

hueso húmero

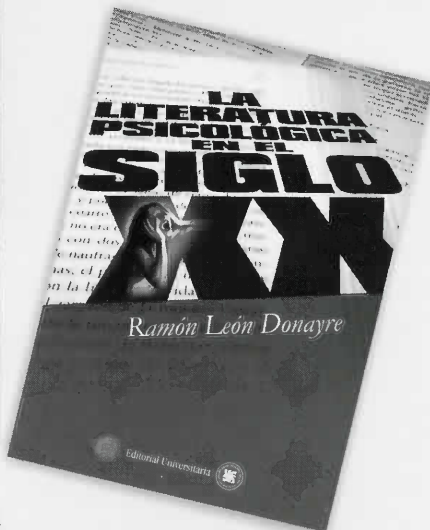
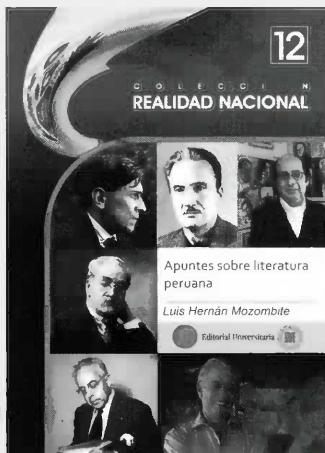
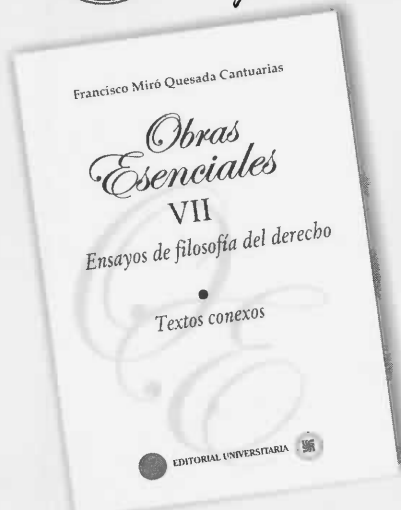
55





Universidad Ricardo Palma

*Formamos seres humanos
para una cultura de paz*



**EDITORIAL
UNIVERSITARIA**

De venta en: **Campus URP:** Av. Benavides 5440 / Surco
Telf.: 708-0000 Anx. 8009 E-mail: editorial@urp.edu.pe
Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198, Miraflores
y en las principales librerías de Lima y provincias.

hueso húmero

No. 55

junio

2010

SUMARIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ALEX ROSS / Catedrales sumergidas. Música en el fin de siglo | 3 |
| MAIA ROJAS BRÜCKMANN / Fundido a negro | 36 |
| JOSÉ IGNACIO PADILLA / Eielson: Materia y lenguaje: <i>Quipus</i> | 46 |
| RENATO SANDOVAL BACIGALUPO / La canción de la Pu | 76 |
| LUIS ALVARADO / Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú | 80 |
| ENRIQUE BRUCE / Tres textos | 101 |
| MARIO GHIBELLINI / Las Cainelas | 109 |
| ROLAND BARTHES/ Música práctica | 114 |
| SPENCER REECE / Margaret | 120 |
| ALBERTO MEDINA / Prestigio del hueco: Fernando Vallejo | 122 |
| CAMILO TORRES/ Un cierto matiz pardo | 130 |
| LJUDEVIR HLAVNIKOV / Poemas | 135 |

EN LA MASMÉDULA

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| JUAN ACHA-FERNANDO DE SZYSZLO / Correspondencia | 139 |
| LUISA ELVIRA BELAUNDE y VÍCTOR VICH / ¿Qué quedó de la selva? / Una nota sobre Christian Bendayán | 158 |
| ALFREDO VILLAR / El último visionario | 163 |
| RASCHID RABI / Mort Cinder y su problemática pertenencia al género de superhéroes en la historieta | 169 |

LIBROS

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RAMÓN MUJICA / Arte popular: ensayos de Macera | 182 |
| JUAN CARLOS UBILLUZ / La resistencia de lo inolvidable. Sobre <i>Plumas del Antisuyo</i> | 188 |
| FRANCESCA DENEGRÍ / El sueño de la nación y sus monstruos | 195 |
| ARMANDO SÁNCHEZ MÁLAGA / La música de Orejón | 198 |
| ELIO VÉLEZ MARQUINA / Vigencia de los estudios coloniales | 202 |

| | |
|----------------|-----|
| EN ESTE NÚMERO | 211 |
|----------------|-----|

TAPA : ANTONINO ESPINOSA SALDAÑA (FOTO DE MANUEL FIGARI). VIÑETAS : MIRKO LAUER.

UNMSM

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor (†)

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

www.perucultural.org.pe

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

CATEDRALES SUMERGIDAS. MÚSICA EN EL FIN DE SIGLO / Alex Ross

Mientras la Autopista 1, la autopista costera de California, se dirige al norte de San Francisco, atrapa la mirada como una obra de arte. El paisaje podría haber sido concebido por un creador engañoso que disfrutase gestos grandilocuentes y transiciones abruptas. Prados ondulantes terminan en arrecifes; secuoyas rojas se elevan sobre delgados trozos de playa. Torres de roca descansan sobre la superficie del océano como los fantasmas de viejos veleros. Una vaca perdida se recuesta sobre su hombro, mirando al mar. Rutas secundarias enfilan hacia las colinas tierra adentro en extraños ángulos, tentando al conductor sin destino a seguirlos hasta el fin. Un camino especialmente seductor, el Meyers Grade Road, parte de la Autopista 1 poco después del pueblo de Jenner. La pendiente es de 18 por ciento, y lo empinado del ascenso provoca distorsiones de perspectiva que marean. El Océano Pacífico crece en el espejo retrovisor como una colina azul que cruza un valle oculto.

No lejos está Brushy Ridge, un bosque y el hogar del compositor John Adams. Una manera de describir su obra es decir que suena como la Autopista 1. Un paraíso con truco, una corriente de sonidos familiares dispuestos de modos no familiares. Una ostentosa fanfarria hollywoodense da paso a una secuencia, semejante a un trance, de ritmos cambiantes; nubes de armonía wagneriana son dispersadas por un cuarteto de saxos. Es un romanticismo americano en tiempo presente, que honra las sombras de Mahler y Sibelius, conectándose con procesos minimalistas, curvilíneos sonidos del jazz y el rock, hojeando los archivos de la innovación de la posguerra. Sonidos secos son rotos y filtrados a través de una voz personal inmediatamente reconocible, a veces exuberante y a veces melancólica, a veces *hip* y a veces noble, serpenteando su camino a través de una cultura fragmentaria.

Brushy Ridge está al final del Meyers Grade Road, y el último tramo es cuestión de conjeturas. La casa Adams, en la cima de la colina rocosa, es un lugar confortable, rural y hippy. No hace mucho servía de cuartel general de un cultivo de marihuana. Entrando, puedes hallar al compositor dormido en el sofá con una edición de la poesía completa de Allen Ginsberg abierta delante de él. Tiene una cara juvenil, enmarcada por una pulcra y plateada barba. Sus ojos a veces brillan con curiosidad, o se nublan con una ligera tristeza. Hay en él una inocencia atractiva, pero es una inocencia aguzada por la confianza. Habla en suaves, pausados tonos, deteniéndose para buscar la palabra correcta. En alguna ocasión estalló en una risa inesperadamente agresiva, subrayándola con una palmada y un alegre girar de ojos.

Adams se abre camino a través de una quebrada hasta un depósito. “Mi cabaña para componer”, lo llama. Hay una tradición de compositores que trabajaban en los bosques; *Ainola* de Sibelius está rodeada de bosque, y Mahler compuso la mayoría de sus sinfonías en un rústico estudio de una habitación construido según sus especificaciones. Adams puede reivindicar la más grande cabaña para componer de la historia. Levanta la trampa del techo y camina a través del espacio, parte del cual es alquilado a un vecino leñador. Hay un fuerte olor de secuoya recién cortada. Entra en una habitación pequeña, donde hojas de partitura están diseminadas alrededor de un teclado eléctrico y un terminal de computadora.

Es el año 2000 y Adams está escribiendo un oratorio llamado *El Niño*¹ —un moderno y españolizado recuento de la historia navideña. Juguetea con el teclado, ordenando a la computadora interpretar un aria para mezzo-soprano y orquesta titulada “Pues mi Dios ha nacido a penar”². En tonos agudos, la computadora canta una melodía sinuosa, de largo aliento, girando y retorciéndose sobre acordes de canción de cuna. Luego de unos cincuenta compases, la música se desvanece hasta

¹ En español en el original. (Nota del traductor.)

² *Ibíd.*

convertirse en una sola línea. El compositor mira atentamente el suelo, cubriendo su mentón con la mano. Entonces retorna al trabajo, minando poco a poco el silencio de todo lo que queda para ser compuesto.

Después del fin

Este ha sido un libro sobre el destino de la composición en el siglo veinte. Es fuerte la tentación de ver la trayectoria general como una pronunciada decadencia. Desde 1900 al 2000, el arte experimentó lo que sólo puede ser descrito como una caída desde una gran altura. En el comienzo del siglo, los compositores eran protagonistas en el mundo del escenario, sus premieres rebosantes de cazadores de rarezas, su progreso trasatlántico cubierto por boletines telegráficos, sus escenas en el lecho de muerte descritas con detalles exquisitos. El último día de Mahler sobre la tierra, la prensa vienesa reportó que su temperatura corporal estaba oscilando entre los 37,2 y los 38 grados. Cien años después, los compositores clásicos contemporáneos han desaparecido del radar de la cultura establecida. Nadie susurra "Der Adams" mientras el compositor de *El Niño* camina en la calles de Berkeley.

Desde lejos podría parecer que la música clásica misma se dirige hacia el olvido. La situación se presenta especialmente sombría en Estados Unidos, donde escenas de décadas previas —Strauss conduciendo para millares en la tienda Wanamaker's, Toscanini tocando para millones en la radio NBC, los Kennedy recibiendo a Stravinsky en la Casa Blanca— parecen de una lejanía mítica. Para el observador cínico, las orquestas y la ópera se hallan atascadas en una cultura de museo, tocando para una cohorte menguante de suscriptores envejecidos y aspirantes a elitistas que se satisfacen con interpretaciones técnicamente expertas, si bien carentes de espíritu, de las obras favoritas de Hitler. Revistas que alguna vez pusieron a Bernstein y Britten en sus portadas ahora solo tienen tiempo para Bono y Beyoncé. La música clásica es ampliamente ridiculizada como un pasatiempo pedante, afeminado e intrínsecamente antiestadounidense. El más conspicuo amante de la música en el Hollywood moderno es el visionario asesino serial Hannibal Lecter, quien mueve los dedos ensangrentados al compás de las *Variaciones Goldberg*.

Visto desde un ángulo más favorable, el cuadro es muy distinto. La música clásica está llegando a audiencias mucho más grandes que en cualquier momento de la historia. Decenas de millones acuden cada noche a la ópera, conciertos y festivales. Audiencias enormes y nuevas han aparecido en Asia Oriental y Sudamérica. Aunque el repertorio es excepcionalmente resistente al cambio, se está impregnando de música del siglo XX. *La consagración de la primavera* de Stravinsky, el concierto para orquesta de Bartók y la Quinta Sinfonía de Shostakovich son piezas sinfónicas de lucimiento amadas por el público, obras de Strauss, Janacek y Britten se han sumado a Mozart y Verdi en el repertorio operístico. Jóvenes audiencias repletan pequeñas salas para oír los cuartetos para cuerda de Elliott Carter o las construcciones aleatorias de Xenakis. Compositores vivos como Adams, Glass, Reich y Arvo Pärt tienen una masa de seguidores. Y unas pocas orquestas con visión de futuro han puesto el repertorio moderno en un lugar central: en 2003, la Filarmónica de Los Ángeles, bajo la visionaria dirección de Esa-Pekka Salonen, inauguró el Walt Disney Concert Hall con un programa que incluía *Lux aeterna* de Ligeti, *La pregunta sin respuesta* de Ives y, naturalmente, *La Consagración*. Mientras el leviatán de la cultura de masas se quiebra en una mezcolanza de subculturas y nichos de mercado, mientras internet debilita la hegemonía de los medios de comunicación en la distribución cultural, hay razones para pensar que la música clásica, y con ella la nueva música, puede hallar un público nuevo en lugares lejanos.

No es posible dar un recuento prolijo de la composición en el segundo *fin de siècle*. Estilos de cualquier denominación —minimalismo, posminimalismo, música electrónica, música laptop, música de internet, Nueva Complejidad, espectralismo, collages apocalípticos y meditaciones místicas de Europa Oriental y Rusia, apropiaciones del rock, pop y hip-hop, nuevos experimentos con música folclorizante en América Latina, el Lejano Oriente, África y el Medio Oriente— luchan unos contra otros sin que ninguno alcance la supremacía. Algunos han intentado llamar esta era “posmoderna”, mas “moderno” es ya un término tan equívoco que ponerle el prefijo “pos” lo empuja al filo de la ausencia de significado. En retrospectiva, la modernidad musical, en el sentido de una vanguardia unificada, nunca existió. El siglo XX fue siempre una época

de “muchas corrientes”, un “delta”, en las sabias palabras de John Cage. Lo que sigue es un tour aéreo de un paisaje siempre cambiante.

La composición continúa siendo, como dice el Demonio de Thomas Mann, “desesperadamente difícil”. Aunque vastas cantidades de música están siendo escritas cada día —las páginas web nacionales muestran listas de 450 compositores en Australia, 650 en Canadá, varios miles en los países nórdicos—, poca de ella ha encontrado un público fuera de un círculo relativamente limitado de amantes de la nueva música. Algunos se especializan en “música para usar”, y escriben para coros de iglesia o bandas universitarias de instrumentos de viento o componen los *soundtracks* de juegos de video. La mayoría se gana la vida enseñando composición, y sus estudiantes se vuelven profesores también. Pueden preguntarse a veces, como el protagonista de *Palestrina* de Hans Pfitzner, “¿Para qué todo esto?” Han leído en los libros que sus predecesores humillaron a reyes, electrizaron multitudes, forjaron naciones. Tarde o temprano descubren que la cultura popular moderna no tiene lugar para un héroe compositor. Los compositores más celebrados son a veces los más infelices; se sabe que György Ligeti, en sus últimos años, se obsesionó con la sensación de que sería olvidado después de su muerte, de que había sobrevivido a la era en la cual la música importaba.

Tal vez Ligeti tenía razón; tal vez la composición clásica está sobreviviendo ya pasada su fecha de vencimiento por la terca determinación de quienes la interpretan, quienes la apoyan y, sobre todo, quienes la escriben. Lo más probable, sin embargo, es que una tradición milenaria no expire por el final de un calendario o el envejecimiento de una cohorte nacida de la explosión demográfica. La confusión suele ser un preludio de la consolidación; podríamos incluso estar al borde de una nueva edad de oro. Por ahora, el arte es como la “catedral sumergida” que describe Debussy en sus Preludios para piano: una ciudad que canta bajo las olas.

Después de Europa

“La sinfonía debe ser como el mundo”, le dijo Mahler a Sibelius en 1907. “Debe abarcarlo todo.” Ahora la música clásica es el mundo; ha

dejado de ser un arte europeo. Uno pude utilizar obras nuevas para dibujar un mapa del mundo —desde las piezas orquestales del compositor australiano Peter Sculthorpe, quien compone sobre los sonidos y ritmos del interior de Australia, hasta R. Murray Schafer y su radical ciclo de teatro musical *Patria*, que solo puede ser representado en los bosques y lagos del norte de Canadá. Una lista exhaustiva de voces significativas en la música contemporánea incluiría a Franghiz Alí-Zadeh de Azerbaiyán, Chen Yi de china, Unsuk Chin de Corea del Sur, Sofía Gubaidolina de Rusia, Kaija Saariaho de Finlandia y Pauline Oliveros de Estados Unidos. Además, la composición ha dejado de ser predominantemente masculina; los seis nombres precedentes corresponden a mujeres.

En una de las escenas primeras de la música moderna, Debussy se enamoró de los conjuntos javaneses y vietnamitas en la Exposición Universal de París de 1889. De forma apropiada, el primer compositor asiático internacionalmente reconocido —Toru Takemitsu— encontró su propia voz escuchando música francesa. Hacia el final de la segunda guerra mundial, soldados y civiles del frente japonés doméstico construyeron redes de bases subterráneas, en previsión de una invasión que nunca llegó. Takemitsu fue destacado a una de esas fortalezas bajo tierra en 1944, con solo catorce años. Aunque ninguna música aparte de las canciones patrióticas era permitida en la base, un día un oficial de buen corazón llevó a los soldados niños a una habitación trasera y les tocó algunos discos, usando un fonógrafo a cuerda con una aguja de bambú. En un disco, Lucienne Boyer cantaba *Parlez-moi d'amour* (“Háblame de amor”). Takemitsu escuchó, según contó luego, en un estado de “enorme conmoción”. Después de tanto trabajo sin sol y sin alma, esa deliciosa canción abrió un mundo de posibilidades en su mente. Desde entonces, honró aquel momento como el nacimiento de su consciencia musical.

Básicamente autodidacta, Takemitsu primero estudió a Debussy y Messiaen, y luego pasó a Boulez y Cage. No solo refinó su técnica en obras de concierto, sino también en partituras para varias obras maestras del cine japonés de la posguerra, incluyendo *Dodes'ka-den* de Kurosawa y *La mujer de arena* de Hiroshi Teshigahara. En la primera sedujo los oídos con melodías populares, en la segunda estremecía con *glissandi* de

cuerdas y ruido electrónico semejante a los de Xenakis. Como Messiaen, Takemitsu no sintió la necesidad de elegir entre lo suave y lo áspero. En la década de 1960, inspirado en parte por su obra para el cine, añadió instrumentos japoneses como la flauta sakuhachi y el laúd biwa a sus conjuntos de corte occidental. Cerca de su muerte prematura, ocurrida en 1996, Takemitsu había forjado un estilo final que era preciso en su diseño, rico en su timbre, tonal en la superficie, misterioso en su corazón. Comparó su música con un “pergamino pintado enrollado”.

La música china ha estado funcionando con un alto nivel de sofisticación por varios miles de años. Las campanas bianzhong del marqués Yi, que reposaron intocadas en una tumba dos mil cuatrocientos años antes de ser descubiertas en 1978, están meticulosamente afinadas en octavas de doce notas, cerca de la moderna escala cromática occidental. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX, los compositores chinos desertaron de las tradiciones nativas para acercarse a Occidente. Inicialmente emularon a los compositores rusos y, poco después, a Debussy, cuya armonía pentatónica sonaba tan familiar a los chinos como para Takemitsu en Japón. La apasionante obra de Sheila Melvin y Jindong Cai *Rapsodia en rojo: cómo la música clásica occidental se volvió china* cuenta una anécdota reveladora sobre el diálogo entre Oriente y Occidente. Hace algunos años un viajero estadounidense comentó en China que la música de cierto compositor sonaba como la de Debussy. El compositor contestó enojado: “¡No, esta pieza no se asemeja a Debussy! ¡En absoluto! ¡Debussy se parece a mí! ¡Debussy se parece a China!”.

Cuando Mao Tse Tung y los comunistas tomaron el poder en 1949, los compositores se hallaron en predicamento que no era nuevo. Como Hitler y Stalin, Mao se fantaseó a sí mismo como mecenas de las artes, y se entrometió incesantemente en la esfera cultural, zigzagueando entre la liberalización y la represión. En el período “Que florezcan cien flores” del final de la década de 1950, las orquestas, la ópera y los conservatorios de estilo occidental se multiplicaron, y compositores como He Luting tímidamente probaron estilos de inicios de siglo. Luego, a finales de 1965, Jiang Qing, la cuarta esposa de Mao, incitó a la cruzada antioccidental de la Revolución Cultural, y una ola de terror inundó todos los sectores

de la sociedad. Jiang Qing tenía ideas definidas sobre la música, aunque no formaban un sistema coherente. Como se refiere en *Rapsodia en rojo*, en varias ocasiones ella expresó disgusto por el sonido del trombón, preferencia por la Sexta Sinfonía de Beethoven sobre la acientíficamente “fatídica” Quinta y admiración por la banda sonora de *El poni rojo* de Aaron Copland. En el espíritu de la solidaridad proletaria, los artistas “burgueses” fueron objeto de una feroz humillación pública y algunos prefirieron el suicidio como forma de escapar.

Un asombroso incidente tuvo lugar en la televisión China. He Luting, quien había suscitado la condena de un crítico de mentalidad proletaria por defender la música de Debussy, fue objeto de un interrogatorio que incluyó violencia física, pero se negó a disculparse. “¡Sus acusaciones son falsas!”, gritó. “¡Debería avergonzarse por mentir!”. Ningún compositor jamás se levantó más valientemente contra el totalitarismo. He Luting vivió hasta los noventa y seis años.

En el clímax de la locura, los conservatorios fueron cerrados y las orquestas desarticuladas. Los pocos compositores que continuaron trabajando estaban confinados a la tarea de perfeccionar los “modelos de estrellas brillantes” del teatro musical comunista de Jiang Qing y óperas como *Destacamento rojo de mujeres*, *La linterna roja* y *Tomando estratégicamente la Montaña del Tigre* (un título del que irónicamente se apropió Brian Eno más tarde). Estas obra tenían un diseño brutalmente simple y se basaban en una mezcla kitsch de melodías pentatónicas y romanticismo al estilo de Tchaikovski. Sin embargo, apuntaban a una nueva dirección para la composición china. Al mismo tiempo que Takemitsu mezclaba instrumentos de cuerda y tambores *taiko* en la banda sonora de *La mujer de arena*, Wu Zuqiang y Du Mingxin, los autores de *Destacamento rojo de mujeres*, usaban manidas pero eficaces combinaciones de timbres occidentales y chinos.

Mao murió en 1976, y los conservatorios reabrieron en 1978. Las primeras clases de composición produjeron una notable generación de talentos: Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Bright Zheng y Guo Wenjing, entre otros. Todos eran hijos de la Revolución Cultural y su ignorancia de la tradición resultó ser una suerte de bendición: podían empezar con

una página en blanco. Tan pasó buena parte de su infancia en un pueblo remoto en la provincia de Hunan, cantando canciones folclóricas mientras sembraba arroz en el campo y tocando el violín en una *troupe* provinciana que representaba obras de la ópera de Pekín. Cuando, en su examen de ingreso del Conservatorio Central de Pekín, se le pidió que tocara algo de Mozart, preguntó con inocencia al jurado: “¿Quién es Mozart?”.

En los años ochenta los compositores chinos del New Wave se pusieron al día velozmente, recorriendo el sendero progresivo desde Debussy a Boulez o Cage. No obstante, no olvidaron las tradiciones de la música rural a la cual habían sido expuestos mientras hacían trabajos forzosos en granjas colectivas. Tan yuxtapuso los ruidos de agua y papel de Cage con una suntuosa orquestación romántica y humildes melodías folclóricas que podrían haber despertado una sonrisa en Jiang Qing. Lo irónico es que la mayoría de los compositores del New Wave terminaron en Estados Unidos practicando intercambio cultural en el acostumbrado entorno universitario. De vuelta a casa, la música occidental convocaba una enorme audiencia, pero el repertorio tendía a detenerse cerca de Tchaikovski. Si el mundo chino de la música clásica puede hospedar la nueva música en el siglo XXI, el centro de gravedad puede desplazarse de modo permanente hacia Oriente.

El término “música clásica” cambia de significado a través del planeta. Ahora connota casi cualquier práctica antigua que haya perdurado hasta la edad moderna: la ópera ritual de China, la música cortesana imperial del *gagaku* japonés, el *radifu* “orden” de las melodías persas, las grandes tradiciones clásicas de la India y la percusión polirrítmica de las tribus africanas occidentales, entre cientos de otras. Quienes aman las “músicas clásicas” comparten el temor de que el leviatán del pop y su comercialización masiva barra siglos de sabiduría. En este sentido, ser “clásico” es proteger la tradición de los estragos del paso del tiempo, perpetuar el pasado musical. No es sorprendente que recientemente se hayan formado coaliciones entre practicantes de “música clásica” alrededor del mundo: el maestro persa Kayhan Kalhor ha tocado en el Festival Mostly Mozart del Lincoln Center, el Silk Road Project de Yo-Yo Ma ha reunido a músicos americanos, europeos, del Asia

Oriental y Central, y del Oriente Próximo en programas de un cautivante diseño intercultural.

Toda esta actividad renueva los viejos proyectos folclóricos de Bartók, Janáček, el joven Stravinsky y Falla, la búsqueda de lo real, la “danza de la tierra”. Lo folclórico pasó de moda en la época de la vanguardia, con su ideal de una totalidad comunal amenazado por el sanguinario nacionalismo de las guerras mundiales, pero en el fin de siglo ha recobrado su virtud política, contrarrestando la fuerza homogeneizadora de las corporaciones transnacionales.³

En el año 2000, el compositor argentino Osvaldo Golijov, descendiente de judíos rusos y de Europa Oriental, dio a conocer su *Pasión según San Marcos*, que anunciaba desde un lugar distinto el final de la hegemonía europea en la composición moderna. Se inicia con una andanada de sonidos latinoamericanos: un susurro de sonajeros y arcos musicales del Brasil; gemidos de acordeón, representando la voz de Dios; cálidas notas de un coro gritando en español africanizado sobre un suave estruendo de percusión afrocubana. Se arroja al oyente en medio de las fiestas callejeras de Cuaremas, cuyo ánimo de celebración está afiligranado con tensión y temor. La obra está a medio camino entre el ritual y la ópera, como *Les noces* de Stravinsky. También hay vivaces cánones minimalistas a la manera de Steve Reich y susurros tímbricos sacados de Luciano Berio y George Crumb. Pero Golijov trasciende sus modelos al ceder repetidamente el control creativo a sus cantantes, intérpretes y percusionistas, invitándolos a improvisar sobre un material dado.

³ En la versión para España de este libro aparece el siguiente párrafo sobre América Latina que no figura en la edición estadounidense original: En los países latinoamericanos, una mezcla étnica y políglota ha provocado que los compositores escriban música de una frescura excepcional, desafiando a menudo las categorías “folk”, “popular” y “clásico”. En Argentina, Astor Piazzolla reinventó el tango: cada pieza es un pequeño drama expresionista, surcado de disonancias y envuelto en ironía. En Brasil, en los años sesenta y setenta Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti saltaron con descaro del folk al pop, o de la música clásica al jazz, y vuelta hacia atrás. En un disco, Veloso cantó una serie dodecafónica sobre un ritmo drum ‘n’ bass, reclamando una “bossa nova alegre negra alemana de Chicago”. ¿Qué podría haber pensado de eso Adrian Leverkühn, que dio forma a una serie a partir de las doce sílabas de despedida de Fausto: “Muerdo, pues, como un Cristo bueno y malo”? [N. del T.]

Al mismo tiempo, el compositor de esta Pasión procede de acuerdo con un plan astutamente controlado; logra que sus sonidos se integren en un fuerte arco narrativo y coloca en el clímax un *kaddish* que suavemente se lamenta por el hombre en la cruz. El idioma, súbitamente, es arameo, la recitación cantada es judía y los siglos se han escurrido como arena.

Después del minimalismo

En 1907 la música estadounidense era casi invisible en las listas de conciertos en Nueva York. Para la mayoría, los conciertos consistían en músicos europeos interpretando a compositores europeos vivos o muertos. Cien años después, la nueva música es omnipresente. Cualquier noche en plena temporada se puede encontrar hasta una docena de actividades de la nueva música a lo largo de la ciudad, ya sea en el Miller Theatre en Columbia, en Zankel Hall debajo del Carnegie Hall, en lugares del centro como The Kitchen y Roulette, o en almacenes de Brooklyn. En el Issue Project Room, una serie de performances temporalmente ubicada en un silo de aceite abandonado en el industrial Gowanus Canal, la compositora y vocalista Joan La Barbara canta extractos de la ópera de cámara electrónicamente arreglada *Confessions of the Woman in the Dunes*, de Kenji Bunch, inspirada en la película de Teshigahara. En el pub Joe's, el joven compositor Nico Muhly ejecuta delicadas piezas de inflexiones minimalistas con el artista sonoro islandés Valgeir Sigurdson, quien ha trabajado con la estrella de avant-pop Björk. En el Stone, en la avenida C, el saxofonista de free jazz, aficionado al klezmer, artista del collage y compositor vanguardista John Zorn concentra todos los sonidos que conoce en una música tan frenética como la ciudad misma.

La geografía de Nueva York —dividida entre las zonas de *downtown* y *uptown*, jóvenes y adultos, rebeldes e integrados— aún sirve como un conveniente principio organizador de la música estadounidense, aunque el alza de precios de las viviendas haya hecho del *loft* barato en Manhattan una fantasía de película. Para dar cuenta de las dispares actividades de los compositores del *downtown*, Kyle Gann ha acuñado el término 'posminimalismo'. Lo describe como un tipo de música tonal y de pulso

regular, que evita definirse a sí mismo a través de un proceso controlado, tal como los cambios de fase de Reich o el ritmo aditivo de Glass. En vez de eso, la repetición se convierte en una cuadrícula de fondo sobre el cual una gran variedad de material puede ser dispuesta: todo desde el sureño canto de *Southern Harmony* de William Duckworth hasta los paisajes sonoros microtonales de guitarra eléctrica de Glenn Branca.

Los posminimalistas también tienden a ser compositores enchufados. Cada nuevo avance tecnológico —muestreo digital, la interfaz MIDI para computadoras y sintetizadores, software musicales, vínculos interactivos de Internet— importa un cambio de orden técnico. La llegada de las laptop permite a los compositores llevar la obra de toda su vida en una mochila, y pueden enviarla vía Internet a todo el planeta con apretar un botón. Los compositores del downtown asimismo muestran simpatía por el pop. Los minimalistas originales revivieron la tonalidad en parte por el estudio del jazz, R&B y rock temprano. Los posminimalistas se han inspirado del funk, punk, heavy metal, la música electrónica y la música de DJ, y el hip-hop.

En la década de 1980, tres compositores de la Escuela de Música de Yale, Michael Gordon, Julia Wolfe y David Lang, se agruparon bajo el nombre de Bang on a Can. Resumieron su pensamiento así: “Teníamos la simplicidad, la energía y el brío del pop en nuestros oídos: lo habíamos escuchado desde la cuna. Pero también teníamos la idea, que venía de nuestra formación clásica, de que componer era algo elevado”. Cuando empezó el nuevo siglo, Gordon creó la banda sonora del filme *Decasia* de Bill Morrison un perturbador collage cinematográfico en el que trozos de grabaciones de archivo se derretían ante los ojos de uno. Al dejar que sus propias armonías “decaeran” por medio de *glissandi* y afinaciones microtonales, Gordon equilibró la transparencia minimalista y la densidad vanguardista y alcanzó un efecto soberbiamente ominoso.

Al refinar su mapa de la ciudad musical, Gann ha introducido la categoría de ‘*midtown*’ para incluir al considerable número de compositores que todavía trabajan en géneros musicales tradicionales, como la música de cámara, la ópera o la música orquestal, cuyas armonías son generalmente tonales. Los miembros de este grupo más exitosos —John

Corigiliano, Mark Adamo, Christopher Rouse, Joan Tower y John Harbison, entre otros— han recuperado la confianza de los oyentes clásicos del circuito comercial, quienes llegaron a aceptar del todo a Schoenberg, ni se diga Milton Babbitt. El desafío, como siempre, es satisfacer la expectativa de una audiencia destetada con Mozart sin hacer sus caprichos ni caer en el pastiche. Algo de astucia a menudo permite salir del paso. *Der gerettete Alberich*, o *Alberich salvado*, de Rouse, para percusión y orquesta, empieza con los sublimes compases finales del *Anillo* de Wagner y sigue con la respuesta a la pregunta sobre en qué se convirtió Alberich, amo de los nibelungos, luego del ocaso de los dioses. Resulta que el señor enano conquista el mundo a la cabeza de una demoniaca banda de escuela secundaria que toca *covers* de melodías de heavy-metal.

Los compositores de downtown y Midtown se asemejan en el rechazo a la mentalidad tipo profeta-en-el-desierto o no-me-importa-sime-escuchan que prevaleció después de la segunda guerra mundial. A menudo hablan en términos de un final atonal de pesadilla, de un amanecer melódico. Hoy en día miembros de esos campos otrora sospechosos, han alcanzado puestos eminentes en la academia estadounidense, y los jóvenes compositores ya no temen el ostracismo intelectual si se interesan en la tonalidad.

Pero el impulso modernista de ninguna manera ha muerto. Por algunos años el compositor británico radicado en Estados Unidos Brian Ferneyhough ha estado poniendo a prueba los límites de lo que los intérpretes pueden tocar y el público puede oír, y se ha convertido en el representante, un tanto involuntario, de un movimiento conocido como la Nueva Complejidad. Ferneyhough podría ganar un premio por escribir más puntos negros por centímetro cuadrado que cualquier otro compositor en la historia: un compás característico de su Tercer Cuarteto para Cuerdas tiene un violín enfrentado a figuras irregulares, en dobles cuerdas, en un registro de varias octavas, llenas de *glissandi*, trinos y siete indicaciones dinámicas diferentes; el segundo violín toca una sucesión de veintinueve fusas; la viola, una de treinta y tres fusas; y el celo abaja restriega figuras inconexas. Porque ni siquiera los intérpretes más expertos son capaces de ejecutar semejante notación de manera precisa, se

vuelve una suerte de improvisación planificada, más afín al free jazz o al frenesí del avant-rock que a la tradición clásica —mutatis mutandis, un *mosh pit*⁴ para la mente.

La Nueva Complejidad no es precisamente nueva. Henry Cowell alineó ritmos sobre ritmos en 1917. Pero la búsqueda de situaciones musicales extremas tiene un atractivo eterno. Para el compositor joven es un refugio de hormigón armado en medio de una cultura hipercomercializada que dictamina los caminos del arte de acuerdo con estudios de mercado y *focus groups*. Y se cruza de manera inesperada con el extremo no comercial del rock y el pop electrónico. A lo largo del país, en sótanos de suelos pegajosos, los jóvenes comparan opiniones sobre Sonic Youth y Morton Feldman, en busca del sonido que anulará la norma. En el imperio del ruido, las distinciones formales desaparecen, tal como los vacíos entre continentes se desvanecen bajo el hielo ártico.

Después del modernismo

En Europa el largo apogeo del modernismo continúa. Escondido bajo la plaza que queda fuera del Centro Pompidou, en París, se halla el Centro para la Investigación y Coordinación de Acústica y Música, o IRCAM, un laboratorio de música subterránea electrónica, que se abrió en 1977 bajo la dirección con puño de terciopelo de Pierre Boulez. La mera existencia de un lugar semejante, más allá de su ubicación, es testimonio de la generosidad, de larga data, del estado de bienestar europeo, del cual los compositores han dependido por décadas. Boulez formó el IRCAM por invitación de Georges Pompidou, presidente de Francia de 1969 a 1974, y la inversión financiera fue enorme: durante los primeros años, este instituto y el Ensemble Intercontemporain consumieron hasta el 70 por ciento del presupuesto gubernamental para la música contemporánea. Puede que la música clásica ya no sea un arte europeo, pero los compositores extranjeros casi invariablemente pasan por París, Londres, Berlín, Viena o Munich en algún momento de sus carreras. Van porque allí está el dinero, y la atención mediática y el público y, quizás lo más importante, la continuidad con el pasado histórico. La dirección del IRCAM es simbólica: ¡place Igor Stravinsky.

La utopía de la música europea moderna, que data de la fundación de Darmstadt en 1946, no durará por siempre. En años recientes, mientras las economías de los estados de bienestar han luchado para seguir a flote en el mercado libre global, los presupuestos para las artes se han encogido. Los compositores europeos muy pronto pueden tener que enfrentar el interesante desafío, hace mucho familiar para los compositores estadounidenses, de escribir para un público que pague. De maneras sutiles, este cambio ya empezó pues los compositores más jóvenes rechazan o modifican la clásica postura vanguardista del compositor en oposición a la sociedad. Incluso Boulez ha moderado algunas de sus posiciones más extremas. Cuando, en 1999, se le preguntó por qué tan pocas obras importantes de los años cincuenta y sesenta se han convertido en piezas de repertorio, respondió con tranquilidad: “Bueno, quizás entonces no tomamos suficientemente en cuenta la forma en que la música es percibida por el oyente”.

La música reciente de Boulez tiene un brillo frío y plateado. Hecha de superficies suntuosas, rápidos remolinos de actividad interior y formas que descienden generosamente, se asemeja a las fachadas ondulantes que arquitectos como Santiago Calatrava y Frank Gehry han concebido para edificios públicos en los ricos centros urbanos de la Unión Europea. La más formidable de las últimas obras de Boulez es *Répons* (1980-1984), que emplea varias tecnologías del IRCAM —instrumentos electrónicos, síntesis de sonidos computarizados, software para la manipulación electrónica instantánea de sonidos en vivo— para lograr un efecto espectacular y satisfactorio. El gran momento llega al inicio de la Sección I, cuando, luego de una extensa introducción instrumental, estallidos de sonido electrónicamente modificado surgen de seis altavoces distribuidos en círculo alrededor de la audiencia: acordes densamente arpegiados saltan de un altavoz a otro y erigen un rugido reverberante. En general, la música está más cerca de la estética que satura de *Gruppen* y *Carré* de Stockhausen o de las últimas obras de Luciano Berio como *Coro*, que de la violencia contenida de las obras juveniles de Boulez.

Stockhausen pasó los últimos veintitrés años del siglo XX y los tres primeros del XXI trabajando en *Licht*, un ciclo metawagneriano de

siete óperas, cada una bautizada con un día de la semana. Cuenta una historia simbólica y ritual de las relaciones entre tres personajes arquetípicos: Eva, la que da a luz; Michael, el buscador de la sabiduría; y Lucifer, el que anhela la libertad. La partitura presenta demandas extravagantes; hasta el momento de escribir estas líneas, ninguna ópera ha logrado llevar al escenario *Miércoles*, cuya tercera escena requiere que cuatro intérpretes de cuerdas despeguen en helicópteros. *Viernes* requiere, de acuerdo con el prospecto del compositor, “doce objetos muy diferentes parecidos a cohetes volando, una mujer en la luna, una jeringa gigante moviéndose hacia una mujer, un enorme tajador de cuatro metros de alto semejante a una mujer y un hombre que es un lápiz introduciéndose en el tajador, un enorme cuervo macho volando alrededor de un nido de mujer”. En *Domingo*, el final del ciclo, se esparce entre el público perfumes que representan los siete días de la semana.

El argumento puede estar chalado, pero grandiosos sonidos saltan a lo largo de *Licht*: el tema cuasi tonal y repiqueteante de Michael, que resuena a través de *Jueves*; los desdeñosos *glissandi* de Lucifer en *Sábado*; el fantasmagórico final de esta ópera con un retumbar del tam-tam, acordes alternantes de órgano y trombones, gritos y murmullos extáticos e interminables campanas que repican. Stockhausen, quien murió en diciembre de 2007, se retiró con estilo.

Cuando *In C*, de Terry Riley fue interpretado en Darmstadt en 1969 despertó ruidosos abucheos entre lo más representativo de la vanguardia. Solo unos pocos compositores europeos comprendieron que algo revolucionario estaba sucediendo en la música estadounidense. Un oyente atento fue György Ligeti, quien en 1976 incluyó en su obra *Tres piezas para dos pianos* un movimiento lúdicamente repetitivo con el título “Autorretrato con Reich y Riley (y Chopin también está allí)”. Otro fue el compositor holandés Louis Andriessen, un anarquista radical, quien, después de oír *In C* en 1970, empezó a desarrollar su propio lenguaje, con pulsos enfáticos e inflexiones del pop, el cual, en los años 80, tuvo un considerable impacto entre los compositores de Bang on a Can.

Andriessen se convirtió en el único gran minimalista europeo. En 1976, el año de *Música para 18 músicos* y *Einstein en la playa*, terminó

una obra de gran envergadura para voces y conjunto instrumental titulada *De Staat*, o *La república*, basada en Platón. La elección de los textos le dio una irónica prominencia a las advertencias de Platón sobre los peligros de la libre expresión musical (“Cualquier alteración en los modos de la música va siempre seguida de la alteración en las leyes más fundamentales del Estado”). La partitura en sí misma encarna el estrépito y la lujuria que Platón temía: un muro de metal de una banda de swing, un trío de guitarras eléctricas, temas parecidos a riffs, ritmos funky. Sin embargo, Andriessen sigue siendo un compositor reconociblemente europeo. Las armonías son más densas y cambiantes que las de Reich o Glass, los ritmos de motor de Stravinsky acechan detrás de casi cada compás. La música es más nerviosa que relajada, no el tipo de cosa para alcanzar el éxtasis (*you can bliss out to*).

Si el minimalismo apenas dejó huella en la corriente dominante de la música europea —su dependencia de las consonancias y pulsos regulares rompió todos los tabúes vanguardistas al mismo tiempo—, la generación de compositores más jóvenes, aquellos que llegaron a la mayoría de edad en la época de la revolución estudiantil de mayo del 68, encontraron su propia dirección, distinta de la de Boulez. En los años setenta, tres compositores que trabajaban en el IRCAM —Tristan Murail, Gérard Grisey y Hugues Dufourt— usaron programas informáticos de última generación para analizar los espectros de armónicos que acompañan cualquier tono resonante y, a partir de los complejos modelos que encontraron, extrapolaron un nuevo tipo de música. Su esfuerzo común, que acabaría llamándose espectralismo, tenía un aspecto contestatario y de retorno a la naturaleza. En cierta forma era una respuesta indirecta al minimalismo y a los movimientos precursores de la vanguardia estadounidense de la Costa Oeste, en particular la obra de Harry Partch y La Monte Young. Si uno se mantiene fiel al material de la serie armónica natural, no subestimaré los intervalos en el extremo inferior del espectro de cada tono: la octava, la quinta y la tercera mayor, de donde surge la tonalidad mayor y menor. Grisey declaró más tarde en una entrevista: “Tengo que reconocer las diferencias [entre consonancia y disonancia] y evitar homogeneizar todo. Hacer todo homogéneo e igual. Es una manera de recuperar la jerarquía”.

La obra espectralista ejemplar de Grisey es *Les espaces acoustiques*, un ciclo instrumental, de noventa minutos de duración cuyo material nace de un único Mi grave en el trombón. Esta música no es en absoluto fácil de oír; el material derivado de los armónicos converge en texturas extraordinariamente densas, ultradisonantes, o va girando a través de patrones febriles dictados por la tecnología de modulador en anillo. Pero hay fascinantes momentos de simplificación, cuando las armonías cuasi tonales se precipitan al primer plano. Con frecuencia, el espectralismo está a uno o dos pasos de distancia de las texturas cantables y brillantes de Debussy y Ravel. Flotando en el paisaje sonoro de *Gondwana*, de Tristan Murail, hay una cita de Sibelius, al fin había llegado su tiempo.

La cautelosa reanudación de relaciones de los espectralistas –llámese distensión– se detiene en la frontera alemana. La reunificación Este Oeste, y la emergencia de la nueva Alemania como potencia dominante dentro de la Unión Europea no impidió a los compositores nacionales editar muy cuidadosamente un melancólico retorno. En verdad alemanes y austriacos parecían más ansiosos que nunca de “el peligro de volver a inclinarse hacia la tonalidad” como alguna vez lo dijo Schoenberg sesenta años después de que el amante de Wagner, Hitler, se suicidó en Berlín. Todavía se escuchaba decir a los grandes mandarines de la música que repetir estrictamente el material o el uso en serio de las triadas podía revelar una mentalidad fascista. Pero con Stockhausen no tomado tan seriamente como antes el aura de grandeza recayó en el trabajo de Helmut Lachenmann quien había dicho “Mi música se ha preocupado de una rígida construcción denegante, excluyendo lo que a mí me parece que son las expectativas que se forma la sociedad oyente”. Un analista notó que su trabajo no estaba “contaminado” por el mundo que lo rodeaba. Se fuerza a que los instrumentos conocidos produzcan sonidos poco familiares –las flautas se tocan sin boquilla; los violonchelos se apegan al cuerpo o los pedales de los pianos de cola se oprimen como si fueran instrumentos independientes. Algunos fragmentos musicales del pasado aún flotan, mutiladas melodías ingenuas brillan y chisporrotean antes de desaparecer. Los estallidos frenéticos de los metales tocados a lo *frullato* se alternan con suspensos y cuasi silencios.

La estética fracturada de Lachenmann es la aliada de convicciones políticas de extrema izquierda y de una personalidad insurreccional. Al libreto de su ópera *La Niñita Vendedora de Cerillas* basado en el tierno cuento de Hans Christian Andersen se le añade una cita de Gudrun Ensslin, una lideresa de la banda terrorista Baader-Meinhof: "Criminal, loco y suicida... Es la criminalidad, la locura y la muerte de ellos la que expresa la revuelta de los destruidos contra su destrucción".

Hemos escuchado antes este discurso. La imagen de contaminación recuerda la teoría de degeneración de Schonberg en *Harmonielehre*, mientras la cita de Ensslin es un toque chic de *Las Medidas Tomadas* de Eisler. Como es usual en el caso alemán la música debe estar separada de la retórica: a pesar de los cabezazos veborreicos, Lachenmann es un compositor sensible que presenta sus gritos y susurros con extraordinario cuidado y que mantiene cautivo y tenso al espectador. Después de un siglo de ruido él alcanza a producir aún auténticos y brillantes shocks. En el pasaje más crucial de la *Niñita Vendedora de Cerillas* se encienden brevemente en la orquesta los destellos de Mahler, Berg, Strauss y Boulez como si alguien sintonizara en el dial de una radio música exclusivamente del Siglo XX. Y en medio de todo esto resuena el acorde final en La menor de la Sexta Sinfonía de Mahler.

