealista, flujo verbal, escritura automática, alumbran la mitología del surrealismo.

---

6. Esta mención a Freud puede leerse a continuación de la cita del manifiesto. Para una revisión de la incompreensión entre Freud y Breton a partir de su correspondencia puede consultarse el artículo de Jean Starobinski (1987).

En la tradición ocultista, el automatismo se relacionó con las manifestaciones hipnóticas, el magnetismo animal (Mesmer) y, más atrás, con las ideas del fluido universal en Paracelso, Agrippa y von Helmont. En el siglo XVIII el automatismo era entendido como un acto complejo cumplido inconscientemente, acción que involucraba el funcionamiento automático de los sentidos. Para el surrealismo, una de las técnicas del automatismo era la *escritura automática*, la que también pertenecía a la tradición ocultista. Para ésta, la escritura automática era una manifestación del hombre realizada sin la intervención de su voluntad, en la cual el involucrado permanecía en un estado de conciencia disminuido o de inconsciencia. La escritura automática se relacionaba entonces con las manifestaciones telepáticas y con el trance (estados mediúnicos, estados hipnóticos). En Lyon, 1784, se produjo un caso notable de escritura automática —considerado por algunos como el primero si se exceptúan los casos de Santa Teresa de Ávila y de Mme. Guyon—. Se trataba de Marie-Louise Vallière, canonesa de Remiremont —y hermana de Monsper, quien junto a Willermoz, Barbarin y Mallanois estaba interesado en estos casos—. En el siglo XIX, entre 1853 y 1855, se produjo otro caso. Se trataba de los dictados mediúnicos de Charles Hugo, hijo del poeta francés, quien en estado de trance escribía textos que, para los consultados, tenían demasiado del estilo y de las ideas de Victor Hugo y, a pesar de Charles, poseían la calidad que él nunca pudo lograr en los suyos.

El interés de la psiquiatría francesa anterior a Freud, especialmente de Janet y Myers, recibe esta tradición ocultista que va de Puységur a Mesmer en torno al sonambulismo artificial y la histeria. Será de Myers de quien Breton tomará parte de la idea del mensaje y la escritura automática (cf. STAROBINSKI: 1987, 11-23). La idea de Myers del *yo subliminal* se adecua más a Breton que el inconsciente freudiano. Flujo verbal, voz surrealista dan cuenta de *otro yo*, que se asume distinto del yo del consciente. La positividad del «inconsciente» de Breton se aleja del sentido del término freudiano. El *yo subliminal* concibe una corriente de pensamiento —separada— más rica y auténtica que la del consciente (Ibidem).

La tradición ocultista llega también a Freud y se relaciona con el aprendizaje que tiene con Charcot, Bernheim y Breuer. En el común interés por los fenómenos hipnoides, estos médicos separaron de las

técnicas el interés parapsicológico por descubrir un mundo parafísico y las orientaron hacia la cura de la histeria<sup>7</sup>.

La idea de *realidad superior* será llamada por Breton *superrealidad*:

«Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*» (Ibídem, 29).

Sostiene la idea del *yo subliminal*, pero descarga de ésta su espiritualismo. La superrealidad que propone Breton busca ser objetiva, lo que en el método surrealista se traduce en el *azar objetivo* (cf. BÜRGER: 1989, 124-129). La superrealidad se presenta como *permanencia*, y como tal se trata de un estado sostenible en el ocultismo, mas no en el psicoanálisis:

«Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto» (BRETON: op. cit., 75).

Para la superrealidad hay un sujeto que más que del inconsciente es del subconsciente<sup>8</sup>. Éste se concibe como lo no-consciente, una categoría que funciona independientemente de lo consciente, con un yo distinto, separable.

La acción de sostener una superrealidad indica, en el surrealismo, la intención ética de su propuesta. Rescatar la libertad del hombre que con el proyecto de la razón se limita a lo cotidiano e insignificante para el *espíritu*<sup>9</sup>. La libertad del surrealismo se encamina a conseguir la *felicidad*, y aquí las ideas de la dirección hacia la finalidad y de la *felicidad*

---

7. Entre 1885 y 1886, Freud fue discípulo de Charcot. Entonces, conoció a Janet, quien tenía los mismos intereses en el automatismo psicológico. Al mismo tiempo, Breuer se interesaba por los estados hipnoides y utilizaba el tratamiento catártico. También recibió la enseñanza de Berheim, de quien tradujo al alemán uno de sus libros, lo anotó y prologó —se considera a este escrito de Freud como el primero dentro de la psicología—. Consúltese entre la abundante bibliografía, las conferencias de la Universidad de Clark. Freud (1988).

8. El término fue creado por Herbart en 1816 y utilizado por Williams James y Frederic Myers.

9. La constante mención de Breton a esta palabra no es, solamente, curiosa.

como estado de permanencia serán la clave para comprender la antimodernidad surrealista en relación a la modernidad canónica.

### III. EL PSICOANÁLISIS FRENTE AL SURREALISMO.

Desde la teoría psicoanalítica, la propuesta del surrealismo se presenta negada en dos líneas generales: a partir del concepto del inconsciente, en relación con las categorías que ordena la superrealidad, y a partir de la propuesta ética de la libertad y la felicidad sostenida por éste.

Para el psicoanálisis, el inconsciente no es una instancia positivada. La *Spaltung*, la escisión, supone la interrelación inconsciente/consciente. Utilizando una metáfora epistemológica lacaniana, podemos decir que ambos conceptos están en relación análoga con el grito y el silencio: «el grito no se perfila sobre el telón de fondo del silencio sino que al contrario lo hace surgir como silencio» (LACAN: op. cit., 34). El inconsciente no es previo ni está separado del consciente: la falta presupuesta en la *hiancia* ordena un objeto de la falta. *Pero objeto de la falta no es lo mismo que falta de objeto*. Y el estatuto de la *hiancia* es preontológico (real, en la terminología lacaniana). Sin el grito no podemos dar cuenta del silencio, el grito constituye su telón de fondo. De igual manera, el inconsciente no puede ser pensado como instancia ontológica. Sin lo simbólico no podemos hablar de lo real.

El psicoanálisis no positiviza el inconsciente. Éste *insiste* porque no *existe* ontológicamente. Y Freud lo expresa, entre muchas otras maneras, diciendo que el principio del placer no puede reinar. De ello se desprende que no es posible para el psicoanálisis —freudiano— hablar de una realidad ontológica del inconsciente, como la concibe el surrealismo. Breton confía en la liberación de la censura (proceso secundario), en el reinado del principio del placer.

Las categorías que Breton ordena alrededor de la superrealidad confirman el interés por la liberación del inconsciente de la lógica. La fusión del sueño y la realidad (como la entiende Breton) en una *realidad absoluta* señala la concepción del inconsciente como no-consciente. Pero el sujeto subliminal de esta realidad es tan autónomo como el que Breton busca negar. De allí que el sujeto dividido construido por Freud no tenga cabida en la propuesta surrealista. Por otro lado, la

comprensión de este individuo autónomo coloca lo social como una instancia igualmente autónoma y monológica. El psicoanálisis concibe al sujeto constituido desde *afuera* (no podemos hablar del sujeto sin lo simbólico, sin la cultura, en la lectura de Lacan). El surrealismo, por el contrario, preserva la relación sujeto/realidad en analogía con la de Descartes, Kant o la psicología conductista. Para esta última, lo social actúa como estímulo en lo ya constituido (la conducta). La conciencia es aquí una entidad *objetiva* e independiente como lo social.