Con todo lo emocionante que pueden ser los últimos viajes a través de las "esferas de la novela", mucha de la música contemporánea en Austria y Alemania se concentra en la escala de lo emocional —a través de la ventana de cristal del "Grand Hotel Abyss" de Adorno. La gran tradición alemana con toda su grandeza y sus penas se encuentra cautiva, como en una escena de crimen.

Después de los Soviets

Al este de Berlín y Viena el paisaje envejece. En los primeros años de la caída de la Unión soviética las ciudades y los pueblos de toda Rusia y Europa oriental parecían congelados en el tiempo. En Tallin la capital de Estonia uno se podía sentar fuera de la iglesia de la ciudad antigua un domingo en la mañana sin ver que el siglo XIX había terminado. En las

callejuelas de Berlín este los rótulos desteñidos en los frentes de los negocios de los vecindarios judíos mostraban un mundo ya aniquilado y en los bastidores del teatro Marinsky de San Petersburgo se podía sentir el fantasma de Chaliapin que acechaba sobre pilas de decorados deshechos y decaídos. Valery Gergiev, el conductor de la orquesta de Marinsky, que había estudiado con la pedagoga de la era soviética, Ilya Musin, continuaba dictando clases cinco veces por semana en el conservatorio de San Petersburgo hasta poco antes de su muerte en 1999 a la edad de noventa cinco años. El día que Musin se matriculaba como estudiante en el conservatorio, Shostakovich estaba detrás de él en la fila.

La era soviética, a pesar de sus devastadores efectos en el espíritu, preserva la cultura musical de la pre-guerra como si estuviera cristalizada en ámbar. Hasta los años 1980 los compositores eran aún tratados como celebridades, los teatros de ópera contaban con generosos fondos y un imponente sistema de educación musical encaminaba importantes talentos desde la provincia al centro. Todo eso cambió, por supuesto, cuando perdió el poder el partido comunista. En el nuevo estado ruso plutocrático, aún se mantienen instituciones como el Marinsky, como vitrinas de elite, pero el patrocinio de una nueva música ha desaparecido. Los compositores, acostumbrados siempre a residir en dachas y recibir honores, ahora se mueven en el mercado libre, otros, sobre todo los más jóvenes, se han entregado a la libertad de crear que proviene de la pobreza relativa. El minimalismo norteamericano, la influencia del pop y del rock y el fantasma de la tradición rusa, chocan y a veces se combinan con efectos escandalosos –como en el caso de *Los Niños de Rosenthal*, la ópera de Leonid Desyatnikod en la que un exilado judío alemán, geneticista, establece un laboratorio secreto ordenado por Stalin que logra clonar a Mozart, Verdi, Wagner, Mussorgsky y Tchaikovsky.

La muerte de Shostacovich en 1975 dejó un vacío temporal en el corazón de la música rusa que fue llenado rápidamente por un nuevo séquito de compositores. Nacida casi al mismo tiempo que los norteamericanos minimalistas y los franceses espectralistas, la última gran generación soviética irradió una energía disruptiva, inconformista, abierta y desafiante a la dirección musical oficial a la que sus predecesores

se habían estado acomodando o con la que habían sido ambivalentes. Alfred Schnittke incluyó guitarras eléctricas en su orquesta. Sofia Gubaidulina compuso un concierto para fagot y cuerdas en medio del cual el solista profiere un grito aterrador. Arvo Pärt de Estonia, participó en un happening de admiradores de Cagan en el que se incendia un violín. En los años posteriores la provocación dio paso a la meditación: el crepúsculo del régimen de Brezhnev produjo una cosecha de música religiosa que alcanzó su cenit al llegar la medianoche.

Schnittke, un hombre de faz angustiada y amarillenta, ruso judío de origen alemán y del Volga fue el aparente heredero de Shostakovich. Un maestro de la ironía, que desarrolló un lenguaje que llamó "polystylistics" reuniendo en un complicado monólogo interior, resultante de un detrito de un milenio de música: el canto medieval; la misa renacentista; la figuración barroca; de la sonata clásica; el vals vienés, la orquestación mahleriana; la música dodecatónica; el caos aleatorio y toques de fox moderno. Schnittke dijo a un amigo, "escribo en papel un acorde bello y súbitamente se oxida". En su primera sinfonía, de 1972, el tema musical de apertura del primer concierto para piano de Tchaikovsky lucha como un animal herido por una descarga de fusiles.

Adentrándose más en el laberinto del pasado, Schnittke dejó de ser un comentarista irónico del estilo romántico para transformarse él mismo en un fantasma romántico. Cayó bajo el hechizo del último mito romántico: la vida y la muerte de Fausto, y, como tantos compositores de la post-guerra, leyó la novela de Thomas Mann de la que dijo que "tuvo una increíble influencia en mí". Su obra magna inconclusa fue la ópera *Historia de D. Johann Fausten*, que como la ficción de Adrián Leverkühn, *Lamentation of Doctor Faustus* usó el texto original de Fausto de 1587. En un giro propio del siglo XX el personaje central de Schnittke desciende al infierno con el acompañamiento de un tango satánico, presidido por el sonido amplificado de una mezzo-soprano cual una Ethel Mermann del Apocalipsis.

Shostakovich miró con recelo a Schnittke quizá porque su temperamento era parecido. Le dio cálidamente la mano a Gubaidulina; le

dijo, "quiero que usted continúe en su sendero equivocado", presumiblemente con una sonrisa enigmática. En una carrera que fue fortaleciéndose más y más, Gubaidulina ha apuntado nada menos que a una renovación espiritual en el arte de la composición musical. Una admiradora más de Cage, llena sus partituras musicales lanzando sonidos zumbantes, vibrantes, aullantes y *glisanti* en los vientos y bronces, rasgantes y susurrantes con las cuerdas, con pausas improvisadas (a veces con instrumentos del folklore de Rusia, del Cáucaso, del centro y del este de Asia). Episodios de extrema quietud, figuras cromáticas serpentean enrizadas por pequeños grupos de instrumentos dando paso a rugidos, sonidos de tam tams, oboes y guitarras eléctricas. Esta narración musical libre y salvaje culmina en lo que Gubaidulina llama con frase tortuosamente mesiánica "transfiguraciones," momentos de radiante claridad. Su obra *Offertorium* de 1980, para violín y orquesta, deconstruye el tema real de la ofrenda musical de Bach, distribuyendo las notas entre diferentes instrumentos al estilo de la Segunda Escuela Vienesa. Al final el tema de Bach ha mutado de alguna manera en una antigua melodía litúrgica que pasa a través de una orquesta murmurante como un ícono en procesión.

En la música de Pärt, el ícono es todo. El estonio, volcado a los temas religiosos de la década de los sesenta, desafía el ateísmo de la Unión Soviética. En su cantata *Credo*, de 1968, las palabras, "Credo Jesús Christum" se han puesto en el tono del prelude en Do mayor de Bach, y se le rodea de confusión aleatoria. Después de eso durante un periodo de ocho años Pärt compuso muy poco, inmerso en el estudio de la polifonía medieval y renacentista. Entonces, cuando en 1976, el año en que Reich compuso *Música para 18 músicos* y Glass *Einstein on the Beach*, Pärt emergió con una simple pieza de piano titulada *Para Alina* que consiste en solo dos voces, una que se mueve a través de pasos melódicos y la otra rotando tonos de una triada en Si menor. El año siguiente escribió *Cantus*, en memoria de Benjamin Britten cuya música lo obsesionaba de manera indescriptible. Su técnica de *Cantus* es como la de la música de Reich, con escalas en La menor que se despliegan y reparten en diferentes voces y ritmos. En el concierto para dos violines *Tabula Rasa*, también de 1977, Pärt pasa del proceso estricto a la expresión libre; al comienzo del segundo movimiento, "silentium", un arpeggio susurrante en un piano

adaptado nos conduce hacia acordes en D menor de una helada belleza. Tanto la invocación al silencio como el uso de un piano especial, son un reconocimiento a John Cage, quien abrió tantas posibilidades en la mente de sus colegas.

La quietud en la música de Pärt no significa que él se había convertido en un “quietista”. Se equivocan quienes se refieren a su persona como un retraído; detrás de sus ojos tristes y su barba larga existe una voluntad de acero. En 1979 realizó un gesto muy poco Shostakovich, al arengar, luciendo una larga peluca, a los miembros del sindicato de compositores estonianos contra las restricciones oficiales. Al año siguiente desertó a Occidente; Shniktte, que había tocado la parte del piano adaptado durante las primeras interpretaciones en Occidente de *Tabula Rasa*, hizo los preparativos para que Pärt y su esposa se quedaran en Viena; finalmente la pareja radica en Berlín. Pudo haber pasado allí un exilio de soledad y pobreza; el establishment musical alemán se oponía a toda forma minimalista. Pero cuando la marca alemana SM empezó a lanzar grabaciones de la música de Pärt de los años ochenta, vendió discos por millones, cantidades desconocidas en el caso de música nueva. No es difícil adivinar por qué Pärt y otros compositores cercanos —especialmente Henrik Gorecki y John Taberner— suscitaron un interés masivo durante el boom económico de los ochenta y noventa que proporcionaron un oasis de reposo en una cultura tecnológicamente sobresaturada. Para algunos, esto le permitió a la extraña pureza espiritual de Pärt, satisfacer una desesperada necesidad. La enfermera de un hospital de Nueva York tocaba regularmente *Tabula Rasa* en la sala para hombres jóvenes que morían de Sida y que en sus últimos días pedían escucharla una y otra vez.

Cuando se derrumbó el Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, setenta y un años después de la proclamación de la República de Weimar y cincuenta y un años después de la Kristalnach, Leonard Bernstein saltó a la escena conduciendo la Novena Sinfonía de Beethoven a ambos lados del muro arruinado. El gran hombre de la música de Estados Unidos solo tenía un año de vida por delante, pero capturó por

última vez la atención del mundo con un acto típicamente llamativo y conmovedor; la “Oda a la Alegría” de Schiller se reescribió como una “Oda a la Libertad”. Thomas Mann habría sonreído ante este gesto: la Novena había vuelto otra vez. Ese otoño, en toda Europa Central y Rusia, la gente que había vivido bajo el régimen soviético vislumbró la libertad, y la nueva presentación de la Novena hecha por Bernstein simboliza su renacimiento en el futuro. La libertad llegó rápidamente a algunos países, más lentamente a otros, y a algunas ex repúblicas soviéticas no llegó nunca.

Como suele ocurrir, alusiones al legado de Beethoven aparecen en obras de grandes compositores de Europa Central, aunque ninguno produjo nada parecido a la “Oda a la Alegría”. En 1981 justo cuando la dirigencia comunista polaca estaba tratando de suprimir el Movimiento Solidaridad, Witold Lutoslawski empezó a componer su tercera sinfonía, y su punto de partida fueron cuatro marcadas iteraciones de la nota Mi: una señal marcial que recuerda el comienzo de la Quinta de Beethoven que llama de inmediato la atención. Durante gran parte de la media hora que dura la sinfonía, la orquesta parece tratar de responder a esas explosiones de energía a través de caminos que de una manera u otra parecen bloqueados. Solo en los últimos minutos encuentra una solución: una especie de magnificencia sin triunfo. Los celos y los bajos entonan un Mi grave, que luego empareja con un Si, formando una quinta sólida como una roca.

Ondas melódicas que se extienden desde ese cimiento e intersectan con una convulsa disonancia dodecafónica. Brillando sobre la torre de sonidos se encuentra la nota Si bemol, a un tritono del Mi original. Se vuelve luego al tono fundamental que golpea cuatro veces para finalizar. Lutoslawski estaba cerca de los setenta años cuando escribió esta obra, pero ella tiene un dinamismo enardecido, gozoso y juvenil.

En sus últimos años Giorgi Ligeti adoptó un lenguaje musical idiosincrático que llamó no-atonal, una suerte de armonía caleidoscópica con tonalidades y melodías cuasi folclóricas naturalmente afinadas, y otras reliquias del pasado que se arremolinan entre sí en un fracturado

contrapunto. El trío para trompa de Ligeti, de 1982, empieza con una variación distorsionada del tema de despedida de la sonata Op 81 para piano, de Beethoven. Termina con el Lamento: un paisaje devastado lleno de gritos de agonía, con lo que el autor parece evocar un siglo que acabó con casi toda su familia y con su fe en la humanidad. Pero la armonía nunca se hace tan lúgubre como podría. Ligeras triadas se extienden en octavas y dan un temblor de esperanza. Al final tres sonidos brillan en la noche: un Sol en el registro más grave del corno; un Do alto en el violín; y un La sonando débilmente en la mitad del registro del piano. Las mismas notas aparecen en orden inverso al comienzo del último movimiento del final del cuarteto para cuerdas de Beethoven en Fa mayor: la música a la que el compositor añadió las palabras "Debe ser".

El compatriota húngaro de Ligeti, Gyorgy Kurtág decidió permanecer en Budapest durante los peores años de la Guerra Fría. Kurtág era también un maestro del "ni"ni": un compositor ni tradicional ni vanguardista, ni nacionalista ni cosmopolita, ni tonal ni atonal. Todo intento de descripción de su música debe hacerse con reservas: es comprimida pero no densa, lírica pero no dulce, sombría sin ser triste, apacible pero sin calma. En 1994 Kurtág compuso para la Filarmónica de Berlín una obra titulada *Stele* (en griego lápida) a la que se asoma nuevamente el espectro Beethoven.

Al comienzo las octavas en Sol se refieren de modo inconfundible al inicio de la Obertura Leonora número 3 de Beethoven, representando el peldaño más alto de la escalera que desciende a la mazmorra de Florestan. Kurtág nos lleva a un espacio subterráneo, del que nunca salimos. El último movimiento, asordinado y en clima de máximo misterio produce un acorde que se estremece prolongadamente hacia un ritmo de quintillos. Al final, la armonía cambia a las teclas blancas de la escala en Do mayor sonando las siete en una marcha luminosa.

La obertura de Beethoven se encamina con una conclusión jubilosa en Do mayor. *Stele*, en cambio, avanza débilmente hacia un paisaje despoblado y reseco. Pero los acordes en notas blancas al final no son de desesperanza; no alcanzan la desolación total de Adrián

Leverkühn: "He encontrado que no ha de ser". En cambio Kurtág mismo indicó alguna vez, conversando con Claudio Abbado, que se da allí el ritmo de una figura tambaleante.

Después de Britten

La costa Este inglesa se parece mucho a aquella por la que pasaba su niñez Benjamin Britten musicalizando poemas de Verlaine, escuchando el estrépito del océano alemán. En la playa Aldeburgh aún se ven casas viejas de la ciudad en la ladera que asciende hacia el cielo; las altas chimeneas de Moot Hall, un viejo bote de pescador a su lado, redes y boyas diseminadas. El Festival de Aldeburgh continúa presentando obras de Britten en los espacios que él eligió. Pero la administración ha cambiado. El año 2000, el director artístico fue el compositor Thomas Ades, un joven hombre de mundo que solo tenía cinco años de edad cuando Britten murió. Ades ha absorbido todo el espectro de posibilidades del siglo XX y se siente cómodo con el pop. Sin embargo tiene un sentimiento profundo por la tradición clásica, y como pianista toca Schubert maravillosamente, como ninguno. Él es, quizá, Britten sin agonía.

Ades encarna la cultura musical que desde mucho antes ha sido la envidia del mundo, para usar el título de la historia de Humphrey Carpenter de la British Broadcasting Corporation. En ningún lugar los compositores del siglo XX están más centrados en el repertorio: cualquier orquesta británica ofendería a la audiencia si no hiciera caso a las sinfonías de Elgar y Vaughan Williams mientras que los teatros de ópera prestan constante atención a los trabajos de Britten y Tippett. La propia BBC desde hace tiempo ha promovido a compositores contemporáneos nacionales. Un joven compositor como Ades puede no llevar el nombre o no tener el reconocimiento de un Elton John pero tampoco es una persona invisible al margen de la cultura. El ha ampliado razonablemente e iluminado su propia plataforma, por decirlo así.

La asimilación de las nuevas obras dentro del repertorio ha sido apoyada por el hecho de que las políticas internas de la música moderna

nunca han sido tan preocupantes en Gran Bretaña como en la Europa continental o América. Todas las tendencias del siglo XX han contado con seguidores de este país, pero sin el telón de fondo de disputas ideológicas. Esta puede ser la causa por la que la música británica no tiene un pasaje trágico ligado a ella ni mancha alguna de estética totalitaria.

El resultado es una cultura musical pragmática y pluralista en la que las combinaciones inesperadas son la norma. La partitura de Michael Nyman para el indescriptible y extraño film de Peter Greenaway *A Zed & Two Noughts*, una comedia sobre genética y descomposición, tiene un aire barroco, cortesano y resonantes patrones minimalistas. *Sudden Time* de George Benjamin, combina los colores de Messiaen con los polirritmos urbanos de Elliot Carter. *Ashes Dance Back* de Jonathan Harvey para coro y electrónica utiliza un análisis espectral de tipo IRCAM para arrojar una luz nueva y misteriosa sobre la tradición oral inglesa de siglos de antigüedad. Los quejumbrosos acordes en Re menor que abren el concierto para corno de Oliver Knussen tienen un toque de Gustav Mahler aunque la escritura instrumental caótica que se mueve a su alrededor dé el efecto de empujar a Mahler al centro mismo de Picadilly Circus. *Asyla* del propio Ades, obra sinfónica de cuatro movimientos, de 1997, es el ejemplo del pragmatismo en acción. Ella une, como puede, una tonalidad retaceada de Lipeti, los polirritmos de pianola de Conlon Nancarrow, los paisajes nórdicos de Sibelius y una docena de otros sonidos escogidos. El compositor dramatiza su propia lucha para definirse como modernista o contrario a la modernidad, buscando “asilo” en una u otra modalidad. Ritmos “astillados” y afinados microtonos producen al comienzo un desorden, pero asoma un tema trasnochado, noble y expresivo, sonando como el tema de la Passacaglia y Fuga en Do menor de Bach. El deliberado carácter clásico del primer movimiento cede el paso a una espaciosa melancolía en el siguiente movimiento: sombras de Wagner y Mahler se deslizan a lo largo de la orquestación. En el tercer movimiento *Ecstasio*, el protagonista jura abandonar la soledad y se dispone a salir de la ciudad. El título proviene de una droga favorita de los años noventa, y la orquestación reproduce los sonidos y el ambiente de una club de Londres: golpes, coros cantando, gritos, silbidos, el zumbido de la multitud, el suspenso y el peligro del contacto corporal.

Después de este hedonismo aterrante viene un final atenuado y críptico en una secuencia de coros serpenteantes que conduce a un grande, oscuro e imperioso acorde en Mi bemol menor. La música disminuye hasta el silencio. Es como el grito un borracho en una calle vacía –Stephan Dedalus yendo a casa al final de Ulises, con epifanías girando en su mente que olvidará en la mañana.

Nixon en China

“Me gusta pensar en la cultura como símbolos que compartimos para comprendernos unos a otros” decía John Adams mientras caminaba por los bosques que rodeaban la cabaña en la que componía. “Cuando nos comunicamos señalamos símbolos que tenemos en común. Si la gente quiere explicar algo busca para ello una referencia. Podría ser una película de Woody Allen o la letra de una canción de John Lennon, o “no soy un ladrón”. Adams quería que su música tuviera ese papel. Su música brinda la posibilidad de una síntesis del siglo XXI en que a la dicotomía entre tradición y vanguardia se le da merecido descanso. Adams es un hijo del siglo XX en todas sus manifestaciones. Alcanzó la mayoría de edad en los desinhibidos años sesenta, pero su niñez tuvo algo de anacrónico, casi decimonónico. Él creció en una típica localidad de un pueblo de campanario blanco de New Hampshire, un lugar sobre el cual pudo haber compuesto Charles Ives. Sus padres nunca le compraron un tocadiscos hasta que tuvo diez años y nunca tuvieron televisión. Ambos eran músicos. El padre tocaba clarinete y su madre cantaba con Big Bands. Su abuelo tenía una sala de baile llamada Winnepesaukee a la orilla del lago donde Adams solía ir con su familia en verano. Un día en que la banda de Duke Ellington llegó para tocar en Irwin, Adams consiguió sentarse al lado del maestro en la banqueta de piano. Lleno, empapado del swing de las Big Bands, los clásicos europeos, las obras populares estadounidenses y los musicales de Broadway, Adams sufrió un shock cuando fue a la universidad de Harvard en 1965 y descubrió que los compositores contemporáneos usaban un lenguaje diferente. Su profesor principal fue León Kirchner, un discípulo de Schoenberg. De día Adams estudiaba en la Segunda Escuela Vienesa técnicas de vanguardia, música concreta y

escritos de Boulez, tratando de convencerse de que el lenguaje musical tenía que progresar. En realidad creyó tanto en estas ideas que escribió una carta a Bernstein reprochándole el estilo atrasado de *Chichester Psalms*. (“¿qué hay de Boulez?” preguntó). En las noches Adams solía escuchar discos de los Beatles con sus amigos y se preguntaba, al igual que se había preguntado Reich cuando alternaba entre Webern y Coltrane, si podría unir el mundo de la noche con el del día. Cuando Adams se graduó en Harvard su madre le dio una copia de *Silence* que lo llevó a cuestionarse la mayor parte de las convicciones musicales que tuvo desde su niñez. Soñando con la liberación cageana, Adams se trasladó a San Francisco donde desempeñó extraños oficios, dio clases y entretuvo a pequeñas audiencias con happenings y piezas conceptuales. Un trabajo suyo, *low file*, requería un conjunto de discos de 78 rpm, escogidos al azahar que se tocaban en un equipo de audio anticuado durante una hora o más. Poco después Adams encontró la estética de Cage igualmente restrictiva y buscó una salida. El minimalismo le brindó a Adams su voz individual. Su paso definitorio fue combinar la repetición Reich-Glass con las formas expansivas de la grandiosa orquestación de Wagner, Mahler y Sibelius. En 1985 terminó un trabajo sinfónico de 45 minutos titulado *Harmonielehre*, tomado del famoso libro de texto en el que Schoenberg declaró por primera vez que la tonalidad había muerto. *Harmonielehre* de Adams dice, en esencia: “al diablo”. Cuarenta acordes en Mi menor en un triple forte dan inicio a la obra, disminuyendo gradualmente sus duraciones y volviendo a aumentarlas. Este inicio colosal según Adams, fue algo que le vino como en un sueño –la imagen de un enorme barco petrolero levitando de las aguas de la bahía de San Francisco, con su casco oxidado brillando al sol. A los pocos minutos proliferan por doquier los decadentes acordes wagnerianos aunque se filtran a través de la sensibilidad de un muchacho de los años sesenta que un día voló con LSD mientras escuchaba a Rudolph Serkin tocando la *Fantasia Coral* de Beethoven.

Nixon en China, la primera ópera de Adams, logra una transformación más dramática de la forma europea. Nada parece más profundamente improbable que la idea de una gran ópera americana –posible-

mente la más grande después de *Porgy and Bess*– basado en los acontecimientos del viaje a China del presidente Richard Nixon en 1972. Cuando el director teatral Peter Sellars le propuso por primera vez el tema, Adams creyó que estaba bromeando. En el estreno que se celebró en la Grand Opera de Houston del 22 de octubre de 1987, muchos críticos pensaron lo mismo. Pero Sellars sabía lo que estaba haciendo. Al yankizar la ópera dentro de un marco contemporáneo universalmente familiar, el compositor estuvo casi forzado a limpiar todas las telarañas del pasado europeo. Adams tuvo la ventaja de un libreto extraordinario de la poeta Alice Woodman. Muchas líneas provenían de fuentes documentales –los discursos y la poesía del presidente Mao, la oratoria finamente hilada del primer ministro Zhou Enlai, las enrevesadas declaraciones y memorias de Nixon–, pero todas se fusionan en un poema de historia reciente, una narración onírica a través de pareados semirrimados. Cada personaje está nítidamente caracterizado: Mao es calculador y penetrante en su tesitura de tenor agudo; Zhou, visionario y elegíaco en sus vuelos de barítono; Nixon, al mismo tiempo pomposo e inseguro en sus delirios de grandeza oratoria derrotados por los demonios interiores de su naturaleza. Se presenta con un aria de bravura “News has a Kind of Mistry” (“la noticia posee cierto misterio”) una exaltación del mundo electrónicamente interconectado. Nixon repite sus palabras como atrapadas en un bucle –“News news news news news news news news news news news has a has a has a has a kind of mistry”– y la orquesta sigue de largo a la manera de los ritmos de locomotora de Duke Ellington. Luego Nixon divaga acerca del corazón de Estados Unidos aunque las imágenes dinámicas del decorado no cesan de agitarse tras él en consonancia con la pradera que se tiñe de azul en la pantalla de la televisión.

Es la hora de máxima audiencia en Estados Unidos.

Es ayer por la noche. Ahora están viéndonos;

Los colores de las tres principales emisoras brillan,

Lívidos a través de las cortinas sobre el césped.

Se lavan los platos y se hacen las tareas domésticas,

El perro y la abuela se quedan dormidos,

Pasa un coche rugiendo y con pop a todo volumen;
Se fue. Mientras miro el camino
Sé que Estados Unidos es bueno
En el fondo de su corazón....

Entonces el idilio se desmorona. Un acorde en Re menor da una resonancia siniestra a la palabra corazón. El ojo mental de Nixon deriva hacia los enemigos y subversivos:

Las ratas empiezan a morder
Las cortinas. Hay murmullos allá abajo.
Y ahora hay ingratitud!

Acordes ásperos de trombón insinúan la malicia paranoica que pronto arrastrará a Nixon a la ignominia de Watergate.

En todo momento Nixon transmite una escalofriante visión general de los juegos de poder del siglo veinte. Muchos de los primeros espectadores no sabían qué hacer ante la estudiada ambigüedad con la que el equipo creador manejó a los principales personajes y las quejas provinieron de los puntos extremos del espectro político: los liberales protestaron por la aparente romantización de un presidente criminal, mientras que a los conservadores no les gustó el énfasis poético filosófico del genocida Mao. ¿Se habían rendido Adams y sus colaboradores ante el glamour de la autoridad? El primer acto suscita esta sospecha con su retórica de alto vuelo, su aire vertiginoso de camaradería general, sus inocentes gritos de "Salud!". Pero el acto segundo rompe el hechizo. Después de la oda a los valores estadounidenses, esta vez en boca de Pat Nixon, llegan cantantes chinos para interpretar la ópera *Destacamento Rojo de Mujeres*, que Woodman y Adams habían imaginado a su manera. Es un espectáculo ideológico sádico que hace retroceder horrorizados a los Nixon. La música mezcla american pop de segunda mano con Strauss y Wagner de segunda mano y en un momento dado tritura el tema Yokanaan de *Salome* en la "Despedida de Wotan" de *Die Walkure*. Es un simulacro mitad encantador, mitad kitsch totalitario repulsivo.

Finalmente Jiang Qing pasa a primer plano, la esposa del presidente exulta por su habilidad para controlar la cultura y dominar al pueblo. Como en las pesadillas fáusticas de Thomas Mann la intelectualidad incruenta coincide con la barbarie sangrienta. La música de Adams asume una dureza gélida: la afable clave en Si bemol es martillada como acero azul. En lo más alto hay una ágil línea vocal que se sitúa en algún lugar entre los coros fatídicos de Verdi y los números vitales de opereta de Gilbert y Sullivan.

Soy la esposa de Mao Tse-Tung
Que levantó a los débiles sobre los fuertes
Cuando aparezco la gente depende
De mis palabras, y por aquel
Cuyas coronas son pesadas en torno a mi cuello
Hablo de acuerdo con el libro
Dejadme ser
Un grano de arena a ojos del cielo
Y probaré la dicha eterna.

El pueblo grita con ella: "Dicha! Dicha! Dicha! Dicha! Dicha!
Dicha! Dicha! Dicha! Dicha! Dicha! Dicha! Dicha! Dicha!".
Shostakovich no pudo haberlo hecho mejor.

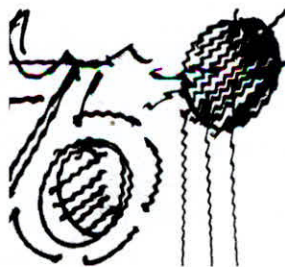
En el último acto desciende una niebla de olvido. Los potentados reunidos dejan de ser caracteres históricos definidos y se convierten en recipientes de una sola mente que recuerda con tristeza, quizá, el alma del propio siglo. Nixon rememora los servicios que prestó en la segunda guerra mundial cuando el bien y el mal eran distintos. Mao recuerda su juventud idealista y Zhou, la conciencia de la obra, cae en un sueño dubitativo y se pregunta si la realidad se había acercado alguna vez a lo que una retórica de alto vuelo había prometido.

¿Cuánto de lo que hicimos era bueno?

Todo parece ir más allá de nuestro remedio.
Ven, cura esta herida.
A esta hora ya nada puede hacerse.
Justo antes del alba empiezan los pájaros,
Las currucas que prefieren la oscuridad,
Los pájaros enjaulados respondiendo:
¡A trabajar!
Fuera de esta habitación el frío de la gracia
Yace pesadamente en la yerba matutina.

No hay pájaros que canten en la música que Adams compone para estos versos: al menos no en una primera audición. Serpenteando lentamente hacia arriba en el violoncello llega el sonido familiar del lamento: el homólogo estadounidense de los solos del violoncello en el *Cisne de Tuonela* de Sibelius. Viene a la mente una imagen surrealista: Mao, Jiang Qing, Zhou Enlai, los Nixon y Henry Kissinger de pie en una isla mítica en un río negro como el azabache mientras el cisne de la muerte se desliza serenamente a su alrededor.

[Traducción de Camilo Torres (pags. 3-20) y Fernando Guillén (pags. 20-35)]



FUNDIDO A NEGRO / Maia Rojas Brückmann

esc 1. int/ noche. el perro andaluz

te quiero entre anaqueles impostados y pocillos. con
infinita crudeza. burda consonante. mi mano en tu cebo
de lino. el rebaño adverso. la sangre empuñada a cualquier
hora del día.

*Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
Qué haré con el miedo
Alejandra Pizarnik*

esc 2. int/ noche. sinopsis

la cena lista. la jaula limpia. la cama tibia
fundido a negro:
la cena agria. la jaula fría. la cama intacta.
algo ocurrió un día.
no me llevo la losa. los barrotes ni el catre.
apago las luces. ojo por ojo.
cuento sucios corderos y basta.

esc 3. int/ noche. la strada

voy entre muchos batiendo talentos imposibles. lenguas
occipitales que te besaron. y besan. y crecen como
oraciones promiscuas y negras.

esc 4. ext/ noche. sonido directo

ato mis decibeles a un cajón de fruta para no perturbar a los vecinos. y deshago el aspaviento en modernas aspas de molino y otros tantos vientos ventrílocuos. ato mis decibeles a la pata de la mesa para no arrugar el mobiliario. al silbido tenue de las terneras cerca de la habana. los sujeto a la cremallera. al unísono. al parachoques. ato mis decibeles al tobogán. a kurosawa. los ato para no perturbar ni en sueños. o puede que al revés. quizá deshago mis ovillos para espantar a los vecinos. desato la lana de mi atuendo. esquilo mis decibeles fuera del cajón marchito y de la pata de la mesa deshilvano el balar de las ovejas de ítica. mientras espero.

*Nacer, copular, morir.
Yo he nacido y basta una vez.
T.S. Eliot*

esc 5. int/ día. punto de giro

si nadie entiende como tú las horas. nadie que pasa, las horas. y tú, insostenible en aristas. preguntas dónde cesan.
puede que nunca. digo. puede que en ningún lado.
si nadie entiende como yo tus horas. nadie que pasa, las horas. y yo. un siglo habido y decimales. enhebro los hombros. sin intentar respuesta.

esc 6. int/ día. episodio

pregunto

¿cuántos hilos caben en una puntada?

¿cuántas semanas en un segundo?

¿cuántos círculos en un punto?

cuentos en una sílaba.

puertas en una bisagra.

nidos en una pluma.

campanas en la úvula.

y cuántos amores caben en ti, amor.

quién sabe.

esc 7. int/ext. día. hipnosis

a pesar del presagio veraniego de su esposa, nanook partió de pesca ya avanzada la mañana. entre dos lomas, trazó un círculo perfecto sobre el hielo y se sorprendió de no haber usado cuerda alguna. recorrió su contorno una y otra vez con los ojos, una y otra vez, dibujándolo otras mil veces. pronto olvidó para qué había ido esa mañana a ese lugar y a esa hora. se sentó junto al aro y le habló tiernamente al oído, hasta que su círculo perfecto desapareció bajo el imperfecto sol de la tarde. poco después, al regresar a casa con las manos vacías, nanook le dijo a su esposa que su negra corazonada había sido cierta, que los peces

dormían por culpa del molesto calor de los últimos días. y como ellos, la joven esposa durmió esa noche el sueño de los vencedores, mientras nannok se la pasó recordando, una y otra y otra vez, a aquella mujer de cara redonda, tan perfecta, que prometió regresar al día siguiente para llevarlo consigo.

esc 8. int. día. cortometraje

24 cuadros por segundo son las gordas avenidas en la avenida veintitrés de vedado. subtítulos levitando como ácaros en la almohada. veintiún cortes. veintiún puntadas. tantos tedios como asedios. y tormentas superocho. un beso a contraluz censurado. apagones tragicómicos. tantas escenas de una escalera como peldaños de una escaleta de centro habana. la cama de una plaza de pueblo. los pies huesudos de nagisa. los pies impresos de marguerite para leer al oído. las arrobadas de cabello arrobadas. las llamadas del más allá aquí conmigo. gulas extraordinarias. los cascos de una moviola pateándome el ruedo de la falda. los ciclones de un solo ojo y su estampida de agua. un barco de papel surcado por un desnudo de hopper. dos cafés dialogados por la mañana. 24 cuadros o un segundo contigo. transcurrido.

esc 9. int/ día. dibujo animado

al final del pasillo serpentea,

vistiendo esos doce anillos mecánicos, atados sin corazón
ni vértebra,
oruga cinemato-
gráfica lánguida y pequeña,
que se desvanece por el peso lento de su sedosa valija,
armada con esos doce aros remozados, atados sin corazón
ni vértebras,
que tambalea por el peso repartido en ella.
y al sentir las falanges leves,
nota que no hay más equipaje que ella,
con sus once anillos restantes
atados a du-
ras penas.

esc 10. int/ día. caleidoscopio

lanzo un cordel en la vía pública
con su carnada insólita
a ver si alguien me prosigue hasta la casa
para ponerlo en la pecera
ofrecerle un bocadillo empalagoso
darle mi apodo. el hábito de mi espalda
avena que brilla en la hojarasca
entregarle mi talla de cepillos. pescadores. o anagramas
el vaso de malta cubana
dejarle mis sellos. mis viñas flacas.
y dejarme arañar por otro anzuelo

perder el rastro. salir del mapa.

esc 11. int/ tarde. voice over

un día tras otro. tras otro. tras otro.

caen.

centelleando así. con el reverso limpio y los pezones aún }
golosos.

caen.

sin sentido u origen. sin propósito matemático. con su
legaña adhesiva. endemoniadamente nostálgica.

una vez y otra y otra vez.

caen.

quien pudiera voltear la piel como a la ropa. cordelito
tramposo. y olvidar.

quien armarse de cifras dichasas bajo la manga. rogando que
el azar no conozca el pesar. o no lo comprenda.

un día tras otro. tras otro.

caen.

sólo puedo llevarlos al filo. con ternura espartana. y
dejarlos ir.

esc 12. ext/ atardecer. el rayo verde

iba a ocurrir.

con la simpleza fractal de un deseo.

iba a ocurrir.

como ocurren los vocablos nuevos.

cual caos que una bala siembra en el alfabeto.

iba ocurrir.
lejos de la reflexión que la geometría hace de lo
accidental. y que el accidente trama en el corazón.
iba a ordeñarse el mar en el signo.
cada vez.
al verte.
pero nada ocurrió entonces.
y perdido el segundo de arena.
y perdido.
las luces se domestican de pronto.
enfundan sus cráneos en cortezas de lana.
sus tacones callosos al redil de lata.
y se esconden entre fados tangos y poliedros. tras de ti.
azimut. desprendiéndome como bocanada. luces adentro.

esc 13. int/ noche. thriller

los fui dejando uno a uno ahogarse en su propia imagen.
no había nada hermoso en ellos. como en ti. y sin poder
dejarte anónimo. y sin poder dejarte. hice escribirte y te
escribí coronas de cal con el dedo. y cuando todos te lean
en silencio. y cuando todos te lean. en mi confesión
impresa en colorete por la mecanógrafa de turno. sabrán de
tu belleza suspendida. en el preciso revés de mi palabra.

esc 14. int/ noche. la rosa púrpura del cairo

cuando el rollo está por acabar y el proyector deja

de alumbrarnos. atascada en el infinito negro de los créditos. comprendo que esta ha sido apenas otra función. recupero el blanco y el negro a pesar del soroche. odiando el magenta turbio. la ausencia de guión. lo repentino. ayudo a acarrear los cuerpos caídos, alimento una vez más a las bestias, ejecuto en silencio mis parlamentos y aguardo el siguiente llamado a tablas. pero cuando el foco se extingue y tus ojos dejan de alumbrarme, cautiva aún en sus negras hipérbolas eléctricas, presiento que esta ha sido mi última función.

esc 15. int/ noche. flashback

es casi imposible reanudar los fuegos
porque todo ha acabado y sólo quedamos nosotros
y si escribiera un verso inmenso, haciendo tiempo para que
seque la pólvora,
tal vez encendiera algo de aquello,
para que prenda el cielo como gatillo perezoso
y si escribiera un verso inmenso como un gran pasador,
fecundando los granos de fuego en los ocales, tal vez.
un verso inmenso como un hemisferio roto.
un verso inmenso o un material que no existe.
inmenso sí
para que no bajes los ojos
y te quedes conmigo.
pero es imposible reanudar los fuegos

porque todo ha acabado y sólo quedamos aquellos
de versículos cortos como cohetes
y vagos destellos
que ya despiden otros cielos.

*La hijastra (Colocándose frente al Director, risueña, zalamera) Puede creer, señor, que
somos de verdad seis personajes interesantísimos. Lamentablemente frustrados.
Pirandello*

esc 16. int/ noche. casting

LA ACTRIZ

y de pronto
quién sabe cuándo

(como el big bang. como la tintura de absenta. la pólvora lumínica de
un ti vivo. como el arco menguante de este hilo de agua. el matiz
bermejo de una escara de utilería)

te desvaneces
quién sabe por qué
¿dónde escondo el adiós?

esc 17. int/ noche. sala de edición

)cierro paréntesis
bajo el volumen
salto la última escena
créditos finales sobre imagen en movimiento
catapulto tomates y cencerros
cierro nuevamente
cierro

con doble vuelta
corte a:
quien lo supiera
y abro paréntesis
como una puerta giratoria
abro paréntesis, como una escotilla, un tragaluz ciego
abro,
de par en par(

esc 18. int/ noche. cajas chinas

he dejado la puerta abierta al salir. que es como
desembarcar en el mar caribe. que es como saltar la liga en
el recreo. que es como medir alturas y tесituras. que es
como besar un rinoceronte longevo. que es como abrazar el
volkswagen de mi madre. que es como ensartar una aguja
punta roma. como aprender las vocales con los dedos. como
hallar un continente en el techo. perderse en el
supermercado. como atarse el nudo del zapato. que es como
buscarte en cualquier parte. que es como besarte en
cualquier parte. que es como dejar la puerta abierta, al
entrar.

EIELSON: MATERIA Y LENGUAJE: QUIPUS / José Ignacio Padilla

En un artículo anterior (*Hueso número 54*), complementario a éste, veíamos la tensión que desde el lenguaje se dirige hacia la materia en la *poesía escrita* de Eielson. El movimiento era de ida y vuelta: el lenguaje desmaterializaba todo aquello que intentaba alcanzar (*esculturas de palabras, columnas de cenizas*) y la constatación del vaciamiento del lenguaje empujaba la escritura hacia la materialidad del papel. La *presencia* sólo era posible en los términos ambiguos de la presencia del lenguaje o como materia que se resistía a significar.

Hasta ahora sólo hemos visto parte del problema *poético* de Eielson. A continuación vamos a ver su doble opuesto: la tensión que se dirige de la materia hacia el lenguaje: la tensa emergencia material del lenguaje. Y como las formas no surgen de la nada, serán necesarios algunos desvíos por las genealogías de los *quipus* y su inscripción histórica.

1

[El lenguaje de los nudos]

Volvamos a *El cuerpo de Giulia-no* (escrito a mediados de la década del cincuenta), donde Eielson concibe por primera vez un lenguaje de nudos. Habíamos dicho que *Giulia-no* se configura por repeticiones y combinatorias de frases y de escenas. Hay que añadir que la repetición de palabras y frases, casi como letanías y mantras, tiene el carácter oral de la recitación o el conjuro. No quiero marcar la pertinencia antropológica de lo dicho, sino un proyecto estético por recuperar el carácter ritual de todo lenguaje.

Dos momentos en la novela son decisivos: el más obvio es la repetición de la supuesta oración mortuoria de los Paracas (que habitaron

la costa de Perú hace 2700-2000 años), cuando el protagonista, Eduardo, ve el cuerpo desnudo de Giulia, tendido sobre una mesa de mármol, en la morgue: *yo te desnudo te reconozco te entierro yo te desnudo te reconozco te entierro*. No es necesario adentrarse en una dimensión religiosa para acceder a la ritualidad: ésta está más allá de la significación de las palabras, en su pura repetición material. Se suma al desdibujamiento de los objetos, a la destrucción de la identidad con combinatorias, al pulverizamiento de la cronología del acontecimiento, a la desorganización general de la significación, para adentrarse en la materia (del lenguaje). Repeticiones y patrones rítmicos en consonancia con flujos materiales, flujos de intensidades y contenidos.

El otro momento en el que se aborda explícitamente la ritualidad del lenguaje es durante una visita de Eduardo, durante su adolescencia, a los cafetales de su familia en la selva central de Perú (Chanchamayo, Junín; capítulo 9). Eduardo juega a formar figuras geométricas con hilos y a iluminar con espejos a los indios que trabajan los cafetales. Los juegos aterrorizan a los indios, quienes lo toman por brujo. Eduardo asume que ellos intuyen en la geometría de los hilos un orden mágico, algo primario. Años después, el adulto que escribe la novela se imagina una producción mágica o ritual de signos, con nudos que trabajarían en triadas: un nudo blanco: la vida; dos nudos blancos: el amor; tres nudos blancos: dios el paraíso el bien; un nudo rojo: sangre; dos nudos rojos: la reproducción; tres nudos rojos: las estrellas, etc. (Eielson 1971, 123-124)

Este lenguaje de nudos refiere explícitamente a los quipus precolombinos. Mientras que el lenguaje del narrador se paraliza: "Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real" (122), los nudos de 'los antiguos peruanos' habrían logrado contener la fugacidad y fragilidad del lenguaje:

Luego, si algo había de quedar, si alguna utilidad tenía el cielo en tierra, los escribas del templo, los kipucamayos inmovilizaban en uno o varios gestos manuales la entidad del argumento. Nacían así sistemas de cuerdas y nudos de colores, originalmente utilitarios, verdaderas fichas estadísticas de las cosechas, medidas agrarias, zonas de irrigación, censo territorial, etc. Sólo más tarde apareció el

poema, entre los dedos del escriba y los del sacerdote del sol. ¿Era tal vez esta divina fragilidad del mito, descendido a tierra nuevamente, la que tanto había asustado a los indios a quienes pretendí iniciar en el juego de los cordeles? ¿Conocían ya lo que tales formas geométricas encerraban? [...] En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado. (122-123)

No deseo validar la ideología que se desprende de un texto como éste (ficcional, finalmente). Simplemente quiero enfatizar que los dos momentos mencionados activan diferentes dimensiones del lenguaje y la ritualidad toma, consecuentemente, formas diferentes. En el caso de la voz, es a través de la repetición y los patrones rítmicos. En el caso de la 'escritura', a través de la manipulación directa de su materia, en este caso los hilos o el tejido. Seguimos en la línea que indiqué en mi ensayo anterior: salida de la significación y abordaje de un materialismo de base.

2

[Alfabeto]

El código de los nudos imaginado en la novela se materializa años después en *Alfabeto* (1973). Para entonces la reflexión de Eielson sobre el lenguaje es más compleja y, progresivamente se va despojando de cierta actitud primitivista y del corte mágico-religioso.

Alfabeto consiste en una serie de 16 nudos esculturales dispuesta en una estantería de madera; funciona como una metáfora del código 'lingüístico'. Esta metáfora refiere el lenguaje a la escritura, términos que se hicieron casi equivalentes en el siglo XX. A primera vista podríamos, equivocadamente, recurrir a una correspondencia simple entre un nudo de color y un sonido o palabra. Literalmente: un alfabeto de nudos (lexigrafía; glotografía: sistemas de escritura que proveen correspondencias entre representaciones visibles y enunciados hablados. (Las glotografías se subdividen en logografías y fonografías según utilicen la primera o segunda articulación (Sampson 1985, 32; Boone 1994).)