Esta confrontación terminológica no tiene el sentido de «limpiar» el psicoanálisis del uso dado por el surrealismo. Pienso que la oposición teórica de Freud organiza un discurso crítico y ético apartado del surrealismo, y en su praxis responde a otra concepción del hombre y la cultura. Se trata de dos propuestas éticas que se oponen; el *entusiasmo* surrealista está en el inicio de la elaboración teórica de Freud, pero se apartará de él.

La propuesta ética del surrealismo relaciona la superrealidad —con el estatuto ontológico que he indicado— con la libertad y la felicidad. En la superrealidad se puede conseguir la *finalidad*. Sin embargo Freud señala que «el designio de ser felices que nos impone el principio del placer es irrealizable» (FREUD: 1980, 27). Para el psicoanálisis el sujeto está sometido a su deseo. Si habláramos de una positividad del deseo éste no sería el deseo psicoanalítico. El sujeto está sometido al deseo, sujetado a él, y éste tiene el estatuto de lo real (ZIZEK: 1992, 215). La ética surrealista puede entenderse como la tentativa de liberar el deseo, pero esto es imposible en la teoría psicoanalítica. La positivación del deseo en el surrealismo ordena otra ética, la que se acerca más a la filosofía del deseo del *Antiedipo*, pero se distancia de la ética freudiana del deseo como falta insuperable. Para el psicoanálisis, la propuesta del surrealismo conserva el entusiasmo del hombre frente a su deseo, y por ello reconoce que es imposible y prohibida; curiosamente, es su repetición, contradictoria.

#### IV. LA ANTIMODERNIDAD Y EL PROYECTO.

A pesar de las contradicciones del surrealismo y su discurso crítico —de comprensión del sujeto que al querer alejarse del que piensa el racionalismo termina construyendo uno con el mismo grado de autonomía, y de una comprensión de lo social igualmente

monológica—, su antimodernidad adquiere sentido (significación y dirección, marco) en el modo específico de la modernidad. Lyotard ha afirmado que el *proyecto* es el modo característico de la modernidad (LYOTARD: 1996, 61). Aquí quiero tomar esta idea para explicar el discurso crítico del surrealismo como antimodernidad y ubicar su propuesta ética.

El proyecto está en relación con la idea de la falta y con la de la finalidad. El proyecto *proyecta* sus temas desde un estado de carencia, estado inicial presupuesto en la enunciación<sup>10</sup>. Los sujetos enunciadorees reconocen su no-ser respecto del ser al que se quiere llegar en la finalidad. La modernidad organiza su enunciación en un «nosotros», en el carácter de la *universalidad*. La falta remite a la falta del nosotros, precisa un horizonte de desarrollo desde el no-desarrollo: «la idea de progreso resulta indefectiblemente de esto: no representa más que el movimiento por el cual el saber se supone que se acumula» (LYOTARD: 1990, 60). Este movimiento en la modernidad tuvo una manifestación especial. Si bien es cierto que se trata de la acumulación —progreso, ciencia, tecnología, bienestar—, se proyecta un estado de *permanencia*, de lo acumulativo a lo completo. Por ello, la finalidad del proyecto de la modernidad se construyó como la *permanencia de la felicidad*.

En el proyecto es importante reconocer al *futuro* como su tiempo. El ser que se plantea como finalidad está en el futuro, y los relatos que han sostenido la modernidad no pueden buscar su legitimación en una autoridad que distinga solamente el ser del no-ser. Es decir, el ser de la finalidad del proyecto moderno debe ser entendido como *lo que se va a ser*. La legitimación, el poder del legislador que legitima, está en el *será*, lo que todavía no es pero que en el acontecimiento —lo que acontece en el tiempo y en el espacio— *deviene* en ser. El proceso de legitimación en la modernidad necesitará así una *autoridad representada* en el metarrelato<sup>11</sup>:

«A diferencia de los mitos, estos relatos [los relatos modernos] no buscan la referida legitimidad en un acto originario funcional, sino en

---

10. Esta idea la trabajé inicialmente en el artículo que cito. Aunque el interés se centró en el lenguaje y su estatuto posmoderno en la poesía, puede ser consultado sobre todo en su primera parte.