También podríamos recurrir a la correspondencia entre un nudo y un concepto, como en *Giulia-no* (es decir, una semasiografía, una indicación directa de ideas, sin pasar por el lenguaje oral (Sampson 1985, 29)). Pero *Alfabeto* difiere de esta concepción. No podríamos decir que estos nudos son tautológicos, pero tampoco que guardan algo que descifrar o decodificar. No hay código (éste sería unidireccional o excesivamente abierto).

Nuestra manera de acercarnos será pensando los nudos en términos de continuidades y no como unidades discretas, abordándolos como flujos de tensión que están temporalmente detenidos o contenidos en el nudo. El 'nudo' es paradójico, como la retícula en la pintura geométrica, como el 'realismo semiótico' de la poesía concreta y como las esculturas de palabras: ¿cuál es el estatuto del nudo? ¿es signo, forma o materia; y dónde está? ¿el nudo es la tela anudada (materia) o el anudamiento (forma o código)? Los nudos de Eielson han funcionado tan bien como un emblema de su obra porque envuelven muchas cuestiones, y en cuanto al tema que nos ocupa aquí, son como un ícono de la fragilidad del lenguaje: son una tensión temporal de la forma, que puede fácilmente deshacerse y volver al continuo material.

Si los separamos, ¿cada uno de estos 16 nudos podría considerarse todavía un elemento de 'escritura'? De hecho, Eielson ha producido muchos de estos nudos escultóricos como objetos independientes, bajo el nombre global de 'Nudos'. Si observamos uno por separado, lo que tenemos es un 'objeto escultórico': estamos lejos de la escritura y la imagen, en el dominio ineludible del objeto. (¿Pero no dijimos que lo único que existe son objetos-signo?) Además, a pesar de que el cuerpo ha impuesto la torsión sobre la materia, no ha dejado trazas indexicales con las que podamos reconstruir a un (falaz) sujeto expresionista.

Vistos por separado, los 'nudos' parecen estar callados, y no comunicar otra cosa que su contundente materialidad. Pero los diferentes nudos de Eielson (las series 'Quipus', 'Nudos', 'Tensiones', 'Amazonía', además de las instalaciones) son simultáneamente reflexiones sobre la materia y reflexiones sobre el lenguaje. Ello quedará más claro cuando veamos su doble genealogía.

En *Alfabeto*, la noción restringida de escritura fonográfica resulta subvertida al ser permeada por otro sistema de escritura, que implícitamente hace referencia a los quipus incas. De hecho, y como es bien sabido, la noción de escritura fonográfica es en sí misma una idealización: no sólo la correspondencia entre la letra y el fonema es inexacta, sino que muchos elementos del lenguaje oral (sonidos guturales, exclamaciones, modestas onomatopeyas con las que llamamos, confirmamos, jugamos, etc.) son dejados de lado.

En cualquier caso, estos nudos no son ni quipus ni escritura 'alfabética', pero convocan y yuxtaponen ambos sistemas en un solo artefacto. Al tratar de comprender qué noción de escritura está metaforizada aquí, aparecen dos cuestiones profundamente entrelazadas. Por un lado, sería difícil poner en suspensión la materialidad de estos signos, como hacemos normalmente cuando utilizamos la altamente estandarizada escritura alfabética. Leemos a través de la escritura; casi no vemos las letras, capturamos bloques de palabras, configuraciones gestálticas (basta que la primera y última letra de una palabra estén en su lugar correcto, incluso si todas las demás están entreveradas, para que la reconozcamos). O vemos o leemos.

Y por otro lado, cabe preguntarse si el énfasis en la materialidad, en la 'objetualidad', no es parte de un intento por distanciarse de la representación. Ahora bien, no creo que convenga interpretar este distanciamiento como una fuga fetichista hacia algo como un signo natural (sueño platónico, larga tradición filosófica), una falacia icónica o una tautología. Me refiero a la cíclica búsqueda romántica, al sueño nostálgico de un lenguaje de presencia corporal, anterior a la caída adánica (Krieger 1992, 22; Mitchell 1986). Creo que estamos ante un acercamiento a formas de escritura ilegibles, no-comunicativas, que la antropología ha registrado hace mucho (Cardona 1994). Este acercamiento no parte de una actitud primitivista, ni tiene afán mágico-religioso; no estamos en busca de un poeta chamán. Eielson busca la reificación de las condiciones de existencia del lenguaje, lo que supone tanto abordar su dimensión ritual, como desbordar el concepto fonético de escritura.

3
[Quipus]

Si retrocedemos un poco en el tiempo, nos encontraremos con los *quipus*. Hacia 1965, tras un par de años de experimentación, Eielson fijó una forma que se convertiría en su ‘marca personal’ y que continuaría produciendo durante 40 años con la colaboración de Michele Mulas.

Observemos el *Quipus 15 AZ-I* (1965), aunque la descripción de muchos otros sería igualmente válida.¹ Es un ensamblaje (montaje) hecho de acrílico y tela. Mantiene la forma rectangular-cuadrada de la pintura y está montado en madera, como un lienzo, pero la ‘transparencia’ bidimensional de la pintura es abandonada: no hay nada que ver *a través* del marco. Incluso la ‘visualidad pura’ del plano y la retícula de la pintura geométrica se abandona en favor de una cualidad escultural, objetual. Podríamos decir que ésta no es una obra para *ver*, a pesar de estar colgada en la pared, como se hace normalmente con las pinturas. En todo caso, participa más de la visión háptica (táctil) que de la óptica. Sobre la pared, la obra sigue el eje vertical, una de las premisas fundamentales del espacio pictórico occidental—al menos hasta los 50s; pero ni horizontal, ni vertical, ésta no es una pintura.

El quipus usa dos colores, algo frecuente en esta serie, aunque muchos de los nudos son también monocromáticos. Yo no diría que el tejido azul es un fondo o un soporte invisible sobre el cual el nudo está montado; sino que los dos son la obra y que su oposición está cuidadosamente diseñada para producir un contraste rítmico—una suerte de pulso visual que complementa la tensión pulsional del nudo mismo. Las cuestiones del ritmo y la pulsión son centrales porque como vimos en otro lugar, implican el abandono de la ‘inmediatez’ (*at oneness*) de las teorías modernistas de la visualidad pura. Ritmo y pulsión son, en cambio, la apertura hacia la temporalidad, sobre la que se basa la experiencia sensuo-material, el reencuentro con la materialidad. (Ver ‘Pulse’ (Bois and Krauss 1997).)

¹ Algunos quipus pueden verse en (Padilla 2002) y en la página web, de contenido similar, que editamos también en 2002 (Padilla).

Muchas cosas coinciden en esta obra: el giro fenomenológico de los 60s (en el arte europeo y estadounidense, en el Arte Povera y en el minimalismo), la creciente conciencia del cuerpo y el espacio, la exploración de materiales pobres y crudos (Arte Povera, otra vez), el énfasis en el *proceso*, el énfasis en la entropía (Nouveau Réalisme). Pero a toda esta dimensión material Eielson le añade una torsión inusual en la época: el giro hacia el lenguaje. Si la morfología de la obra converge con su contexto europeo (la larguísima estadía de Eielson en Europa, de 1948 hasta su muerte en 2006), el título abre la divergencia. Esta operación discursiva exhibe el lugar de enunciación escindido de Eielson y anuncia su inscripción histórica.

Materia y lenguaje; 'Europa' y el pasado Pre-colombino: doble genealogía de la obra.

4

[Genealogías: relato]

En diferentes lugares Eielson ha propuesto su propio relato del origen de los nudos. De la exploración de la arena y otros materiales peruanos en 'Paisaje infinito de la costa del Perú' a la inclusión de restos orgánicos y restos de tejidos; siguiendo con el tratamiento múltiple de la ropa en sus 'Trapos' (prendas quemadas, rotas, cortadas y, finalmente anudadas sobre el lienzo). Uno de los 'trapos', una camisa anudada en forma particular ('Camisa', 1963) le habría traído la revelación de los nudos, lo que lo habría llevado a los quipus.

Por ejemplo, el relato aparece en esta entrevista:

MARTHA CANFIELD: A distancia de tanto tiempo de tus primeros nudos, o sea del año 1963, ¿cómo ves hoy esa referencia al arte precolombino, tan presente en todo tu trabajo visual?

J.E. EIELSON: La veo a partir de las prendas de vestir, que siempre han sido una de mis obsesiones y que a su vez partieron de los "paisajes infinitos de la costa del Perú", es decir de la arena misma, algo así como si hubieran sido desenterradas como restos arqueológicos. Partiendo de esas prendas, entonces, era inevitable que las

explorara hasta en sus mínimos detalles. Después de templarlas, arrugarlas, arrancarlas, quemarlas, cortarlas y demás, terminé por anudarlas. Entonces me di cuenta que estaba realizando un gesto antiguo, primordial, no sólo originario del Perú, sino que se hallaba también presente en las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, de la India, la China y otras culturas arcaicas. La denominación de *quipus* que he dado a esas obras, es un título genérico y tiene una función identificatoria; pero es también mi modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje. (Eielson 1995, 37-39; ver también Canfield 2002, 48-49 y Ferrario 2002).

Pero esta línea Paisajes-Trapos-Camisa-Quipus, muchas veces repetida, debe revisarse, considerando que con ella Eielson se construye como artista e intelectual, naturalizando lo que es una operación discursiva y una inscripción en la cultura ('quipus' en lugar del más neutral 'nudos').

En este relato se deja de lado, por ejemplo, el trabajo juvenil, poco conocido. Sus primeras obras están entre lo geométrico y lo constructivista (cf. la escultura 'La puerta de la noche'). Cuando viaja a París en 1948, a los 24 años, hace unos móviles al estilo de Calder. De hecho, ese año el grupo MADI (abstracción geométrica, Argentina) lo invita a participar en el Salon des Réalités Nouvelles. Eielson expone sus móviles junto a los cuadros de marcos irregulares del grupo. Hay que recordar que MADI mantiene las dos categorías básicas con las que Greenberg, desde su ortodoxia, intentaba fijar la especificidad del medio para la pintura del *modernism*: superficie y marco. La novedad de MADI consistía en que el marco, deformado, participaba de la configuración geométrica de la superficie interior, con lo que se consigue una interacción crítica entre interior y exterior de la pintura.

Esas obras tempranas son parte de una tendencia modernizadora de corte universalista. Poco habría de Perú, de materia, quipus o lenguaje en estos trabajos iniciales. Pero el abandono de los esquemas de la visualidad pura es inmediato: un verdadero salto de continuidad y estamos de pronto en 'Paisaje Infinito de la Costa del Perú' [iniciado en 1957 aprox.], que implícitamente se propone, una y otra vez, como el *origen* de la obra de Eielson.

Estos montajes son variados; están compuestos por arena, algodón, óleo; algunos parecen vistas aéreas/satelitales del territorio; otros parecen cortes transversales, esquemas o diagramas del horizonte de la costa. Para quien conoce la costa del Perú estos 'paisajes' son muy eficaces: la estrecha franja costera supone 2000 kilómetros de desierto frente al mar; una belleza árida, sin vegetación. Los cuadros de esta serie funcionan como iconos diagramáticos de ese paisaje abstracto, fácil de esquematizar (arena + agua + cielo).

Los *paisaje infinito* no se corresponden ni con la ventana representacional heredada del renacimiento, ni con la retícula y la verticalidad de la visualidad pura de cierta abstracción geométrica. En tanto que diagramas son horizontales y verticales (según el caso). Pero en su ejecución material son claramente horizontales, como las camas de Rauschenberg o las topografías de Daniel Spoerri. Aquí está la filiación de Eielson con estos y otros neo-dada: la superficie se convierte en un depósito de detritus, de restos; no sólo la arena traída directamente de Perú, sino huesos de aves, huellas humanas, marcando la superficie a fuerza de gravedad.

Para complicar las cosas, años después Eielson usará sus superficies también como superficies de escritura. 'Poema' y 'Arena', cuadros hechos durante una visita a Perú en 1977, remiten tanto al espacio horizontal de la escritura, como a la idea de inscripción material en el mundo: la frágil y común escritura en la arena de las playas. Vuelven los polos recurrentes de lenguaje y materia.

La serie de 'trapos' (1958-1963, según Ferrario) es también compleja. Algunos *trapos* sugieren horizontalidad: restos de ropa quemada o manchada, que parecen emerger de la tierra, como rastros de un pasado arqueológico o reciente. Otros remiten explícitamente a la verticalidad del cuerpo humano: vestidos, camisas o pantalones que parecen aplanados, que parecen fantasmas o cáscaras de cuerpos deshinchados sobre el lienzo. No se trata del *collage* pictórico: nuevamente hemos salido de la pintura hacia lo objetual. Visión táctil de trapos que han usurpado la materialidad del cuerpo.

Estas obras no son fetichistas (ropa) ni tampoco exploran una materialidad abstracta (texturas). Son doblemente melancólicas, estamos ante cadáveres de vestidos. Del cuerpo, perdido desde siempre, no queda más que el vestido, a su vez hecho ruina. Dicho de otro modo, la serie de trapos explora el papel del vestido en la organización social del cuerpo, como en los poemas de *Habitación en Roma*, donde sacarse el sombrero era sacarse la cabeza. Los vestidos se materializan, pero el cuerpo se desmaterializa. En cualquier caso, horizontal o verticalmente, hemos salido del plano como tal.

5

[Genealogías: artes plásticas]

Los paisajes, los trapos y el resto de la producción de Eielson, que no veremos aquí, se pueden poner en relación con movimientos europeos de la época: 'art informel' (los *suelos* de Dubuffet), Nouveau Réalisme, Arte Povera.

Eielson estuvo siempre en contacto con el Nouveau Réalisme, fundado en 1960 por Yves Klein y Pierre Restany. De hecho Restany escribió algunos artículos sobre su obra. Los *nuevos realistas* intentaron reciclar elementos de la cultura urbana explotándolos en montajes. Mimmo Rotella, por ejemplo hacía extenso uso del *de-collage*, recuperando la aglomeración de carteles en la calle para convertirlos en su obra; Arman enmarcaba y exhibía acumulaciones de objetos; César compactaba objetos deshechados o destruía otros; Spoerri hacía unas hermosas 'topografías' de los objetos en la mesa de su taller (Spoerri 1995), que luego pegaba a ésta y exhibía. Los puntos de contacto entre Eielson y este grupo diverso asoman: entropía, residuos materiales, salida de la visualidad.

Esta obra también tiene conexiones con el Arte Povera, colectivo italiano reunido en 1967 por Germano Celant (Lista 2006; Christov-Bakargiev 1999). Los 'artepoveristas', entre los que destacan Penone y Merz, tenían ya antes de 1967 una obra diversa, difícil de englobar en descripciones colectivas, pero quizá sus rasgos comunes eran el uso de

materiales muy pobres, la preferencia por las acciones artísticas y cierta tendencia ecológica.

Algunas obras de estos artistas tienen gran cercanía con otras de Eielson, por ejemplo: el 'Esprit de finesse' (1966) de Giulio Paolini, un triángulo de acrílico sobre tela, montado en la esquina de una habitación. O más cerca a los nudos, la 'Torsione' (1968) de Giovanni Anselmo, hecha de tela anudada, como un torniquete, sobre acero (ver también *Direzione*, de 1967-68). La 'Venus de trapos' de Pistoletto (1967) se parece mucho a la 'Pirámide de trapos' de Eielson (1960-65), un tipo de obra (acumulación) que escapa a lo que nos preocupa aquí.

Este breve repaso debe incluir a Manzoni, al italo-argentino Fontana, y a Klein, artistas que operaron en Milán, núcleo artístico en Italia, país en el que Eielson vivió por más de 40 años.

En el ensayo anterior comentamos las 'Líneas' de Manzoni, y ahora conviene mencionar los 'Ácromos', iniciados en 1957 (Manzoni y Museo d'arte contemporanea Donnaregina 2007). Los primeros ácromos eran de yeso o caolín sobre tela: la tela se empapaba y se dejaba secar, con lo que la superficie blanca del 'lienzo' quedaba exhibiendo sus rugosidades, sin mayor intervención del artista. Luego Manzoni utilizó otros materiales: plumas, panes, huevos, convirtiendo todos en ácromos. Lo que me interesa destacar es que a diferencia de la visualidad pura de los monocromos de otros artistas, que quieren destacar el plano bidimensional abstracto, Manzoni, como Eielson, recuperaba el volumen y textura de la superficie. Con ello mostraba que el plano bidimensional, como la línea geométrica, es sólo una abstracción, sin existencia material.

Lucio Fontana tiene también una obra variada, con líneas de fuga kitsch poco conocidas. Sus obras más famosas comparten el título 'Concepto espacial' y consisten en lienzos pintados y cortados, sea con punzadas, sea con limpios tajos longitudinales (Fontana, Fundacioi "La Caixa" Illes Balears, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1998). Los formatos son diversos y a veces se usan metales en lugar de lienzos. Son monocromos y sugieren a ratos una pureza conceptual y a ratos un

materialismo de base (como las obras en forma de huevo, pintadas de amarillo o fucsia). Los 'Concepto Espacial' exceden la visión: el artista literalmente atraviesa el lienzo, atraviesa el espacio de la representación pictórica y con eso conecta el espacio al interior del marco con el espacio exterior. El título es muy apropiado porque la operación material sirve para designar, enactar el espacio inmaterial circundante, que resulta energizado. Estas obras reifican nuestras condiciones de percepción del espacio.

Por último, como es conocido, Eielson utiliza en muchos de sus nudos e instalaciones el azul de Klein (IKB, International Klein Blue). En ambos artistas, el uso del azul es paradójico. Klein lo usa para homogeneizar e invisibilizar la superficie, y de ese modo señalar conceptos y espacios metafísicos, como 'el vacío': señalar la enérgica presencia del vacío. Eielson lo usó para dar relieve a los objetos, pero al mismo tiempo el azul aporta un elemento inmaterial: hace visible la energía de la tensión y el espacio, lo que es rápidamente evidente en sus instalaciones. Señalar la presencia del espacio es hacer presente y visible algo que no es palpable.

Este brevísimo repaso por los puntos de contacto entre la obra de Eielson y el arte de la época no quiere ser un abordaje histórico. Se trata, más bien, de señalar transformaciones formales convergentes que llegan a sorprendentes coincidencias morfológicas, como sucede con 'Torsione', de Anselmo. Quizá ahora el *Quipus 15 AZ-1* sea más comprensible:

El Nouveau Réalisme y el Arte Povera enmarcan las problemáticas de la entropía, los detritus, y la acumulación de materia básica. El relato de origen de Eielson (paisajes-trapos-camisa-nudos) dice algo en este sentido que me interesa mucho conservar: que los 'Quipus' surgen de los restos materiales. En su relato los trapos terminan rotos, quemados y finalmente anudados, como antes en *Poesía escrita* la escena de escritura terminaba con la bola de papel en el tacho de basura. El relato, entonces, configura también una ética: se trata de tirar a la basura, literalmente, la poesía y la pintura, y recoger sus restos materiales, más allá de sus significados y contenidos, para entregárselos al público.

Por su parte, Fontana, Klein y Manzoni delinear el intervalo que va de la materia al espacio, presente en *Quipus 15 AZ-I*. Los nudos no son sólo la ‘culminación’ del trabajo de la superficie vertical u horizontal, ni surgen espontáneamente de la acumulación de restos materiales. Los nudos son la salida de la visualidad desmaterializadora y el ingreso en el dominio impuro de los objetos y el espacio. Anudar el lienzo, montarlo o atravesarlo equivale a salir de la pintura y reificar, como acabamos de decir respecto a Fontana, las condiciones de percepción del espacio. Hay bastidor y hay pigmentos; pero sobre todo hay dos artistas (Eielson y Mulas) en tensión, cuerpo a cuerpo, torciendo la materia. Con ello se sale de la representación del espacio hacia la inscripción en el espacio energizado. Otros nudos de Eielson (la serie ‘Tensión’ por ejemplo) y sus instalaciones con grandes nudos atravesando la sala, cubriendo paredes enteras, son todavía más explícitos que los ‘quipus’ en su trabajo con el espacio.

Si el ‘Quipus’ permite recuperar la experiencia sensuo-material, si tiene ‘algo que decir’ sobre el paso trascendental de la materia al sentido y la significación, ello es por su trabajo con el ritmo y la pulsión (color, tensión), que abre la temporalidad y ofrece el espacio energizado como escenario para la emergencia de las formas.

La convergencia con el arte europeo de la época da paso a una gran divergencia: la preocupación por la emergencia del lenguaje, que no está presente en los artistas y grupos mencionados. Curiosamente, el eje común a la materia, el espacio y el lenguaje es el *ritmo*, esa dimensión pre-subjetiva de la que habla Blasing (2007), entendida como vector o dirección, antes que como un contenido. El ritmo, que desborda la oposición entre materia y lenguaje, entre lo semiótico y lo semántico.

Alguien podría argumentar, con algo de razón, que las nociones iniciales de escritura de Eielson son bastante sencillas y que la operación discursiva de llamar ‘Quipus’ a sus nudos es un simple bautizo. Un simple desvío textual para un problema material. Quizás. Pero del *Quipus 15 AZ-I* a *Alfabeto*, a la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) y a obras posteriores, la reflexión se hace extremadamente compleja. Pero no

conviene precipitarse, y antes de definir la operación material de Eielson, veamos en qué medida es pertinente hablar de escritura y lenguaje cuando hablamos de quipus.

6

[Genealogías: Quipus y escritura]

Existe evidencia arqueológica de que los quipus y sus predecesores, si bien son comúnmente asociados a la cultura inca, fueron de uso extendido en las sociedades andinas. El quipu más viejo conocido (5000 años) fue descubierto recientemente en Caral, en la costa de Perú, 200 kilómetros al norte de Lima (Shady, Haas, and Creamer 2001). La mayoría de los quipus que sobreviven hoy son del periodo inca (s. XV-XVI) y su uso continuo hasta 1570 (cuando Toledo reorganizó el virreinato) está documentado.

Los registros en algunas comunidades andinas (como Tupicocha y Rapaz, cerca de Lima) indican que los quipus todavía estaban en uso a principios del siglo XX. El 'código' de los quipus se perdió probablemente en los 1920s, coincidentemente un periodo de intensa modernización del Perú y de afirmación del Estado nacional, el 'Oncenio de Leguía' (1919-1930). Además, Salomon ha comentado la existencia, en el siglo XIX, de tablas con alfabetos y nudos, cuyo uso no está claro. ¿Serían una suerte de guía, 'claves' de un código (Salomon 2004)?

¿Qué eran los quipus? Se tiene poca certeza. Se sabe que eran cuerdas de madera/lana, hechas con fibras de color natural o teñidas; que los nudos eran anudamientos o añadidos a las cuerdas; y que seguramente se recurría a algún tipo de código binario (Urton 2003; Urton 2002). ¿Eran dispositivos significantes? ¿Su producción de significación era idiosincrática o estandarizada? ¿Referían solamente un código numérico —usado para contabilidad, impuestos e inventarios, como afirman los cronistas e historiadores? ¿O efectivamente representaban segmentos de discurso?

La comprensión de estos dispositivos por parte de los cronistas españoles estuvo mediada por su propia episteme. Enfrentados a un ‘alfabetismo’ [literacy] basado en una tecnología que establece una relación entre medio y discurso diferente a la de la escritura alfabética, el conquistador sólo podía entenderlo en términos de algo ya conocido, una categoría intermedia: como tecnología mnemónica (Brokaw 2003; Mignolo 2003).

Las versiones hegemónicas de la historia y conceptualización de la escritura están basadas en esquemas evolucionistas que proponen una especialización sucesiva desde la pictografía primitiva hasta la superioridad de la tecnología alfabética. Desde ese punto de vista –que implica una definición restringida y restrictiva de la escritura– no tiene sentido explorar la hipotética semiosis que los quipus podrían haber performado.

En los últimos 15 o 20 años diferentes investigadores han intentado describir la semiosis del quipu como ‘supralinguistic ways of presenting knowledge’ (Boone), ‘nonphilological accounts of the graphic’ (Salomon) o, de modo más general, como ‘record keeping’ (Urton). Sorprendentemente, hay un eco de los enigmáticos caminos del *signo natural* en estas formulaciones.

Estos investigadores han sentido la necesidad de conceptualizar la escritura como un código primario para una acción integrada, y no sólo como un código secundario para el lenguaje oral. Aquí se nota un obvio eco de Derrida, pero también un reconocimiento de la necesidad de prestar atención a las prácticas materiales que condicionan el registro de información en una comunidad (Salomon) y de deconstruir la oposición escritura-(tecnologías mnemónicas)-oralidad (Brokaw).

Estos investigadores proponen conceptos generalizados de escritura que, de hecho, podemos correlacionar con las metáforas de escritura en Eielson: “la comunicación de ideas relativamente específicas de una manera convencional” (Boone 1994, 27) o “la comunicación de ideas específicas de manera estandarizada y altamente convencionalizada por medio de signos visibles y permanentes” (Urton 2003, 28).

Para comprender esta expansión del concepto de escritura es útil la oposición entre glotografía y semasiografía. Lo que normalmente llamamos escritura son glotografías, que representan enunciados orales (fonológicos, morfémicos o logográficos). Esta definición se puede considerar 'parasitaria' del lenguaje oral, pero es lo que muchos aceptan como "escritura propiamente dicha" (Sampson 1985, 14). Una definición amplia de la escritura debería incluir también inscripciones semasiográficas –aquellas donde las unidades se referirían a ideas o conceptos directamente. En palabras de Salomon:

Los semasiogramas supuestamente no representan los sonidos del nombre de un referente, sino más bien al referente en sí. Considerados de manera abstracta, no están "en" ningún idioma hablado. La forma productiva de utilizarlos consiste en saber o inventar signos visibles que correspondan a objetos dentro de un presunto esquema semántico común. La capacidad del lector es reconocer la correspondencia y, opcionalmente, verbalizarla en cualquier lengua apropiada. [...] Ya que en la semasiografía pura no se exige la recuperación de elementos del habla para captar un mensaje, algunos autores llaman a dichos sistemas "escritura sin palabra" [...] (Salomon 2006, 46; Salomon 2004, 26)

El lector notará cierta ambigüedad en la cita: de un lado la relación inmediata que se propone entre la semasiografía y su referente; de otro lado, el énfasis en el reconocimiento, que no requiere actualizarse en discurso. ¿Es éste el dominio de lo semiótico como lo entiende Benveniste?

Quipus 15 AZ-I y Alfabeto son metáforas de estos conceptos ampliados de escritura. Lo que tienen en común es la salida del territorio idealista de la **significación** y el **abordaje de una práctica material** en situación de experiencia, que implica el cuerpo del participante. El precio de estas generalizaciones es el peligro de disolver el concepto de escritura, hacerlo extensivo a toda inscripción de forma sobre la materia y a toda relación diferencial de formas. En la práctica, aunque eso no puedo desarrollarlo aquí, creo que ya vivimos semejante situación: los objetos-signo de los que nos vemos rodeados forman un sistema totalizante de escritura que además, de hecho, reprime su anclaje material.

Intentemos ahora unir esta doble genealogía y definir la operación material que realiza Eielson en sus quipus en términos que sabemos atravesados por el ritmo: pulsión de la superficie tensada, espacio energizado, temporalidad, emergencia de la forma.

Lo que intentamos hacer es derivar definiciones de los 'Quipus' a partir del 'sistema Eielson' antes que imponerle un modelo teórico. Ello supone ir más allá de oposiciones limitadas como palabra/imagen o imagen/texto y desglosar una operación directamente de la relación lenguaje/materia.

Con los 'Quipus' podemos postular una instancia imaginaria o una suerte de instancia trascendental, un *Ur-evento* del que se desprenden lo que llamamos imagen, texto y signo, preservando su materialidad. Eielson hace una *archi-escritura* (en el sentido de una instancia anterior a la oposición lenguaje/materia; no en el habitual sentido de Derrida). Las definiciones generalizadas de escritura que hemos visto antes apuntan también a una instancia de ese tipo. Concebimos esta archi-escritura como una operación complementaria al archi-trazo de Twombly (Barthes) o el archi-dibujo de Matisse (Bois). La operación de los 'Quipus' consiste en señalar la zona de emergencia del signo y de la forma (el signo emergiendo del objeto, la forma emergiendo de la materia).

Puede no ser evidente, pero la ilegibilidad es condición de esta operación. Cuando Barthes describe los trazos de Masson y Twombly ("*Masson's semiography*" y "*Cy Twombly: Works on Paper*") señala que una vez que se abandona la legibilidad, la pulsión misma de la escritura aparece: *para que la escritura se manifieste en su verdad (y no en su instrumentalidad) debe ser ilegible* (Barthes 1985, 155). Al salir de la función de comunicación (o transcripción) Twombly o Eielson (o León Ferrari o Mira Schendel, para tal caso) muestran lo que el dominio del discurso sustituye en la metafísica occidental: el dominio del gesto. Más allá o más acá de la transcripción del lenguaje articulado asoman un gesto y un cuerpo.

Si invertimos el argumento, lo dicho equivale a ampliar el concepto de escritura para que incluya el anclaje corporal-gestual. Con ello, con esta dimensión no-significante y material se recupera también la dimensión ritual de la escritura y el lenguaje.

Como resultado de la inscripción en la superficie, ésta también es energizada y deviene zona de pulsión. En Twombly el papel y el lienzo adquieren presencia, en la medida en que sus planos ganan energía y luminosidad. Para comprender esto ayudaría precisar una categoría generativa, una suerte de archi-dibujo anterior a la oposición dibujo/color (línea/superficie). Basta con trazar una línea negra sobre papel blanco para que las áreas separadas de ese modo exhiban su energía, su diferente 'peso' dependiendo de la cantidad de *color blanco* que contengan.

Éste sería el gran descubrimiento de Matisse: "the quantity of color was its quality". (Es Bois quien discute la teoría de Matisse sobre la 'expresión por el dibujo' en 'Matisse and Arche-Drawing' (Bois 1993).) El blanco y negro *ya* son colores, y *el dibujo es una forma limitada de pintura*. (60) Precisamente por la equivalencia entre cantidad y calidad, el archi-dibujo de Matisse funciona tanto en el dibujo como en la pintura.

La invención siempre tiene lugar después de la eliminación de ciertos parámetros, aun si son aquellos sobre los que tal invención tendrá mayor efecto: el color "mismo" *tenía* que estar ausente para que Matisse descubriera no sólo que el negro y el blanco son colores, sino que lo que los hace actuar como colores (la modulación por cantidad) juega un papel esencial en el comportamiento de todo color. [...] es el área (y por lo mismo, la forma) de una superficie, o mejor dicho, la diferencia entre esta última y el área (y la forma) de las otras superficies coloreadas de una pintura lo que, por encima de todo, gobierna la calidad del matiz y el tono (en otras palabras, la saturación de un color y su intensidad luminosa, su valor) (Bois 1993, 23, mi traducción).

Los nudos de Eielson problematizan la distinción superficie/volumen. Su inscripción, su archi-trazo, es *anterior* a esa oposición y muestra que el plano de la superficie es una abstracción conceptual, que la

superficie es volumen. En Eielson ya no el plano sino la superficie misma resulta energizada, tensada, modulada. Barthes y Bois coincidían en que Twombly/Matisse activaban un espacio entero de pulsión; los nudos, como los 'Concepto espacial' de Fontana y los 'Acromos' de Manzoni, participan también de un espacio pulsional, pero de tres dimensiones. Con estos artistas podemos decir que *la pintura es una forma limitada de escultura*. Y si la superficie/volumen está activada es por el gesto y gasto de energía de un cuerpo histórico, en el espacio tridimensional donde pueden interactuar con la obra tanto el cuerpo del artista como el del 'espectador'.

No es fácil distinguir el trazo del medio (¿la tela?) porque el medio mismo está anudado. ¿Cuál es el medio? El nudo no es una marca sobre la tela, sino que emerge de ésta: esta forma no es un molde que contiene la materia. Estamos negociando el paso provisional de lo indiferenciado a lo diferenciado, y la transición no es discontinua, sino que se desliza en continuidad. (Este paso quizá haga eco a una vieja idea presente en Occidente desde los orígenes del cristianismo: la idea de la 'cosa' como materia in-formada, materia que recibe forma. Pero le añade el matiz de que lo que surge es tanto signo como objeto, indiferenciables e inseparables, desde siempre. Derrida discute la permanencia y transformación de estos conceptos en la estética occidental, en Kant, Hegel, Heidegger (Derrida 1987).) Eielson descubre que la zona, el umbral anterior a la oposición forma/materia es también la zona de emergencia del signo, aunque sea necesario abandonar la significación para verlo. La archi-escritura de Eielson es una metáfora de la escritura, en su concepto más amplio. La archi-escritura opera desglosando el lenguaje de la materia, de la que éste emerge como una forma.

Ello es posible porque, como dijimos, el ritmo es el eje común a la materia, el espacio y el lenguaje. Los 'Quipus' son una metáfora de la infancia (como la piensa Agamben): el paso del mundo al lenguaje constituye un cuerpo (del sujeto, del artista, del nudo); y ese paso supone siempre una fractura y una pérdida. Los ritmos y temporalidades de Eielson, sus escenarios energizados para las formas emergentes nos quieren llevar al lugar de lo indiferenciado, del que nos extraemos a nosotros mismos como sujetos con cuerpo propio y con lenguaje.

Eielson está en una posición privilegiada para hacer este tipo de conexiones: tiene una profunda conciencia de la dimensión material de la escritura y el lenguaje, y también de la dimensión conceptual, 'inmaterial', de la materia. Puede convertir su poesía en detritus, resto material (papel) y puede convertir su obra plástica en ritmo y temporalidad. La oposición entre artes espaciales y artes temporales resulta falaz.

8

[La escena del lenguaje, la obra]

La 'escena del lenguaje' es para Eielson una tensión ritual con la materia. Si la *Poesía escrita* delata que el cuerpo escapa a la significación, o, más bien, que el cuerpo desaparece bajo la significación, los 'nudos' escenifican una pérdida/recuperación del cuerpo en la emergencia material y rítmica del lenguaje. Hay una obra donde esta escena aparece con total nitidez: la performance 'El cuerpo de Giulia-no', en la Bienal de Venecia de 1972.

La performance se hizo en una sala donde Eielson presentaba una instalación de grandes nudos que 'surgían' de las paredes, cubiertas con algodón crudo. Las paredes se integran a la instalación y el efecto de espacio energizado es total. El soporte de la obra era la habitación entera. El espectador *entraba* para verse envuelto por la obra que, quizá, consistía ante todo en activar el espacio mismo.

Como si el autor reescribiera su obra, con esta performance las nuevas definiciones de lenguaje y archi-escritura (post-Quipus) ingresan al 'corpus' de *Giulia-no*. En la performance, que intensifica el elemento ritual sólo esbozado en la novela, el lenguaje de los nudos intenta literalmente atrapar, reproducir, envolver el cuerpo desnudo de Giulia. En la performance, decimos, el cuerpo de la joven desnuda es cubierto/descubierto por la tela que se anuda sobre ella ('Apareces y des apareces'); y, por otro lado, la materialidad es compartida por los pliegues de su cuerpo y de la tela, que parecen fundirse. En otras performances, como 'Paracas/Pirámide' el cuerpo en movimiento está cubierto, con lo que los pliegues

de la tela están determinados por éste. En tal caso, sólo podemos intuir el cuerpo fundido bajo los pliegues.

La voluntad de energizar el espacio ('Quipus') y el ritual de la materia emergente (*Giulia-no*) hallan su dimensión total en la performance: ritmo, materia y lenguaje se anudan para exhibir y ocultar el cuerpo de Giulia. Las nociones de lenguaje y materia son más complejas que en la novela; ello es así porque se van reconfigurando constantemente en los múltiples reenvíos que hace Eielson a lo largo de su *oeuvre*.

Todavía una nota más sobre la materialidad, antes de pasar a otro tema: la insistencia en la materialidad e, indirectamente, en la 'artesanía' (craftsmanship), podría ser parte de una poética de resistencia a otros modos contemporáneos de producción (materiales industriales, uso de maquinaria y diseño, donde el cuerpo del artista se separa del de la obra). (Ver 'Michael Ascher and the Conclusion of Modernist Sculpture' (Buchloh 2000, 1-40).)

Esta resistencia a abandonar la relación corporal con los materiales opera como un 'retorno' a los elementos 'rituales' de la producción artística y es paralela a las alusiones sobre la naturaleza ritual y mágica del lenguaje y la escritura. Con todo, esta resistencia entraría en tensión con la serialidad que determina la producción de la totalidad de los nudos (evidente en la codificación de los títulos), considerando que la serialidad es una característica del modo industrial de producción. En el título *Quipus 15 AZ-I* ya hay muchas cosas entrelazadas: la referencia precolombina, una connotación a las máquinas y a la ciencia ficción, un mestizaje *irónico*, una referencia a la producción industrial, una etiqueta para el mercado. Un objeto-signo-mercancía que ofrece al mercado, inevitablemente, la producción de *diferencia cultural*.

*

El recorrido por la 'Obra' de Eielson, a lo largo de estos dos ensayos, ha sido distendido y sinuoso, aunque no exhaustivo. No podía ser de otro modo, y espero haber logrado mostrar que la obra verbal y la plástica se echan luces una a la otra. Que la *poesía escrita* enacta la paradoja del

lenguaje: la desmaterialización en la significación y la sedimentación no-significante de la materia. Y que los nudos enactan, a su vez, la emergencia convergente de objeto y signo, forma y lenguaje.

Ahora estamos en capacidad de releer obras de su 'corpus' que antes parecían flotar en el aire. Por ejemplo, el poema vocal 'Azul', que se podía oír en un paradero de autobús en Madrid en 2005 (Itinerarios del sonido): una performance en la que una voz repite los nombres de los colores *azul, amarillo, rojo, verde*, asignando a cada uno un tono particular, de manera que a lo largo de los minutos se construyen intensos patrones de sonido. Tal obra, inaprehensible desde la *literatura*, no nos parece alejada de la 'Poesía escrita' ni de los 'Quipus'. Como en estos otros casos, el ritmo insiste e insiste, articulando una experiencia base: la emergencia material del lenguaje.

9

[Digresión: la 'obra' y el doble lugar de enunciación]

En realidad, ya hemos terminado. Pero quiero dar un último rodeo para situar mejor la 'obra' de Eielson. Es difícil hablar de un criterio homogeneizador de esta 'obra'. Cada pieza (verbal o plástica) activa unos elementos y desactiva otros. En la performance 'El cuerpo de Giuliano', por ejemplo, los elementos 'peruanos' y la narrativa de la novela se reducen. En otras ocasiones, la cuestión del lenguaje no está presente, como en los nudos llamados 'Tensión', que parecen enfocarse en energizar la materia y el espacio. Otras veces la materia sólo aparece para borrarse en una operación conceptual, como en algunos momentos de la *Poesía escrita* y *Canto visible*.

Mientras que la oposición entre imagen y texto exhibe un lugar común –la distinción entre tipos de representación que organiza el campo de la representación– el trabajo de Eielson desorganiza ese campo de dos maneras: multiplicando el conjunto de su *oeuvre* en performances, poesía vocal, instalaciones, etc., y revelando escisiones al interior de cada medio específico. Dicho de otro modo, Eielson nos recuerda que lo que

llamamos 'medio' está delimitado por regímenes históricos de legibilidad de una disciplina: el medio pictórico no es autoevidente; antes bien, se propone como uno de los puntos de partida para delimitar una disciplina. En algunas de las obras de Eielson, el medio mismo parece estarse deslizando hacia otro lugar: como si la *poesía escrita*, por ejemplo, internalizara la distinción entre signo y objeto, signo y medio. Eielson exhibe la falacia de la especificidad del medio: el medio ya está de por sí contaminado: el lenguaje no es sólo lenguaje, la imagen no es sólo imagen, etc. No sorprende, entonces, que le resulte muy fácil pasar una obra de un ámbito a otro.

Siempre queda un punto de contacto entre una pieza y otra, pero el nombre 'Eielson' no es garantía de la unidad de la Obra; de hecho, existe también una obra 'secretá' que consiste en acciones anónimas y objetos abandonados que por su misma naturaleza no son registrados. En Perú, el nombre 'Eielson' se ha asociado siempre a un poeta, y en Italia a un artista plástico. En Perú ese nombre connota modernidad e inserción en el mercado internacional del arte, en Europa ese nombre connota el arte de la periferia.

Eielson ha sabido jugar con ese doble lugar de enunciación. Sus instalaciones, por ejemplo, activan y desactivan elementos, según el caso. La instalación 'Paisaje infinito de la costa del Perú' (Trujillo y Lima, 1987) consiste en una habitación pintada de azul eléctrico (el azul de Klein), el piso cubierto de arena, una mesa y una silla de madera y paja, y el maniquí de una mujer, cubierto totalmente con una tela azul. Esta instalación tiene por intertexto la novela *Primera muerte de María* y 'representa' a pescadores de la costa del Perú, que bien pueden ser precolombinos o bien futuristas. Una instalación semejante fue presentada en Finlandia, en 1994; sin título, sin arena y sin muebles. Sólo el maniquí cubierto, telas anudadas al fondo y la pintura y luz azul siempre presente. Esta obra es más 'universal': cuerpo, geometría, color; los elementos se activan y desactivan a voluntad.

Un caso más curioso todavía es la instalación 'La última cena' (1993, 1998). Esta vez desaparece el maniquí, pero se conservan el azul,

la mesa y la arena; ausente el cuerpo, observamos los restos de la cena y huellas en la arena. El motivo extendidísimo del rito cristiano es celebrado con los elementos del 'Paisaje infinito de la costa del Perú'. Para complicar más las cosas, la instalación se hizo en Milán, ciudad en la que Eielson vivió por mucho tiempo y hasta su muerte. La sala utilizada era contigua al taller de Leonardo da Vinci y Eielson fue invitado a hacer esta instalación en el marco de las celebraciones por los 500 años de 'La última cena'.

La Obra de Eielson es, entonces, una constante producción de identidad, que parte de la manipulación de su doble (o múltiple) lugar de enunciación. Los diferentes 'Homenaje a Leonardo' que realizó en la década de los 90s son sólo uno de los puntos más altos de esta estrategia, y persiguen una suerte de 'mestizaje irónico', como él mismo lo llamaba.



Eielson – Homenaje a Leonardo - 1996

Detengámonos un momento en el 'Homenaje a Leonardo' (1996) por las múltiples problemáticas que éste encierra. Parte de un códice de Leonardo (de por sí ilegible, escrito en "espejo") se imprime ampliado sobre la tela. La tela, a su vez, envuelve el marco y, anudada, atraviesa el espacio vacío de la "pintura".

La inscripción histórica de esta obra es compleja por su doble referencia a la tradición andina y a la pintura occidental y al renacimiento; la doble genealogía de los quipus reaparece aquí mezclada con ironía. La ironía, ya sabemos, escinde; la identidad del sujeto irónico es problemática y sus referentes son desestructurados. ¿Quién está en el margen: Eielson o Leonardo? ¿Y qué enmarca qué? ¿El texto de Leonardo ('Códice sobre los nudos y sobre el vuelo de las aves') enmarca el nudo y el espacio vacío? ¿O el quipu cubre el texto y bloquea su visión a través de la pretendida 'ventana' de esta 'pintura'?

Como si se tratara de una broma, se nos invita a ver en perspectiva a través de la ventana de Alberti, pero sólo nos queda el marco y el lienzo anudado sobre sí mismo, obstaculizando la visión. ¿Cuál es la obra y qué contiene y dónde termina? Físicamente, materialmente, la obra parece localizarse en un espacio intersticial. Y si no podemos leer ni el texto ni el quipu, ¿cuál es el régimen de legibilidad de la obra?

¿Y cuál sería su régimen de visibilidad? Al menos tres espacios coexisten aquí: el espacio vertical de la pintura (vacío), el espacio horizontal de la escritura (ilegible) y el espacio tridimensional del nudo y la habitación. Nada que leer y nada que ver; y sin embargo, el lenguaje es convocado en el espacio energizado.

La obra parece querer resumir la historia de Eielson (pinturas, ensamblajes, trapos, nudos) y la historia de la Pintura misma. Es metapictorial (o metalingüística). Eielson se apropia de Leonardo y la autoridad de Leonardo se apropia de Eielson; el quipu atrapa a Leonardo, pero Leonardo permea el quipu. La yuxtaposición de todos estos elementos no es sintética ni analítica: es irónica. El 'Homenaje' no propone una identidad mestiza o criolla, ni una modernidad universalista ni sintética. Al contrario, el 'Homenaje' performa la tensa producción de un origen al yuxtaponer y deconstruir simultáneamente los elementos conflictivos de herencias diversas.

Aunque el tema excede los alcances de este ensayo, quiero indicar que esta inscripción histórica de la forma está profundamente imbricada con la operación material (archi-escritura) que he descrito antes. El múlti-

ple lugar de enunciación pone a Eielson en una posición privilegiada desde la que puede intuir la conexión entre emergencia material de la forma y emergencia del lenguaje. Hay que insistir en que desde sus nudos Eielson tiene un diálogo tanto con las tradiciones pre-colombinas como con la tradición artística occidental y que su deconstrucción de la oposición entre materia y lenguaje tiene como condición el desvío por los quipus y el concepto generalizado de escritura que él aplica a sus formas plásticas.