11. El problema de los metarrelatos puede consultarse en Lyotard (1990, 1996).

un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta idea (de libertad, de 'luz', de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el proyecto» (LYOTARD: 1996, 60).

El poder del futuro en el proyecto explica la historia, pero a diferencia de la concepción histórica cristiana, produce una homología entre el pasado y el presente. El proyecto distingue dos tiempos: el pasado/presente y el futuro. Pasado y presente tienen la identidad de no-ser respecto del futuro, el que contiene el ser en su forma de llegar a ser, de finalidad.

La finalidad del proyecto moderno concibe al futuro como una permanencia -en este sentido se pueden establecer homologías con la concepción cristiana del tiempo-, ordenarse en el «nosotros» en busca de esa finalidad será el sentido de la modernidad.

La antimodernidad comparte con la modernidad canónica el proyecto, son órdenes de discursos que producen su *sentido* en el mismo modo. Por eso, desde aquí, la antimodernidad es un orden de discursos moderno; es decir, la antimodernidad es parte de la modernidad.

El *relato*<sup>12</sup> del surrealismo comparte la *finalidad* del proyecto moderno: emancipación del individuo, libertad y felicidad. Sólo que la legitimación del *será* encuentra otro *metarelato*: la superrealidad. La legislación, el poder para organizar la universalidad desde el «nosotros» proviene de ese metarelato. Como tal, existe en *lo que se va a ser* como *promesa*. Ese no-ser *todavía*, al que se busca organizar en un sentido (dirección) hacia el *ser* de la superrealidad, confiere la autoridad (legitimación) al relato surrealista. La propuesta ética del surrealismo señala la *finalidad* que adquiere sentido en el proyecto.

Con todas sus contradicciones y reformulaciones internas de su cognición —que hay que considerar en relación directa con el problema de la legitimación—, el surrealismo es una importante manifestación de la modernidad. Por todo esto tal vez sea pertinente aludir al verso de Moro que sirve de título a este trabajo: interpretación

---

12. Utilizo las categorías de relato y metarelato según Lyotard (1990).

delirante de la realidad, sí, pero también *sublime* (en el sentido kantiano retomado por Lyotard para pensar la vanguardia<sup>13</sup>).

#### IV. LA ANTIMODERNIDAD Y EL PROYECTO.

¿Es posible asumir la vigencia del *proyecto* de la modernidad todavía? Esta pregunta, sin lugar a dudas, es una de las más debatidas y vigentes desde hace muchos años; no es otra la que ha dado origen al debate Habermas-Lyotard.

La praxis se comprende como la necesidad de dar un orden, un sentido; es en sí una categoría simbólica. Pero los órdenes de lo simbólico siempre han ejercido dominación —o la han buscado— entre ellos. Algunas afirmaciones que señalan que lo posmoderno no es sino una resemantización de algunos temas y actitudes similares a los encontrados en algunos discursos modernos mantienen su crítica en lo imaginario. Pero el problema no se resuelve allí, el problema es simbólico. Se trata de comprender los discursos en el *modo* en el que adquieren *sentido*. En lo que respecta al debate sobre la modernidad, se trata de comprender si los órdenes de los discursos contemporáneos aún conservan el modo de la modernidad.

¿Nietzsche, el destructor de lo que todavía quedaba en pie, coincide con el *modo* de Cioran? Hablar de antecedentes, de temas y actitudes que los hacen huesos de la misma carroña es quedarse en lo imaginario. El modo de Nietzsche es moderno y adquiere su legitimación en el *superhombre*. Es el modo moderno: la finalidad, el metarrelato, el futuro como tiempo del *será...* Cioran no se organiza en el «nosotros» del modo de la modernidad, del proyecto; se trata ciertamente de la constitución de un modo que ha aniquilado el «nosotros» moderno, que ha cambiado el «anti» por el «post» en toda su significación.

Y en esto me inclino hacia Lyotard. Huyssen no se equivoca al sostener que Habermas continúa inscrito en la tendencia universalizadora de la Ilustración y el marxismo (cf. HUYSSSEN: 1992, 159), y que comparte con la tradición estética de la vanguardia lo que aquí denomino —siguiendo a Lyotard— el proyecto. La llamada a completar el proyecto de la modernidad, que para él es el proyecto de

---

13. Consúltese: Lyotard (1996).

la modernidad canónica; la idea de pensar a ésta como un proyecto inacabado, se aleja de la propuesta de Lyotard que ve al *proyecto* de la modernidad concluido. A pesar de que Habermas ve al surrealismo como una modernidad extraviada, se inscribe junto con él en el proyecto. La actitud de Habermas sostenida en la universalidad del «nosotros» obvia la implicancia que supone el paso de lo «anti» a lo «post».

En el arte, el análisis de los discursos culturales puede ayudar a comprender la diferencia<sup>14</sup>, pero conservando la semiotización específica de cada forma de cognición. En la poesía, la relación con el lenguaje ha cambiado con respecto a la poesía moderna. La fe en la posibilidad del lenguaje para referir y también para organizar un proyecto ha sido anulada<sup>15</sup>. La praxis de esta poesía, en tanto tratamiento simbólico de lo real, alumbra un estado cultural que, al menos por ahora, podemos llamar posmoderno.

El surrealismo, como condensador de la actitud antimoderna y expresión consolidada de la modernidad, hoy ha perdido el orden de ser «anti». Leído desde Bürger, el surrealismo en la posvanguardia ha anulado la tentativa de unir arte y vida en contra de la institución literaria y permanece como un estilo (cf. BÜRGER: op. cit.). Pero el análisis cultural de la poesía contemporánea, en relación a la antimodernidad surrealista, tiene mucho que decir. Es necesario detectar los cambios de la experiencia estética, pero también comprender el discurso del arte y la poesía como una exploración cultural, como un orden simbólico del tratamiento de lo real.

Tal vez sea momento de terminar. Desde la propuesta ética del psicoanálisis, crítica todavía, el epígrafe de este trabajo asume una de sus posibles significaciones. La antimodernidad como la modernidad juegan al mismo juego de siempre: la construcción de la realidad enmascara lo Real del deseo. *Tentativas de fundamentar ilusiones con argumentos*, tentativas de la praxis de tratar lo real mediante lo simbólico como si lo real consistiera. La argumentación *insiste* justo donde no consiste. La permanencia de la felicidad.

---

14. Aludo a la categoría de Lyotard. Puede consultarse Lyotard (1991).

15. Es lo que traté de demostrar en mi artículo citado.

## BIBLIOGRAFÍA<sup>16</sup>

- BERMAN, Marshall 1991. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, Bogotá.
- BRETON, André 1965 *Los manifiestos del surrealismo*. Nueva Visión, Bs. As.
- BÜRGER, Peter 1989 *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.
- FREUD, Sigmund 1980 *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial, Madrid.  
1988 «Psicoanálisis». En: *Obras Completas*. Orbis, Bs. As.
- GARCÍA LIENDO, Javier 1997 «Alejandra Pizarnik o el suicidio de la palabra. Poesía, lenguaje y posmodernidad». En: *Dedo Crítico*. Nro. 4, año III, noviembre. Lima.
- HUYSEN, Andreas 1992a «En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70». En: Picó, Joseph (comp.): *Modernidad y posmodernidad*. Alianza, Madrid.  
1992b «Cartografía del posmodernismo». En: Picó, Joseph.
- LACAN, Jacques 1997 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Bs. As.
- LYOTARD, Jean François 1973 *La fenomenología*. Editorial Universitaria, Buenos Aires.  
1990 *La condición posmoderna*. Rei, México.  
1991 *La diferencia*. Gedisa, Barcelona.  
1996 *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona.
- STAROBINSKI, Jean 1987 «Freud, Breton y Myers». En: *Interpretación freudiana y psicoanálisis*. Paidós, Bs. As.
- WILLIAMS, Raymond 1988 «El lenguaje y la vanguardia». En: Fabb. Attridge, Durant y MacCabe (comp.): *La lingüística de la escritura*. Debate entre lengua y literatura. Visor, Madrid.
- ZIZEK, Slavoj 1992 *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, México.