El *origen* de los quipus no está en el relato de la transformación de los vestidos y la camisa. Tampoco está en el 'pasado originario' de la referencia precolombina. Esos son relatos de auto-invencción. Si bien Eielson llama a los nudos 'gesto primordial', con un resto de actitud primitivista, creo que convendría buscar otra descripción para los quipus porque éstos son *originarios* de otra manera. Los 'Quipus' movilizan una dialéctica de origen: el pasado se revisita y reconfigura desde el presente, pero a su vez el pasado echa luces, aparece, se hace presente en el presente.

El *origen* es un origen siempre presente: un horizonte o umbral que opera cada vez en la emergencia material de la forma. De ese modo el postulado del origen del lenguaje y el postulado del origen de la identidad, también se entrecruzan.

Si retrocedemos a los años 40s, a un momento anterior al relato de auto-invencción de Eielson encontramos dos cuestiones a revisar: sus móviles y obra geométrica juvenil, y sus artículos periodísticos (1945-1948).

Antes de partir a Europa, Eielson publicaba artículos en periódicos sobre Kafka, Matisse, Picasso, Mondrian, Eliot y sobre pintores peruanos contemporáneos como Quíspez Asín, Ricardo Grau, Sabino Springuet, Sérvulo Gutiérrez (ver bibliografía en Padilla 2002). También afirmaba la importancia de Vallejo sobre Chocano y criticaba el criollismo en la literatura como regionalismo histórico, etc. Además, simpatizaba, como otros jóvenes pintores y poetas con el colectivo 'Espacio' (aprox. 1947-1955, grupo de arquitectos). Este colectivo intentó la transformación de dos campos de la vida social y cultural de Lima: el urbanismo (en términos funcionalistas) y las artes plásticas (a través de la abstracción).

Tras el urbanismo funcionalista y la abstracción dura se escondía la misma concepción universalista de modernización. 'Espacio' se opuso a la sensibilidad neobarroca y aristocrática de las oligarquías de los años 20 (por ejemplo el re-diseño colonial de la Plaza de Armas en 1920), pero no pudo articular una crítica estructural de la sociedad (régimen de propiedad, libre circulación por las zonas urbanas, etc.). Al mismo tiempo, el grupo y su líder, Miró Quesada, impusieron la abstracción como alternativa a la figuración institucionalizada por el indigenismo pictórico, que tuvo un impulso vanguardista en Bellas Artes en los 30s. (Miró Quesada defendía el típico relato de la evolución del arte hacia los valores universales de la abstracción en su *Arte en debate* (1966). Sobre Espacio ver (Ludeña 2004)).

La obra temprana de Eielson participaba de este proyecto de modernización universalista, pero poco a poco, progresivamente, desde Europa se 'nacionalizaría'. De hecho, diferentes segmentos de la obra completan la tradicional secuencia costa-sierra-selva (territorio nacional) que todo peruano aprende en la escuela. Los 'paisajes de la Costa', los 'quipus' de la Sierra y los 'Amazonía' y 'Eldorado', de la Selva.

Estas operaciones discursivas son complejas porque el lugar de enunciación de Eielson siempre está escindido: tanto en la relación Perú-Europa, como al interior del Perú (Lima-Interior, Criollo-Autóctono, etc.). Lo interesante, a futuro, sería precisar la diferencia entre los contextos en los que operaba Eielson al principio y final de su vida.

No es exagerado decir que durante la primera mitad del siglo XX, los procesos de modernización en Perú representan para los intelectuales mestizos de clase media el rechazo de la tradición colonial y republicana, pero paradójicamente representan también la expansión del concepto de nación criolla.

La tensión entre el indigenismo cultural de los 30s y el grupo 'Espacio' es ciega: ambos grupos intentan transformaciones sociales en el ámbito de la cultura y a través de una comprensión no-histórica de la forma. Si de un lado lo indígena se equipara con lo autóctono pero no con lo arqueológico, del otro lo arqueológico se equipara con lo universal pero no con lo autóctono. Pero en todos los casos está claro algo que se sabe desde

Mariátegui: que el sujeto criollo no representa la totalidad imaginaria de la nación. Lauer, al hablar de Indigenismo-2 define este movimiento como una *reversión*, como una resistencia a la modernidad en términos de una nueva expresión de la tradición o una modernidad nacional alternativa (Lauer 1997). Del otro lado, desde la postura universalista del grupo 'Espacio', estos elementos modernos serían invisibles.

Más todavía: la oposición entre localismo y universalismo es una relación de ida y vuelta en un mismo espacio cultural: el indigenismo no restablece lo autóctono sino que expande la cultura dominante. Según (Rowe 1998), Lauer repite el gesto de los indigenistas y criollos al confrontar la ausencia de una totalidad imaginaria: lo que está en juego es la legibilidad de la cultura criolla misma, construida al hacer legible un tema de su periferia.

Lo que opera, entonces, es una tensión hacia dentro y hacia fuera. En el centro, lo que simultáneamente se adelgaza y afirma es lo criollo. Y aquí, me parece, surgen dos lecturas:

Quizá el indigenismo y 'Espacio' compartan una visión ucrónica de la historia peruana, un discurso negativo de la historia: lo que Perú no fue y tendría que haber sido. (La ucronía apunta a un anudamiento aporético en la concepción de la totalidad imaginaria; ver (Chocano 1987)).

Quizá, como me sugirió Augusto del Valle, Eielson (del mismo modo que Gaston Garreaud y otros) abre una línea de fuga. Es necesario ubicar en el futuro y en otro lugar una discusión que en el presente supone todo tipo de aporías. En esa línea, por ejemplo, caben los coqueteos con la ciencia ficción: las máquinas de Garreaud, el 'Cyborg' de Eielson y ciertas referencias muy explícitas en las novelas *Primera muerte de María* y *El cuerpo de Giulia-no*. Es necesario escapar a toda costa del costumbrismo (el bicho feo y reprimido) y el realismo más directo. E inversamente, así como una 'abstracción geométrica chola' no habría sido posible en Perú, la serie de 'Quipus' es impensable en el marco del grupo 'Espacio'.

En cualquier caso, cuando llegamos al 'Homenaje a Leonardo' vemos que éste es también una ventana al Perú. Pero lo que nos muestra es un vacío.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. 1985. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. New York: Hill and Wang.
- Blasing, Mutlu Konuk. 2007. *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Bois, Yve Alain. 1993. *Painting as Model*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Bois, Yve Alain, y Rosalind E. Krauss. 1997. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Boone, Elizabeth Hill. 1994. Introduction: Writing and Recording Knowledge. En *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, ed. Elizabeth Hill Boone and Walter Mignolo, 3-26. Durham: Duke University Press.
- Brokaw, Galen. 2003. The Poetics of Khipu Historiography: Felipe Guaman Poma de Ayala's *Nueva coronica* and the *Relación de los quipucamayos*. *Latin American Research Review* 38, no. 3: 111-147.
- Buchloh, Benjamin. 2000. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Canfield, Martha. 2002. Hablar con Eielson. En *nu/ldo: homenaje a j.e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Cardona, Giorgio Raimondo. 1994. *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Chocano, Magdalena. 1987. Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana. *Márgenes*, no. 2: 43-60.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, ed. 1999. *Arte Povera*. Themes and movements. London: Phaidon.
- Derrida, Jacques. 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eielson, Jorge Eduardo. 1971. *El cuerpo de Giulia-no*. México: J. Mortiz.
- . 1995. *El diálogo infinito: Una conversación con Martha L. Canfield*. México: Artes de México, Universidad Iberoamericana.
- Ferrario, Rachele. 2002. La poética de la materia 1958-1963 / Conversación con J.E. Eielson. En *nu/ldo: homenaje a j.e. eielson*, ed. José Ignacio Padilla, 288-292. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Fontana, Lucio, Fundació "La Caixa" Illes Balears, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1998. *Lucio Fontana: Entre Materia Y Espacio*. Palma: Fundació "la Caixa" en las Illes Balears.
- Itinerarios del sonido. Itinerarios del sonido. <http://www.itinerariosdelsonido.org/>.

- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Lima: SUR.
- Lista, Giovanni. 2006. *Arte Povera*. Milan: 5 continents.
- Ludeña, Wiley. 2004. *Tres buenos tigres: Piqueras-Belaúnde-La Agrupación Espacio: vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*. Huancayo: Colegio de Arquitectos del Perú. Región Junín.
- Manzoni, Piero, y Museo d'arte contemporanea Donnaregina. 2007. *Manzoni*. Ed. Germano Celant. Milan: Electa.
- Mignolo, Walter. 2003. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Padilla, José Ignacio, ed. 2002. *nu/da: homenaje a j.e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Padilla, José Ignacio. Jorge Eduardo Eielson. <http://eielson.perucultural.org.pe/indexflash.htm>.
- Rowe, William. 1998. De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos. *Márgenes*, no. 16: 111-120.
- Salomon, Frank. 2004. *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Latin America otherwise. Durham: Duke University Press.
- . 2006. *Los quipucamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Trad. Adriana Soldi. Lima: IEP, IFEA.
- Sampson, Geoffrey. 1985. *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Shady, Ruth, R. Haas, y J. Creamer. 2001. Dating Caral, a Preceramic Site in the Supe Valley on the Central Coast of Peru. *Science*, no. 292: 723-726.
- Spoerri, Daniel. 1995. *An Anecdoted Topography of Chance*. London: Atlas Press.
- Urton, Gary. 2002. Recording Sings in Narrative-Accounting Khipu. En *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, ed. Jeffrey Quilter and Gary Urton, 171-196. Austin: University of Texas Press.
- . 2003. *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press.

LA CANCIÓN DE LA PU / Renato Sandoval Bacigalupo

Ya era muy vieja en el primer recuerdo que tengo de ella, y de eso hace ya tantos años. La llamábamos Pu porque era sordomuda y el único sonido que su boca desdentada emitía era “pu”, y porque sus muertos oídos solo reaccionaban cuando alguien, burlón, se le aproximaba gritándole “pu, pu”. Cuando eso ocurría, ella cerraba fuertemente los ojos como si quisiera hacerlos añicos con sus párpados, y empezaba a girar y girar sobre sus pies, con los brazos extendidos esperando poder golpear sin ver a aquel que en esos momentos la injuriaba. No había, sin embargo, rabia ni dolor en su rostro; tal vez sí una insondable e inmensa tristeza que se asomaba por sus crispados labios, los que, cual diques de contención, evitaban que se desbordase causando quizás espanto y estupor general.

Yo no sé si amaba a la Pu y me sentía angustiado por ello, ya que después de todo se trataba de la madre de mi madre, y se suponía que debía tocarle al menos una parte del amor filial que, por lo general, todo hijo profesa por sus progenitores y ancestros. Eso sí, me daba tirria, creo, porque ella era el objeto de burla preferido del barrio, lo que inevitablemente conducía a que yo y mis dos hermanos mayores también lo fuéramos. Recuerdo, por ejemplo, que tan pronto como cualquiera de nosotros se asomaba por la ventana que daba a la esquina en donde los de la patota solían ubicarse, estos empezaban enseguida a arrojar nos piedras o cualquier otra cosa que se hallara a su alcance, y a cantar tonadas como: “La familia Pu no sabe ni la u, siempre hace la tutú y a los hijos les gusta el pingapú”, mientras que con sus manos hacían gestos obscenos y soltaban luego una estruendosa carcajada.

Era aún peor cuando la abuela misma decidía escapar subrepticamente de la casa en busca de Marino, su primer amor, el que no

obstante llevaba ya bastante tiempo enterrado en Arequipa, su tierra natal. Cuando mamá descubría que había fugado, salía en su búsqueda, mortificada y furiosísima, y de las orejas la traía de regreso, mientras que la abuela, casi enloquecida, gritaba “pu, pu, pu”, y la patota, salvajemente divertida, coreaba al unísono: “Pásame la pe, peee; pásame la u, uuu; pásame la te, teee; pásame la a, aaa. ¿Qué dice? ¡Putá! ¡No se oye! ¡Putá! ¡Más fuerte! ¡Putá, puta puta!”

Una vez en casa, mi madre le pegaba a la Pu y algunas veces hasta mi hermano mayor le daba una mano. Yo miraba aterrado toda la escena desde un rincón de mi cuarto, y lloraba de rabia por el escándalo que la abuela había provocado en vano, pero también de honda lástima por la Pu misma, cuyo desbocado dolor y salvaje desesperación, no sé cómo ni por qué, era captado involuntariamente por todo mi ser. Era como si de pronto su alma tomara posesión de la mía y le transmitiera hasta la más mínima sensación suya, hasta su último sentimiento. Acaso por eso ella tenía especial predilección por mí, lo que en apariencia no se justificaba, ya que siempre le rehuía por sentirme incómodo ante su mirada y, sobre todo, horrorizado por el amor que estaba seguro yo le inspiraba.

Había algo de infinitamente sobrecogedor pero también tierno cuando miraba llorar a la Pu. Era como un monstruoso animal herido, cuyas blancas greñas se empapaban con el profuso llanto de sus ojos que no se abrían nunca, mientras que los gemidos que acompasadamente profería iban creando una atmósfera enrarecida e inquietante que terminaban envolviendo al que los escuchaba en una maraña de intrincados sentimientos que iban de la repulsión y el espanto más completos a la compasión y la reconciliación más beatíficas.

Aunque, a decir verdad, no sabría decir qué era lo más chocante de estas escenas casi cotidianas: si las para mí absurdas huidas de la abuela, la grotesca chacota de la pandilla, los golpes de madre a la Pu o el sentimiento de culpa que asaltaba a aquella luego del castigo infligido. Mi madre lloraba con amargura porque decía que la Pu la obligaba a hacerlo, que tenía que aprender la lección de alguna manera, que no podía seguir haciéndonos pasar vergüenza, y así tantas razones más. Sea como fuere, cuando no le pegaba por haberse escapado, la regañaba

permanentemente por no comer sus alimentos en la cantidad y forma que debía, por mojar todas las noches la cama o pasarse en los calzones, e incluso por roncar de modo excesivo cuando dormía. Pero no solo mi madre paraba recriminándola. También mi padre, mis hermanos y yo mismo la amonestábamos sin cesar, ya fuese porque hacía mucho ruido cuando comía, porque casi nunca se bañaba por lo que siempre olía bastante mal, porque no lavó bien los platos ese día o no nos cosió correctamente los pantalones.

Pero parecía que a la Pu no le importaba en lo más mínimo nuestras incesantes reprimendas, pues siempre estaba dispuesta a hacer todo lo que se le pedía y ordenaba. Lavaba y planchaba nuestra ropa, zurcía nuestros inmundos calcetines, nos hacía masajes y nos untaba con pomadas cuando nos lastimábamos jugando al fútbol, nos defendía cuando algún grandote quería zurrarnos en la calle, nos preparaba remedios caseros cuando padecíamos alguna enfermedad y vigilaba acuciosa nuestros febriles sueños.

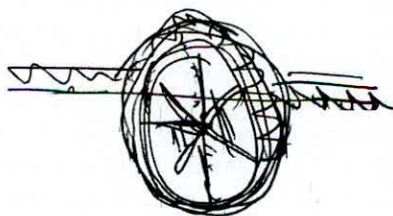
Si hubo algo que siempre tuvimos que reconocer fue el hecho de que a pesar de todo la Pu nunca nos abandonó a nuestra suerte, y de que, para mi vergüenza, siempre nos amó aun sabiendo que para nosotros su existencia no solo era un verdadera pesadilla, sino también motivo de rechazo y repulsión. Nadie la quería consigo, empezando por los otros dos hijos que tenía y que la recusaban alegando que ella nunca los había criado, y terminando por sus hermanos –ahora personas de buena renta y de pronto dignificadas por el dinero–, para quienes la Pu era el baldón de la familia y que no merecía la menor de las consideraciones.

De cualquier modo, entre llantos y escándalos, la Pu se fue a vivir durante cuarenta años a casa de madre, con quien a lo mejor alguna vez fue feliz. Al menos eso quiero creer por la forma tan dulce en que murió a inicios de la pasada primavera. Todo fue tan rápido. Una mañana simplemente decidió quedarse un poco más en la cama, lo que no dejó de sorprendernos un tanto, ya que ella siempre madrugaba. Siguió durmiendo en su cuarto mientras los demás desayunábamos en el comedor. De pronto escuchamos a la Pu, como que cantaba. Mamá y yo nos dirigimos a donde estaba ella y vimos que si bien dormía profundamente,

de sus labios, sin embargo, brotaba una suave melodía de quién sabe qué sueños que en esos momentos la envolvían. Nos encogimos de hombros y volvimos al comedor sin hacer mayores comentarios al respecto. Pero cuando llegó la hora del almuerzo y observamos que la Pu aún no se había levantado, decidimos entrar todos a su cuarto para despertarla. Solo que no pudimos hacerlo porque estaba muerta. Mi madre se abalanzó sobre ella y por horas lloró desconsolada. Le pedía perdón por todo lo que le había hecho, mientras le besaba el rostro yerto y le decía que siempre la había amado. Mis hermanos y yo asistimos desconcertados a toda la escena y, por lo menos en mi corazón, reinaban la tristeza y el dolor, no tanto por la muerte misma de la Pu, sino porque me apesadumbraba no sentir verdadera tristeza ni dolor por su partida definitiva.

Solo años más tarde creí sentir la bendición bienhechora que tales sentimientos humanos a veces nos confieren, y fue cuando mi madre me contó que la noche anterior había soñado con la Pu, que estaba viva y que podía hablar. Mi madre siente que una infinita alegría la desborda por verla de nuevo con ella, y entonces le dice mamá, le dice perdóname, la vuelve a abrazar, esta vez más fuerte mientras llora de dicha, mamá te quiero, te quiero mami. Yo la escucho contar a mi madre, y me siento feliz porque creo que al fin hemos sido perdonados.

Lima, 1988



ENCUENTRO DE DOS MUNDOS: EDGAR VALCÁRCEL Y LA NUEVA MÚSICA EN EL PERÚ / Luis Alvarado

Aún cuando podamos afirmar lo penosa e ingrata que ha sido la relación de los compositores peruanos de música culta con su entorno, no podemos negar que la carrera del puneño Edgar Valcárcel ha sido quizá la más aplaudida y celebrada. Valcárcel ha sido de lejos (junto con Celso Garrido-Lecca) uno de los compositores peruanos más exitosos de su generación, uno de los más prolíficos, más homenajeados, más nombrados. Y sin embargo su obra se ha mantenido como un secreto, inédita y sólo accesible cuando cada muerte de obispo alguien se animaba a interpretarla en Lima. Una contradicción que quizá sea uno de los rasgos que más defina la composición erudita nacional. Por si fuera poco, recién a sus 75 años, y como parte de un homenaje que le dedicó el Centro Cultural de España en Lima, pudo ver finalmente editado un disco compacto con sus composiciones.

Pero retrocedamos en el tiempo y preguntémosnos ¿qué hubiera pasado si el proyecto de Edgar Valcárcel de montar un laboratorio de música electrónica en la UNI, a fines de los 60s, se hubiera hecho realidad? Imaginemos por un instante que Lima encarnó la fiebre desarrollista que ciudades como Buenos Aires o Santiago vivieron por entonces y que la diáspora de compositores no fue necesaria y que existió un respaldo institucional para sacar adelante el proyecto musical más delirante que pueda ocurrírsele a un compositor peruano y que eso se tradujo en una irradiación cultural que contagió a las otras artes y que las aventuras interdisciplinarias fueron cosa común y que eso permitió el trabajo en conjunto de artistas, músicos, poetas, etc. Y que una obra como "Canto Coral a Túpac Amaru II", quizá una de las más importantes de Valcárcel, se convirtió en tema de estudio y referencia obligada para cualquier joven compositor.

Bueno, nada de eso ocurrió. Pero Valcárcel fue terco y quiso bañar a Lima de ese halo de modernidad que a él ya lo había transformado cuando viajó, primero a Buenos Aires y luego a Nueva York. Sólo por un instante Lima fue esa ciudad abierta a las nuevas experiencias. El 30 de octubre de 1970 en el teatro municipal la Orquesta Sinfónica Nacional estrenaba el “Canto Coral a Túpac Amaru II” de Edgar Valcárcel, una obra para coro, percusión, sonidos electrónicos, proyecciones y luces, sobre la base del poema de Alejandro Romualdo (escrito en 1959). La obra había sido compuesta en 1968, mientras Valcárcel seguía estudios de música electrónica en la Universidad de Columbia-Princeton, gracias a una beca Guggenheim que le fue otorgada. Allí tuvo como maestros a Vladimir Ussachevsky y al argentino Alcides Lanza. Además de los efectos lumínicos, preparados por Mario Acha, la obra tenía de especial el uso de poemas visuales (sobre la base del poema “Canto Coral a Túpac Amaru que es la libertad”) proyectados en diapositivas y compuestos por el propio Romualdo. Entre las 117 proyecciones que se vieron aquella noche figuraban algunas con la imagen virada en colores del rostro de Túpac Amaru, lo que le daba un aire pop que sintonizaba perfectamente bien con los afiches que Jesús Ruiz Durand confeccionaba para el gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado. Al estreno de la obra se dieron cita diversas personalidades del ámbito político y cultural peruano. Entre ellas estuvo el entonces Ministro de Educación, Alfredo Arrisueño, quien calificó al “Canto Coral” de “magnífico”. Una nota aparecida en la revista Oiga llevaba por título: “Canto Coral: Arte de Vanguardia, Arte Revolucionario”. Todo parecía indicar que dicha obra encarnaba el espíritu nacionalista del gobierno de Velasco y se convertía en imagen paradigmática de una época. Valcárcel sin embargo había escrito una primera versión del



Imagen de uno de los poemas visuales de Romualdo proyectados en el estreno del Canto Coral

“Canto Coral” en 1965, tres años antes de que la Junta Militar liderada por Juan Velasco Alvarado depusiera de su cargo al presidente Fernando Belaunde Terry y de que la imagen del caudillo José Gabriel Condorcanqui fuera utilizada como símbolo de dicha gesta. En una entrevista de 1975, con motivo del estreno de su “Canto Coral a Pedro Vilca”, se le preguntó: “¿Esta cantata es “música revolucionaria”? ¿Ha sido compuesta como un aporte a la Revolución Peruana?” a lo que el compositor respondió: “Es la misma pregunta que se me podría hacer en relación a la Cantata a Túpac Amaru. Esta obra la escribí hace diez años, cuando nada se veía venir de los cambios revolucionarios. Era simplemente un acercamiento personal, mío, al personaje, una intuición de lo que podía venir después”. Más adelante señala: “Estoy en contra de todas las poses revolucionarias que veo a diario en gente que se sienta en un escritorio y es “revolucionaria” pero internamente es cualquier cosa. Por eso, en comparación con ellos, yo no soy revolucionario.”¹

El comentario de Valcárcel deja clara una postura que aún debemos deshilvanar con detalle. Pero retrocedamos un poco más en el tiempo. Pedro Edgar Edmundo Valcárcel Arze nació un 4 de diciembre de 1932, en la ciudad altiplánica de Puno. Fue hijo de un hombre arequipeño y una mujer puneña aficionados al piano y de quienes tomaría sus primeras lecciones musicales. Sus abuelos habían sido unos acaudalados hacendados arequipeños, conocidos por ser los primeros en realizar proyecciones de cine en la ciudad blanca. El mismo año que Valcárcel nacía, el poeta puneño Gamaliel Churata, cabeza intelectual del grupo Orkopata y del Boletín Tititkaka, huía a Bolivia, como consecuencia de una persecución política del gobierno de Sánchez Cerro. Orkopata era un grupo intelectual que buscaba aunar la vanguardia con lo ancestral. Difundieron el término ultraórbico para hacer referencia a un estado “más allá del orbe pero en acá”. Ese concepto de lo ultraorbicista será reivindicado por Valcárcel en el futuro. Orkopata había surgido en la alejada ciudad de Puno, una ciudad que se había convertido en foco cultural y comercial,

¹ L.F.S. “No me atrevo a llamarme Revolucionario” dice compositor de Cantata a Pedro Vilca, en *La prensa*, martes 14 de octubre de 1975

como resultado de la influencia educativa que tuvieron las misiones adventistas que llegaron a fines del siglo XIX, así como del auge del comercio lanero. De ahí la formación de una clase media de intelectuales y artistas. La construcción del Ferrocarril del Sur permitió unir Puno con Arequipa, lo que generó un constante diálogo con dicha ciudad, a donde muchos puneños solían viajar para continuar sus estudios. Ese fue también el periplo del pequeño Edgar y también el de su tío Theodoro Valcárcel, el ilustre compositor y pianista indigenista, que viajó a la ciudad blanca para ser alumno de Luis Dunker Lavalle. Sobre su tío, Valcárcel conserva un único recuerdo de su niñez: "Aquella noche interpreté para Theodoro algunas piezas del repertorio de concierto y al término de las aún tímidas versiones infantiles recibí de sus delicadas manos un sol de plata y, de su entrañable cariño, frases de estímulo y de proyecciones futuras que no olvido". Al parecer le había interpretado "Los Balseros", incluida en sus "Estampas del Ballet Suray Surita (Aires y danzas, sobre motivos del folklore de los Incas del Perú)", que aparecieron publicadas en 1939. La trayectoria de Theodoro fue bastante breve pero intensa. Viajó por Europa donde sus presentaciones tuvieron cierta resonancia. Su música, como la de sus contemporáneos indigenistas, buscaba integrar las tonalidades pentáfonas con un impresionismo tardío. Pero Theodoro supo ir un poco más lejos, estaba al tanto del trabajo de nuevos compositores. Sus "Estampas..." estaban dedicadas a Manuel de Falla, Federico Mompou, Igor Stravinsky, Arthur Honneger y Carlos Chávez. Como más adelante haría Edgar, Theodoro incorporó instrumentos tradicionales peruanos al repertorio de concierto. Falleció prematuramente en 1942.

Edgar Valcárcel diría en más de una oportunidad que Theodoro había sido el primer compositor que iluminó su entrega a la música, y al mismo tiempo, el último maestro que enriqueció su incansable búsqueda del conocimiento musical. A diferencia de muchos compositores de su generación, Edgar Valcárcel defendió la imagen de Theodoro ante la opinión difundida por Rodolfo Holzmann y en menor medida por Andrés Sas, de cierto amateurismo que definía el estilo de los compositores indigenistas: "...respeto profundamente a los maestros Rodolfo Holzmann

y Andrés Sas, insignes maestros, forjadores de las generaciones actuales, pero no puedo dejar de ver en ellos la imagen de los últimos conquistadores ante quienes los pobladores músicos de estas comarcas, pobres indios, pobres cholos, se inclinaron con reverencia. Sus palabras fueron ley para ellos y el oficialismo limeño las tomó como principios inmutables".²

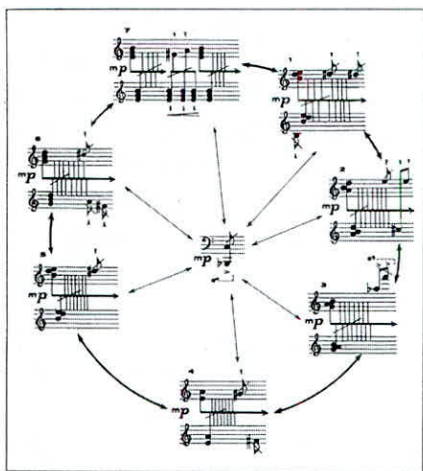
Los compositores del 51

Edgar Valcárcel ya estaba en Arequipa para cuando falleció Theodoro. Allí realizaría sus estudios secundarios para luego trasladarse a Lima, donde se matricularía en el Conservatorio Nacional de Música en 1949 y posteriormente en la Facultad de Letras, en la especialidad de Filosofía, de la Universidad Católica. Para entonces ya era conocido como El Gato, dado el pronunciado color verde de sus ojos. El Conservatorio Nacional se había fundado apenas en 1946 y al plantel llegarían el belga Andrés Sas y el alemán Rodolfo Holzmann, encargados de sentar nuevas bases para la composición en el Perú. Sas, sobre todo, sería una figura muy influyente y en torno a él gravitaban jóvenes músicos y compositores como César Bolaños, Francisco Pulgar Vidal, Olga Pozzi-Escot, Jaime Díaz Orihuela, el español Albor Maruenda y el propio Valcárcel, con los cuales fundaría en 1957 el grupo Renovación y la revista Música, que ya desde su primera editorial dejaba en claro la necesidad de transformar la escena musical ante el poco alentador paisaje. Hasta entonces en el Perú la escena había estado identificada con los compositores indigenistas (Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio, López Mindrau, etc), cuya formación en muchos casos había sido autodidacta, ante la carencia de una institución que pudiera formarlos. Sus composiciones eran básicamente para piano utilizando las melodías pentafónicas, características de la música andina. Los compositores que aparecen por entonces, los agrupados en lo que se ha dado en llamar "La generación de los 50s", van a

² Valcárcel, Edgar, "Recuerdo de Andrés Sas" en *Revista del Conservatorio*, N° 6, Octubre del 2000

tomar distancia de esa generación precedente no sólo por la manera de relacionarse con el folklore (es usado como motivo, con un mayor estilamiento, alejado así de esa imagen de tarjeta postal) sino por un ansia de profesionalidad y un mayor conocimiento de las técnicas compositivas. Los un poco mayores Enrique Pinilla, Celso Garrido-Lecca, José Malsio y Enrique Iturriaga inauguran una nueva etapa para la música erudita en el Perú (sobre todo por el resurgimiento de la composición para orquesta) y no habrá que esperar mucho para que emprendan viajes al exterior en pos de una mejor formación. Igual ocurrirá con los compositores más jóvenes, grupo al que pertenece Valcárcel, quienes a fines de los cincuentas salen del país. Valcárcel viajará a Estados Unidos en 1959 para inscribirse en el Hunter College de Nueva York. Dos años antes había obtenido el primer lugar del Premio Nacional de Fomento a la Cultura "Luis Dunker Lavalle" por su obra "Sinfonietta para doble quinteto" y se había graduado en piano y composición en el Conservatorio Nacional. Pero quizá la actividad más importante sea la fundación de la Asociación Juvenil de Conciertos Anacrusa, en 1955, de la cual Valcárcel se convirtió en el director artístico. Anacrusa había surgido ante la necesidad de dinamizar la escena musical a nivel de conciertos y actividades. En su mejor momento contaba con más de 60 miembros y llegaron a publicar un periódico, quizá el único que se haya hecho en el Perú, dedicado exclusivamente a temas musicales. Entre sus mayores aciertos estuvo la realización del Festival de Música Peruana Anacrusa, una serie de fechas donde pudo oírse exclusivamente música de compositores peruanos del siglo XX, de los indigenistas a los nuevos talentos, pasando por la obra asentada de Holzmann y Sas. Valga recordar que en 1951 Valcárcel, junto a Pozzi-Escot, Pulgar Vidal y Bolaños realizaron un concierto con obras suyas, el primero que se realizaba en nuestro país únicamente con repertorio peruano y reciente.

Los cincuenta fueron pues una década llena de movimiento y expectativa, de publicaciones, actividades, y sin duda de grandes cambios para la música peruana. Cuánto sería el entusiasmo que hasta el propio Valcárcel se animó a integrar, en calidad de tenor, un conjunto



Página de Flor de Jancayo II para piano y sonidos electrónicos, de E. Valcárcel (1976)

cada generación de músicos adopte una actitud artística independiente, al margen de lo que podría ser una tradición estético musical". Y aquello era justamente lo que los jóvenes músicos buscaban cambiar.

Valcárcel por entonces era un pianista con reconocimiento, había sido solista con la Sinfónica Nacional, había recibido palabras elogiosas del musicólogo chileno Pablo Garrido, quien lo veía como "una de las promesas más seguras de su generación". En suma a Valcárcel, Lima empezaba a resultarle insuficiente y el ambiente un tanto hostil. A mediados de los cincuenta había protagonizado una gresca con la dirección de la revista *Témpora*, que ironizaba por cierta vida disipada y bohemia de algunos compositores. Razón no les faltaba (con Sas, Pulgar y Bolaños se reunían en un bar de Miraflores en conversaciones que podían extenderse hasta las 6 de la mañana) aunque detrás de esa denuncia se escondía el tipo de mojigatería con la que Valcárcel no estaba dispuesto a comulgar. Valcárcel era un tipo pícaro y polémico, provocador, un tanto arrogante, incendiario. Como muchos de sus compañeros de generación desconocía los nuevos rumbos que la música culta estaba tomando en ese momento.

vocal armado por José Santos (el conjunto Palestrina). Para comprender mejor el ambiente de esta época valga citar unas palabras incluidas en un programa de un recital de la pianista Rosa América Silva, de 1957. Se lee ahí: "Debido a la falta de medios de difusión de la música peruana, el conocimiento de nuestra trayectoria musical ha sido imperfecto e imparcial. La carencia de ediciones, grabaciones, ejecuciones públicas y de otros medios de difusión, han contribuido a que

Por entonces está interesado en la atonalidad libre y el trabajo de Arnold Schoenberg (que aun conoce vagamente), y de latinoamericanos como Alberto Ginastera, Carlos Chávez y Heitor Villalobos. Se preguntaba ¿cómo usar el folklore dentro de concepciones más libres, universales? Como muchos de sus compañeros de generación descubrirá un nuevo mundo y algunas respuestas en sus viajes al exterior.

La puesta al día

Un encuentro con el compositor francés, radicado en Estados Unidos, Edgar Varese, es el acontecimiento más llamativo del primer contacto de Valcárcel con la ciudad de Nueva York. Ya instalado con su esposa y una hija, y teniendo como compañeros de ruta al director José Santos y al compositor César Bolaños, Valcárcel recibiría en su casa a su gran maestro y amigo Andrés Sas. Y gracias a él pasaría una tarde con el gran Edgar Varese: “Me parecía una persona formidable, recio, sincero, muy franco. Y nos dijo “ayer vino Igor”, y era Igor Stravinsky. Y todos nos echamos de susto porque era desgajar la historia: “Sí, pues, Stravinsky anda perdido, se acercó para preguntarme qué había de nuevo en música”, Porque ese era el gran reto de la vanguardia, estar al día, up today, en música”³.

Pero lo nuevo aún estaba por venir. El compositor argentino Alberto Ginastera iba a presentar un concierto en el Carnegie Hall en Nueva York. Valcárcel acudió a verlo aquella vez con César Bolaños. Tras finalizado el concierto se le acercaron para obsequiarle unas partituras. Ginastera les habló de un instituto que iba a abrir en Buenos Aires y que podían presentar sus obras para tentar una beca. Así lo hicieron y al año siguiente les llegó a ambos una carta diciéndoles que habían sido admitidos. Al poco tiempo Valcárcel partió rumbo a Buenos Aires. Allí empezó

³ Alvarado Luis, testimonio recogido en video documental, incluido en muestra “Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú”, presentada en octubre del 2006 en el Centro Fundación Telefónica.

una nueva etapa para él.

Valcárcel participó de los cursos del Di Tella en el bienio inaugural 1963-1964. Tuvo como compañeros a los compositores: Blas Emilio Atehortúa y Marco Aurelio Venegas (Colombia), Oscar Bazán, Armando Krieger, Alcidez Lanza y Miguel Ángel Rondano (Argentina), Mario Kuri-Aldana (México), Mesías Maiguascha (Ecuador), Marlos Nombre (Brasil) y Alberto Villalpando (Bolivia). El Di Tella se había constituido como el referente más importante para la música de vanguardia en Latinoamérica. Su creación estuvo en función de la ayuda que ofrecía la Alianza para el Progreso, un programa creado por John F. Kenedy, para la promoción cultural y artística en Latinoamérica con el fin de detener el surgimiento de guerrillas inspiradas en la reciente Revolución Cubana.

El Di Tella recibió la visita de prestigiosos compositores como Aaron Copland, Olivier Messiaen, Ricardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, la pianista Yvonne Loriod, entre otros, quienes impartieron diversos seminarios durante el tiempo que estuvo Valcárcel. En perspectiva el compositor recordaba esta época: "El Di Tella fue el elemento decisivo para el cambio o para el enriquecimiento, ahí nos sacudieron con las nuevas técnicas. Llegamos a Buenos Aires, porque ahí estaban todas las vanguardias y sufrimos todos: México, Colombia, Brasil. Todo el grupo latinoamericano estaba enfrentado con los argentinos. Entonces nos costó mucho trabajo, pero tuvimos a nuestro favor a un personaje que no olvidamos, que fue el maestro Ricardo Malipiero, italiano, que fue a dictarnos el serialismo y dodecafonismo, técnicas que yo no había conocido en Lima. Ahí él dijo en una conferencia a todos los becarios: "Uds. no conocen Latinoamérica". Entonces se paró uno de los argentinos y dijo "Maestro, pero qué encontramos más al norte de la Argentina, no existe nada". Entonces se armó una bronca espantosa. Hoy en día esos argentinos son mis mejores amigos, uno de ellos Alcides Lanza, vive en Canadá, ya cayó fascinado frente a Latinoamérica. Cayeron enamorados, rendidos ante la cosa. Eso fue por la obra de Malipiero".⁴

En su estadía en Buenos Aires inicia lo que él llama su etapa de "puesta al día". Un violento repaso por las técnicas más avanzadas de

⁴ Ibid.

la composición en el siglo XX. El resultado más notorio está en la obra "Espectros" (1964), una pieza experimental compuesta de cuatro partes y que puede ser ejecutada alterando el orden de las partes, y dentro de estas, el orden de sus microestructuras. Los planteamientos del serialismo y de la aleatoriedad empiezan a dar sus primeros frutos en el joven compositor. La obra se presentaría en Lima en octubre de 1965, junto a obras de vanguardia de Bolaños, La Rosa y Pinilla, etc., en un concierto que ya prefiguraba lo que vendría después. Culminado el tiempo de la beca, Valcárcel retorna al Perú, entusiasmado con las nuevas técnicas que ha aprendido no tardará mucho en tentar otra posibilidad de estudios. Así, dos años después, y gracias a una beca Guggenheim, vuelve a pisar Nueva York para realizar una maestría de música electrónica en la Columbia University, donde tiene como profesores a un ex compañero del Di Tella, Alcidez Lanza y a Vladimir Ussachevsky. El peruano Enrique Pinilla también se había inscrito en el mismo programa. El laboratorio de la Columbia era uno de los más importantes del mundo. Había sido fundado en 1958 por Ussachevsky y Otto Luening, pioneros de la llamada *tape music*. Valcárcel compondría allí tres obras: "Invención", para cinta magnética, "Canto Coral a Túpac Amaru II", para coro y cinta magnética, "Zampoña Sónica", para piano y cinta magnética. Esta última sería terminada recién en 1976. A su regreso a Lima y con el mismo ímpetu presenta una carta al rector de la Universidad Nacional de Ingeniería para construir un laboratorio de Música Electrónica. El proyecto es tomado con entusiasmo pero quedaría estancado tras la salida del rector con el cambio de gobierno en 1968.

La Agrupación Nueva Música

El 11 de julio de 1967 en la Sala Alzedo hacía su presentación en sociedad la Agrupación Nueva Música, que había sido fundada por Valcárcel en complicidad con otros compositores e intérpretes peruanos y cuyo principal objetivo era el de difundir la música contemporánea de vanguardia y de nuevos compositores nacionales⁵. Aquella oportunidad se escucharon obras electrónicas de Bolaños, Pinilla y Valcárcel, una obra

aleatoria de Leopoldo La Rosa, una pieza dodecafónica de Francisco Pulgar Vidal, además de una pieza de Arnold Schoenberg y otra de Yoshio Haschimura. Si bien ya habían sido introducidos estos lenguajes localmente, este concierto fue el primero en presentarlos de principio a fin. ¿Y qué cosa era eso de la Nueva Música? Nueva Música era la manera como se denominaba a la música de vanguardia, según las teorizaciones de Theodore Adorno en su "Filosofía de la Nueva Música" (1938-1946), y que tiene como punto de partida las disonancias de Arnold Schoenberg y la Escuela Vienesa y se extiende hasta los cursos de verano en Darmstadt, inaugurados en 1946⁵. Aquí habría que hacer una distinción entre vanguardia y música experimental, pues ambos constituyeron dos frentes desde donde se abordó la idea de lo nuevo en música, diferencias claramente expuestas por Michael Nyman en su ya célebre libro *Música Experimental: De John Cage en adelante* (1974). Podríamos decir a grandes rasgos que la música de vanguardia mantenía valores de autonomía heredados del modernismo y que derivó en un control racional del material (el serialismo integral) casi como si la música fuera una ciencia exacta (de ahí también la idea de una música de avanzada, progresista y

⁵ El núcleo principal de Nueva Música lo conformaba Edgar Valcárcel y Leopoldo La Rosa. Participaron también con sus composiciones y como intérpretes Enrique Pinilla, César Bolaños, Francisco Pulgar Vidal y Alejandro Núñez Allauca, así como Pedro Seiji Asato, Isabel Turon y Walter Casas. Como intérpretes pasaron por allí Juanita La Rosa, Eduardo Bolaños, Jorge Castro, así como Miguel Martínez, Melchor Rey, Jorge González, Margarita Ludeña, Manuel Díaz, entre otros. El periodo de actividades bajo el nombre de Nueva Música va de 1967 a 1971. No fueron los únicos conciertos en los que se escucharon piezas contemporáneas de los autores nombrados. La Sociedad Anacrusa, así como los alumnos del Taller de Composición del Conservatorio realizaron conciertos incluyendo obras de similares características de los ya citados y de otros compositores. El repertorio internacional de Nueva Música, incluyó obras de los norteamericanos John Cage, Gerarld Strang y Walter Ross, los austríacos Arnold Schoenberg y Alban Berg, el polaco Andrzej Dobrowolski, el japonés Yoshio Hachimura, los chilenos Gustavo Becerra, José Vicente Asuar, el colombiano Blas Atehortua, los argentinos Alcidez Lanza, Gerardo Gandini y Mariano Etkin y el venezolano Alfredo de Mónaco.

⁶ La primera agrupación de música de vanguardia en Latinoamérica se forma en Buenos Aires, en 1937, su nombre era también el de Agrupación Nueva Música y fue fundada por el compositor José Carlos Paz y sería la encargada de introducir el dodecafonismo en Latinoamérica. Posteriormente, en 1944, se forma el Grupo Música Viva en Brasil. Ya como consecuencia de los periodos del post serialismo y la aleatoriedad, aparecen diversos conjuntos latinoamericanos como el Grupo Música Nova en Brasil (1963) (uno de los más influyentes), el Núcleo Música Nueva en Uruguay (1969), y la Agrupación Nueva Música, en Perú (1967), luego llamada Conjunto Nueva Música.

cientifista). La música experimental por su parte trataba de funcionar como si imitara los mecanismos impredecibles del flujo de la vida, eran obras abiertas, indeterminadas. La famosa pieza silenciosa de John Cage 4'11" es paradigmática: el compositor nos hace oír los sonidos de la realidad en su incesante flujo no determinado. La música experimental, abarca de acuerdo a Nyman: los minimalismos y sus repeticiones tonales, la improvisación, el fluxus, la electrónica en vivo, las composiciones del tipo instalación sonora, etc.

No fue el modelo de la música experimental el que tuvo mayor eco en el Perú. Aunque Leopoldo La Rosa había sido alumno y camarada eventual de John Cage y junto a Walter Marchetti y Juan Hidalgo realizaron un histórico concierto en la Rotonda del Pellegrini, Italia, en 1959. Y aunque Jorge Eduardo Eielson presentara en la Documenta de Kassel su *Concierto por la paz* (1971), quizá el mayor logro de un creador peruano en este tipo de experiencias y que nadie supo ver en su momento como una pieza de música experimental, podemos decir que vanguardia y experimentación (aunque en menor medida) convivieron dentro de la Agrupación Nueva Música: hubo alguna improvisación, algún happening pero lo que primó fue el modelo de lo vanguardista y la idea de una música avanzada, nueva, producida en los limbos creativos del compositor, encerrado en su laboratorio operando como si de un científico se tratara. Como ocurrió con la vanguardia internacional la jerga científista pobló los títulos de las obras. Valcárcel no fue ajeno a esas tendencias y sus piezas hicieron gala también de dicha jerga: "Aleaciones" (1966), "Dicotomías" (1968), "Fisiones" (1967), etc. No hubo que esperar mucho para que todo eso haga crisis. Los compositores habían cambiado bastante pero el escenario musical en el Perú parecía intacto.

Velasco y la Nueva Música

En agosto de 1968 el grupo Nueva Música realizó un concierto en la sala Alzedo. A decir de los comentarios periodísticos se trató de una bofetada al público. La presentación de la pieza experimental "Ssiri Eterico Bebebero" para instrumentos típicos de la tribu culina, en creación

integral del grupo, colmó la paciencia del crítico Luis Antonio Meza que la calificó de banal y de mal gusto. Aquella vez se escucharon también obras de John Cage, de Gustavo Becerra, de César Bolaños, de Leopoldo La Rosa (este último radicalizaba sus provocaciones aleatorias a la par que era director auxiliar de la Orquesta Sinfónica Nacional). En octubre de ese mismo año se instalaba el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, bajo el mando del general Juan Velasco Alvarado, con una política nacionalista y antiimperialista: “La acción del Gobierno Revolucionario se inspirará en la necesidad de transformar la estructura del Estado, en forma tal que permita una eficiente acción de Gobierno; transformar las estructuras sociales, económicas y culturales; mantener una definida actitud nacionalista, una clara posición independiente y la defensa firme de la soberanía y dignidad nacionales”, rezaba su Manifiesto. Como consecuencia se realizaron una serie de reformas que estaban históricamente pendientes, como la Reforma Agraria, mediante la cual se buscaba eliminar las formas de latifundismo que habían sido la base para la conformación de las elites. Más de 11 millones de hectáreas fueron expropiadas y entregadas a cooperativas y comunidades campesinas. Unas extensas tierras ubicadas en Puno le fueron expropiadas a Edgar Valcárcel, situación que lo afectaría económica como emocionalmente. Ironía de la vida, el creador del “Canto Coral a Túpac Amaru II”, debía soportar que el lema de la Reforma Agraria fuera una frase del mismo Gabriel Condorcanqui: “Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza”. El campo cultural no iba a estar exento de las reformas. Como consecuencia de la Reforma Educativa se fundó en 1970 el Taller de Composición en el Conservatorio Nacional de Música, allí Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel se encargaron de formar a un nuevo grupo de compositores que luego serían conocidos como “los superstars”: Aurelio Tello, Luis David Aguilar, Isabel Turón, Walter Casas, Douglas Tarnawiecki y Pedro Seiji Asato. Muchos de ellos presentarían obras en el marco de conciertos del grupo Nueva Música.