16. Cito las fechas de las ediciones usadas.

JOSÉ IGNACIO PADILLA

ROBERTO REYES TARAZONA: EL VUELO DE LA HARPÍA

La postulación de un compromiso entre Literatura e Historia rige la configuración de lo novelesco en *El vuelo de la harpía*. No me afirmaré en la ingenuidad de una literatura ahistórica pero sí en la necesidad de que lo literario se manipule según códigos literarios.

La urgencia por narrar la realidad justificaría el manejo desigual de estos códigos: *no importa cómo, hay que contar la Historia*. De allí que el desorden de dicha Historia —fines de la década pasada: narcotráfico, terrorismo, corrupción... y la enmarañada red de violencia que tejen sus manifestaciones— pase a la historia, a pesar de la linealidad del discurso.

Surge aquí un problema: dicho desorden no es re-elaborado según principios propios de la novela; el resultado: un pobre trabajo de composición: una disgregación de los hechos de violencia y de los personajes; una fragmentación, un dejar cabos sueltos, una no-necesidad de los elementos de la fábula, una sucesión azarosa de acciones que por momentos afecta la verosimilitud del relato.

Los personajes estarían explicados por la coyuntura socio-histórica —cuyo desconocimiento dará problemas a alguna lectura—. Tal explicación es imprecisa, parcial, no siempre eficaz: la coyuntura no justifica la arbitrariedad de ciertos actos y percepciones.

Además el excesivo peso del proyecto *histórico* del autor intensifica tal arbitrariedad: la presencia de los personajes sólo sirve para ilustrar la Historia. Prueba de la menor importancia de los personajes para el autor es el hecho de que la descripción de sus sentimientos y reflexiones muchas veces no sea sino un pretexto para adelantar el

relato, atrapado en un nudo narrativo, y no un procedimiento para configurarlos con precisión.

Esta tensión contradictoria entre lo azaroso y lo histórico sería salvada proponiendo la existencia de: a) fuerzas que pueden zarandearnos y descolocarnos, b) un poder mayor que uno, en toda circunstancia; que no es sino otra formulación de la justificación del desorden de la historia por el desorden de la Historia. Justificación homologable a la de Salvador, el protagonista: *lo importante es contar* —aunque para ello, sintomáticamente, tenga que asumir como único público a un alienado.

El proyecto —el exorcismo de la Historia— y su posibilidad están en las fronteras de lo literario. Curiosa justificación la de esta novela: la urgencia histórica. Por la misma, su principal fallo estructural, la imprecisa composición, no anula un valor: la confrontación con nuestra contemporaneidad produce malestar. Tales confrontación y valor ganan respeto para la novela\*.

---

\* *EL VUELO DE LA HARPÍA*. Lima, Editorial San Marcos, 1998. 351 pp.

LUCIO GALLIO

THIS IS WHO WE ARE

GABRIEL ESPINOZA: ELLO

¿Dónde se busca nuestra imagen exacta? ¿En las hierbas crespas de las praderas, en las raíces inmensas de lo indeterminado, tal vez en aquellos nombres de animales a los cuales respondemos? La naturaleza parece permitirle a *Ello* la sensata percepción de lo que en realidad somos, y nuestra lente sería el sueño —aún nos rendimos frente a su poder, aún todo este cuerpo de papel se estremece con su verdad engeguecedora pues «El tesoro está en las imaginaciones» y «El sueño imanta las agujas»— o toda forma no tomada en cuenta por los vicios de la razón.