Los setentas son los años de grandes audacias musicales para Edgar Valcárcel. A la presentación del “Canto Coral” y “Checan II” (1970) otro hito en su trayectoria lo constituye su “M’akarabotasataq Hachaña” (Responso para un Karabotas), para soprano y orquesta, de 1973, inter-

pretada por la Orquesta Sinfónica Nacional, en la dirección de Leopoldo La Rosa y teniendo como solista a Margarita Ludeña, soprano que acompañará a Valcárcel en diversas obras a lo largo de toda su carrera. Inspirada en un poema de Alberto Valcárcel y tomando como referencia un huayno puneño, la obra construye una densa atmósfera atonal en donde la voz de Ludeña se extiende en múltiples posibilidades vocales, entre el lamento y el éxtasis, entre lo vanguardista y lo ancestral. Al oír su estremecedora voz viene a la mente un texto que Valcárcel escribiera para la revista Música en 1957, llamado "Hacia la Metafísica del Canto", en donde el compositor entiende el canto como "una forma de celebración y lamentación cósmica".

Ese mismo año en Chile, el presidente Salvador Allende era depuesto de su cargo tras un violento golpe militar encabezado por Augusto Pinochet. La difícil situación política y el peligro que corrían muchos artistas motivó el regreso a Lima de Celso Garrido-Lecca, quien llevaba muchos años radicado en Santiago con una rica experiencia, tanto en la composición culta como en apoyo a grupos izquierdistas de la llamada Nueva Canción Chilena. Instalado nuevamente en Lima una de las principales acciones de Garrido-Lecca será la creación del Taller de la Canción Popular, que hizo posible la aparición de diversos grupos musicales. Ya como director del Conservatorio Nacional, Garrido-Lecca se encargó de promover la enseñanza de instrumentos de uso popular, generándose así una disputa entre quienes asumían una posición más académica y quienes, inspirados en el socialismo, buscaban acercar el arte al pueblo y borrar las diferencias entre culto y popular. El proyecto reflejaba mejor que ninguno el clima nacionalista de una época, baste decir que por aquel entonces se otorgó el Premio Nacional de Cultura, en el área de arte, al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, gesto que originó toda una polémica y que permitió reflexionar sobre el lugar que ocupaban la artesanía y el arte en la sociedad, así como en qué significados guardaban esas diferencias. Las actuaciones de la agrupación Nueva Música para entonces ya se habían extinguido. Una compleja ideologización volvió irreconciliables dos formas legítimas de acercarse a la música y quedó en el aire una gran posibilidad de aunar lo popular y lo culto con una mirada moderna, como ocurrió en otras latitudes (quizá el

trabajo de Luis David Aguilar fue el único que encarnó con gran talento ambas perspectivas, así como el hecho de aprovechar al máximo las posibilidades del estudio de grabación para la experimentación con instrumentos autóctonos). Mientras Garrido-Lecca (quien había sido un compositor de vanguardia), proclamaba “hay que mirarnos a nosotros mismos”, Valcárcel señalaba: “Existimos en el Perú los músicos que somos producto de una tradición popular por procedencia andina de nacimiento, de ancestro, de familia, y muchos otros que descubren en la capital a los andes tardíamente en la música popular, ese es mi punto de vista. Entonces yo como músico de conservatorio no necesito de un taller de música popular para tener mi vivencia de músico andino. Lo que hizo Celso para mí es discutible, pero lo acepto y lo he aceptado, tiene sus razones, pero en la contraparte, la música de vanguardia es una norma racional, es el conducto propio de un conservatorio, me rectifico, no es el conducto propio de un conservatorio porque el conservatorio conserva, es el producto propio del anti-conservadurismo”⁷. En 1979, y ya finalizado el Gobierno Revolucionario, Celso Garrido-Lecca dejó la dirección del Conservatorio. En su reemplazo entró Edgar Valcárcel y toda la historia de los Talleres de la Canción Popular llegó a su fin.

Zampoña Sónica

Entre 1976 y 1977 Valcárcel viaja a Montreal, Canadá, para dictar clases en calidad de profesor visitante, en la Universidad de McGill. Allí tiene a su disposición un laboratorio de música electrónica en donde culmina su obra “Zampoña Sónica”, para flauta y sonidos electrónicos, y desarrolla una nueva llamada “Flor de Sancayo II”, para piano y sonidos electrónicos. Esta última constituye uno de los logros más importantes de Valcárcel en su relación con la experimentación electrónica y la tradición musical andina. Era la señal de lo que el compositor llamaría después su etapa de asentamiento, en donde todo lo asimilado se

⁷ Alvarado. Luis Op cit. 2006

fusión con lo ancestral, con el folklore. La obra fue estrenada en Lima en 1978, interpretada por el pianista José Pacheco, durante un ciclo de conciertos de una reaparecida Sociedad Anacrusa.

A partir de los años 80s, Valcárcel abre una nueva etapa en su trayectoria como compositor. En un ensayo sobre la obra "Homenaje a Stravinsky" (1982), la musicóloga Clara Petrozzi ha señalado que: "Este estilo podría ser llamado nacionalismo moderno o modernismo latinoamericano. Incluye además de técnicas modernas elementos tonales junto a los no tonales. Por otro lado en el caso concreto de "Homenaje a Stravinsky" su espíritu no es nacionalista en el sentido ideológico, sino más bien regionalista; el compositor no intenta demostrar que su música es "música peruana", sino que incluye elementos de su propia cultura regional en su trabajo por un motivo de identidad personal"⁸.

De aquí en adelante empieza ya otra etapa para Valcárcel que merece un tratamiento en extenso. Si bien los rumbos de la música contemporánea en general se han abierto a múltiples opciones estéticas, en donde los cruces de lo popular y lo culto han llegado a límites insospechados (de las composiciones para orquesta de guitarras eléctricas de los neoyorquinos Chris Chatham y Glenn Branca a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, que dirige el boliviano Cergio Prudencio, por citar dos propuestas surgidas casi en simultáneo en distintos puntos geográficos y culturales del planeta) y de fusión tal que se vuelve necesario un examen crítico que pueda leer desde una perspectiva más ecléctica esta nueva confluencia. Valcárcel no abandonó nunca su interés por lo contemporáneo aunque las composiciones tonales y las canciones populares fueron teniendo una mayor presencia en su obra. En el 2006 presentó dos obras, que constituyen un regreso a esa tradición vanguardista pero sumergido en las aguas de lo popular, en sorprendente afinidad con el trabajo de Cergio Prudencio. Se trata de "Flor de Sancayo V", para soprano y percusión y la nueva versión de "Zampoña Sónica"

⁸ Petrozzi-Stubin, Clara 2002. Nacionalismo, modernismo y uso del folklore en el Homenaje a Stravinsky de Edgar Valcarcel. *Conservatorio* 9-10, 10-32.

para instrumentos nativos, cinta magnética y electrónica en vivo. Esta última tal vez sea uno de los grandes logros de la música peruana en alear lo ancestral y lo contemporáneo. Aunque no volvería a hacer uso de instrumentación electrónica, Valcárcel presentaría algunas obras para instrumentos nativos, durante el VI Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima.

La obra de Valcárcel constituye por su amplitud y su manejo de técnica una de las más influyentes en la música peruana. Fallecido en marzo del 2010, aún queda mucho por escuchar y escribir sobre él, un compositor que a lo largo de su carrera supo mantener la tenacidad y explorar nuevos caminos para la composición. Hasta el final de sus días visitaba religiosamente, cada verano, su ciudad natal, para enriquecerse espiritualmente con la fiesta de La Candelaria y la música de sicuris y ayarachis. Era un enamorado de la tierra y en ella tenía que encontrar lo nuevo, a eso hace referencia en un ensayo llamado "Tradición y Modernidad en la música peruana", allí leemos: "mi primer pensamiento parte de una paradoja: las concepciones musicales andinas, más próximas al modernismo y a las corrientes de "avant garde" se dan en la etapa precolombina, mientras que las de neto corte tonal, arcaico, elemental, las encontramos en una forma predominante en la cultura popular actual"; más adelante señala: "Durante el proceso del mestizaje musical se distorsionaron las expresiones musicales primigenias y se calzó el pentafonismo y su derivado mestizo, la escala menor de procedencia modal mixta, en un lenguaje musical comprensible para el oído europeo". De ahí que para Valcárcel la modernización y el avance tecnológico musical no vayan en contra de nuestras tradiciones. Esa fue la certeza que lo acompañó hasta el final de sus días, y en ella descansaron algunas de sus más importantes búsquedas musicales.

⁹ Valcárcel, Edgar, 1994. "Tradición y modernidad en la música peruana". En *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. David Sobrevilla y Pedro Belaunde M. (ed). Lima: Epigrafe S.A.

ALBUMES

Homenaje a Edgar Valcárcel

Centro Cultural de España, Lima, Perú, 2008

Incluye: Primer, Segundo y Tercer movimiento del "Cuarteto N°1" (1954); "Checán II" (1970); "Concierto para Guitarra y Orquesta" (1993); Primer, Segundo y Tercer movimiento del "Cato a dos II" (1995); Primer, Segundo y Tercer movimiento de "Checán V" (2005); "Coral y Sikuri" (1995).

El disco forma parte de caja de CD doble del 5to Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima, que estuvo dedicado a homenajear a Edgar Valcárcel y al compositor español José María Sánchez Verdú.

EN COMPILACIONES

Nueva Música Contemporánea de América

Edul, Rosario, Santa Fe, Argentina, 1972

Incluye: "Invención" (1966) para cinta magnética

LP que incluye además obras de los argentinos Alcides Alanza y Gerardo Gandini, el ecuatoriano Mesías Maiguashca y los norteamericanos Gitta Steiner y David Gilbert.

Antología de la Música peruana Siglo XX - Música de cámara-Vol. III

EDUBANCO, Lima, 1983

Incluye: "Espectros III" (1973) para violín, oboe y piano.

Serie de tres LPs de música peruana. El volumen III incluye también obras de Enrique Pinilla, Armando Guevara Ochoa, Enrique Iturriaga, Rodolfo Holzmann, Celso Garrido-Lecca, Francisco Pulgar Vidal y César Bolaños.

Se incluyen además breves análisis de las obras, realizadas para cada compositor, además de notas de Enrique Iturriaga y del musicólogo César Arróspide de la Flor.

En busca de la Nación 2

Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 2005

Incluye: "Siete Canciones Populares" (1996) para piano y voz.

Disco compacto en homenaje a la Generación de los 50s. Incluye obras de Armando Guevara Ochoa, Luis Antonio Meza, Francisco Pulgar Vidal, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga y César Bolaños. Además de un texto introductorio del musicólogo Raúl Romero.

New Music From the Americas, I

Shelan, 1993, Montreal, Canadá

Incluye: "Invención" para cinta magnética (1966) y "Checán VI" para corno, trombón y piano (1974)

Disco compacto producido por el compositor argentino Alcides Lanza, incluye además obras de Gitta Steiner, Mariano Etkin y del propio Lanza.

Post Ilusiones, nuevas visiones, arte crítico en Lima (1980-2006)

Fundación Wiese, 2006, Lima - Perú

Incluye: "Flor de Sancayo V" (2006) para soprano, percusión y sonidos electrónicos y "Zampoña Sónica" (2006) para instrumentos nativos procesados electrónicamente en vivo y cinta magnética.

Disco incluido en pack de cds que forman parte del libro "Post Ilusiones", que documenta y amplía la muestra interdisciplinaria "Urbe & Arte", realizada en el Museo de la Nación, en setiembre del 2006, en donde Edgar Valcárcel presentó las obras mencionadas. En el CD señalado se incluyen también trabajos de José Sosaya, Jaime Oliver, Manongo Mujica, Bruno Macher y Jean Pierre Magnet.

Luis Leguía

La música de Sudamérica, México y el Caribe

Luis and Clark, 2002, USA

Incluye: "Flor de Sancayo" para cello solo (1985)

Disco compacto del reconocido cellista Luis Leguía donde interpreta obras de diversos compositores latinoamericanos. Además de Valcárcel se incluyen piezas de Alberto Gináster, Joaquín Nin, Carlos Chávez, Heitor Villalobos, Pablo Casals, Mozart Camargo Guarnieri y Castellanos y Rosa Mercedes de Morales.

APARICIONES COMO PIANISTA

Encuentro de Música Latinoamericana Casa de las Américas/ Setiembre 1972

Egrem, 1972, La Habana, Cuba

Incluye: "Concierto para piano y orquesta" de Enrique Pinilla. Piano por Edgar Valcárcel. Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

LP doble que reúne obras presentadas en el encuentro del mismo nombre, realizado en Cuba. Además de Pinilla, el disco recoge obras de Celso Garrido-Lecca, los cubanos Harold Gramatges, Roberto Valera, José Ardévol, Serafín Pro, Nilo Rodríguez, el chileno Federico García y el uruguayo Héctor Tosar.

María Angola, Canciones del Cuzco Milenario

Banco de los Andes, 1975, Perú

Piano por Edgar Valcárcel, Voz por Margarita Ludeña

LP en homenaje por el 35 aniversario de Armando Guevara Ochoa, reúne obras de los compositores cuzqueños Roberto Ojeda, Eduardo Pimentel, Baltazar Zegarra, Policarpio Caballero y Guevara Ochoa.

Forum Música, 5 Compositores peruanos de la generación del 50

Oxy, Instituto Goethe, Asociación Musical Renacimiento, 1991, Lima Perú

Incluye: "Canción" de Enrique Pinilla. Edgar Valcárcel en piano y Nelly Suarez en voz. Y también "Canción" de Armando Guevara Ochoa. Edgar Valcárcel en piano y Margarita Ludeña en voz.

El disco compacto incluye además obras de Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca y Francisco Pulgar Vidal.

Música del Qosqo

Municipalidad del Qosqo, 1991, Cusco, Perú

Serie de cuatro cassettes que reúne música de diversos compositores cuzqueños. El cassette tres incluye obras de Policarpo Caballero Farfán, Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra y Eduardo Pimental Cáceres, con la voz de Margarita Ludeña y piano de Edgar Valcárcel.

César Bolaños, Peruvian electroacoustic and experimental music (1964.1970)

Pogus, 2009, New York, USA

Incluye: "ESEPCO II" para piano (dos ejecutantes) y cinta magnética. Piano por Edgar Valcárcel y César Bolaños.

Doble disco compacto que reúne obras del compositor peruano César Bolaños realizadas durante su estancia en el Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, Argentina.

Vínculos en internet

(incluyen audios)

<http://www.myspace.com/edgarvalcarcel>

<http://www.colegiocompositores-la.org/>

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1620>

TRES TEXTOS / Enrique Bruce

LUZ

Luz. La primera parte del nombre de mi madre es Luz, Luz Marina. El nombre se replicó en la segunda de sus hijas.

“Luz” es la palabra que aparece con mucha insistencia en mis poemas. En ellos, la luz inquieta la naturaleza de los objetos; causa estragos en criaturas aladas, súbitamente traspasadas por un rayo solar; la luz justifica las ventanas, los únicos mensajeros entre el mundo interior de un recinto y el exterior. Lo exterior es indefinido, es muchas veces (siempre en mis poemas) un rectángulo blanco en la pared.

De niño era algo reacio a salir; el día y el bullicio se asentaban en mi ventana. Amaba la luz; no precisaba para ello vivir en ella, me bastaba verla a través del cristal. De mayor aprendí a escribirla (adrede el pronombre del complemento directo). Probé con pintarla, a mis veintitantos, metiéndome en un taller de pintura. Después de un desempeño bastante respetable al carboncillo, cuando las líneas me eran más amables, pasé al color y a la certeza (no amarga) de que no sería pintor. Pues seguí escribiendo la luz con más ahínco. Dejé sus feudos cromáticos en el papel *Canson* de los lápices pastel, y pasé a las maquetas de mis años de arquitectura.

Sus espacios, los de mis maquetas, invitaban a la oscilación de lo interior y lo exterior. Yo no escatimaba fenestraciones; las mamparas amplias me eran irresistibles. Por momentos regresaba al papel y dibujaba la perspectiva interior de uno de mis diseños: quería ganar la luz desde todos los ángulos posibles, pero el talento me era esquivo. No

podía revivir con el pulso y la técnica lo que me imaginaba vivía en mi cabeza: un mundo de objetos y personas viviendo en la luz y por la luz.

Nunca hubo bondad en mi concepto de luz. Ni bondad ni verdad. Repasaba con no poca curiosidad el devenir y la naturaleza de los cultos religiosos a través de varias épocas y regiones del mundo, sólo para corroborar que la divinidad solar me era indiferente. No guardaba para un dios de luz un mayor interés que el de la persona promedio medianamente interesada por la antropología religiosa.

Al nacer nos entregan a la luz, y la luz nos obsequia la superficie del mundo y de las cosas. No necesitaba yo historias en mis primeras intentonas literarias (y sucesivas), necesitaba impresiones (descripciones) meticulosas del mundo material y un asidero para la digresión metafórica. Mis poquísimos cuentos publicados (cinco) eran considerados "líricos". Se les reconocía, en el mejor de los casos, como atmosféricos. Argumentativamente dejaban que desear.

Me subyugaban los jardines y las arboledas. En aras de su descripción aprendí muchos nombres de plantas y árboles cuyos nombres me seducían y que con el paso del tiempo olvidaría (están plasmadas en muchas de mis narraciones inéditas; eso me tranquiliza). Dos de mis cuentos publicados tienen que ver con niños en jardines; niños en espacios de jardines diurnos y nocturnos, inmersos en sus juegos de imaginación y en sus dinámicas con madres terribles.

En "Un niño al sol, en el jardín del pájaro nocturno", un muchachito atenzado por la fiebre se escapa de la ventana encaramándose a la rama de un árbol. Cae y termina muerto al pie de él. El niño del cuento llegó a salir de su habitación. Cruzó, como yo no lo había hecho de niño, la ventana.

Terminó como dije. He salido de una primera ventana, de otra, de muchas ventanas. He recorrido caminos muy lejos de las ventanas. He estado expuesto a la luz por muchos años. Me debato aún en conversaciones terapéuticas sobre mis jardines dramáticos, sobre el anverso

sinestésico de la luz que son los jardines de olores y ruidos, y la amenaza de la noche o de la madre. Por ello escribo y en ella (en la luz) discurro.

(Sé de la luz al final del túnel. No es mi luz. Es un *deus ex machina*. Ese elemento lumínico no conforma una historia ni la inspira. Es un elemento exógeno a la historia del anverso de la luz. La luz es el túnel, el largo historial de los descubrimientos).

Hay momentos felices de mi luz (¿una verdad?). Los bodegones de Tilsa Tsuchiya en la sala de una amiga mía en Lima; sus esfumatos. Los cuadros de Fra Angélico: la génesis y la alegría del color. Los ojos luminosos; la luz exterior como metáfora (y no a la inversa) de la luz interior (la luz como una mirada; no me he cruzado con un verso que recree esta relación). Toda la cinta de la argentina Lucrecia Martell en "La ciénaga". Los rollos de filmes en peligro de extinción; el *agon* del sepia. La fotografía o aun mejor: el redescubrimiento de la misma. Bach o el ruido del cristal acercándose a su materia transparente. Las metáforas de José María Arguedas por el indio y gracias al indio. Y el indio bajo la luz del Cusco. Y el Cusco, y una caída del sol nunca vista por ojos humanos. Y esos ojos humanos.

La posibilidad de continuar. La historia que no acaba y de la cual este texto es sólo una parte, un aviso de ella.

La felicidad como el estadio final de una historia es una aberración cronológica. El testimonio de una felicidad es la corroboración de la continuidad de esa historia. Todo testimonio lo es: la palabra dicha o escrita avisa de un proceso en el instante de la enunciación o la escritura. El solo afán de ser escuchado (el hondo secreto de todo enunciado) nos tiene reservado un futuro. La palabra escrita o mentada no tiene fin en el momento que nace o se da. El deseo oculto de ser recibida delata su continuidad, su irresolución. La felicidad explicitada no tiene cabida en lo humano. Se asocia muy libremente la felicidad con lo luminoso (los cristianos y musulmanes hablan de un vergel, nos imaginamos, diurno). Tengo alguna experiencia con la luz. Ella no define el tiempo; ni su culminación ni su inicio. En el Génesis, la luz aparece después del Verbo. Subordinada a él, sólo puede ser un puro discurrir. La física (cuyo discur-

so es la metáfora no reconocida de la poesía) define al rayo luminoso como el conglomerado de las partículas más finas del universo material-temporal. Esa materia (a la que la luz se somete, ¿como al verbo?) tiene límites, pero es de una combinatoria no commensurable para el hombre; ello la acerca a la especulación de una entidad sin inicio ni fin.

La aclaración que pretende ser toda narrativa de felicidad es un paréntesis inasible del discurrir del verbo. Seamos honestos y regresemos al túnel, o a la visión de un niño muerto al pie de un árbol. El niño, el árbol, la luz del sol que llega demasiado tarde. Naturaleza muerta. Una primera luz, otra luz y la misma. El jardín es hermoso así.

FRAGMENTOS DE MOORE

UNA PIEZA DE HENRY MOORE TOMA POSESIÓN DEL PATIO DEL MOMA

"The human figure," he later wrote, "is what interests me most deeply, but I have found principles of form and rhythm from the study of natural objects, such as pebbles, rocks, bones, trees, plants".

Los visitantes se adentran en el patio, cruzando lentamente las grandes mamparas de marco de aluminio. Una vez expuestos a la luz de la intemperie, colocan sus manos sobre los ojos a manera de visera, y emprende cada quien una afable charla con su grupo de acompañantes. Instalan palabras en el ambiente exterior, acomodando un temperamento coloquial a la atmósfera aséptica del edificio y al olor doméstico de las hojas carnosas de las jardineras. Los más afortunados han hallado sitio en las mesas dispuestas frente al quiosco del café y las bebidas.

Una niña se sienta quietecita sobre un poyo del patio, y ve a su madre dirigiéndose al quiosco en busca de unos refrescos. Ladea la cabeza. Su mirada nos propone un bosquejo discreto que se extiende ahora frente a ella y a la estatua de Moore. Por un momento vemos a la madre librada a la hojarasca amable del bosque (quien da por sentado, de otro lado, que todas las sonrisas son como pájaros posados en las ramas

apropiadas, perfectas). La madre atraviesa la concurrencia de palabras que dibujan en el aire indiferente los nombres de Picasso, Chagall o Kandinski. La mujer ostenta un silencio de nube; sus ojos fijos contrastan con la mano crispada sobre la guía del museo: un cuadro que la niña habrá de guardar en la memoria durante el resto de su vida.

La madre se detiene de pronto en medio de la gente. La nube se posa en el cielo tornasoleado de su vestido: un *sari* veteado de oro a la manera de los innumerables crepúsculos que se hilvanan en el arte textil de su tierra de origen. La mujer es de la India o de Pakistán; su hija es nativa de América. Los labios de la mujer acarician los nombres de Picasso, Chagall o Kandinski, con la reverencia que inspira toda letanía en tierra y fe extranjeras. La hija repasa a la mujer india o pakistaní en el bosquejo cada vez más sombrío de las tierras de Moore. La ve quieta, imperturbable en el aire imperturbable. Las palabras hacen piruetas en un aire que no la toca. La niña baja la cabeza.

Los años venideros otorgarán a la pequeña una certeza vaga: una persona se hace con las ramas, las piedras, los residuos terrestres de un espacio y un tiempo conquistados. Mientras tanto se seca el sudor de la frente en espera de su madre, y se anuda el cordón de las zapatillas.

EL CUERPO SILENCIOSO

Su cuerpo fue hallado a unos diez o doce pisos por encima del estrépito del Parque Bryant. El silencio de su cuerpo desobedecía las prescriptivas del momento. El hombre de edad y raza indeterminadas no dejó ninguna nota. Había, sin embargo, una libreta de teléfonos. Seguirían horas después las llamadas, las voces quebradas al otro extremo de la línea. El individuo era extranjero. Habría que dar aviso a la embajada y a los pocos allegados a él en Nueva York.

Se haría todo lo que es pertinente hacer en los casos en que se encuentra a un muerto envuelto en un silencio obstinado. Las preguntas serían de rigor. En los días que siguieran las preguntas se tornarían más urgentes. En su dormitorio se encontrarían algunos expedientes,

además de algunos apuntes personales y una o dos docenas de poemas vaciados de realidad. Un amigo suyo, quien había leído semanas antes esos poemas, revelaría a las autoridades que dichos textos no mostraban ese cansancio que mostraban ahora que él había muerto.

Cuando llegué, como hora y media después del hallazgo del cadáver, me topé con el único oficial de policía que habían designado. Era un hombre rechoncho que sudaba copiosamente bajo su uniforme almidonado. Pertenece a la policía municipal. Me dio la mano distraídamente (no preguntó quién era) y se dirigió a un escritorio emplazado en un rincón de la habitación. Como si estuviera a solas recitó en voz baja (el muerto se hallaba cerca) el último verso del poema que tenía en la mano, y miró a través de la ventana ubicada al lado izquierdo del escritorio. Lo que sigue no sería incluido en el reporte oficial.

Me invitó a mirar por la ventana. Desde allí la perspectiva que se gozaba no esquivaba las calles laterales del Bryant. El agente me aseguró que minutos antes los transeúntes se habían apostado en su rutina de un martes por la mañana, como cualquier otro martes, pero que lo singular del asunto estribaba en que no hablaban, no emitían palabra. Había sacado mi lápiz y mi libreta de notas pero me detuve, alcé la mirada hacia el oficial. Continuó con su discurso sin percatarse de lo que yo hacía o dejaba de hacer:

“La aglomeración de gente no era la suma predecible de un ir y venir de la casa a la oficina o viceversa, sino que parecía más bien conformar una congregación silenciosa. Los carros, de otro lado, circulaban por las arterias principales, pero iban a un ritmo lento, sin que ningún vehículo se atreviese a pasar a otro”.

No pude más que replicar con un silencio y con la mirada fija en él. El oficial notó mis ojos y por primera vez sentí que se había percatado de mi presencia, de que realmente se daba cuenta de que yo estaba en la habitación con él.

Volviendo los ojos a la ventana me dijo: “el ruido ha regresado.”

Miré de soslayo hacia el rectángulo blanco debajo de las persianas. El ruido había regresado, en efecto, pero sólo en apariencia era uniforme. Me di cuenta de que era capaz de discernir los varios elementos de ese zumbido citadino, por separado: los saludos, el ulular de una sirena, el sonar de cientos de narices atacadas por el polen, las risotadas de un grupo de muchachos, las bocinas, los llantos de un niño, el ronroneo de un gato, los pasos apurados de un hombre, una caja registradora, un silbato, un traspíés.

Los únicos silenciosos éramos nosotros dos. El oficial se volvió hacia mí, me dirigió un simulacro de sonrisa y bajó la mirada.

Lo dejamos todo allí. Él se marchó y me quedé a solas con el cuerpo y con la ruma de papeles desparramados por el escritorio. Me inquietó la esquina en blanco de una página impresa (nunca pude resolver el motivo de dicha inquietud). Tomé la página, leí el poema titulado, "Primavera". Era un apunte exacto y reverente de pormenores paisajísticos. Había uno o dos versos dedicados a unas torres que despuntaban detrás de una hilera de pinos. Tomé el siguiente papel: "Otoño". Antes de repasar las líneas del poema, eché una ojeada a los que seguían:

"Verano"

"Invierno"

Luego los otros:

"Fuego"

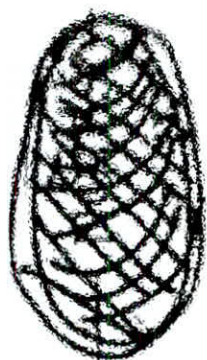
"Tierra"

"Aire"

"Agua"

Los otros doce o catorce poemas restantes llevaban como títulos sustantivos de grupos universales, tozudamente englobadores. Los títulos (e imagino que la tónica de los poemas que éstos encabezaban)

inferían una rebelión singular en los tiempos que corren, tiempos que sabemos ostentan una suspicacia anticlasicista. Dejé los papeles y miré el reloj calculando la llegada del médico forense. Me acerqué a la cama y contemplé por vez primera el rostro del muerto. Tuve un sobresalto. Buscando algo o alguien que contraargumentara la razón de mis temores, diqué el número del celular que me había dado el oficial al momento de irse. Contestó su voz sofocada. Le dije que me parecía, que no sabía exactamente cómo ponerlo (ni por qué lo llamaba), le dije que el muerto tenía mi rostro. Durante unos segundos el auricular se limitó a emitir el zumbido eléctrico de la calle; sólo después una voz me dijo: "Tiene el mío también".



LAS CAINELAS / Mario Ghibellini

No puedo imaginar un verano sin Abel. Su figura menuda e inquieta forma parte de cada uno de los recuerdos que tengo de este balneario. En las fotos más antiguas, donde aparezco como una especie de soberano oriental en medio de baldes, rastrillos y fortificaciones de arena, asoma siempre él. Está a un lado, como distraído, como si no quisiera disputarme nada y de casualidad hubiera estado pasando por ahí a la caza de un cangrejo, justo cuando alguien disparaba la cámara. Pero se nos ve graciosos a los dos con la nariz y los pómulos untados de una crema protectora blanca, como indios en pie de guerra.

En los inviernos allá en la ciudad, correteando bajo el enorme sauce que presta su sombra al patio del colegio o en las matinés domingueras con los amigos del barrio, también ha estado siempre ahí, pero por alguna razón son los veranos la estación en que su presencia se me hace más notoria. Sofocado por el sol del mediodía, no encuentro la paciencia de otras épocas del año para sobrellevar esa costumbre suya de andar pegado a mí y entrometerse en mis conversaciones. Aborda a mis conocidos con una familiaridad infundada, finge estar interesado en las mismas cosas que yo, se apropia de mis bromas y mis comentarios ingeniosos, y así consigue de las personas mayores el afecto que de otro modo estaría destinado a mí.

Y sin embargo, creo que nada puedo hacer para que desaparezca de mi vida. No porque me una a él una gran amistad o cosa por el estilo; sucede sencillamente que esta incapacidad de recordar un tiempo en el que no compartiéramos juegos, relaciones y desvelos me hace sentir que estamos oscuramente hermanados y me llena de aprensiones.

Lo único que consigue apartar estas ideas de mi mente son las cainelas. Rascar a ciegas el líquen que se forma en los tiestos donde se

mecen o espiar bajo una luz tenue la fina urdimbre de sus brotes asomando sobre el lodo, me produce una rara excitación. En la tiniebla del pasadizo al que comunica la ventana de mi cuarto, rozando apenas los toscos criaderos, siento que junto con ellas crece la esperanza de restituir mi individualidad. Porque de las cainelas, hasta ahora Abel sólo conoce el perfume.

Las descubrí hace unos días, aprovechando una distracción de su parte. Estábamos en la playa, en medio de algunas personas mayores; yo adormilado bajo la sombrilla y él ejecutando sus acostumbradas cabriolas sobre la arena, sin preocuparse del sol. De pronto, entre dos brincos, se acercó a una de las señoras que nos cuidaban y la retó a nadar hasta la balsa que flota a la entrada de la bahía, y yo sentí un imperioso deseo de largarme de ahí. Me escurrí del lugar trepando por las piedras que forman la estructura externa del malecón, imaginando que a mis espaldas ellos ya chapoteaban juntos hacia el horizonte, y de un solo impulso monté sobre mi bicicleta. Con energía pedaleé por un trecho frente a los edificios que abren sus terrazas sobre la bahía, hasta que pude desviarme hacia la calle que corre tras ellos y por fin me dejé llevar por su suave declive.

Esquivando a tardíos bañistas que como fantasmas emergían de las casonas más apartadas del malecón e iniciaban su dispersa procesión hacia la playa, desemboqué en la plazuela del balneario. El bullicio dominguero me aturdió. A esa hora incierta en que es imposible saber si ya es de tarde o la mañana aún no termina, los pregones de los algodoneeros y los llantos de tanto niño al que la madre ha despachado al parque con el ama se convierten en un clamor intolerable.

Instintivamente dos o tres últimos golpes de pedal me condujeron hacia el pórtico tapiado de la antigua estación del tren, más allá de la iglesia. Cada domingo un sujeto al que todos conocen como el Truquero adosa contra esa pared un pequeño banco sobre el que nunca se sienta y extiende sobre la vereda una plástica blanca repleta de baratijas que ofrece a los muchachos aficionados a las bromas pesadas. Lagartijas de jebe, chisguetes que disparan una tinta púrpura que al rato se desvanece,

réplicas de dedos cercenados y sangrantes disimuladas en paquetes de regalo... en su hábil perorata de comerciante, cualquier cosa se convierte en el último invento de algún espíritu maligno para mortificar al prójimo.

A diferencia de todos esos mocosos que se afanan por hacerse de cualquier nuevo artilugio que aparezca sobre el rectángulo blanco, yo por lo general solo curioso entre la mercadería y con la mano en el bolsillo cuento una y otra vez las pocas monedas de mi propina, imaginando ahorros y futuras compras. Recostado contra los desiguales ladrillos, el rostro velado por la sombra, el Truquero hace conmigo una extraña excepción y me deja manosear sus chucherías sin preguntarme a cada instante si pienso llevar alguna. Es como si supiera que tarde o temprano haré con él una transacción que recompensará su paciencia.

Al irme aproximando esta vez a su puesto, descubrí que otros dos chicos habían llegado antes que yo y revoloteaban en torno a la plástica señalando con entusiasmo las novedades pero sin atreverse a tocarlas. Permanecí a unos metros, parcialmente montado todavía sobre la bicicleta y con un pie apoyado en la vereda, preguntándome si allá en la playa habría ya alguien notado mi ausencia.

Cuando los intrusos por fin se retiraron, envueltos en una nube de talco que salía a bocanadas de los cigarros de utilería que acababan de adquirir, dejé mi bicicleta sobre un arbusto y me acerqué. Murmuré un saludo a sabiendas de que seguramente no sería correspondido; el Truquero solo abre la boca para lanzar sus proclamas publicitarias y nunca traba grandes conversaciones con los clientes. Esta vez, sin embargo, no solamente devolvió mi saludo, sino que me habló en un tono confidencial.

– He traído algo para ti – me dijo, y con el pie empujó un plato de semillas hasta el borde de la penumbra que lo cobijaba.

Picado por la curiosidad, me incliné sobre ellas. Tenían una forma caprichosa, como de medialunas o pequeñas dagas de hoja curva. Antes de darme cuenta, su fragancia densa y empalagosa me había

capturado, y ya me disponía a tomar un puñado, cuando el Truquero chistó. Con una cuchara de metal, entonces, escogió unas cuantas y las echó en un costalillo.

– Se llaman cainelas y son para los parásitos –lo extendió hacia mí–. Déjalas germinar en tierra húmeda, donde no les caiga el sol y mantén tus dedos lejos de sus hojas.

– No tengo plata – objeté palpándome el traje de baño.

Pero él por toda respuesta resopló aburrido y me indicó con un ademán que ya debía retirarme.

De regreso en el departamento, cumplí con sus instrucciones. Nunca pensé que alguna vez me alegraría de ocupar la lúgubre habitación que año tras año me asignan al inicio del verano. De todos los ambientes de la casa es el único que no recibe la luz del día y la ventana que debería proporcionarle ventilación solo da a un corredor trunco que se utiliza como depósito. Ahora, sin embargo, resultaba que ese callejón húmedo era el lugar idóneo para cultivar las cainelas y mi dormitorio, un emplazamiento inmejorable para vigilar su crecimiento.

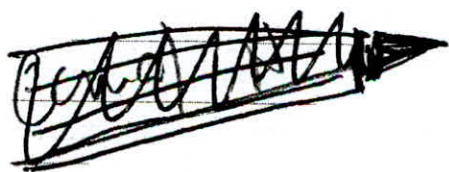
Los tiestos que alineé en el pasadizo pronto empezaron a cubrirse de retoños. Al principio temí que los insectos que por las noches escucho arrastrarse en tropel desde el otro lado de la ventana pudieran dañarlos, y tomé una linterna y un vaporizador de veneno que había visto en un armario con la intención de buscar sus escondrijos y fumigarlos. Pero al penetrar esta vez en mi huerto, un enjambre de pequeños cadáveres arremolinado en torno a la planta principal, como si se tratara de una divinidad a la que rendían adoración, me hizo comprender que mis precauciones no serían necesarias.

Al cabo de pocos días, efectivamente, las plantas han crecido vigorosas y sin problemas. Aguzando la vista desde un extremo del corredor, parecen una hilera de danzantes que, empinados sobre el caldo cenagoso que las sostiene, tantean la oscuridad con sus múltiples brazos

en pos de una pareja perdida. A pesar de que mantengo la ventana cerrada, algo de su perfume intoxicante ha logrado colarse en el departamento. Las personas mayores no dan señas de haberlo notado, pero Abel está muy inquieto. Husmea por todos los rincones de la casa y me sigue a donde vaya, igual que un perro extraviado. Sabe que guardo un secreto y, claro, arde en deseos de descubrirlo, de participar de él, de arrebatármelo.

Tarde o temprano se decidirá a entrar en mi habitación, que hasta ahora ha evitado, y el olfato lo llevará a la ventana. Con solo asomarse, sin embargo, no distinguirá nada. Sus ojos, habituados a la tibia luz del sol que desde la terraza inunda cada mañana su dormitorio, son ciegos al secreto resplandor de las cainelas. Se volverá entonces hacia mí –casi puedo verlo– con una sonrisa interrogante, mientras con un gesto de la mano trata de apartar de sus narices esa fragancia espesa que lo atrae y lo repele. Y mi silencio solo acrecentará su curiosidad, su convicción de que está a punto de desvelarlo todo.

Para cuando ponga un pie del otro lado, ya nada importará, ni los despojos de los ratones y los otros animalejos, ni las caricias lacerantes de las primeras hojas. Abel sólo querrá internarse entre la maleza agobiante y dormir. En cuanto a mí, nada haré por impedirselo. ¿Soy acaso su guardián?



MÚSICA PRÁCTICA / Roland Barthes

[En su reciente libro *Le Toucher des philosophes*¹, el escritor François Noudelmann estudia la práctica pianística de los filósofos Nietzsche y Sartre a las que suma la del semiólogo Barthes fallecido hace treinta años (1915-1980). En efecto, si bien este último se resistiría enfáticamente a ser considerado “filósofo” es hoy común tenerlo por uno de los “pensadores” franceses más originales e influyentes del pasado siglo, al lado de C. Lévi-Strauss, L. Althusser, M. Foucault, J. Lacan, G. Deleuze y J. Derrida. Noudelmann anota que “para Barthes tocar el piano era una manera de escribir en itálicas como lo hacía tan a menudo con los sobrentendidos, los ecos... Tocar el piano es un estilo de vida, una escena subjetiva, con lo que ello supone de pretextos, de introspección deliciosa y volátil, fragmentaria”. Pero Barthes, como Nietzsche y Sartre, además de componer de cuando en cuando alguna partitura para ese instrumento, dejó varios ensayos sobre el legado musical de occidente, en especial sobre el “núcleo incandescente” del romanticismo alemán: Shubert y Shumann. El artículo que sigue cuyo tema es la obra de Beethoven (1770-1827) fue publicado originalmente en la revista *L’Arc* número 40, de febrero de 1970 y luego recogido en las Obras completas de Roland Barthes². (N. del t.)]

Siempre he pensado que hay dos músicas, la que se escucha y la que se interpreta. Esas dos músicas son dos artes completamente diferentes pues cada una tiene su propia historia, su sociología, su estética, su erótica. Un mismo compositor puede ser menor si se le escucha pero inmenso si se le interpreta –aunque sea mal– como a Shumann.

La música que se toca depende menos de una actividad auditiva que de una manual y, por lo tanto, en cierto sentido, depende mucho más

¹ París: Gallimard, 2008.

² *Œuvres complètes*. Vol. III, 1968-1971. París: Editions du Seuil (2002) pp. 447-450.

de una actividad sensual; es la música que usted o yo podemos tocar, solos o entre amigos, sin otro auditorio que sus participantes, vale decir, alejada de cualquier teatralización o tentación histórica. Es una música muscular en la que el sentido auditivo sólo tiene una parte de sanción; es como si el cuerpo escuchara, no el "alma". Esta música no se toca "de memoria". Sentado ante el teclado o el pupitre, el cuerpo manda, conduce, coordina; le es preciso transcribir lo que lee: fabrica el sonido y el sentido, es escritor³ y no receptor, captor. Esta música ha desaparecido. Inicialmente ligada a la clase ociosa (aristocrática) se volvió insulsa con el advenimiento de la democracia burguesa, un rito mundano (el piano, la doncella, el salón, el nocturno); luego se eclipsó (¿quién toca el piano hoy?). Para encontrar música práctica en Occidente hay que buscarla del lado de otro público, de otro repertorio, de otro instrumento (los jóvenes, la canción, la guitarra). En concurrencia con ella la música pasiva, receptiva, la música sonora, llegó a ser *la* música (del concierto, del festival, del disco, de la radio). Tocar, no existe más; la actividad musical no es ya más manual, muscular, amasadora, sino solamente líquida, efusiva, para decirlo con una palabra de Balzac, "lubrificadora". El ejecutante ha cambiado también. Al amateur, cuya ocupación es definida por un estilo antes que por una imperfección técnica, no se le encuentra en ninguna parte; los profesionales, puros especialistas cuya formación es plenamente esotérica para el público (¿quién reconoce aún los problemas de pedagogía musical?), no presentan nunca más ese estilo de amateur perfecto en quien se podía reconocer un valor digno —como en [Dinu] Lipatti o [Charles] Panzéra— porque agita en nosotros no la satisfacción sino el deseo de *hacer* esa música. En suma, en un comienzo se dio el actor de música, luego el intérprete (gran voz romántica), por último el técnico que aligera al oyente de toda actividad, incluso procuradora, y suprime en el orden musical el pensamiento mismo del *hacer*.

³ Neologismo del autor que en una entrevista llama *escripción* a "la acción por la cual trazamos manualmente signos" y luego añade: "la escritura es la mano, por lo tanto es el cuerpo: sus pulsiones, sus controles, sus ritmos, su peso, sus deslizamientos, sus complicaciones, sus huidas, en resumen, no el *alma* (poco importa la grafología) sino el sujeto lastrado por su deseo y su inconsciente" (R. Barthes. *El grano de la voz*. México: Editorial Siglo XXI (1983) 201); cf. E. Ballón Aguirre. *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares* I. Lima: PUCP (2006) 158, n. 104). (N. del t.)

Me parece que la obra de Beethoven está ligada a ese problema histórico, no como la expresión simple de un momento (el paso del amateur al intérprete) sino como el género potente de un malestar de civilización, malestar del cual Beethoven reunió, al mismo tiempo, los elementos y esbozó la solución. Tal ambigüedad es la de los dos roles históricos de Beethoven: el papel mítico que le obligó representar todo el siglo XIX y el desempeño moderno que el siglo XX comenzó a reconocerle (me refiero al estudio de Boucourechliev)⁴.

Si nos ahorramos algunas imágenes imbéciles como la de Vincent d'Indy que hizo de Beethoven una especie de mojigato reaccionario y antisemita, para el siglo XIX Beethoven fue el primer hombre *libre* de la música. Por primera vez se honró a un artista que tuvo varias *maneras* sucesivas; se le reconoció el derecho de la metamorfosis. Podía estar insatisfecho de sí mismo o, más profundamente, de su lengua; podía, incluso, cambiar sus códigos en el transcurso de su vida (es lo que dice la imagen ingenua y entusiasta que Lenz dio de las tres maneras de Beethoven). Y desde que la obra se convierte en la huella de un movimiento, de un itinerario, ella invoca la idea de destino; el artista busca su "verdad" y esta búsqueda deviene un orden en sí, un mensaje globalmente legible no obstante las variaciones de su contenido, una legibilidad que se nutre de una especie de totalidad del artista: su carrera, sus amores, sus ideas, su carácter, sus palabras se vuelven rasgos de sentido y, entonces, nace una biografía beethoveniana (se debería poder decir, una biomitología). El artista es exhibido como un héroe completo dotado de un discurso (cosa rara para un músico), de una leyenda (una buena decena de anécdotas), de una iconografía, de una raza (la de los Titanes del Arte: Miguel Ángel, Balzac) y de un mal fatal (la sordera de aquel que creaba para el placer de nuestros oídos). Algunos rasgos propiamente estructurales se integraron a ese sistema de sentido que es el Beethoven romántico, rasgos ambiguos –musicales y psicológicos a la vez: el desarrollo paroxístico de los contrastes de intensidad (la oposición significativa de los *piano* y de los *forte* cuya importancia histórica es tal vez

⁴ André Boucourechliev. *Beethoven*. París: Éditions du Seuil, 1963. (N. del t.)

mal reconocida ya que, brevemente, ella marca sólo una porción ínfima de la música universal y corresponde a la invención de un instrumento cuyo nombre es muy significativo, el *piano-forte*); el prorrumpir de la melodía, acogido como símbolo de la inquietud y el hervidero creador; la redundancia enérgica de los golpes y de las cláusulas, imagen ingenua del destino que llama; la experiencia de los límites (abolición o inversión de las partes tradicionales del discurso); la producción de quimeras musicales (la voz surgente de la sinfonía), todo eso que podía ser metafóricamente transformado sin pena en valores seudofilosóficos pero admisibles musicalmente pues se les usa siempre bajo la autoridad del código fundamental de Occidente: la tonalidad.

Ahora bien, esta imagen romántica (cuyo sentido despierta cierto *desacuerdo*) produce un desasosiego de ejecución: el amateur no puede dominar la música de Beethoven, no en razón de las dificultades técnicas sino de la desaparición misma del código de la *música práctica* anterior. Según ese código la imagen fantasmagórica, o sea corporal, que guiaba al ejecutante era la de un canto que se "hila" interiormente; con Beethoven, la pulsión mimética (el fantasma musical ¿no consiste en situarse uno mismo, como sujeto, en el escenario de la ejecución?) se torna orquestal y escapa así al fetichismo de un solo elemento, voz o ritmo; el cuerpo quiere ser total. De ahí que la idea de un *hacer* intimista o familiar sea eliminada: *querer* tocar Beethoven supone proyectarse como director de orquesta (¿ensueño de cuántos niños? ¿sueño tautológico de cuántos directores que conducen a la caza de signos de la posesión pánica?). La obra beethoveniana abandona al amateur y parece, en un primer momento, invocar a la nueva deidad romántica, el intérprete. Aún aquí topamos con una nueva decepción: ¿quién (¿qué solista, qué pianista?) interpreta bien a Beethoven? Se diría que esta música sólo permite elegir entre un "rol" y su ausencia, el demiurgo ilusorio y la simpleza sabia, sublimada con el nombre de examen detenido.

Es que tal vez hay en la música de Beethoven algo de *inaudible* –cuya audición no es el lugar *exacto*. Se alcanza aquí al segundo Beethoven. No es posible que un músico sea sordo por pura contingencia o destino desgarrador, da lo mismo. La sordera de Beethoven designa el vacío en

donde se aloja toda significación. Ella invoca una música no más abstracta o interior sino dotada, si se me permite decirlo, de una inteligibilidad sensible, de lo inteligible como sensible. Esta categoría es propiamente revolucionaria pues no es pensable en términos de la antigua estética. La obra que se le somete no puede ser apreciada según la pura sensualidad, que es siempre cultural, ni según un orden inteligible, que sería el del incremento retórico, temático; sin esa categoría ni el texto moderno ni la música contemporánea pueden ser aceptados. Sabemos bien después de los análisis de Boucourechliev que ese Beethoven es, ejemplarmente, el de las *Variaciones Diabelli*⁵.

La operación que permite aprehender tal Beethoven y la categoría que él inaugura, no puede ser más ni la ejecución ni la audición sino la lectura. Esto no quiere decir que haya que colocarse frente a una partitura de Beethoven y obtener de ella una audición interna que sería todavía tributaria del antiguo fantasma animista; quiere decir más bien que una vez captada abstracta o sensualmente, poco importa, hay que colocarse respecto de esa música en el estado o, mejor, en la actividad de un *performante*⁶ que sabe desplazarse, agrupar, combinar, armonizar, en una palabra (aunque ya muy usada), estructurar, lo que es muy diferente a construir o reconstruir en sentido clásico. Del mismo modo que la lectura de un texto moderno, al menos tal como se la puede postular o solicitar, no consiste en recaudar, en conocer o en experimentar ese texto, sino en escribirlo de nuevo, en atravesar su escritura con una nueva

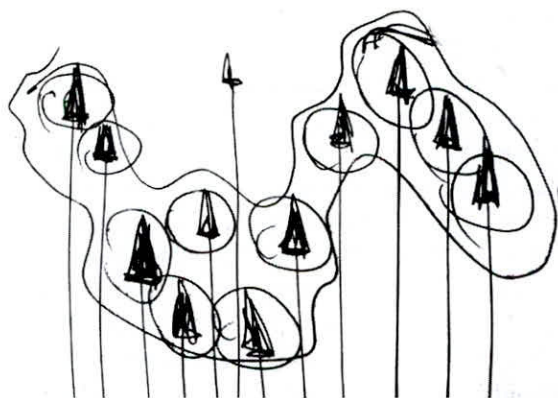
⁵ 33 variaciones para piano en Do mayor, Opus 120 (1823), sobre un tema original del editor Anton Diabelli que también lo propuso como motivo de variaciones a otros compositores, entre ellos F. Schubert. Esta breve pieza capital de la madurez de Beethoven ("magistral balandronada", la llama Boucourechliev) fue juzgada "monstruosa e incomprensible" por el gran público de época pero para el notable compositor electrónico K. H. Stockhausen, recientemente fallecido, "define la naturaleza profunda del espíritu serial y su especificidad". (N. del t.)

⁶ Neologismo del autor a partir de la palabra inglesa *performance* (cumplimiento, ejecución, realización, comportamiento) introducida en el tecnolecto lingüístico internacional por J. L. Austin y E. Benveniste para especificar a los verbos cuya enunciación implica realizar la acción que ellos mismos expresan a la vez que describen la acción del sujeto hablante como, por ejemplo, *digo...*, *prometo...*, *juro...* En efecto, al pronunciar los enunciados en que se encuentran tales verbos se cumple la acción de decir, de prometer o de jurar. (N. del t.)

inscripción, así también leer ese Beethoven es *operar* su música, atraerla –pues se presta a ello– y acarrearla hacia una *praxis* desconocida.

Entonces, modificada según el movimiento de la dialéctica histórica, se puede recuperar cierta *música práctica*. ¿Para qué sirve componer sino es para confinar el fruto en el recinto de un concierto o en la soledad de la recepción radiofónica? Componer es, al menos tendencialmente, *dar a hacer*, no dar a escuchar sino dar a escribir. El lugar moderno de la música no es más la sala sino la escena donde los músicos transmigran, merced a un juego a menudo deslumbrante, de una fuente sonora a otra: es verdad, somos nosotros quienes ejecutamos todavía por procuración. Pero se puede imaginar que –¿más tarde?– el concierto sea exclusivamente un taller del cual nada, ningún sueño ni ningún imaginario, en una palabra, ningún “alma” desbordaría y en el que todo el hacer musical sería absorbido por una práctica *sin sobra*. Es esta utopía que cierto Beethoven no interpretado nos enseña a formular y en el que cabe presentir un músico de porvenir.

(Traducción de Enrique Ballón Aguirre)



MARGARET / Spencer Reece

Recuerdo que alquilaba un cuarto del segundo piso a Jenny Holtzman, una viuda austriaca. Las dos mujeres vivían en Girard Avenue South, en Kenwood, un suburbio elegante de Minneapolis. Toda promesa de un marido se había desvanecido mucho tiempo antes. De la cocina me acuerdo del olor a jalea de la linzer torte. Yo estudiaba la secundaria y a menudo escuchaba conversaciones ajenas. Una vez le dijo en voz baja a mi madre: “No he sabido nunca lo que es el amor de un hombre”. Dijo también que había tenido un marido, pero que durante la guerra quedaron separados en el caos de Budapest y luego perdió todo rastro de él. Un día me enseñó su habitación: las paredes desnudas, con grietas; la cama muy estrecha, poco utilizada. El cuarto se parecía a cientos de pequeños cuartos exigüos de todo el mundo en la manera de aceptar detalles de color azul o púrpura-violeta; sobre el escritorio no tenía fotos de familia sino programas de teatro autografiados por los miembros del reparto, un calendario medio deshecho con marcas y tachaduras, ninguna joya, unas cuantas monedas. Las maderas de la ventana combadas, los cordones muy cortos, la pintura en el marco de la puerta desprendiéndose —como en *El jardín de los cerezos*, dijo. “De Chéjov”. Una vez le contó un chiste en húngaro a Hannah Tamasek y, aunque yo no entendía una palabra, me eché a reír. Solía inclinarse en un gesto de cortesía claramente vienés y a veces hablaba del Imperio-Austro-Húngaro. Le gustaba el Teatro Guthrie, en que el telón se levanta sobre mundos en miniatura, y prefería el diálogo aprendido de memoria y el vestuario teatral a algo más verdadero. Medía cinco pies con sus zapatos ortopédicos, cojeaba. El tiempo reordena las cosas y es posible que me equivoque ahora en los detalles, pero hay esto: durante la guerra se encontró con un hombre, a quien dio dinero, no lo conocía bien pero confiaba en que haría pasar la frontera a su padre; el hombre se quedó

con el dinero, le compró chocolates a su querida belga y puso al padre de Margaret en un tren para Auschwitz. De manera que ahora entiendo que Margaret titubease ante las decisiones más sencillas. Entiendo que, cuando nos llegó la noticia de la muerte de Primo Levi, no se inmutara. Entiendo que, cuando el doctor Sikorski habló de la lucha en las alcantarillas de Varsovia, Margaret dijera: "No creo en Dios". Los que vieron lo que vieron son cada vez menos. Margaret ha muerto hace mucho tiempo, pero tal vez comprenda usted por qué la he elegido, por qué he borroneado el vals lento de su sonrisa, añadiendo sólo unos cuantos toques azules aquí y allá. Ahora que usted deja atrás a Margaret y da vuelta a la página, escuche cómo cae la página y sus manos la entierran suavemente. Así suena el pasado.

[Traducción de Luis Loayza]



PRESTIGIO DEL HUECO: FERNANDO VALLEJO / Alberto Medina

No encontrarás otro país ni otros mares. Adonde vayas irá contigo tu ciudad. Caminarás las mismas calles, errarás por los mismos barrios, envejecerás en las mismas casas. Tu ciudad te seguirá. No esperes otra. No hay barco ni camino para ti. Kavafis en *Los caminos a Roma*.

Desplazamiento incesante y “disco rayado”, el exilio que no es sino neurótico retorno se torna centro recurrente de la mayoría de los textos de Fernando Vallejo, pero también de su persona pública, el meticuloso papel que desempeña fuera de sus novelas. Sus años en Roma, Nueva York o México, desfilan por las páginas de esa autobiografía ininterrumpida que es su novelística y, sin embargo, Colombia nunca deja de ser el obsesivo centro de referencia. Se diría que el alejamiento se torna para Vallejo en una suerte de disciplinada estrategia de atención y obsesión por una madre patria que, al igual que la madre biológica es, a un tiempo, culpable de otorgar la identidad al yo y objeto privilegiado del odio que nutre su supervivencia y su discurso. Pero esa retórica del exilio, no es un monólogo hermético sino también un modo de exhibicionismo y posicionamiento estético y comercial. El solitario anacoreta apocalíptico no masculla sus odios únicamente en soledad. Es también ese enamorado del escándalo que renuncia públicamente a su ciudadanía colombiana o se divierte convirtiendo entrevistas televisivas y comparencias públicas en pura provocación. Si el yo está condenado a deambular incesantemente por las mismas calles de una ciudad que ya sólo es memoria, no es menos cierto que la jaula se convierte en pedestal y espectáculo. La fiera es muy consciente del circo, de su carácter de divertimento público.

Una de las novelas quizá menos atendidas de Vallejo, *La Rambla paralela*, sitúa en primer plano al exiliado en el escaparate, a la fiera enjaulada en la arena del circo. Abandonando de manera extraordinaria

su doble exilio mexicano, en una casa de la que apenas sale y que convierte en auténtico reducto de otro exilio paralelo, esta vez interior, el escritor acude a una aparición pública al otro lado del mar. La feria del libro de Barcelona se constituirá en un definitivo punto de llegada, allí donde "El río del tiempo", título de su autobiografía en cuatro volúmenes, va a morir. El recuerdo de un primer viaje juvenil y una noche de sexo afloran una y otra vez como indicio recurrente del paso del tiempo y el ruinoso fracaso de todas las expectativas. El relato de esa estancia es, a un tiempo, epitafio y elegía. El escritor acude a morir al escaparate. Quien recorre las calles de Barcelona es un cadáver relatando por última vez su agonía, hastiado de sí mismo tanto como de su Colombia natal y del obsesivo lazo que les une. *La Rambla paralela* repite por enésima vez la retahíla de odios, pero ahora en forma de auto-elegía de un autor reconocido consciente de su operación mediática y de la venta y éxito de su malditismo. El "último gramático" protagonista de *La virgen de los sicarios* hace un uso postrero del lenguaje (ésta, en principio, habría de ser su última novela) que resulta, al mismo tiempo, la admisión de su anacronismo. El lenguaje, como antes la patria, le abandona, sigue su evolución o su degradación dejándole en el camino. La nostalgia geográfica, biográfica y lingüística nutre el epitafio en que el exiliado se torna por última vez discurso. La escritura se clausura en mercancía, acude a un definitivo descanso en el lecho de la feria.

La muerte del autor que pone en escena *La rambla paralela* parecería en principio versión de ese proyecto de voluntario anacronismo que Barba-Jacob, figura admirada y especular de Vallejo en la biografía que le dedicó, describe en uno de su poemas, en concreto el segundo de la antología preparada por él mismo. Titulado "El retorno", el texto describe la que quizá sea la escena fundacional e incesantemente repetida en los textos de Vallejo:

¿Quién en ciudad tornó mi caserío? / ¿Qué se hicieron las chozas/
que hace algún tiempo abandoné? ¡Dios mío, / ya no florecen en mi
huerto las rosas, / están las avenidas bulliciosas, y no se escucha la
canción del río...! / Hoy es morada del placer bravío / la que ayer fue
mi aldea silenciosa (Barba Jacob 13-14)

Como en Vallejo, el “*beatus ille*” de la memoria, en su caso la finca Santa Anita de su infancia, ha sido borrada y suplantada por un progreso nutrido de violencia y muerte. La aldea se ha poblado de cadáveres, esos que va apuntando en una libreta con él mismo “a la cabeza de la procesión” (*La Rambla paralela* 138). El único refugio frente a esa historia-cementerio es el anacronismo: “El viejo había nacido en Antioquía, una tierra de arcaísmos; y le había tocado vivir en un mundo de neologismos” (Id. 65). La fantasía perdida de Vallejo es el antídoto anti-histórico de la voz asustada en el poema de Barba Jacob: “Madre: es de noche, cierra la ventana;/para llorar mi angustia noche y día/es otro día el día de mañana...;/ iciperra bien esas puertas, madre mía...!” (Barba Jacob 14)

Frente a un mundo en constante devaluación, social, económica, lingüística, Vallejo se receta la anacronía que termina convirtiéndose en estrategia de re-valoración. “El viejo” que protagoniza *La rambla paralela*, como el “último gramático” que vuelve a Colombia en *La virgen de los sicarios*, se convierte en adalid de una ausencia, la de un lenguaje perdido junto con la patria, devaluado en cementerio. La escritura de Vallejo aspira a reproducir ese encierro anacrónico, desplegar un lenguaje preservado tras esas puertas que impiden el paso del tiempo. En una de las muchas alusiones a la pérdida y devaluación del lenguaje, el viejo equipara la pérdida de la palabra al exilio e, implícitamente, a él mismo con el judío expulsado:

El verbo “oír” quedó sirviendo como las llaves de las casas de los judíos de Toledo expulsados de España hace quinientos años para jamás volver. De novedad en novedad, de cambio en cambio, el idioma que habló de niño se ha convertido en una lengua muerta (185)

Como en el Edmond Jábés de Derrida, la escritura se convierte en pasión de exilio, “la ausencia intenta producirse a sí misma en el libro y se pierde al decirse” (Derrida 95). Pero a diferencia de Jábés, el lenguaje no es patria apócrifa, al yo no le queda ni siquiera esa opción de hacerse “autóctono únicamente en la palabra y la escritura” (93). En Jábés la escritura es cómplice del propio desamparo, especular reproducción del

mismo: "escribir es retirarse. No a su tienda para escribir, sino de su escritura misma. Ir a parar lejos de su lenguaje, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y despojado. Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra" (96-7). En cambio, en Vallejo es el lenguaje quien se retira. Es el poeta quien se resiste a abandonarlo tornándose, en consecuencia, él mismo en el objeto del desamparo. La palabra repite la traición de la patria, se convierte en cómplice, no ya del yo, sino de su enemigo. El viejo escribe en una lengua tan muerta como él, tan sólo posible en forma de epitafio de sí misma. Frente a ella, por encima de su cadáver, la que sigue viva es otra palabra, ahora ajena, progresivamente extraña y autosuficiente. El drama de Vallejo no es la pérdida del idioma, sino el sentimiento de abandono por parte de aquél:

El que se estaba desintegrando era él, por más que lo retuviera en tierra firme la gravedad. El idioma es una mula sabia que sabe dónde pisa. Para vadear ríos y salvar tramos frágiles por los caminos de herradura que llevaban a la finca agreste,alzada, La Esperanza, que tuvo su papá en el municipio de San Carlos en tiempos de la Violencia con mayúscula (cuando se agarraban a machete los conservadores con los liberales y se bajaban a machetazo limpio las cabezas) no había como las mulas. Los caballos no sirven. El caballo trota en plano pero en terreno disparejo da traspiés. (150)

Si el idioma es sabio superviviente, el viejo contempla la incapacidad de adaptación de su palabra pretendidamente "elegante" y purista, cuyo anacrónico afán de auto-preservación se estrella contra un contexto de violencia que también lo es lingüística. El único refugio de su palabra es el anquilosamiento en una corrección que ya a nadie importa. El caballo no sirve, animal fuera de contexto arrebatado a otro mundo que ya no existe, bestia anacrónica.

Así pues, en *La rambla paralela*, no sólo la vida, sino también el lenguaje se conciben en el discurso obsesivamente autorreferente del viejo como "desfiguración", testimonio del hueco dejado por la ausencia y simultánea producción del mismo. Las conocidas palabras con las que Paul De Man concluye su artículo sobre la autobiografía alcanzan una extraordinaria sobre-determinación en el texto de Vallejo:

La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la auto-biografía (La prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada. (118)

Restauración y desfiguración son simultáneas. Vallejo rinde testimonio a su anacronía, la torna monumento y fetiche. Se afirma borrándose. Rinde pleitesía al lenguaje al borde del abismo. No es otra su concepción de la metáfora que, en su texto de teoría poética, *Logoi*, rastrea, a través de su etimología, hasta hacerla coincidir con el borde del acantilado, el desbarrancadero. Esa ausencia que se produce a sí misma se despliega en *La rambla paralela* en torno a una auténtica poética del hueco. Pero esa poética es, a su vez, un tránsito: la amenaza de desaparición, la cercanía del abismo se someten a un proceso de re-valoración que convierte la ausencia en fetiche, en prestigioso hueco. En ese sentido, Vallejo lleva a cabo una lectura cómplice de los dos sentidos de “prosopopeya”. Recordemos las dos acepciones de la palabra según el diccionario de la RAE: “1. Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre. 2. Afectación de gravedad y pompa (RAE 1992)”. Si para De Man, la autobiografía es el ejercicio que personifica la palabra, que crea una restauración de vida a través de ella, poblando o velando su hueco; un paso más allá, Vallejo auratiza el hueco, lo torna pedestal de dandy. Aquella gravedad que parecía impotente para evitar su desintegración es sustituida por esta gravedad afectada, pompa y pose, exhibición del hueco en el escaparate.

En un principio, el hueco ubicuo en *La rambla paralela*, como en todo el resto de sus escritos, es el de la casa de la infancia, metonimia de la patria: “Todo lo tumban, todo pasa, todo se acaba. Y no sólo tumbaron la casa. ¡Hasta la barranca donde se alzaba! La volaron con dinamita y únicamente dejaron el hueco. Un hueco vacío lleno de aire (10)”. El desbarrancadero dejado por esa ausencia se convierte en el inevitable destino de una patria y un yo inseparables: “Colombia y yo hemos coincidido siempre: ahora vamos de culo barranca abajo. Y sí, el país caía y yo

con él. Caían juntos, se hundían juntos. Colombia por mala, él por viejo (175)". Por último, el hueco por el que el yo se precipita es el mismo que le dio la luz: "... la fuente de todos nuestros males hay que ir a buscar ahí, en el pervertido gusto por ese hueco vicioso, viscoso y pantanoso: la vagina vil que perpetúa la pesadilla del ser y empuerca el mundo" (19). Frente al hueco femenino de la memoria irrecuperable y la traición de la patria, el dandy a la deriva por Barcelona, acariciando con los ojos cuerpos a los que ya no puede acceder, rehabilitando un espacio en el que el deseo es siempre del otro, se topa de pronto con otro modelo de hueco, un hueco prestigioso:

Se había instalado como un turista más en el café de la ópera, que tenía mesas afuera, en el andén del centro. Desde esas mesas se podía ver enfrente cruzando la calle, el hueco donde estuvo antaño ese teatro famoso que se quemó ¿Y que se llamaba? ¡Qué más da, se me olvidó!... Del incendio del teatro no quedaron sino ruinas y cenizas; y cuando descombraron las ruinas y el viento se llevó las cenizas quedó el hueco.

—Ah, pero eso sí —se dijo el viejo— un hueco prestigioso.

Y es que hay muertos de muertos y huecos de huecos y no pesa lo mismo un gran gramático muerto que un simple hijo de vecino... (12)

Como el hueco del Liceo, el último gramático aspira al aura. A ser reconocido como la ausencia de lo que fue, monumental restauración del anacronismo. Su incesante deambular por las calles de Barcelona es un ininterrumpido ejercicio de borradura. El viejo se divierte cerrando los ojos al cruzar plazas y avenidas, convocando una muerte que se demora. El viejo, cada mañana al despertar, lleva a cabo su personal versión de los ejercicios ignacianos en un rito de purga diaria, "meditación matutina sobre el tema que se proponía salesianamente la noche anterior para su superación moral y psíquica" (83). Su estancia en Barcelona es asumida pues como ascético ejercicio de auto-borradura y progresiva asunción de una existencia espectral, fuera del tiempo. Se trata en realidad de hacerse dueño de una muerte infligida por el otro, por ese contexto cuyo

“progreso” lo desplaza y lo ignora. No se trata sólo de que ese lenguaje en cuya corrección se empecina ya a nadie importa. Su misma presencia de colombiano viajero resulta una incomodidad ubicua. Para llegar a Barcelona, el viaje desde México resulta una peripecia incesante en la lucha por ser “reconocido”. Un simple cambio de aviones en Francia se convierte en acceso a un limbo de no pertenencia: el colombiano es un peligro que contamina y ha de ser aislado, no vaya a contagiar su caos. El colombiano es percibido como vacío, como hueco y abismo de ciudadanía. El viejo se apropia y re-habita esa percepción. Pero la estrategia que, en manos del otro persigue el silencio, se convierte ahora en verborrea exhibicionista subida al estrado. Hacia el final de la novela, llega el momento clave, el motivo del viaje. El viejo, el autor colombiano más vendido de la feria, sube al estrado para dar su discurso, para ejercer de maestro y ser escuchado y admirado por los mismos que han hecho de su lenguaje un anacronismo y de su ciudadanía una molestia. Pero serán ellos mismos, sin embargo, los que comprenden sus libros con inusitado interés. El viejo abjura de la fama al mismo tiempo que se arroja a ella: “Cuando el viejo terminó la concurrencia aplaudió y el comedido viento se llevó también los aplausos. Los aplausos no quedan. Son un ruido mentiroso, un clap-clap embustero. Ni se les ocurra perder la vida detrás de eso. O mejor dicho, piérdanla que para eso está (184)”. Frente a las ruinas del Liceo, el viejo contempla un emblema de sí: la voluntad de desaparición entra en diálogo con la tentación del prestigio. Son precisamente los aplausos, aquellos que en este caso se llevó el fuego, los que otorgan aura a la ruina, los que velan su ausencia. El gran paria se nutre de su paradójica ejemplaridad. El hueco se ha convertido en motivo de re-valoración. La voluntad de desaparecer se torna su contrario, el impulso de permanencia y de hecho reivindicación a partir de ahora de un aura que también lo es comercial. La aducida desaparición del lenguaje y del colombiano indefectiblemente ligado a la condena de su origen, se convierten sin embargo en prestigiosa maniobra de re-valoración.

El exilio geográfico y lingüístico en definitiva se torna en una deriva y circulación que, sino recupera el valor de uso del punto de partida, la patria o el lenguaje de imaginada pureza del “último gramático”, al menos sí vela esa pérdida a través de la proliferación de su valor de

cambio. La mercancía y el prestigio del escaparate parecen constituirse en el remedio último frente al olvido.

El 6 de mayo del 2007, Fernando Vallejo hace pública una carta renunciando a su ciudadanía colombiana. Frente al sistemático ninguneamiento por parte de un país que le ha puesto todos los obstáculos posibles a la hora de hacer películas, escribir biografías, desempeñarse, en definitiva, en la palabra y en la vida; Vallejo decide abandonar la patria que antes le había abandonado a él. Sin embargo, de nuevo, ese ritual en que el silencio del otro se convierte en denuncia y grito de supervivencia del yo tiene el paradójico efecto del retorno. Si, como dice Vallejo en su carta, él sólo quería hacer cine colombiano y por eso, frente a los obstáculos que le puso su país abandonó el cine; no es menos cierto que su única escritura posible es la del colombiano. La espectacular renuncia al origen no hace sino repercutir en un incremento de su valor de cambio. El incesante rito de la renuncia, la interminable producción del hueco y la ausencia añaden capas de prestigio a ese colombiano que vive del espectáculo de su negación.

OBRAS CITADAS

BARBA JACOB, Porfirio [ed. Fernando Vallejo]. *Poemas*. Bogotá: Procultura, 1985.

DERRIDA, Jacques. "Edmond Jabes y la cuestión del libro" en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989: 90-106.

DE MAN, Paul. "La autobiografía como desfiguración" *Anthropos* 29(1991): 113-8

VALLEJO, Fernando. *La rambla paralela*. Madrid: Alfaguara, 2002.

—. *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 1999.

—. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara, 1999.

—. *El mensajero: una biografía de Barba Jacob*. Bogotá: Colombia, 1991.

—. *Los caminos a Roma*. Bogotá: Planeta, 1988.

—. *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. México: FCE, 1983.

UN CIERTO MATIZ PARDO / Camilo Torres

Upon these grounds, there are some among us who claim to have lived longer and more richly than their neighbours.

STEVENSON, *A Chapter of Dreams*

Una niebla parda siguió a Pimentel a su paso del sueño a la vigilia. Eran las 10:23 de la mañana y algo parecido a un cachuelo lo esperaba en el centro de la ciudad. A través de las esteras su asma podía medir el porcentaje de humedad.

Bajó de la azotea y el cemento de la casa le pareció casi acogedor. La señora Tula ya había empezado a cocinar uno de sus guisos que siempre tenían el mismo gusto a ají panca. Otro pensionista, un viejo, decía en cada almuerzo y cena que recordaba cuando le servían, hace muchos años, en su linda tierra, platos con auténticas presas de gallina y a veces hasta de carne o pato, y no esas alitas de pollo, una para cada comensal. Pimentel no podía recordar nada parecido, siempre había sido lo mismo en sus treinta y siete años, en cualquier casa, en la misma ciudad.

—¿Café o té?

Como todas las mañanas Pimentel eligió té, sabiendo que al día siguiente le harían la misma pregunta inútil. Prefería el café, pero el de la señora Tula era tan aguado que era mejor sorber el té hirviendo, también aguado, pero, a sus ojos, menos indigno precisamente porque nunca había apreciado esa bebida.

Caminó seis cuadras hacia la combi que lo llevaría al centro; la niebla parda no lo había abandonado ni un momento desde que abrió los ojos. Trató de pensar en otra cosa, en alguna mezquina diversión, un récord de la infamia o la miseria, como sus sábanas hechas de yute de

costalillos de harina que nunca habían sido lavadas, pero todo lo llevaba, ineludiblemente, hacia ese tranquilo, seguro color pardo que era también una textura y un espejo y la promesa de un sonido pocas (demasiado pocas) veces escuchado.

A bordo de la combi Pimentel tiró la toalla. Se bajó sin pagar. Incapaz de tomar otra combi, caminó hasta su casa –sonreía con amargura cuando pensaba ese lugar como una casa– y ya entre sus esteras arrojó sus documentos a la cama, se quitó la ropa, se puso otra aún más pobre y sucia, calzó botines militares y debajo del colchón sacó su antigua navaja con cachas de concha nácar. Antes de salir, escupió.

Para lo que necesitaba hacer era mejor ir a un distrito alejado, donde no lo conociera nadie. Si hubiera tenido dinero habría tomado un taxi, el primer taxi que apareciera y por el dinero que cobrara; algo parecido al hambre dominaba suavemente sus entrañas. El deseo de satisfacerla le permitió tomar un microbús grande y casi vacío cuyo destino ignoraba. A las 2:37 el micro atravesaba calles, que nunca había visto, al este de la ciudad y Pimentel bajó en el mercado más próximo. En un mercado hay mucha gente, hombres y mujeres, moviéndose y hablando, gente fácil de identificar como la presa anhelada, allí siempre se encuentra lo que Pimentel buscaba. En los primeros quince minutos recorrió los puestos al aire libre, ubicó las salidas y memorizó los pasadizos dibujados o tolerados de mala gana por la aglomeración de verduras, abarrotes, frutas, DVD piratas, vendedores, plásticos chinos, comida para animales, ropa. Un negro caminaba gritando: “Dieciocho y veinte de nota”, mientras ofrecía chicotes para azotar niños.

Una chica que vendía los CD de moda miraba singularmente alerta el puesto de licuadoras y otros artefactos de plástico frente a ella. Pimentel notó esa alarma de inmediato y fingió interesarse con desgano en los puestos del lado. La chica le pareció hermosa, una mestiza delgada de ojos limpios y espalda aún no sometida, y pensó que era difícil no percibir belleza en cualquier chica joven en medio de ese muladar de tiempos podridos. Alguien le dijo a su vecino:

—La señora Filotea ha regresado.

Frente a la chica de los CD, una niña que tal vez tenía diez años y tal vez más resonaba a su hermano de cuatro años porque se le caía el pantalón, que era demasiado grande. En su enojo Pimentel encontró temor y era fácil ver que la niña no estaba pensando en su hermanito. La madre ordenaba algunos objetos de plástico mirando al suelo. Un hombre alto y sólido, de unos cincuenta años, revisaba con disgusto un talonario de boletas de venta. Alguien saludó a la mujer de pasada y cuando esta levantó la cara Pimentel vio moretones frescos y algún pequeño corte mal cosido en la posta médica. La señora Filotea había regresado.

Una mujer se detiene en el puesto y pregunta el precio de una olla arrocera. Ahora el hombre está metiendo en su caja un hervidor de agua taiwanés. La niña aprieta con más fuerza la tira que debería ajustar los pantalones de su hermano menor. La señora Filotea dice mirando al suelo:

—Eusebio, la señora quiere saber cuánto cuesta la olla.

No hay repuesta.

—Eusebio.

El hombre alto dice una lisura con voz clara y cansada.

La chica de los CD tensa el cuerpo hacia delante. ¿Será realmente bonita o es solo un efecto de contraste con lo que la rodea?

—Eusebio.

La señora Filotea parece darse cuenta demasiado tarde de que ha cruzado un límite. Con desgano, el hombre deja el hervidor de agua que no entra en su caja —tal vez no es su caja, después de todo— y sin apuro da un paso hacia su mujer y la abofetea.

Hay tímidos gritos de protesta entre los vecinos. La mujer que ha preguntado el precio de la olla arrocera se marcha con expresión de asco. La niña aprieta a su hermanito como si se lo fueran a quitar y llora.

—Señor, usted es un maricón.

El hombre mira a Pimentel y su asombro pasa pronto, él también es un luchador. Sale del puesto de plásticos y enchufes y hay un garrote en la mano izquierda. (Pimentel se maldice por no haber advertido antes que su enemigo es zurdo.) El hombre alto grita obscenidades que, Pimentel lo sabe bien, buscan menos intimidarlo que enardecerse a sí mismo y descarga el primer golpe con fuerza precisa, sin derroche de energía, hacia el cuello del enemigo. Es más veloz de lo que parecía. Pimentel solo puede bloquear el golpe, no esquivarlo, y su brazo derecho sufre. Descubre, y un frío en el estómago acompaña la revelación, que no debe correr riesgos, que esta vez puede ser derrotado, quizá muerto. No tiene tiempo para sacar la navaja. Hace una finta, pateo al hombre en los testículos y el botín militar cumple como bueno. Cuando el hombre alto se dobla sobre sí mismo sin aliento, la niebla parda es una música intensa y un coro y una risa alta; Pimentel ve el brazo izquierdo de su adversario entre sus manos y siente, como si fueran las manos de otro, que lo hace girar hasta romperlo y el derrotado lanza un alarido de vergüenza y de dolor. Ahora la música es un himno y sabe que ha vencido una vez más. Estrella la cabeza del hombre contra el suelo dos, tres veces hasta desmayarlo y recién entonces se permite tomar aire. No ha necesitado la navaja.

La chica de los CD parece a punto de decir algo. La señora Filotea llora y los niños lo miran como esperando. Pimentel quiere decir algo pero no sabe qué decir. Con una rodilla en tierra registra los bolsillos de su enemigo inconsciente y toma el dinero.

—¡Le está robando al Eusebio!

—He derrotado a mi enemigo —declara Pimentel con una voz que le resulta ajena— y lo suyo es ahora mío.

Luego mira a la señora Filotea:

—Váyase lejos —le dice, sin saber por qué, en voz baja.

Antes de irse mira a la chica por última vez, alguien está llamando a la policía, a cada momento hay más gente alrededor; otra vez quiere hablarle pero se calla. Y de pronto vislumbra en su mirada algo

que no había visto nunca y que sin embargo —como si lo hubiera estado esperando desde siempre, como si fuese solo el cumplimiento de una promesa— reconoce sin esfuerzo: admiración. Pimentel evita mirar a los niños y escapa cuando se escuchan los primeros pitos de los policías. Se pierde en calles aturdiditas y exultantes, alcanza una avenida y toma cualquier micro hacia cualquier lugar, sale del este de la ciudad y ahora él y la niebla parda son, dulcemente, una misma cosa.

His dreams were at times commonplace enough, at times very strange: at times they were almost formless, he would be haunted, for instance, by nothing more definite than a certain hue of brown.

STEVENSON, *ibidem*

A Ainoa Íñigo Clavo



POEMAS / Ljudevir Hlavenkov

EL BAUTIZO DE NOSTRUS CYGNUS MAXIMUS

*A Lyenn, durante el enjambre de Swammerdam
eufrates tigris ganges yang-tsé*

*Espadas como ríos delinean nuestro horror bajo este
acantilado otro encaje fucilar destituye al sol en pos de un reino pequeño y rabioso
que horade el cauce del agua*

*veinticuatro horas solares silban contra el turno de una muerte natural
ciertamente no hallarás nada personal en cristo cuando laves tu cruz entre las
cenizas*

*alba de enroscado párvulo en el martirologio del símil quieto en el cadáver calciforme
y ejemplar*

*un sextante demediado se opone al signo ya desierto de un fermentado limo
pirámides que no ceden arena que cautive la fábula del incesto exquisito que encienda
pétalos de nieve oh rosa circuncisa*

*dijes y mucosas unciales despojos de cielos no correspondidos datos encallados en la
estadística decimal que precede a la primavera*

*repítase escena en dos lados del electrón en que mandala y urbe se funden así la
incertidumbre y el asombro*

*ouroboros de huesos uñas y alas en el azufre del fósforo reposa un reloj huracanado
este es mi rostro*

*dulce solaz ahíto entre las bestias y los arenales de ocho puntas tal como rasgó su
señal el cordero en los cuatro puntos cardinales de un enjambre*

y prefiere devenir lejos de su escolio la perdiz mas tálamo a tálamo tiende su quebrada en la noria

un nigromante y su rui señor acaudalado viajan a la última caricia del ciego que explicación dará lo pulsado pulsándose cual emblema

rollos de semilla crispada en los idus salva del agua muerta el paroxismo de mis llagas y mi desolación suspendida

a partir del fuego vivo la rama se devela entre los muertos ofreciendo honor y gloria en su relicario

coro nupcial habrá tras la fracturación de la mies y las ninfas velarán con las larvas la fija hora del polen el destierro será meditado al unísono

inmóvil y pálido un púber bebe la estela del crepúsculo y desdobra los prodigios

doble llama ocaso y amanecer de las ascuas donde inflama el mundo la eucarística transfiguración del cisne

tripartito el nombre y dual su heráldica la criatura gira sobre un tiempo aural

dispersos los asteroides en cromáticos signos vertebrados la música acompaña al huésped hasta sus orgones

un confín de holocaustos y sacrificios ante la fiebre y el acto de bondad propone su cicatriz

visiones de estupor y piedad se adhieren al recién venido denodando la sed para su extrema transividad

oh sinfonía de quieta dulzura custodia a mi hermano en la orilla

acá vendrá un día a recibirme de este viaje y llevará un muerto como el mío al lado de los vivos

para que en el mar pueda extraviarse mi cuerpo en su resplandor

de los escombros sea la virtud que aplique al dorso de la lengua

Brandemburgo, s.XV

LAS BODAS DE MAOLDÒMHNAICH AN-CLUID-DEÁRTHAIR

*A Cristina de Suecia, en la unción de los puertos
en que nos despedimos por última vez*

y desde entonces la belleza no habida

*músculos sin cenit oh pleitesía de severas millas de encaje blando custodiando los
cadáveres aullando al respirador artificial*

*un flexionado postigo despedaza el volumen en línea rauda recuperación de nuevos
ornamentos a los suplicios del meandro*

*la órbita que establecen los artefactos sedentarios modifica el deseo precoz los acertijos
ladean el rumor sin término medio*

contra los pueblos el arca jamás arredra sus ardientes ortigas dan fertilidad

a los recién nacidos en un disipado satélite

*la protoscopia vigila el fin del cielo entre nosotros un jinete paleolítico gravita con
lupa las naves enfermas a la diestra de qué proa el viento*

arma a tu amador caballero con las manos vacías de guirnaldas y sortilegios

*catastro castrado del caterpillar en tu cartografía vuelven de toda latitud aquellos
de quien huyó el amor vertido hacia ningún lugar*

*la eclosión de un alba propicia completa apenas las boreales y las geodas de otros
sonidos*

*en un laboratorio cardinal los antípodos inscriben encantadores designios por la
durmiente abandonada a su arco iris penetrados de los nueve firmamentos el extremo
el gran vacío*

*la larva del campanario pule los vitrales y su error es la claridad que los bellos
laberintos reciben pulcramente deshaciéndose de las catedrales*

la calesa ha llegado por nosotros

cada viaje sume la lentitud de la copa en que conspira el elixir

imantados por una discreta y grave inteligencia los eclipses de la carne y un color que se pierde por la oscilación de un árbol despojado de la tarde fustigan los pasos de una loba siberiana que conquista la umbría de los zócalos las intemperies transmiten las mil vergas del andrógino

ruégoles mis campos mis estelas y mis ríos no anhelar al prodigioso que ha vencido a su sombra rosa que el que vuelve no soy yo ni la bárbara princesa es quien me acompaña

un ruido sin par ensambla los fetiches y las clavijas del esteta a su apóstata excelencia el anj el abanico de ases y complaciente la espada que duerme en nuestros jardines expuestos a la endemia y la entropía que nada dicen

vestido de tules con una bolsa de arroz las taxonomías repiten perfecciones regias del niño traidor el más amado campeador

acéfalos lacayos inmóviles peregrinos caballos pintores elefantes acróbatas ingenuos amaestradores de perros ciegos imitadores de pájaros y fieras tímidos tragasables campestres pífanos ardientes orfebres mancos truhanes y gentiles disfrazados o apacibles

no dejaste ninguna sospecha de tu cuerpo

desencadenados miles de pétalos enmudecen a la crisálida y su cicatriz de pánico humo rinden su donación

breve tránsito del porfiado oh la deshora de un pío impertinente ruisenñor ella está dormida sonríe disecada

festín bielorruso a la parmesana con gigantes animales y cometas deviene lo azul y te saluda son miles las mesetas observan las torres

el puente a la misma hora

Gdansk, 1848

CORRESPONDENCIA /
Juan Acha-Fernando de Szyszlo

Lima, 3 de Julio de 1959

Sr.
Fernando de Szyszlo V.
Unión Panamericana
Sección de artes visuales
Washington 6, D.C.

Estimado Szyszlo:

Como Ud. estará enterado, el Sr. Gómez Sicre me ha encargado unas 25 páginas sobre los 59 años últimos de las artes visuales en el Perú, para lo cual me urgen algunos datos suyos.

Necesito ver cuadros suyos anteriores a 1951, como también algunos que se exhibieron en Mayo del 51 en la Sociedad de Arquitectos. Le agradeceré mucho si Ud. me envía el nombre de las personas que en Lima los puedan tener.

Mi intención es dar una visión de procesos artísticos. Por el momento sé que hay una diferencia entre sus obras del 51 y las del 55, pero quisiera establecer el año exacto en que Ud. adquiere la modalidad que le conozco desde el 55 hasta su última exposición en esta ciudad.

Inclusive, estoy interesado en lo que ha exhibido desde que Ud. salió del Perú; por eso le rogaría me envíe diapositivas en colores con cargo de devolución, lo mismo que 4 ó 5 fotografías en blanco y negro, para ser incluidas en mi trabajo. Estas deben mostrar su evolución. Los

diapositivas de sus últimos trabajos me servirán de simple referencia, ya que un estudio honrado no podría estar basado en ellos.

Muchos recuerdos a su esposa; haciéndolos extensivos a Sandra y a Joaquín, si es que aún están por allí.

Lo saluda su amigo

Juan W. Acha V.

Julio 7 de 1959

Querido Dr. Acha:

Mucho me alegró saber que Ud. iba a estar a cargo del volumen de pintura peruana en la serie de Arte en América Latina. He leído últimamente y con mucho interés los artículos que Ud. ha publicado en el suplemento de El Comercio sobre arte peruano. A mi regreso a Lima que será en abril espero tener el gusto de cambiar con Ud. ideas sobre este tema que siempre me ha apasionado. La relación entre algunos artistas peruanos actuales y el arte precolombino es algo que merece atención. Actualmente yo siento que mi pintura está cada vez más cerca de las cosas que sobre todo hace muchos años estudié con mucho cuidado, y me sorprendo de ver que esto se ha cumplido en una manera que era la que yo buscaba: involuntariamente. Hoy en día he prácticamente olvidado todo lo que estudié de arqueología peruana alrededor del año 49 y entre esa fecha y hoy solo me he quedado con el gran amor que tengo por esas cosas. El 49 no solo estudié sino que inicié una colección que hasta a el Dr. Muelle interesó, de la que me he quedado con muy pocas piezas favoritas que quizás Ud. recuerde de mi estudio y el resto las vendí, prácticamente todo lo que tiene Mañé Checa era mío. Me convencí que no se trataba de coleccionar sino de simplemente amar. Luego me dejé de preocupar de todo ello y me dediqué a estudiar las técnicas de la pintura y de un golpe ahora me doy cuenta que nunca he estado tan cerca –como le decía antes– del arte que yo quería hacer en esa época, lo único en esa época trataba de imitar y ahora (involuntariamente, quiero decir con ello

no-concientemente) encuentro no solo yo sino la gente que ve los cuadros más recientes que tienen algo de indudablemente peruano.

En fin me he alejado un poco del tema de esta carta, vuelvo a él. Cuadros míos anteriores a 1951 puede Ud. ver en casa de Luis Miró Quesada G. (el arquitecto a quien Ud. seguramente conoce, en caso de que no sea así llámelo por teléfono y háblele de mi parte, es uno de mis amigos más queridos y sin duda la persona que tiene una "cross-section" de toda mi pintura). También tiene cuadros de esa época Manuel Checa y Paco Moncloa tiene uno (Naturaleza Muerta del 46 o 47) que me gustaría que vea. El Dr. Seguí tiene un relieve abstracto que hice en 1945.

Sobre el año en que comencé a pintar en la forma que Ud. me dice que conoce desde el 55 le diré que eso fue en París en 1953, desgraciadamente casi todos los cuadros de esa época están hasta hoy en Florencia de donde nunca me he ocupado de hacerlos volver después de la exposición que hice allí, pero Walter Gross tiene un cuadro muy pequeño del año 53 que es uno de los primeros de esa manera y seguramente uno de los mejores si no el mejor. Mi cuñado Ricardo Sarria tiene también algunos cuadros y tiene uno [Fig. 20 negro y blanco con amarillo] del año 50 que es curioso pues prefigura un poco lo que pinto ahora. En casa de Miró Quesada haga que le muestre las litografías que hice el año 50 en París en Homenaje a Vallejo.

Sobre los dispositivos le diré que en la colección que le remitiremos a Walter Gross y al IAC –donación de Gross– verá Ud. los únicos que tengo, aunque hay la posibilidad de que saquemos algunos de los cuadros que van a São Paulo. Qué lastima que Ud. no vaya a la Bial pues allá podría ver lo último que he hecho aunque quizás se puede combinar de manera que esos cuadros regresen a Lima para exhibirse después de ella.