Sea cual fuere la apariencia de lo humano, pisadas nuestras se revelan dentro de los márgenes del Tiempo, esta Historia silvestre que hemos creado, así como los otros infinitos conceptos mortales. De esta manera el hombre atraviesa la atmósfera dejando en la naturaleza «una delgada sombra, bajorrelieves. Y / En el cromo tiernos brotes de óxido».

De otro lado está presente la infaltable consciencia de una lucha con el signo, con la nada: sus velos, sus hedores. La búsqueda de un espacio: «Allá donde nuestras voces resuenan como un relincho/ El mundo se vuelve sueño/ Desaparece la palabra palabra». Aquella medrosa actividad milenaria llamada poesía.

Pero ¿qué puede hacer el poeta contra las palabras? y aún más, ¿qué puede hacer cuando el matrimonio inefable con el lenguaje está consumado y en las postrimerías su sacrificio divino lo espera?

Este texto no refleja sobre sí sólo una triste lucha contra la tinta sino también, temerariamente, contra la existencia, su acontecer, su inserción en el Libro de la Naturaleza pero también su escisión.

Éste es el rito melómano que cumple el texto, éstas las opciones tomadas que levitan ahora en un género como éste: exhausto. Allí



José Watanabe. Nace en 1946 en Laredo, Trujillo. Su obra poética la forman: *Álbum de familia* (1971), *El buso de la palabra* (1989) —considerado el mejor libro de la década (Revista *Debate*)— e *Historia Natural* (1994). Pronto aparecerá su nuevo poemario *Cosas del cuerpo*. Como cineasta es autor de varios guiones, destacando entre ellos los que escribiera para películas como *Maruja en el infierno* y *La ciudad y los perros*. Carlos Estela. Cursa el 4° año de Literatura en la UNMSM, ha colaborado en diversas revistas del medio. Percy Díaz. Estudiante de Literatura en la UNMSM, ha publicado en la revista *Dedo Crítico*. Álvaro Sarco. Ha seguido estudios de Derecho en la PUC y actualmente asiste a la Facultad de Letras de la UNMSM. Florentino Díaz. Ha participado en la publicación del volumen colectivo *Inmanencia* 1998; estudia Literatura en la PUC. Camilo Fernández Cozman. Poeta y crítico. Profesor principal de la Escuela de Literatura de la UNMSM. Ha publicado *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (1990), *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson* (1996) y el poemario *Ritual del silencio* (1995). Lourdes Valdivia. Estudia Comunicación Social en la UNMSM. Julio Teodori. Estudiante de Literatura en la UNMSM; ha colaborado en publicaciones como *Dedo Crítico*, *El Comercio* y el suplemento *Domingo* de *La República*. Carlos García Miranda. Egresado de la Escuela de Post Grado de la UNMSM. Publicó *Cuarto Desnudo* (relatos) en 1996. Ha colaborado en diversas revistas y diarios del medio. Participó con el texto presentado en este número en el seminario: *Antonio Cornejo Polar: Heterogeneidad y conflicto en las literaturas del Perú*. Lima, 3 al 5 de Junio de 1998. Javier García Liendo. Estudia el último semestre de Literatura en la UNMSM. Es Director de la revista *Dedo Crítico*. José Ignacio Padilla. Cursa el 4° año de Literatura en la UNMSM. Lucio Junio Gallio. Nació en la ciudad de Córdoba en 694 de Roma (el 59 a.c. de nuestra era); amigo íntimo de Marco Porcio Latrón y Annaeo Séneca, actualmente vive a orillas del Tíber.

Watanabe Estela Sarco Díaz Eluard Quignard Teodori García Miranda García Liendo