No vacile Ud. en pedirme cualquier tipo de información que estará encantando de darle. Me olvidaba: Flavio Gerbolini tiene un cuadro grande mío que Ud. no conoce y que si quiere ver puede hacerlo por intermedio de Carlos Rodríguez o de Manuel Mujica. Le repito que si alguna de estas personas no conoce no vacile en decirles que va de parte mía.

Mi esposa le agradece sus recuerdos, los Roca están actualmente en Nueva York antes de regresar a Lima.

Reciba un abrazo de

Szyszlo

Agosto 26 de 1959

Sr. Juan Acha

Querido amigo:

Recibí su amable carta y me alegró ver que coincidíamos en la función importante, si no completamente clara, que debe desempeñar el arte precolombino en la creación de nuestra pintura. Pero antes que pasar a hablarle sobre eso quiere hacerle saber de parte de Gómez Sicre que recibió el texto y que si no le ha acusado recibo se debe a que quería esperar leerlo para poderle al mismo tiempo dar su opinión. El ha estado y está terriblemente atareado con la cercanía de la exposición de Dallas y su próximo viaje a São Paulo, de cuya Bienal ha sido nombrado jurado. Me pide rogarle que tenga paciencia que en estos días le escribe. Yo espero que él termine con el texto para poderlo leer, pues tengo gran curiosidad.

También yo me reservo para una futura conversación en Lima la discusión a fondo de estos problemas del arte peruano que siempre me han apasionado pero no puedo impedirle de adelantarle que –como digo más arriba– coincido con Ud. y no solamente en la importancia que debe tener para todo artista de nuestro país el arte precolombino sino también en el temor de que esta importancia sea tomada de mala manera que solo puede conducir a una pintura peruana en la piel y a una interesada busca de apoyo de un cierto pensamiento nacionalista, como lo fueron en su momento los indigenistas. Creo que el arte precolombino es un alimento que debe ser devorado, como todo buen alimento, por placer y no como remedio. Las cosas que se hacen por placer son siempre más rápida y

efectivamente asimiladas que las que se hacen por obligación o compromiso. Me acuerdo a propósito de un alumno de mi época que era muy flaco y que sus padres para engordarlo, o tratar de engordarlo, le hacían comer manzanas en que habían hecho oxidarse por días unos clavos, el caso es que el niño adelgazaba a ojos vistas y que ponía una terrible cara de náusea a la vista de las manzanas. Mucho me temo que algo parecido le ocurrió a don José Sabogal y Cía, y a algún otro pintor que nos quiso hacer pasar unos huacos nazcas copiados al óleo.

En este problema de la relación de un artista con su pasado, con su tradición, siempre he pensado que todo contacto que sea consciente está más o menos fracasado de antemano, y creo que cada uno de nosotros por ateo que sea tiene un sitio en donde coloca sus dioses y en donde los fabrica a su imagen y semejanza, soy muy impreciso lo sé pero no puedo ponerlo más claro, mientras cada uno de nosotros que queremos crear un arte peruano no fabrique una cosmogonía propia en que en una manera mágica y oscura la esencia del sentimiento religioso precolombino participe, no se podrá hablar de un arte peruano dentro de la tradición peruana. No quiero darle la impresión que estoy metido en una suerte de nuevo esoterismo peruanista. Pero sí creo sinceramente que los peruanos no podemos tomar el arte antiguo nuestro como Picasso tomó el de África, pues para Picasso el resultado no fue una pintura auténticamente africana sino que fue el cubismo. Tiene que haber en nosotros un compromiso no solamente estético que fue el que llevó a Picasso al arte negro, sino también un compromiso amoroso de un lado y moral de otro. Ambos tipos de compromiso son indispensables pues el primero elimina una simulación exterior, consciente, y el otro, una aproximación mecánica y seudocientífica. Pero el fondo del problema lo veo mucho más en el aspecto metafísico, a que me referí antes y que D.H. Lawrence trata con tanta sutileza en "la Serpiente Emplumada".

No quiero aburrirlo ni aburrirme con este monólogo; para progresar en este tipo de camino se necesita diálogo y la distancia lo impide; espero que no por mucho tiempo, pero al mismo tiempo quería que Ud. supiera más o menos por dónde ando en este terreno, que le repito me interesa profundamente.

Respecto a las fotos de mis cuadros, Gómez Sicre considera más sencillo que acá se las entregue pues es regla general en todos estos libritos sobre arte latinoamericano que sea él quien selecciona el material de ilustraciones, por supuesto que en base a lo que cada uno de los autores envía y a la importancia que se les adjudica en el texto.

Bueno mi querido Acha reciba Ud. un abrazo mío y hasta muy pronto.

Szyszlo

LA PINTURA ACTUAL DE SZYSZLO

Es indiscutible que la obra de Szyszlo ocupa un lugar sobresaliente en la pintura sudamericana y por ende en la peruana. La relatividad de este valor nos revela, sin embargo, la paradójica tragedia que sufre aún el arte de nuestros países: artistas, generaciones y pueblos que, a pesar de ser jóvenes, son refractarios e indolentes a toda vanguardia. Y así es como, aferrados a las exterioridades –viejas o nuevas– de la tradición europea, a la cual no logramos todavía descubrirle su fuerza renovadora, se producen obras intrascendentes, es decir, sin futuros por estar lastradas con el pasado.

Últimamente, se pretende armar una escala de valores artísticos “propia” de latinoamérica. Pero como no se trata de renovación, sino de aflojar escalas europeas para hacerlas más indulgentes, resulta que relativismos geográficos y culturales son convertidos en atenuantes estéticos. Si bien una interesada y, así, favorable escala sudamericana podría promover cuantitativamente las otras artísticas, cualitativamente estas caerían en estériles localismos. Y es que mientras nuestro arte no se plantee problemas esencialmente nuevos, o sea de avanzada, los resultados nunca adquirirán el tan ansiado sello nacional. La revivencia de problemas estéticos no darán sino soluciones remedadas.

Ante los recientes óleos presentados por Szyszlo en el I.A.C. no podemos librarnos de la presión de tales consideraciones. Su gran sensibilidad, su vasta cultura, aquella beligerancia conceptual de la cual dio

sobrada muestra en 1951 y el lugar que ocupó siempre en nuestra pintura, nos llevó a depositar en él nuestras mejores esperanzas, por cuya restitución hacemos estos comentarios.

Una finísima sensibilidad lleva a Szyszlo a un lirismo bien ejecutado. Colores suaves y complacientes, refinada textura, veladuras uniformantes y temperamento lírico caracterizan, para muchos favorablemente, su pintura. El resultado estético es poético, pero sin lograr transportarnos a mundos inéditos. Es un neofuturismo de gran acento personal y poético que fácilmente cosecha éxito en círculos refinados y excita el regusto por la melopea. Mirando su obra con un criterio estético-sociológico, podríamos decir que ella se ajusta a ser la mejor expresión de nuestro suave medio que, enemigo de violencias, cae en lo refinado y ahoga toda fe constructiva y renovadora.

Sometiendo la pintura de Szyszlo a un examen vanguardista, podemos descubrir que valores típicamente figurativos animan a las cuatro o cinco simplificaciones que la caracterizan, las mismas que la hacen esquivar el candente problema de la pintura abstractista. Su composición centrada es obstinadamente figurativa. La gama monocroma, conseguida con veladuras, acentúan aquel claroscuro que hizo abortar al futurismo y a sus derivados. En muchos de sus cuadros expuestos, la textura tiene la uniformidad de una imprimación; no ha sido, pues, guiada por una necesidad pictórica. El color también es figurativo; ese morado seductor que usa, por ejemplo, es bellísimo, bien escogido, pero es igualmente bello en cualquier otra parte; en el cuadro no se le ha agregado nada ni se le ha modificado; no hay función plástica. El color no forma ni significa porque está amordazado por la veladura y maniatado por la composición centrada.

Toda simplificación conduce a la limpidez y claridad del lenguaje cuando se hace uso de elementos puros y vivos; las simplificaciones de Szyszlo, en cambio, facilitan solamente el desborde de su gran sensibilidad hacia un refinamiento que podría llegar a ser decadente.

Ora sea la pintura tan sólo un hecho o realización visual, ora sea nada más que la revelación de lo supresensible, y también en caso de que sea ambas cosas, creemos que el uso de la sintaxis y de los procedi-

mientos figurativos en la pintura abstracta, sin tomar en cuenta los hallazgos y las conquistas, los esfuerzos y los desvelos de los 50 años de abstractismo, es un contrasentido. Todo parece indicar, pues, que la pintura de Szyszlo no tiene una salida digna de él y de su contemporaneidad, salvo que se considere la pintura como un excitante de las sensibilidades adulteradas, con ese sedimento dejado por un pasado histórico cultural consumado.

j. Nahuaca
(Juan Acha)

Chaclacayo, 16 de Agosto de 1960

Mi querido Acha:

Me parece que no hago sino corresponder a su confianza al hacerle saber por escrito mi opinión sobre el texto que tuvo ud. a bien comunicarme.

Siempre he sido renuente a ocuparme de mi propia pintura. Creo que si lo que pienso de ella y lo que quiero expresar a través de ella no queda suficientemente manifestado en la tela poco será lo que pueda añadir para esclarecerlo con palabras. Sin embargo, tratándose de una persona como ud., de cuya buena voluntad no dudo, la tentación de hacerlo es demasiado fuerte, de un lado, y de otro, hay en su texto algunos malentendidos que no puedo, honestamente, dejar pasar. Ante todo quiero dejar claramente sentado que lo que encuentro discutible en su nota no es su concepto de que mi pintura actual le parezca floja y decadente, que ese derecho soy y he sido el primero en reconocérselo a toda persona, lo que encuentro ligero es la forma en que pretende, un poco apresuradamente, sustentarlo. Permítame decirle ahora porqué encuentro ligereza en la sustentación de sus argumentos:

1.- En su concepto parece ser que el defecto más grave de que puede adolecer una obra es el de no pertenecer a lo que ud. llama la "avanzada" y que imagino quiere decir las corrientes plásticas más recientes. "La revivencia de problemas estéticos –afirma ud.– no darán sino soluciones remedadas". Esta frase que haría, me temo, fruncir el ceño a un especialista del renacimiento (pues como en cierta manera el nombre de renacimiento lo indica, este fue un movimiento de recaptura de los ideales y la cultura de la época clásica y por ello de sus problemas estéticos) no encontraría tampoco mejor acogida de un crítico de arte contemporáneo. Básteme citar como ejemplos de replanteamiento de problemas en la época negra de Picasso el uso de los problemas plásticos del arte africano, en Roualt el de los problemas del arte de las vidrieras góticas, en Bonnard el replanteamiento de los problemas del impresionismo con 30 años de atraso, en Modigliani el de los florentinos del "cuattrocento", la lista podría ser larga. El error a mi juicio está en creer y juzgar la pintura por escuelas y con un criterio apriorístico. Personalmente siempre he estado en desacuerdo –y en alguna parte lo he escrito– con esas personas que porque son partidarias de la pintura abstracta, o más a la moda, informalista, desprecian la pintura figurativa en masa, o a la inversa. Soy de ese tipo de personas –seguramente dudoso para ud.– que encuentran sitio en su corazón para amar al mismo tiempo la obra de Leonardo y la de Miró, la música de Vivaldi y la de Schoenberg, la poesía de San Juan de la Cruz y la de Vallejo. Nunca me ha detenido a pensar que uno tiene irremediamente que elegir por unos contra los otros y menos aún he creído jamás que había una calidad intrínseca en pertenecer a la vanguardia. Si he defendido la pintura abstracta hace algunos años, cuando el Arquitecto Luis Miró Quesada y yo fuimos los que soportamos todos los chubascos, era precisamente para oponerse a ese criterio con que ud. ahora pretende condenarme, ese criterio que supone que hay tendencias buenas y tendencias malas, y que intenta dar dogmas de qué cosa es lo que se debe hacer y que cosa no. Desgraciadamente, querido Acha, ese dogmatismo ha conducido solamente a la esterilidad y la monotonía, es el caso del indigenismo entre nosotros, del realismo socialista impuesto por consignas políticas de la pintura geométrica preconizada por ciertos sectores de París de hace diez años, y

de algunos discípulos y panegiristas de la "action painting", entre los cuales no creo abusivo incluirlo a ud.

2.- Lamento mucho que crea ud. que mi pintura es "neo-futurista" y no sé honestamente de dónde puede haber ud. sacado frente a mis cuadros semejante conclusión. Me apena que no haya sido suficientemente claro en mi obra, para una persona interesada como ud., que mi pintura es exactamente lo opuesto del futurismo o del neo-futurismo. No parto, como los futuristas, de ningún objeto o casa real, ni pretendo en ninguna forma expresar sus cualidades, y me permito remitirme a unas declaraciones que hice hace cinco años y que suscribo hoy con el mismo énfasis: "En pintura la belleza o la expresión –como queremos llamarla– viene a través de un hecho plástico eficaz. Personalmente nunca me he interesado a otra cosa que no sean estos valores plásticos, es decir a la lírica, a la poesía, que me parecen ser al mismo tiempo el corazón y el rostro de lo que llamamos realidad". Estoy, pues, y quiero estar, lejos de los manifiestos vagamente poéticos, fundamentalmente ingenuos, y hoy definitivamente envejecidos, del Sr. Marinetti.

3.- El "examen vanguardista" a que dice ud. someter mi pintura me deja completamente perplejo por la debilidad de los argumentos utilizados. Decir que la uniformidad de textura impide pensar que ha sido producida por una necesidad pictórica es una afirmación gravemente errada y que de hecho suprime y niega validez a casi toda la pintura occidental, desde los flamencos, hasta los últimos cuadros de Cezanne o Monet, pasando por Goya y Velázquez. Más adelante, en el mismo párrafo dice ud.: "El color no forma ni significa por que está amordazado por la veladura y maniatado por la composición centrada". No entiendo qué quiere ud. decir con la expresión de que "el color no forma", pero dejando eso de lado, me temo que de un plumazo ud., cayendo en un sectarismo vanguardista –si no es muy fuerte la expresión–, niega todas las obras de pintura antes de que Pollock salpicara y descentrara sus pinturas. Esta posición, sin pretender ser profeta, creo que en pocos años la va ud. a tener que reajustar, las modas pasan más rápido de lo que nos imaginamos, y en los relativamente pocos años que tengo de pintar he visto ya pasar, vociferando con el mismo entusiasmo, a los indigenistas,

realistas socialistas, y a los abstractos geométricos. Espero que ud. reciba estas atenciones con la misma buena voluntad con que yo he leído su texto y le ruego que considere que si mi pintura excita hoy "el regusto por la melopea", cuando no lo excitaba ni cosechaba éxitos en los "círculos refinados", mi pintura escondía a la misma persona que soy el día de hoy y que ni ahora ni antes he pintado para esos círculos refinados ni para buscar la alabanza de nadie, he pintado por que desgraciada o felizmente tengo una necesidad profunda de hacerlo que me permite y obliga a pasar por encima de los juicios no importa cuál sea su índole, ni que ellos sean o no favorables.

Reciba ud. un saludo cordial mío,

Fernando de Szyszlo

Estimado Szyszlo:

Me alegro que haya Ud. aceptado realizar un diálogo fuera de los accidentes, muchas veces incontrolables, de la palabra hablada. Las opiniones del artista son de suma importancia, pues ellas pueden balancear y corregir la fría lógica del crítico, del interesado en los problemas profundos del arte. Como Ud. ve, me guía un interés egoísta.

Su respuesta, escrita con altura, viene a confirmar una vez más la necesidad de estos diálogos para, así, poder reflexionar serenamente el sentido exacto de las palabras usadas. Para quien la claridad es una consecuencia, y no el origen, de lo que escribe, como yo, no es ninguna sorpresa saber que ha fallado en impartir una inconfundible dimensión a sus palabras. El interlocutor, entonces, duda y se extravía. Pronto se percatará ud. de mi preocupación por no usar las palabras en bulto, algo así como el cara y el sello de una moneda, sino de otorgarles el determinado significado que da lugar mi idea de las cosas. Y si no lo logro más de las veces, estaré siempre llano a responder por ellas. Y en este diálogo tiene Ud. todo el derecho de exigir que precise y aclare.

Como primera medida, trataré de eliminar los aspectos secundarios y aquellos otros que solamente en apariencia son capitales, para estrechar el campo donde gravitan los puntos en discrepancia. De esta manera, debo declarar que en ningún momento he puesto en duda su honestidad y buenas intenciones. Fuera de mí está juzgar, ni aun referirme, a las intenciones extraestéticas o a subterfugios que el artista pueda aparentemente contrabandear en su obra. Esto pertenece sólo a la conciencia del artista. Si bien tras cada obra de arte hay un hombre, nunca tomaré una por otro. Y es que para mí, la obra es la cristalización de un brevísimo momento del hombre, quien es una criatura con todo el derecho –y no menos deber– de realizarse en su plenitud. Este superarse o purificarse es encontrarse en medio de un cúmulo de imposiciones de la sociedad y del pasado. Pero este encontrarse debe estar dentro de la ineludible solidaridad humana. Por todo esto, es fácil comprender que cuando se critica la obra, solamente se toca, y de relance, un momento pasado, pero el hombre en su plenitud y magnitud queda intocado, Y por ello, no tendría ningún reparo ni vergüenza en retractarme en alta voz, cuando se me haga ver un error cometido. Me es duro aceptar, pues, que un hombre sea fiel a un momento consumado, aunque vaya en perjuicio de esa superación, por el simple hecho de identificarse con él como su propiedad definitiva. Basta de divagaciones.

Al leer sus observaciones he visto mis sospechas confirmadas de que lo que yo creo censurable en su obra, no se debe a debilidad vocacional, sino a ciertos errores de perspectiva pre-estética, es decir, a ciertas distorsiones que la visión del pasado artístico le producen en su fina sensibilidad, las cuales Ud. nunca ha cuestionado. Y con esto entro al punto 1.

Sus consideraciones vertidas dejan al descubierto la fusión de valores que Ud., sin quererlo, hace de la obra artística. A pesar de mi inexperiencia didáctica haré lo posible por aclarar en qué consiste tal fusión.

Es indudable que existen elementos universales, o sea aquellos que trascienden sobre el tiempo y el lugar, y existen también elementos que son función del tiempo y del lugar. Los primeros no pueden existir sin los segundos, pero sí estos sin los primeros. Vivaldi, Schönberg, San Juan de la Cruz y Vallejo son universales y al mismo tiempo inconfundiblemente

de sus respectivos tiempos y lugares. Pero por otro lado, se conocen artistas contemporáneos de estos genios nombrados, que a pesar de ser también inconfundiblemente de su tiempo y lugar, carecen de valor universal. Esto de universal es, como sabemos, una mera simplificación. Por tanto, no existe lo universal como sustantivo, sino como adjetivo. Y es cuando el artista sabe o logra sacar de su tiempo y de su lugar un aspecto que interesará a los hombres de todos lo tiempo y lugares.

Lo que acabo de decir "de interesar" se refiere a lo espiritual. Para lograr tal espiritualidad o universalidad, el artista se forma su propio lenguaje que en una síntesis de lo individual y de lo de su tiempo y lugar. De donde resulta que para conseguir ese propio lenguaje hay necesidad de un planteamiento determinado que está acondicionado por la intuición del artista y su tiempo. Tal planteamiento carece de valor para otros artistas y para otros tiempos. Pero Ud. fusiona el planteamiento con la universalidad, y cree que todo planteamiento con frutos es fértil en otros. Me refiero naturalmente a los elementos temporales de todo planteamiento, y no a categorías a priori, es decir no al problema universal del arte; conseguir universalidad. El planteamiento es la estética de cada uno y de cada tiempo o cultura. Al fusionar los elementos temporales, que son el resultado profesional de un planteamiento, con lo universal, cree Ud. que ellos son una panacea. Al aceptarse esto, se llegaría a pesar lo siguiente: Grecia fue una cultura maravillosa donde, por ejemplo, se usaba un lenguaje en que la esclavitud tenía un significado diferente al nuestro, pero a nadie se le va a ocurrir pretender repetir la hazaña de Grecia conjugando el verbo esclavizar, como nadie tampoco podrá negar la grandeza de Grecia por el simple hecho de rechazar la esclavitud.

Parece, pues, que hay en Ud. una confusión entre los componentes de estratificación elemental de la obra de arte. Además, hay aquella idea de libertad muy típica de los artistas: todo está permitido con tal de que haya calidad. Así como no se puede, en nombre de la libertad, permitir la existencia política de los fachistas, sus destructores, así tampoco en arte se puede permitir, en nombre de la libertad, el pasado que nos encauza en determinada dirección, restándonos libertad. El artista puede hacer lo que desee, pero hacia el futuro, hacia la creación, no hacia el pasado.

En resumen, Vivaldi, Schönberg, San Juan de la Cruz y Vallejo son ejemplarizantes en la universalización de su lenguaje, no en su lenguaje. Cada uno de ellos define y agota para siempre su lenguaje, cualquier revivencia de su planteamiento, y de su estética, sería un remedo, una simple variación sin importancia universal.

Así, si miramos con un criterio auténticamente universal, tendría Ud. que convenir que todo esfuerzo de Picasso (y hay que ver qué Genio!) resulta ridícula al lado de una escultura Bambara o Yoruba. Estoy seguro que aquí no habla mi tercio de sangre africana, sino una sensibilidad libre de prejuicios. Fíjese Ud., que ni aún siendo nosotros testigos del tiempo de Picasso, podemos librarnos de preferir el gran poder mágico de las formas africanas. Tal frescura y sabiduría estéticas son inigualables. Y este fracaso picassiano, que se ha repetido en todos sus pillajes museales, nos apena. El cubismo será lo único que salve su genialidad. Es triste, lo repito, ver a un genio fracasar por puro español: otro Quijote que quiere renovar, corregir y censurar recurriendo al pasado. Con Rouault, Bonnard y Modigliani pasa lo mismo, aunque en menos grado. Y es que el talento está en menor grado que el genio.

Esto que acabo de manifestar de Picasso, no lo puede decir de los renacentistas. Primero, porque no existen pinturas griegas para comparar y segundo porque consta que ningún renacentista del trecentos o cuatrocientos vio pintura griega o romana alguna. Referencias hubieron únicamente en los libros clásicos que las describían.

Soy ajeno a todo "prerafaelismo" grosero, pero nombraré a Lloyd Wright y Van Velde, quienes, como arquitectos, negaron la importancia occidental del Renacimiento en comparación con el gótico.

Su opinión sobre el Renacimiento es un "vasarismo" grosero: el renacer de la antigüedad; cuando su verdadero sentido es: renacer del hombre. Basta leer a cualquier italiano enterado, para darse cuenta que el Renacimiento es la síntesis de lo medieval y lo italiano. Italia nunca fue gótica, siempre palpitó un naturalismo y un ideal de belleza tradicionales en sus hombres. Indudablemente que ha una afinidad con Grecia

por lo romana, algo inherente al italiano y al mediterráneo, es decir por pura carambola.

San Francisco de Asís es el que da el grito de retorno a la naturaleza como presencia de Dios., esto podría ser en apariencia griego, claro está, pero ¿qué cosa más alejada de Grecia que el sentimiento franciscano? Agréguese al naturalismo italiano, el realismo de Flandes de aquella época y se comprenderá cómo todo llevó a un ideal de belleza mediterráneo, ínsito en la belleza de sus hombres y en su tradición. Pero no todo es ideal de belleza en el Renacimiento.

Para realizar este anhelo de naturaleza y belleza, que se venía elaborando desde el "duocento", hubo necesidad de una estética. Y ésta no fue revivida de Grecia, sino que se creó una estética científica; la perspectiva central. Y según mi modesto conocimiento no se conocen pinturas pompeyanas con esta característica.

Como ve, no existe revivencia de problemas estéticos en el Renacimiento, pero esto no quiere decir que no tenga contacto con el pasado. Quien conozca historia sabe que no se crea exnihilo, sino que, negando el pasado inmediato, se busca apoyo en experiencias lejanas. El arte moderno hace lo mismo con la prehistoria.

Tiene Ud. toda la razón al decir a secas: la pintura no se juzga por escuelas... no hay tendencias buenas y malas... Pero que sí hay tendencias eficaces e ineficaces, vigentes y anacrónicas. La historia enseña que la condición indispensable del arte es la creación, o sea formas inéditas. Y el mismo San Juan de la Cruz decía: (perdone que no lo ponga en la lengua original) "Pour aller où tu ne sais pas, tu dois aller par où tu ne sais pas». Lo desconocido encierra la creación. De donde resulta, que condeno toda escuela o tendencia que muestre remedos, lo conocido.

Aquí debo aclarar mi posición, un tanto criticada, por ser definitiva y clara, no por eso menos honesta. No creo que pueda haber valor estético en una pintura que se planteé lo figurativo, *solamente* en la que usa un planteamiento o una estética abstracta es hoy posible. Ser abstracto no significa calidad, es solamente operar con una estética

vigente, eso es todo. Y le diré porqué: una pintura figurativa tendría que usar una estética figurativa, entonces todo me parece ridículamente malo al lado de Rembrandt, Velázquez, Vermeer. Si es abstracta se le aplicará los resultados de los 50 años de arte abstracto que tenemos atrás. Si es mala será por falta de verdadera vocación natural o por un falso planteamiento. En el primero caso no tengo nada que decir salvo porqué es mala. En el segundo lo haré con medios racionales. De la estética vigente acontece que los artistas muchas veces están dominados por aquel sentimiento burgués de calidad, para ocupar un puesto en una escala artificial, por eso es que no se contentan con su solución de un planteamiento vigente, y recurren al pasado.

Esta posición mía se ha tomado por un dogmatismo, pero lo acepto siempre que quiera decir una fe profunda, y en materia artística se puede decir que es ciega, porque no hay razones lógicas para probarme lo contrario del arte abstracto, Y son vanguardistas hasta que se logre una renovación de valores en todo orden de cosas, la cual es necesaria para el hombre actual. No comparto su idea de que el dogmatismo es estéril; lo será en campos lógicos o científicos, en el campo del conocimiento lógico, pero no en el campo del conocimiento intuitivo, de lo suprasensible, que es lo que busca el arte. Aquí hay un dogma personal. Y creo que todos los genios y grandes artistas han sido fanáticos y dogmáticos. Por eso el Greco no titubeó en decir que el Juicio final de Miguel Angel era un mamarracho: "bórrelo que yo hago uno mejor"...

Al releer todas estas páginas, me doy cuenta que puedo causar la impresión de que estoy refiriéndome a burdas copias artísticas, por eso quisiera aclarar que lo que yo llamo escuela o tendencia anacrónica, si quiere puede Ud. llamarlas influencias, revivencias o inspiraciones, es aquella equivocación que se produce por demasiado amor al pasado, una especie de beatería que frustra toda vocación artística. Pero este grado de equivocación no es un absoluto, sino algo que el tiempo determina. Mejor dicho, el grado o la manera de ver el pasado para inspirarse, no es en cada tiempo el mismo. Para los renacentistas fue otro que para Velázquez o Rembrandt. Estos pintores del siglo XVII se plantearon el "caravaggismo" que era lo vigente en todo su siglo, excepción hecha de

Poussin y Rubens. Pero en nuestros días, que hay vuelco total de conceptos, el pasado se mira de otra manera. El artista moderno no puede tener el mismo grado de continuación con el pasado, que tuvieron Velázquez y Rembrandt por mucho que sus obras sean maestras y geniales. La valoración estética es otra, pero no para hacerla retroactiva sino para el presente. Hoy hay otra estética, otro planteamiento que ya tres generaciones de la mejor juventud de pintores del mundo se vienen presentando. ¿Pueden estar estas generaciones equivocadas?, ¿han sido deshonestas? ¿Todos sus trabajos y conquistas han sido en vano? Por eso cada día amamos más a Giotto, Masaccio, Piero de la Francesca. Rafael, Leonardo nunca despreciaron sus desvelos, que los hayan rebasado de acuerdo a un planteamiento estético, no quita en nada el valor íntimamente estético de Giotto.

2. He llamado su pintura “un neofuturismo de gran acento poético y personal” y luego hablo del abuso de claroscuro. Si Ud. considera que su pintura es abstracta y que abusa del claroscuro, vería el mismo neofuturismo, quien ingenuamente creía que la renovación era aparente y no de espíritu, de procedimientos, de forma, etc. Ellos representaban la velocidad a pesar de que ellos crían que la estaban expresando. Lo cual se debía al uso de elementos viejos que por experiencia se sabía que daban esa representación. Quien haya visto suficiente pintura sabe de qué medios valerse para dar, por ejemplo, un impacto lírico que culturalmente conocemos y sentimos. Parece que el artista buscara representar su lirismo, al no comprometer el color y centrar sus formas. En la pintura abstracta vemos a diario cómo el pintor va obscureciendo su pintura y evadiendo problemas. No quisiera poner ejemplos. Me parece que el lirismo personal hay que revelarlo en su pureza, no en una objetivación que el pasado ha hecho ya convencional.

Estoy de acuerdo que la pintura es un “hecho plástico”, pero excluyendo como tal toda revivencia. Y, según mi opinión, hace mal Ud. en identificarlo con poesía y lírica, valores que existen fuera de la pintura y del arte también. “Hecho plástico” es creación, formas inéditas. Recuerde las palabras arriba citadas de San Juan de la Cruz. Hoy más que nunca cobran vigencia las siguientes palabras de Delaunay:

“la peinture n’est pas un symbole, c’est une concordance de rythmes, dans l’esprit d’une représentation. La peinture est un art complet, un tout qui présente dans toute sa pureté un fait plastique, non un effet (impresionismo), non una alusión (Cubismo et simbolismo), non una anécdota (realismo, naturalismo), mais un acte vivant, humano, creativo, lyrique avec des *moyens pures* (subrayado por el autor) qui son la peinture”. El lugar de la lírica está en el acto no en el hecho plástico.

3- En muchos de los cuadros expuestos, la textura tiene la uniformidad de una imprimación, no ha sido, pues, guiada por una necesidad plástica, dije. Y ahora aclaro; Si su pintura es abstracta, al menos parece serlo, debo aplicarle un criterio abstracto o vanguardista. La textura para los abstractos es un medio de expresión más que permite ampliar las fronteras donde se mueven posibles realizaciones ¿abstractas? La pintura abstracta ha introducido un nuevo concepto de textura, ya no es el soporte físico (pasivo) que siempre existió. Goya, Velázquez, Monet, Cezanne lo han usado, pero también Sabogal, Núñez Ureta, Mendivil. Y si Ud. uniforma la textura en la tela virgen, está obrando profesionalmente, racionalmente, no por necesidad plástica. Necesidad plástica es la que exige que en determinado momento de la actividad creativa se use una textura activa que entre en función con el color y dé las formas, para así lograr ese tejido maravilloso de la obra de arte, donde no se puede suprimir o reemplazar nada sin que la obra se adultere espiritualmente.

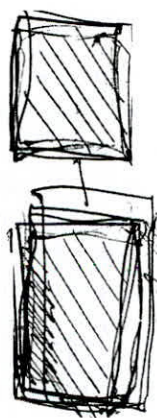
Al leer a todos aquellos abstraccionistas que han escrito, nos damos cuenta que el ideal era borrar toda huella de la figura, ya que el contemplador en presencia de ella da rienda suelta a su imaginación, o sea a su experiencia, y entonces refrena la intuición espiritual. Los geométricos también usaron compositivamente las formas como figuras. Y es que las centraban, era una estructura cerrada cuya alrededor se rellenaba con algo sin importancia plástica. Quien logró ese ideal donde los colores y las formas entraban en una indisoluble función sin que haya formas o colores principales fue Pollock. Ya sé que el manchismo pasará, pero dejará la lección de su procedimiento como antídoto de lo intelectual. De todos modos la obra de Pollock perdurará

Ahora comprenderá lo que he querido decir con que su color no forma. Ordinariamente, el color es formado, ya sea que se le encierre con una línea o planos, o se le vele. El color está aquí reprimido. Para mí el color "forma" cuando entra en juego con los demás elementos, en tal grado que el color adquiere cualidades y medidas inéditas. Es tan expresivo, que espiritualmente parece una forma plena, lograda.

Estoy seguro que su obra se debe a una necesidad profunda. "La mujer del César no sólo debe ser honesta sino parecerlo también"... Hay necesidad de ser, lo que decía antes, solidario con la humanidad. Y el pasado no lo podemos cambiar. Menos trascender en él, pero sí podemos modelar el presente y más aún el futuro. Y la vanguardia de todos los países en estos momentos quiere una renovación de valores, Ellos ¿saben distinguir lo que el tiempo, la sociedad y el hombre tienen de eterno?

Perdóneme por tanta majadería. Su amigo que lo aprecia de veras.

Juan Acha



¿QUÉ QUEDÓ DE LA SELVA? UNA NOTA SOBRE CHRISTIAN BENDAYÁN / Luisa Elvira Belaunde y Víctor Vich

La pintura de Bendayán muestra una cultura que no le tiene miedo al veneno. Es más, celebra el veneno y lo transforma en vida y alimento porque sabe que todo veneno es también una potente medicina. Este énfasis en el veneno se revela a través de una especie de aura que suele hacerse visible alrededor de sus personajes a partir, por ejemplo, de paredes empapeladas, flores de plástico, santos populares, manteles con pliegues y múltiples reflejos de matices: espejos que dan cuenta de la densidad de lo local, imágenes dentro de imágenes. Nosotros sostenemos que dichas auras no pueden ser entendidas como malas copias de gustos hegemónicos sino, más bien, como el signo de una agencia cultural y de un poder singular: un latigazo de deseo que quiere imponerse sobre la sensibilidad del espectador.

En efecto, críticos como Buntinx (2007: 16) han notado que en los cuadros de Bendayán lo importante “suele estar no en sus insolentes primeros planos sino en la sensualidad decorativa de sus fondos”.¹ Nos parece, en ese sentido, que gracias a ello ocurre una notable inversión de la relación entre lo contenido y su contenedor, es decir, que lo que vemos dibujado como contexto de los personajes no es el espacio material en el que se encuentran sino una exteriorización de poderes y sueños normalmente ocultos. Este mundo es, en efecto, medicinal: los diseños transmiten un ritmo, a modo de un carrusel, del que uno puede escuchar la melodía y el brillo que, por lo general, impregna todos los cuadros, sacraliza a los perso-

¹ “Lo impuro y lo contaminado. Christian Bendayán: un pintor de la selva (urbana). Lima: 2007.

najes bajo el aura que los rodea. Esa aura, ese trans fondo, tiene un poder curativo y funciona como un fantasma del deseo y de la ley transgredida.

Así, esta pintura hace visibles a subjetividades que la moralidad oficial maltrata y desprecia: individuos peligrosos, prostitutas, travestis, criminales, vagabundos y enfermos, muchos de ellos andrógenos y borrachos. Casi toda la obra de Bendayán muestra estos cuerpos gozosos que, en su constante vibración, dan cuenta de formas no legítimas de placer, excesos que se desbordan a la ley pero que se muestran con dignidad. En algunos cuadros, los personajes están sumergidos en su embriaguez, otros se nos clavan inquietantemente en la mirada, pero su peligrosidad es siempre transitoria y operativa. Se trata, en todo caso, de personajes que, como las serpientes, contagian sus alucinaciones porque tienen veneno en los ojos. Picados por su mirada, su brillo sale fuera de la pintura para comenzar a alucinar con ellos.

Es decir, en sus cuadros hay algo que se celebra y que tiene derecho a la transgresión. Por tanto, la relación entre el cuadro y el espectador siempre se plantea como una posibilidad curativa. Tal vez por eso, el observador queda hechizado por imágenes que no son solo de subjetividades y deseos, sino de los poderes –diseños coloridos de venenos– que esos deseos irradian. Podemos decir entonces que toda la obra de Bendayán se propone como una intervención curativa, como un intento de sanar a partir de la luz que sale de estos cuerpos. Es entonces a partir de la visión luminosa que se pone en escena la sanación del goce.

En este ensayo, sin embargo, nos interesa comentar un solo cuadro, titulado *Mediodía* (óleo sobre tela, 200 x 300 cm., véase su reproducción en la retina de nuestra contratapa), que fue exhibido en la galería *Enlace* en su exposición del año pasado.² Ella sorprendió a los entendidos porque Bendayán mostró ahí un universo muy distinto al de las líneas más recurrentes de su producción anterior. Aunque *Mediodía* no fue el cuadro más hermoso de la muestra (a nuestro parecer, “*Velorio*” y “*Anun-*

² Titulada, “*Luz*”, la muestra se expuso entre el 3 de julio y el 15 de agosto del 2009.

ciación" son algunos de los logros más altos de toda su obra), su singularidad es notable por el diálogo que establece con su producción anterior y con el referente cultural que representa.

En dichas pinturas, en efecto, los sujetos han sido subsumidos a razón de planos contextuales mucho más amplios. Es decir, ya no se trata de representarlos en intensos movimientos performativos ni en sus placeres sensoriales o en sus auras cargadas de deseos, sino más bien de registrar la presencia de la muerte al interior de la vida. Mientras que, como hemos afirmado, la estética de Bendayán se ha construido a partir de una incisiva mirada que los sujetos dirigían hacia el espectador, intentando atravesarlo para inyectarle su poder, en estos nuevos cuadros, ya ningún personaje mira hacia afuera y todos se encuentran ensimismados en el limbo de su soledad y de su dolor; o también de su espera. En todos ellos, el tiempo está en suspenso y es sombrío: los chirriantes colores han sido substituidos por una estética donde priman las sombras, los grises y una notable experimentación en los claroscuros.

Mediodía muestra una plaza vacía con un sujeto despararrado en el suelo, tirado en el piso, desmayado o durmiendo, no sabemos si por algún exceso o por la pobreza misma. A pesar de su título y de la luz que genera sombras completamente verticales, el ambiente es glacial pues más que promover la sensación de una plaza pública, tiene la atmósfera de un espacio cerrado: algo así como la imagen de un preso en su celda. El sol está en el zenit, pero está estancado. Tanta luz opaca el brillo de la selva y la vida se petrifica como bajo el efecto de una bomba H. Los árboles han sido substituidos por postes verdes (que no acogen con su sombra) y el sol por faros apagados y redundantes. A su vez, los jardines se encuentran aprisionados por escuálidas rejas con una mísera funcionalidad. Salvo por el personaje tirado en el suelo (durmiendo o muerto) todo lo demás se encuentra desierto: las puertas y ventanas cerradas y el escenario del teatrín vacío. La inmovilidad se hace sentir agobiante.

¿Qué es entonces lo que mata al sujeto? ¿Qué es lo que lo tumba al suelo? o, más bien, quizá, ¿cuál es este nuevo sueño que lo rodea?

Sostenemos que este cuadro de Bendayán muestra un modelo de modernidad que desacraliza todo el dinamismo de la cultura popular: homogeneización, control social, represión y disciplina se han convertido en las características básicas de los nuevos proyectos urbanos. El idealizado "material noble" no se presenta aquí como el signo de un progreso cargado de ilusión, sino como algo que es infértil y hostil porque, al contrario de la selva loca, es perturbadoramente higiénico: nunca se pudre ni se transforma. Así, el veneno gris de esta plaza no da brillo y solo impone una visión frígida y sepulcral: una cultura del cemento que mata y que barre todo lo que encuentra a su paso.

Entonces, podemos decir que en *Mediodía* observamos el borramiento del aura y la pérdida de la densidad cultural. Si en toda la obra anterior de Bendayán lo que rodea al sujeto era siempre su sueño, su canto de curación, su deseo sanador, en este cuadro todo ello ha sido substituido por una modernidad periférica que homogeniza los gustos, se impone con fuerza y controla el goce del sujeto. Las luminosas formas que antes cubrían el mundo de los ensueños se han vuelto aquí solo un impávido y burdo tartajeado sobre el cemento.

Notamos, en todo caso, que el único rezago de brillo proviene de la tela de la bermuda de este personaje que se encuentra aplastado, ya no por el sol, sino por los alcaldes peruanos. Si, como citábamos al principio, lo más importante de esta pintura se encontraba en la sensualidad decorativa de sus fondos, y si sosteníamos que aquello, en el contexto de la selva, asumía un poder fuertemente medicinal, entonces este cuadro bien puede entenderse como un testimonio que da cuenta del horror que guía la construcción de las nuevas obras públicas en el Perú: un sujeto extranjerizado en su propia plaza y en su propio sueño.

Lo cierto es que en los últimos años las plazas públicas han venido transformándose en monumentos al cemento y, por lo general, son remodeladas bajo una ansiedad modernizadora que habría que estudiar más a fondo. De hecho, el espacio público nos constituye, da forma a lo que somos y estructura el tipo de vínculos que construimos frente a

los demás. Por tanto, lejos de aspirar a convertirlas en simples espacios “decorativos” las plazas deben ser concebidas como lugares de encuentro, instancias decisivas en la formación de comunidad.

Sin embargo, en este cuadro de Bendayán lo habitable y cotidiano –la plaza– se ha vuelto realmente inhóspito: pérdida de sensorialidad, pérdida de tradición, pérdida de la vida misma. ¿Qué es entonces lo que las nuevas ciudades peruanas ofrecen para ver? ¿Qué nuevos espacios públicos existen que sean capaces de promover y acoger la heterogeneidad del deseo? ¿Qué quedó de la selva? Bendayán observa que las nuevas remodelaciones urbanas matan a los sujetos y que, lejos de constituirse como lugares que enciendan al deseo, solo conducen a la soledad y a la muerte. Si toda su obra podría definirse bajo la frase, “*todo lo que existe emana un aura de diseños*”, este cuadro es la muestra de cómo una modernidad mal entendida vacía toda la piel de la cultura (sus figuraciones de encuentro y de goce), y fosiliza, cruelmente, a las estéticas locales.



EL ÚLTIMO VISIONARIO / Alfredo Villar

Agh I'm tired of insisting! goodbye,
I'm going to Pucallpa to have visions.

Allen Ginsberg

Son verdaderamente escasos los artistas que trascienden su condición mortal y laica y se convierten en la conciencia profética y visionaria de su sociedad. Podría ser Dante visionando los ultramundos y transformando la lengua de su tiempo o William Blake profetizando la caída de Albión y celebrando el advenimiento de una moral y un universo nuevo o William Burroughs describiéndole a Allen Ginsberg sus experiencias extáticas en la selva peruana. Cuando pienso en Pablo Amaringo Shuña sólo puedo concebirlo de esa manera: como un visionario, quizás el último que nos ha dado el arte peruano.

La reciente muerte de Don Pablo Amaringo nos ha privado no sólo de un gran artista sino también de una inusual conciencia moral y espiritual. Y es que Don Pablo ejecutaba un arte que él consideraba como una "revelación" de verdades que están más allá de lo observable y lo evidente pero que a la vez están ahí para interpelar nuestra cruda y prosaica realidad. En la obra de Amaringo se comparte no sólo un *estilo* sino una *visión* en la cual lo espiritual y lo carnal no están separados sino que cohabitan un mismo espacio, donde la vigilia y el sueño están entretejidos y no es pertinente trazar límites entre ellos. Un mundo donde, como nos recuerda el Ino Moxo de César Calvo: "la realidad no es nada si no se llega a confirmar en los sueños".

Pablo Amaringo nace cerca a Tamanco, pueblito ribereño del Ucayali, en el año de 1938. A los 10 años se va a vivir a Pucallpa y tiene, llevado por su padre, su primera experiencia de toma de Ayahuasca. Aunque el niño de aquel entonces no comprende del todo la experiencia, ésta queda grabada en su memoria: "Las visiones eran tan vívidas que pensé que lo que veía no sólo era mi imaginación, sino un contacto

con algo físico y real". Tendrían que pasar 20 años para que Don Pablo, guiado ahora por una maestra nativa, comenzara una nueva exploración con la bebida sagrada hasta poder convertirse él mismo en un experto chamán y naturalista.

Durante los años 70, Amaringo trabajaría como curandero y médico vegetalista en distintos lugares de la amazonía peruana y brasileña. Era una vida nómada donde Don Pablo no sólo absorbe conocimientos milenarios acerca de las plantas sino que procesa las cosmovisiones, mitos y creencias de los distintos grupos indígenas con los cuales interactúa; a esto hay que unirle una inquieta curiosidad intelectual que lo convertiría, a pesar de contar formalmente sólo con educación primaria, en un voraz lector y autodidacta. Ambos mundos, el de las culturas amazónicas y el de cultura universal, se entremezclarán en su pintura posterior logrando una riqueza de imágenes que no tiene paralelo en otros artistas pretendidamente "shamánicos" o ayahuasqueros.

La fama de Don Pablo como médico vegetalista y curandero va creciendo pero a la vez ocasionándole problemas. Distintos brujos "shitaneros" (encargados más en causar enfermedades que en curarlas) comienzan a unirse para enfrentarse a Don Pablo ya que este se encargaba de curar los "daños" que ellos ocasionaban. Para evitar estos continuos enfrentamientos que también empezaban a amenazar a su propia familia, Amaringo decide abandonar el shamanismo y se dedica a pintar escenas costumbristas de la amazonía que vendía eventualmente a los turistas. Don Pablo también era un autodidacta en la creación artística; recuerdo haberle escuchado la anécdota de su iniciación en la pintura, que sucedió cuando de adolescente le encargaron pintar un mural en un puesto policial en el cual trabajaba: lo hizo tan mal que el oficial a cargo lo humilló diciéndole que era el peor pintor que podía haber sobre este mundo y que nunca llegaría a nada si se dedicaba a eso. Tanta fue la rabia y el coraje que sintió que silenciosa pero disciplinadamente Don Pablo comenzó a aprender por su propia cuenta las sutilezas de la creación plástica.

A inicios de los 80s Amaringo sobrevivía como un "artesano" más pintando escenas "típicas" de la selva para un precario mercado

turístico. Es a mediados de esta década que el antropólogo colombiano Pablo Luna visita Pucallpa para investigar las plantas medicinales y el shamanismo. Luna conoce a Amaringo y queda deslumbrado por los conocimientos que este tiene sobre el vegetalismo y el ayahuasca, es entonces que le sugiere que comience a pintar aquello que había aprehendido en sus visiones. El resultado fue una revolución de imágenes que cambiarían el arte de la amazonía.

La colaboración con Luna daría como resultado un fascinante libro: *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a peruvian Shaman* (1991). Son 49 pinturas y visiones explicadas con detalle casi microscópico por Amaringo a Luna. Las anotaciones que hace Don Pablo al explicar los complejos micromundos y personajes que aparecen en sus cuadros visionarios son apasionantes tanto por lo minucioso de su descripción como por la fabulosa imaginación y las delirantes pero reveladoras interrelaciones que hace entre las cosmovisiones amazónicas y aquellas de las culturas y religiones universales. A esto hay que agregar las explicaciones de los mundos extraterrenales y espaciales que apelan a una fantasía cósmica que convierten a este libro en una fantástica etnografía que tiene mucho de literatura y ficción, es cierto, pero también de una personalísima visión del universo.

Y es que Amaringo era un pintor prolífico, en una semana podía pintar hasta tres cuadros de gran formato, en un año un centenar y su obra total consta de un aproximado de 2.000 pinturas. Pero lo importante no es la cantidad sino la profundidad y riqueza de visiones que cada cuadro suyo encierra. Estamos ante elaborados mapas de conocimientos sobre la Amazonía y los "distintos mundos" visibles e invisibles que pueblan el universo. Es una obra donde lo visionario, lo fantástico y lo científico dialogan de una manera barroca, excesiva y a la vez inimitable; es una pena que sólo tengamos la "explicación" de 49 de estas visiones.

En el aspecto plástico la obra de Amaringo puede dividirse en dos formatos de soporte. El primero y el más reconocido es el de su obra visionaria cuyo material es el papel y el gouache o témpera, la introducción de colores fosforescentes –tratando de alguna manera de represen-

tar las iridiscencias psicodélicas de las visiones del ayahuasca— es también característica de este formato que en sus mayores dimensiones podía sobrepasar el metro y medio. La otra parte de la obra de Amaringo, aunque menos conocida, es la de su pintura “realista” y “paisajística” cuyo material básico es por lo general el acrílico, material que es también el más presente en el arte publicitario y callejero de la amazonía. La sutileza de esta obra realista es algo de lo cual se ha hablado muy poco, pero tanto o más que su pintura shamánica esta excelente pintura tiene muchos admiradores y seguidores.

Pero Don Pablo no sólo se quedó en la contemplación artística y visionaria; como verdadero “hombre de conocimiento” trató de transmitir su sabiduría a los demás. Amaringo fundaría el año de 1988 la escuela de Usko Ayar, ahí de manera gratuita comunicaría sus conocimientos artísticos a decenas de jóvenes y niños mestizos y nativos inaugurando una escuela con discípulos que hasta ahora siguen las lecciones de su maestro. Lecciones que no sólo eran artísticas sino también morales; Amaringo hacía primar la triada ética incaica del “ama sua, ama llulla, ama quella” y como buen shamán sabía que buena parte de los males físicos o enfermedades tenían su origen en causas espirituales (psíquicas diría un profano) y que mentir, robar o no trabajar causaban un daño en el alma que tarde o temprano se manifestaría como un mal en el cuerpo.

Amaringo comenzaría en los 90s, junto a sus alumnos, una carrera artística que ningún otro artista autodidacta y amazónico había recorrido, no sólo expondría en galerías de Lima sino que su creciente celebridad lo llevaría a exponer en Europa, Asia y Estados Unidos. Las invitaciones a distintos eventos internacionales, conferencias y los reconocimientos no tardarían en llegar. Pero como sucede en nuestro país, el estado peruano nunca le reconocería esa virtud de maestro. Incluso la escuela Usko Ayar jamás recibiría un reconocimiento oficial negándosele la posibilidad de entregar certificados a nombre de la Nación. Mientras tanto los premios y distinciones internacionales seguirían llegando hasta cercano el día de su muerte.

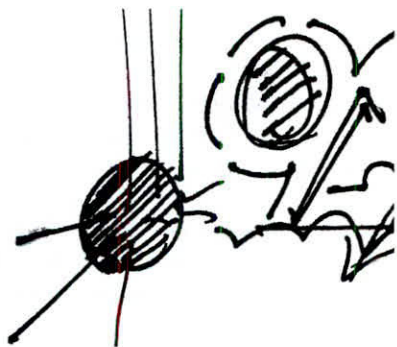
Es deplorable que nunca se le haya reconocido formalmente a Amaringo su labor como maestro fundador del arte amazónico. Como

López Antay para el caso del arte popular andino, Amaringo representa un antes y después para el arte de la amazonía. Es gracias a su obra que el arte amazónico puede dar el paso de la artesanía y el costumbrismo a una expresión más compleja y original. Gracias a él muchos artistas nativos y mestizos comenzarían a perder la vergüenza y a pintar sus visiones y a expresar las elaboradas y sutiles cosmovisiones de sus comunidades. Quizás el primer gran discípulo y continuador de las lecciones de Amaringo fue el artista bora Víctor Curay, trágicamente muerto en su juventud, cuya obra llena de visiones y exploraciones estéticas anunciaban a un artista de dimensiones mayores. En la actualidad artistas amazónicos nativos como Shöyan Sheca, Yolanda Panduro o Brus Rubio le deben mucho a la labor pionera de Amaringo. Sin la obra de Don Pablo hasta ahora el arte amazónico estaría reducido a un arte de "chunchos" para turistas, o al cuadro típico y exotista de indígenas desnudos tomando masato.

Queda mucho por hacer con la obra y el legado de Amaringo. Aunque la gran mayoría de sus cuadros se encuentran en el extranjero, buena parte de su obra está en colecciones privadas nacionales que todavía se pueden recuperar para exponer públicamente. También quedan los escritos de Don Pablo que sólo unos meses antes de morir me enseñó y que consistían en un par de centenares de páginas –perfectamente tipeadas, ordenadas y anilladas– donde se explicaban sus conocimientos vegetalista, además de algunos comentarios de visiones y ensayos que resumían los pensamientos e intuiciones del maestro.

Fue un privilegio conocer a Pablo Amaringo. Aunque relativamente secuestrado por turistas new age y seudoespiritualistas, la profundidad y la diversidad de intereses de Don Pablo eran aleccionadoras. Aunque algunos lo trataban de delirante y loco, Amaringo sabía jugar y asumir distintos roles y se podía charlar con él de algunas verdades que por lo general no se discuten en el narcisista, materialista y competitivo mundo de los artistas modernos. La humildad y sencillez de Don Pablo, el candor con el cual enseñaba las minucias de la pintura a sus alumnos y su transparencia ética quedan como un recuerdo de algo que creía perdido en una sociedad donde casi todos parecen haber sido tragados por

el mercado o el pragmatismo. Aunque le mencioné a Don Pablo las similitudes de su obra visionaria con la de William Blake, nunca tuve la oportunidad de compartir la obra del inglés con la suya, aunque –como sucedía también con Don William– Don Pablo hablaba con Dios. Amaringo me confesó que en las madrugadas escuchaba la voz del Divino y que después de eso se le aparecían las visiones que él se encargaba de pintar con paciencia y un devoto amor. Poco antes de morir Don Pablo me contó que le asustaban esas conversaciones con Dios ya que últimamente éste quería enseñarle su rostro. Don Pablo sabía que si veía su rostro aquella visión lo mataría. Poco tiempo después ese rostro de lo divino se le develaría y aquella visión se llevaría su último aliento como un suspiro, como un aire, como una estela de fuego y colores que ahora nos ilumina, serena y ardiente, desde un mundo más alto y hondo que los cielos.



MORT CINDER Y SU PROBLEMÁTICA PERTENENCIA AL GÉNERO DE SUPERHÉROES EN LA HISTORIETA¹ / Raschid Rabi

El presente texto se propone discutir una reflexión particular del especialista Oscar Masotta sobre la historieta *Mort Cinder* del argentino Héctor Germán Oesterheld (guionista) y del uruguayo Alberto Breccia (dibujante). Para Masotta, en su libro *La historieta en el mundo moderno*, la obra de Oesterheld y Breccia es un relato que pertenece al género de superhéroes, ya que encuentra analogías entre este personaje que no muere y su presencia en diversos momentos de la historia humana y los protagonistas de la historieta estadounidense de superhéroes (específicamente El Fantasma de Lee Falk y The Spirit de Will Eisner). El interés de estas líneas no es refutar este planteamiento, sino valerse del mismo para darle una mirada más amplia a la posibilidad de que la obra señalada pertenezca o no a este género de historietas. De este modo, a partir de un breve recuento sobre *Mort Cinder*, pasaremos a examinar las particularidades del género de superhéroes y los modelos planteados en él para evaluar la perspectiva de Masotta. Con estos elementos, propondremos, finalmente, adoptar una mirada distinta sobre esta obra emblemática de Oesterheld y Breccia.

El tiempo puesto en cuestión

La historieta *Mort Cinder* fue publicada entre 1962 y 1964 en la revista *Misterix* en Argentina. Pertenece al grupo de obras basadas en los

¹ El presente texto es una reelaboración de la ponencia presentada con el mismo título en el Coloquio Internacional "Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica" realizado en el Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar en septiembre del 2009. Agradezco a Gonzalo Portals y Camilo Torres por el apoyo para la elaboración de este texto.

guiones de Oesterheld durante fines de los años 50 e inicios de los 60, cuyo eje central es el tiempo. Así, se desarrolla una trilogía particular compuesta por *El Eternauta* (en la versión original de 1957-1959 de Oesterheld junto con Francisco Solano López y la posterior y polémica segunda parte con Breccia en el año 1969); *Sherlock Time* (de 1958-1959 con Breccia) y *Mort Cinder*.

Este último incorpora elementos de las dos primeras. De *El Eternauta*, toma la posibilidad del protagonista para trasladarse a través del tiempo y el tono pesimista frente a una amenaza desconocida (en este caso, una invasión extraterrestre). De *Sherlock Time*, *Mort Cinder* adopta la presencia enigmática del personaje principal, cuyo origen desconocido nunca nos puede ser explicado plenamente. Solo intuimos su rol detectivesco como una especie de investigador de lo oculto. Por otra parte, nos acercamos a *Sherlock Time* en la narración de cada episodio a través de su compañero, el jubilado Julio Luna, quien representa la perspectiva de lo cotidiano y del lector. Él es quien nos introduce a las aventuras conjuntas con Time. Ambos trabajos de Oesterheld anuncian la presencia de un ser inmortal como *Mort Cinder* y la relación con su compañero de relato, el anticuario Ezra Winston, en episodios cargados de fantasía, ciencia ficción, terror gótico e, incluso, denuncia social.

Por otra parte, el tono oscuro de *Mort Cinder* cuenta también con el contexto difícil y problemático de sus propios creadores debido a la situación de incertidumbre económica y dificultades personales. Para el período de publicación de esta obra, Oesterheld ha debido cerrar, por problemas en la gestión, su proyecto personal con la Editorial Frontera (en cuyas publicaciones había aparecido *El Eternauta* y *Sherlock Time*). Por su parte, Breccia será el más afectado en el ámbito personal, ya que trabaja angustiado por la afección renal de su esposa, cuyo tratamiento diario no puede ser cubierto por los pagos semanales de su labor como dibujante.

Lamentablemente, su pareja muere en este tiempo y este episodio doloroso parece subsistir en el estilo de dibujo angustiado, tenso y

expresivo que Breccia logra consolidar con esta obra. Por momentos, las viñetas muestran rostros o cuerpos pétreos con la expresión de sentimientos contenidos como si estuviesen tallados en la piel misma de los personajes. El color blanco recubre el negro y crea una iluminación particular para cada cuadro como si fueran negativos de la fotografía tradicional o imágenes del cine expresionista alemán de inicios del siglo XX. Este paradójico momento creativo (de experimentación gráfica, pero padecimiento familiar) le permitirá desarrollar el estilo personal a presentar en sus adaptaciones posteriores de *Los mitos de Cthulhu* de Lovecraft (1973) o del *Informe sobre ciegos* de Sábato (1991).

En cuanto al contenido, *Mort Cinder* presenta una de las parejas menos llamativas del medio historietístico: un anticuario inglés ya mayor y un ser inmortal, cuya identidad, origen y finalidad desconocemos a lo largo de la historia salvo por su nombre. ¿Qué puede hacer un ser que no muere en una tienda de antigüedades ubicada en Chelsea (Inglaterra)? La respuesta es simple: ayuda a clasificar los objetos. De este modo, se da el pretexto inicial para contarnos episodios ambientados en distintos momentos de nuestra historia: en medio de la construcción de la torre de Babel, durante la guerra de las trincheras en la Primera Guerra Mundial, en el Antiguo Egipto, en la batalla de las Termópilas, etcétera. Como bien lo señala Oesterheld:

Las aventuras de Mort Cinder se inician siempre con un objeto que aparece en la tienda de Ezra, el anticuario. Siempre me han fascinado los objetos viejos no por su estética sino por las historias que encierran; todo objeto está impregnado de vida pasada. Me atraen los recuerdos, aunque no sean míos ni de nadie. Mort Cinder es la muerte que no termina de serlo. Un héroe que muere y que resucita. En Mort Cinder hay angustia, hay tortura. Respondía quizás a un particular momento mío, pero mucho de ese clima lo determinó Breccia, mucho más "torturado" que yo. El dibujo de Breccia tiene una cuarta dimensión de sugestión que lo aparta de los demás dibujos que conozco: esta sugestión inacabable lo valoriza y suscita ideas en el guionista. (Masotta 152)

A partir de este pretexto inicial, a través de un objeto (como la tecnología futura abandonada por extraterrestres en *Sherlock Time*), se despliegan cada una de las nueve historias que componen este trabajo. Es decir, esas antigüedades, gracias a la narración de Cinder, dejan de ser una simple cosa anónima y pasan a mostrarnos rostros, acciones, contextos, etcétera. Se establece así una relación entre Cinder y Winston que torna a las cosas examinadas por el primero en objetos en relación para articular una narración propia y original. Estos entramados de actos, sentimientos y relaciones entre personajes se develan como un manto que cae al relatarse el episodio escondido en cada objeto antiguo examinado y des-cubierto. Como lo señala Ezra en algún momento, estos relatos sobre lo ya vivido nos dejan con la pregunta: “¿Está el pasado tan muerto como creemos?”

El héroe y la máscara del tiempo

Ahora bien, en esta irrupción de lo imposible (un ser inmortal) en lo cotidiano (la vida de un anticuario mayor en el Londres de mediados del siglo XX), Oscar Masotta, autor de *La historieta en el mundo moderno*, detecta el rastro del género de superhéroes en la construcción del protagonista. Lo señala de la siguiente manera:

[El] personaje mismo de Mort Cinder está pensado con acierto por Oesterheld, ideado según el clásico y valedero esquema del superhéroe, construido aun con la estofa misma de dos de los personajes cúspides de la historia de la historieta: The Spirit, el personaje a quien Will Eisner hace recorrer sus aventuras después de haber sido muerto, que tiene su cuartel general en un cementerio y que a veces es vencido por sus enemigos al final del episodio, y The Phantom (el Fantasma, o Fantomas, según reza el resultado sincrético de una vieja traducción argentina). Porque en verdad Mort Cinder, el “hombre de las mil y una muertes” resulta una interesante inversión del esquema que rige al personaje de Lee Falk, el “fantasma que camina”, el único héroe de historieta que muere

(en *El Fantasma* el personaje no muere, sólo mueren los hombres que visten el disfraz; en *Mort Cinder* el hombre es inmortal, solo mueren sus múltiples encarnaciones históricas). (Masotta 159)

Es importante señalar que esta reflexión se comprende dentro de la primera etapa del desarrollo de las historietas de superhéroes correspondiente a los años 30 y 40 del siglo XX. Esta etapa es conocida como la Edad Dorada de los comics de este género. Un personaje paradigmático como Superman aparece en el año 1938; Batman hace lo propio en el año 1939 y el recientemente fallecido Capitán América aparece también ese mismo año. En este período, estas historias son conocidas popularmente como historias de "personajes con disfraces". Es decir, la máscara se vuelve el elemento fundamental para identificar al personaje protagónico como superhéroe.

En su libro *Men of Tomorrow*, Gerard Jones nos relata el vínculo entre la adopción de una máscara por parte del superhéroe y la adopción del rol creador por muchos migrantes o hijos de migrantes del Centro o Este de Europa en su labor de dibujantes o guionistas en el naciente mundo editorial estadounidense. En el caso de los cocreadores del Capitán América, Joe Simon (guionista) y Jack Kirby (dibujante), ambos compartían la ascendencia judía y la juventud con muchos otros artistas de esta época, como Jerry Siegel (guionista) y Joe Shuster (dibujante), autores de Superman, o Bob Kane (dibujante), creador junto con Bill Finger (escritor) de Batman.

Para Jones, a través de la creación de superhéroes, Simon y Kirby introducen en el naciente género de personajes con disfraces las narraciones de identidades secretas propias de los inmigrantes o de los judíos. Estos jóvenes creadores o sus lectores oscilaban entre la dualidad de colocarse una máscara para pertenecer a los Estados Unidos, ser parte del mercado y contar con el anonimato del ciudadano frente a la sociedad y leyes modernas, pero, al mismo tiempo, seguir siendo miembros de una comunidad antigua portadora de conocimientos y tradiciones secretas. Así, los superhéroes agregan a los personajes clásicos del Zorro o

Rocamble un optimismo que no había estado presente hasta ahora en este tipo de relatos. Es la esperanza en el valor interior de cada uno frente a un entorno problemático (cf. Jones 201)².

La narrativa de personajes con máscaras se desdobra así, en esta etapa, para intersecarse con la vida de los respectivos creadores, hijos de inmigrantes de Europa Central o de comunidades judías migrantes, que ingresaron de forma significativa a la industria gráfica de la época. Se trata de supervivientes de situaciones económicas y sociales conflictivas y que desean transformar sus vidas por medio de las “máscaras” o los nuevos roles, que ellos se podían atribuir a sí mismos dentro del marco permitido por la sociedad de la época. Un artista como Jack Kirby, creador gráfico del Capitán América y, en la década de los años 60, de los principales personajes de la editorial Marvel Comics (desde Los Cuatro Fantásticos hasta Hulk pasando por los X Men), alteró su apellido original (Kurtzberg) para parecerse a un *gangster* de origen irlandés como los interpretados por James Cagney, uno de los más actores más populares de las películas de criminales de la época (Jones 197). No se rechaza el propio origen con estos nuevos roles adoptados, sino se potencian los mismos como Superman hace lo propio con sus habilidades y conocimientos de Krypton, su planeta natal, en la tierra, su nuevo hogar.

Un ejemplo de la importancia de la máscara para el desarrollo de estos personajes es *The Spirit* de Will Eisner (citado por Masotta). Sin el antifaz y el hecho de haber sido asesinado en su primera historia,

² La cita en mención es: “Lo que Simon y Kirby trajeron en conjunto para el superhéroe fue la pasión del inmigrante, del judío. Los relatos de identidad secreta siempre circundaban, por supuesto, alrededor de los hijos de inmigrantes judíos, porque había tanto sentido en ponerse una máscara y permitirse ser un estadounidense, un moderno, un consumidor secular, pero siendo todavía parte de una antigua comunidad, como el eslabón de una cadena antigua, entre aquellos que conocen este secreto personal manteniéndolo seguro... Los superhéroes trajeron un elemento adicional a las historias del Zorro y de Pimpinela Escarlata que nunca antes habían tenido para sus verdaderas identidades, los hombres en trajes coloridos eran tan elementales, tan universales, tan trascendentes a los mundos que les hicieron colocarse máscaras que les hizo llevar a un optimismo sin precedentes acerca del valor de la realidad interior de cada uno” (Jones 201).

tendríamos a un personaje propio de la novela negra. El mismo Eisner cuenta que debió colocarle un antifaz ante la exigencia de su editor por crear un "personaje con disfraz" como era la pauta de la época para el reciente género de superhéroes.

En los términos de Masotta, el relato generado alrededor de cada episodio del inmortal Mort Cinder o las "encarnaciones históricas" representan la máscara que cubre los diversos momentos alrededor de este personaje. El tiempo se petrifica en él y cada capa de historia termina envolviéndolo como los objetos de la tienda de Ezra Winston. La labor de este último, el anticuario, será de testigo y principal responsable de des-cubrir y liberar estos relatos y compartirlos con los lectores. Mort Cinder termina siendo la pieza más difícil de clasificar en su colección de objetos y, probablemente, la más valiosa, porque no es posible de ser reducido a objeto. Siempre será mucho más que un conjunto de relatos y Ezra no tendrá con Mort Cinder la actitud pasiva y contemplativa del investigador del pasado, sino, más bien, será parte activa e integrante de los relatos a des-cubrir y desatar de su compañero inmortal.

La revisión actual del género de los superhéroes

La propuesta de Masotta es muy sugerente y da una mirada inesperada a un personaje que difícilmente sus propios creadores hubieran considerado como superhéroe³. Sin embargo, consideramos que lo planteado por Masotta podría enriquecerse, si ubicamos su supuesto "Mort Cinder como superhéroe" en el contexto de análisis contemporáneo posterior al año 1986, cuando este género comienza a ser revisado en su tradición misma a través de las obras *Watchmen* de Alan Moore (guionista) y Dave Gibbons (dibujante) y *El regreso del caballero oscuro* de Frank Miller (dibujante y guionista).

³ El propio Breccia rechazaba este género, pero es probable más como un producto de las corrientes ideológicas de la época.

Estos dos trabajos, como lo señala Klock, permitieron revisar y reconsiderar la tradición del género de superhéroes. Ambas son historias crepusculares de estos personajes. *Watchmen* presenta la historia de una agrupación de superhéroes que ha trabajado bajo las órdenes del gobierno de los Estados Unidos y ha acompañado los principales acontecimientos políticos y sociales del siglo XX. Su labor ha sido proscrita en las últimas décadas del siglo XX, ya que nadie puede tomar la justicia en sus manos y colocarse por encima de la ley. A pesar de su retiro, comienzan a ser asesinados y amenazados por una extraña conspiración que implicará la situación de conflicto nuclear entre las superpotencias durante la Guerra Fría.

Por su parte, *El regreso del caballero oscuro* es la historia de un Batman envejecido, ya retirado y amargado de la vida que decide regresar de sus cuarteles de invierno, cuando percibe que su ciudad, Ciudad Gótica, está a punto de caer en el desorden, la anomía y la apatía. Ambos relatos son oscuros y poco alentadores, sin embargo, harán posible abrir toda la gama de personajes del género de superhéroes de la década de los años 90 conocida como la Edad Oscura⁴.

Como comentábamos previamente, ambos trabajos harán posible revisar los modelos de superhéroes desarrollados durante las etapas principales del género (la Edad Dorada o iniciática, que dura desde los años 30 hasta fines de los años 40, y la Edad de Plata, que dura desde mediados de los años 50 hasta los años 70⁵). En estos modelos, hay tres personajes referenciales que engloban las características de otros diversos superhéroes. Esta distinción en tres modelos es totalmente arbitraria y operativa, y deja de lado personajes que son inclasificables bajo estas categorías.

⁴ Durante esta etapa, uno de los representantes más emblemáticos será, por ejemplo, Spawn, quien es un ex agente de la CIA traicionado y muerto por su institución. De esta forma realiza un pacto con el demonio para regresar a la vida y ver a su esposa. Este deseo es concedido, pero, como contraparte, termina convertido en un general de los ejércitos del infierno.

⁵ Esta clasificación corresponde al especialista en *pulp fiction* Jess Nevins y sus artículos publicados en los tres primeros números del comic *Incognito* (2008-2009) del guionista Ed Brubaker y el dibujante Sean Phillips en Marvel Icon.

Superman y Batman son dos modelos distintos de superhéroe. Un tercero estará representado por Spiderman (el hombre araña), quien, a nuestro entender, representa un tercer paradigma de superhéroe que sintetiza, a su vez, gran parte del universo de personajes de la editorial Marvel con su crecimiento editorial desde los años 60.

En el primer modelo, Superman representa al personaje dotado de habilidades especiales e infalibles. No solo es el hombre de acero, sino también es el hombre del mañana. Su pasado ya no existe al haber sido destruido su planeta originario, Kryptón. Su vida es el presente y futuro de su nuevo hogar, la tierra. Su relación con el pasado es esporádica, aunque también puede ser conflictiva: el mineral kryptonita es la sustancia que lo debilita y puede causar su muerte. Su lema, "Por la verdad, la justicia y el estilo de vida americano", representa su aceptación del sistema estadounidense (el orden establecido) que lo acoge como migrante (a pesar de ser ajeno al sistema) en búsqueda de prosperidad, como el joven campechano Clark Kent de un pueblito en Kansas que busca triunfar en la gran ciudad (Metrópolis) como periodista.

En el segundo modelo, Batman es un personaje atrapado por el pasado y la revisión constante de su propia tragedia. Presenciar la muerte de sus padres a temprana edad al salir del cine será el punto de inflexión en su propia narrativa personal para decidir encarnarse en el caballero oscuro o señor de la noche. Busca así aterrorizar, del mismo modo que él lo fue de niño, a los criminales de su ciudad, Ciudad Gótica. Su refugio es una cueva y su traje reproduce la amenaza desconocida de un murciélago en vuelo. En cada encuentro con los criminales, Batman revive el pasado no para exorcizarlo, sino, más bien, para anclarse aún más en él y dudar entre cometer venganza o justicia con cada enemigo a enfrentar.

El reino de Superman es el reino de la luz, del futuro, del mañana. En cambio, Batman pertenece al reino de las tinieblas, del pasado, de lo más oscuro en nosotros. En relación con esta oscuridad, el nombre del manicomio de Ciudad Gótica que alberga a buena parte de los enemigos de Batman es tributario de otro maestro de la oscuridad como H.P.

Lovecraft y sintomático del modelo representado por Batman. ¿El nombre? Asilo Arkham.

Dado nuestro interés en vincular a Mort Cinder con el segundo modelo, solo hemos desarrollado los dos primeros, que se encuentran en contraste entre sí. Del tercer modelo, solo señalaré que corresponde al Hombre Araña y representa al superhéroe introducido en la vida diaria y agitada de las grandes ciudades y el mundo moderno. Batman y Superman ya lo habían estado previamente, pero ahora lidiar con un enemigo desquiciado tiene tanto peso en los relatos como llegar temprano a una clase de la universidad, conseguir otro empleo para tener más ingresos o los problemas sentimentales del protagonista.

De regreso a Mort Cinder, consideramos que el planteamiento de Masotta es sugerente al vincularlo con The Spirit y con El Fantasma. Sin embargo, finalmente, ambos se inscriben en el modelo de Batman: la relación con el pasado es primordial para determinar quiénes somos. The Spirit no sería quien es, si no hubiera sido asesinado en su primer relato y El Fantasma es la vigésima encarnación del personaje iniciado en el siglo XVI por su antepasado Christopher Standish, quien fue atacado por los piratas y naufragó en África. Al enterarse de la muerte de su padre a manos de los criminales del mar, decide encarnar a este justiciero de la selva. Desde ese entonces, el primogénito de sus descendientes será el encargado de encarnar al personaje enmascarado.

Hasta este punto, lo planteado por Masotta incluso se ve reforzado con esta relación establecida con el modelo de Batman. Sin embargo, hay un elemento que se nos está escapando: Mort Cinder funciona como parte de esta tradición de superhéroes anclados en el pasado o dispuestos a revivirlo constantemente, siempre y cuando haya sido parte de nuestra especie. Es decir, si, al hablar de Mort Cinder, estamos hablando de un ser humano como nosotros.

Sin embargo, y con esto cierro esta parte para pasar a la sección final, no estamos seguros de que el personaje de Oesterheld y Breccia sea un ser humano con una habilidad especial para no morir.

El disfraz de los relatos inmortales en Mort Cinder

Hay elementos suficientemente poco claros que impiden, como lectores, comprender la verdadera naturaleza de Mort Cinder y su pertenencia o no a la especie humana. Sabemos que es inmortal, pues tiene la facultad de morir y revivir al poco tiempo (surge constantemente de la tumba en la cual fue enterrado). En ningún momento de los episodios se nos informa sobre su origen, el porqué de su inmortalidad o la finalidad de su existencia. Nos parece, más bien, un condenado por su propia condición irreversible (al menos de forma aparente, ya que no puede morir de manera definitiva). Por otra parte, suene contradictorio o no, tampoco se podría suicidar. En el primer episodio de la saga, "Ojos de plomo", Mort Cinder le pide a Ezra Winston que lo mate para impedir que los secuaces del profesor Angus lo atrapen, sea operado y controlado a través de su cerebro manipulado por este científico demente, quien espera así volverse inmortal. Sin embargo, ¿por qué Mort Cinder no puede autoeliminarse? ¿Es esta una restricción propia de su condición o es, más bien, una característica intrínseca de la misma?

Tal vez encontremos una pista en la frase de Oesterheld citado por Masotta: "Mort Cinder es la muerte que no termina de serlo. Un héroe que muere y que resucita". En todos los episodios vinculados con Mort Cinder, la muerte ronda con su extraña presencia. Parece estar manifiesta desde el inicio de la serie con el ayudante muerto de Ezra Winston y pasa por las trincheras de la primera guerra mundial o las penitenciarías de los Estados Unidos de inicios de siglo, y también se hace presente en la construcción de la torre de Babel o en la batalla de las Termópilas.

Nos queda así la duda de si Mort Cinder es un heraldo o mensajero de la muerte o es ella misma (no nos inclinamos por esta última opción). Sin embargo, su presencia brinda el tono oscuro y fúnebre alrededor de este fenómeno. Como su nombre lo señala, Mort Cinder representa la muerte aún en cenizas que seguirá ardiendo de forma interminable, mientras siga acompañando a la humanidad (representada por Ezra Winston).

De esta forma, nos inclinamos por sugerir que Mort Cinder pertenece al género de superhéroes, pero al grupo no adscrito a ninguno de los modelos previamente vistos en este texto. Podríamos establecer, por el contrario, algunas similitudes con el personaje de Sandman (o el amo de los sueños), creado por el inglés Neil Gaiman y publicado a partir de 1989 (después del efecto generado por *Watchmen* y *El regreso del caballero oscuro* en la revisión de estos personajes).

Sandman es la encarnación antropomórfica del dios Morfeo o el señor de los sueños y los relatos de Gaiman lo tienen como protagonista e intermediario entre el mundo de los sueños y nuestra realidad cotidiana. Induce sueños y genera así diversidad de relatos a través de todo tipo de personajes y momentos de la historia humana.

De forma análoga, Mort Cinder representa la muerte o, mejor dicho, su rastro en nuestra existencia acompañándonos en nuestros recorridos cotidianos y a lo largo de distintos episodios históricos. Tal vez esta sea la tensión presente en Mort Cinder y, por este motivo, acompaña a Ezra Winston y prefiere no convocar a la muerte por su propia mano: hay una tensión entre su naturaleza fúnebre y su comprensión y sentir hacia la humanidad. Tal vez en cada uno de sus relatos intente prolongar la vida, aunque no pueda. Tal vez se trate de un superhéroe que rechace su propia condición sin querer limitar al ser humano con su presencia (la muerte) y, más bien, desea, tal vez, pasar desapercibido como ayudante de una casa de antigüedades inglesa, donde clasifica piezas del pasado y permite que revivan y perduren a través de sus relatos manteniéndolos vivos, aunque sea en la memoria⁶.

⁶ En el Día de la Historieta Peruana, el 12 de septiembre de 2009, tuve oportunidad de conversar con el creador gráfico argentino Horacio Lalia, quien, durante la época de elaboración de *Mort Cinder*, sirvió de modelo a Breccia para plasmar en dibujo a la extraña criatura inmortal. Ante la interrogante, si este personaje era un ser humano o no, el propio referente de este enigmático ser respondió de forma rotunda: "Por supuesto". Después de largos años y siendo esta historieta ya inmortal, su protagonista nos sigue pidiendo a los lectores ser considerado como un ser humano más.

BIBLIOGRAFÍA

Eco, Umberto. *El superhombre de masas. retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen, 1995.

Apocalípticos e integrados. Barcelona: DeBOLS!LLO, 2004.

Brubaker, Ed y Sean Phillips. *Incognito*. Nueva York: Marvel Icon, 2008-2009.

Jones, Gerard. *Men of Tomorrow, Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book*. Nueva York: Basic Books, 2004.

Klock, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*. Nueva York: Continuum, 2003.

Lucioni, Mario. "La historieta peruana, 1", en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 1, no. 4, La Habana, 2001, pp. 257-264.

Masotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós, 1982.

Millar, Mark; Dave Jonson y Filian Plunket. *Superman: rojo*. Barcelona: Norma, 2005.

Oosterheld, H. G. y Alberto Breccia. *Mort Cinder*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2002.

Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.



ARTE POPULAR: ENSAYOS DE MACERA / Ramón Mujica Pinilla

Pablo Macera, TRINCHERAS Y FRONTERAS DEL ARTE POPULAR PERUANO.
Fondo Editorial del Congreso. Lima, 2009.

Esta obra antológica que reúne los ensayos y artículos escritos a lo largo de los últimos 35 años por Pablo Macera hace honor a una trayectoria –por su diversidad y profundidad– única en el Perú y sin antecedentes en nuestro mundo académico. Salvo en el caso de los grandes maestros, los textos históricos suelen inevitablemente envejecer con sus autores. La razón es obvia: los intereses y las preocupaciones que comprometen a una generación no son necesariamente compartidos por la siguiente. Y, sin embargo, los postulados e interrogantes que Macera planteaba entre los años de 1971 y 1980 siguen siendo, por su erudición y mirada interdisciplinaria, las piedras fundacionales que delimitan en extensión y profundidad la topografía cultural de un inmenso territorio accidentado por recorrer.

Resulta paradójico que Macera sea en el Perú el lector más agudo de la iconografía popular virreinal y republicana, cuando el creador del método de lectura iconográfica para las artes visuales en Europa –Erwin Panofsky– era, en palabras de Peter Burke, “indiferente por no decir hostil a la historia social del arte”. Panofsky creía que podía descubrir el significado de la “imagen visual” sin plantearse para quién era confeccionada la obra. En uno de sus ensayos tempranos, Macera se lamentaba que “el arte ha dejado de ser en nuestros espacios urbanos una necesidad socialmente reconocida y se le ha degradado al nivel de las distracciones”. Su punto de partida es que el arte es un “testigo de la vida social” y política del Perú. Esta premisa se hace evidente en su sugerente ensayo

sobre Túpac Amaru, donde menciona que a diferencia del periodo de la Independencia, cuando San Martín, Bolívar y otros militares criollos fueron retratados por el mulato José Gil, Túpac Amaru es para nosotros “un héroe sin cara”. Aunque Macera ha identificado algunas representaciones decimonónicas de Túpac Amaru provenientes del pincel de Tadeo Escalante, con toda seguridad los retratos de Túpac Amaru fueron destruidos por las autoridades españolas. Recordemos que en 1781, después de la insurrección indígena encabezada por Túpac Amaru, el visitador Joseph Antonio de Arreche lanzó en los Andes una cruzada iconoclasta y de represión encaminada a destruir todo vestigio artístico o cultural que a la población indígena le hiciera añorar al antiguo imperio de los incas. A decir: los retratos de caciques nobles con sus atuendos y emblemas nobiliarios, keros de madera policromada, textiles, cerámica vidriada y mueblería con diseño o motivos inca, danzas e instrumentos musicales, incluso imágenes católicas de culto que tenían una fuerte carga indígena localista. Paradójicamente, el movimiento nacional inca del siglo XVIII –tal como lo han demostrado John Rowe y Scarlett O’Phelan– no pretendió retornar a las así llamadas *idolatrías indígenas* del pasado prehispánico. Buscaba, más bien, abolir las reformas borbónicas y reivindicar los derechos y privilegios que la nobleza indígena había gozado durante el periodo de los Austria, tan solo unos setenta años antes de la insurrección de Túpac Amaru.

Pese a esto, Macera sugiere en otros ensayos que la figura de Túpac Amaru sobrevive en el arte popular ya sea en los textiles de Taquile, en la figura del Toro como símbolo del Amaru o incluso en las fiestas a San Isidro Labrador. En su obra todo converge y se superpone. El arte, la memoria colectiva del pueblo, las tensiones sociales, los arquetipos culturales, los símbolos religiosos, su funcionalidad ritual, la cosmovisión, la retórica mesiánica del conquistador y las estrategias transculturadoras de los conquistados que terminan por apropiarse de los símbolos de poder de la cultura dominante para convertirlos en herramientas de negociación y resignificación. Del último artículo incluido en este libro, titulado “El Inca Colonial”, se desprende que durante el periodo de los Habsburgo, los miembros de la aristocracia inca adquirieron de la corona española títulos nobiliarios y privilegios que les permitieron preservar su

identidad cultural como descendientes directos de los antiguos reyes del Perú; una tradición política que en el siglo XVIII propició un renacimiento artístico neo-inca. Al final, por citar a Macera, “las dos conciencias nacionales –la india y la criolla– son subproductos del coloniaje.”

Pero los artículos de Macera van mucho más allá. Se incluye, por ejemplo, su ensayo precursor sobre el arte mural andino –siglos XVI al XX. Muchas de las agudas interrogantes planteadas en estas páginas aún no han sido contestadas a cabalidad por los historiadores ni se ha superado su resumen y análisis sobre el polémico calificativo de “arte mestizo” –popularizado por José de Mesa y Teresa Gisbert– para denominar ciertas fachadas y decoraciones de iglesias sur andinas y del Collao aparecidas entre 1680 y 1780. Tras una síntesis ajustada de los problemas semánticos vinculados con esta nomenclatura, Macera se resigna a reconocer que estamos ante “una paradoja eventual”. A decir, que “la cultura mestiza no fue hecha necesariamente por los mestizos” pues aun quedaría por definirse si los mestizos elaboraron una subcultura mestiza propia, que la hicieron extensiva a los otros grupos sociales, o si esta subcultura existió pero no fue hecha exclusivamente por mestizos sino por otros grupos étnicos, que incluirían a los negros, a los criollos y a los indios.

En realidad, las “heterodoxias” conceptuales incurridas por Pablo Macera en la década de los años ochenta forman parte del pensamiento y de la crítica vanguardista internacional dedicada al estudio del objeto artístico como “artefacto” o construcción cultural. En su ensayo “El Mate de la Conquista: ¿Arte Protesta?”, Macera empieza diciendo: “¿Cómo vieron los indios peruanos a los primeros invasores europeos? ¿Cómo recordaron después de vencidos las batallas en que tuvieron que enfrentarse? Si la Conquista fue el colapso que suponemos, debió entonces producir un estado de Presente Absoluto que hasta hoy dura. De modo que nuestras preguntas podrían recibir respuestas contemporáneas y todavía en desarrollo; y atribuir lo de hoy al ayer” (p.205). Macera analiza aquí un mate burilado del siglo XVI –probablemente una de las primeras representaciones indígenas de la conquista española– donde se escenifica una batalla entre indios y españoles. Como arma de guerra

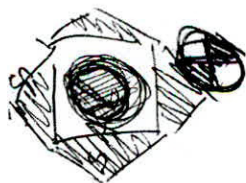
estos últimos utilizan perros amenazantes y carnívoros para cazar nativos. El mate decorado es un documento artístico y testimonial pero Macera no se pronuncia sobre la intencionalidad del artista. Deja abierta la pregunta sobre si esta imagen era una expresión de denuncia y resistencia cultural o si tenía un fin celebratorio. A decir: si se trataba de un artesano indígena que apoyaba la "causa" española. Tan importante como el descubrimiento de estas piezas de arte, son las reflexiones que suscitan en Macera estos "objetos", no mestizos, sino del así llamado periodo "Transición". Para él, éstos deben de ser estudiados "en sus propios términos" culturales de producción. Es cierto que existen numerosas limitaciones de análisis cuando se trata de estudiar objetos de arte que, como el mate de la conquista, son piezas únicas de las que resulta difícil hacer generalizaciones. Sin embargo, tal como se deduce de otros hallazgos realizados por él, Macera llega a conclusiones y reflexiones históricas significativas: un arpa mate –un instrumento musical hoy extinguido– contiene a manera de vocabulario cifrado un curioso programa iconográfico que combina los emblemas políticos de los Habsburgos –el águila bicéfala– con escenas agrícolas y motivos mitológicos tales como la sirena tocando un laúd. Otra pieza encontrada en *huaca* revela la sorprendente mirada nativa del invasor europeo: un pequeño jinete –un indio chimú– se autorepresenta montado a pelo sobre un caballo español que tiene el porte de un animal que literalmente viene de otro mundo. Macera analiza otra pieza no menos turbadora: se trata de pequeña talla de madera –de tan solo 27 cm de altura– que no parece ser de factura indígena sino africana. Se trataría de una diosa embarazada desnuda traída o confeccionada en el Perú por algún esclavo negro, esclavos estos que desde sus palenques organizaban una cultura de resistencia.

No sorprende, con todos estos antecedentes, que Macera se resista a ver al arte virreinal peruano como una simple extensión del arte europeo. No niega que los evangelizadores de indios emplearan al arte figurativo como herramienta de catequesis. Pero al analizar a los mal llamados pintores primitivos cusqueños de los siglos XVIII y XIX –él los denomina *Maestros Campesinos*– pone en evidencia que el culto a los santos patronos –a los Santiagos, Taytachas, Bautistas, San Isidros, y los

Evangelistas, entre otros— que estos estaban directamente relacionados con rituales propiciatorios del ganado y de la agricultura. De hecho, este mismo sistema de correspondencias simbólicas entre santos y animales sobrevive intacto en los retablos ayacuchanos tradicionales, vigentes hasta mediados del siglo XX. En su capítulo sobre los “Retablos Andinos y Joaquín López Antay” queda implícito que estos “altares portátiles eran empleados por los pastores de la alta puna para subordinar el culto a los santos dentro de rituales de origen precolombino dirigidos a la Pachamama y al Tayta Orco. La misma idea será desarrollada en todas sus dimensiones en un libro magistral titulado “Santero y Caminante” que Macera escribe en colaboración con el maestro retablista ayacuchano Jesús Urbano Rojas, discípulo de don Joaquín López Antay. Al final, en los retablos o cajones sanmarcos —como también se les conocía— confluía la tradición mitológica andina aunque entremezclada ya con los sermonarios de los siglos XVI y XVII predicados en los Andes. La excelencia y lucidez con la que Jesús Urbano ha explicado el sentido metafísico y mnemotécnico de su arte tradicional explica por qué en 1998 la Universidad de San Marcos le otorgó a este artífice andino el título de *Doctor Honoris Causa* con un discurso de honor que estuvo a cargo del propio Macera y publicado ahora en este libro.

Macera visualiza todas estas expresiones artísticas populares como un “arte de frontera” —¿y por qué no?— como “trincheras de resistencia cultural.” Ya en el siglo XIX —cuando aparece el arte popular tal como hoy lo conocemos— el artista popular Encarnación Mirones pintaba caricaturas políticas con el mismo estilo, como si fuesen mates burilados, delatando con ello su origen andino. En tiempos de la Independencia, el acuarelista mulato Pancho Fierro pintaba en Lima murales donde se representa, a modo de crítica social, el mundo al revés; una iconografía de origen europeo que ya había sido empleada a finales del siglo XVI por el cronista indígena Guaman Poma de Ayala. Probablemente inspirado en las obras del fraile dominico Bartolomé de las Casas (a quien no cita), Guaman Poma termina dibujando en su carta crónica dirigida al rey de España, el catálogo más detallado de abusos y crímenes contra los indios jamás registrado en los anales de la historia americana.

Por todo ello, Pablo Macera, junto con José María Arguedas, ha sido el primero en resaltar los prejuicios urbanos contra el arte popular y los imprecisos límites que separan las artesanías de las Bellas Artes. Esta distinción fue inventada durante el Renacimiento Italiano cuando por primera vez en la historia se estableció una diferenciación socio económica entre las Bellas Artes y las Artes aplicadas, entre el creador original y el hacedor de objetos utilitarios. En la década de los años cincuenta cuando los comerciantes limeños empezaron a acosar al retablista don Joaquín López Antay para tentarlo a que fabricara sus retablos por docenas para una creciente clientela urbana –capitalina– e internacional, su respuesta era clara y sencilla: “Yo no soy fábrica, señor, soy escultor”. Según José María Arguedas, que es quien consigna este dato, la regla de oro sobre la que don Joaquín fundaba su oficio artesanal, era la paciencia, la curiosidad, la honradez y la tranquilidad. A Pablo Macera le debemos haber demolido para el Perú estos prejuicios de estirpe metropolitana que, con un afán desvalorativo, tildan de “primitiva” y de culturalmente “retrasada” a toda expresión artística que no siga las reglas estéticas o conceptuales de las Bellas Artes occidentales. Al identificar las “fronteras” y “trincheras” del arte popular peruano, Macera también revela cómo toda visión del mundo que se plantea como una ideología –incluyendo las tradiciones religiosas o seculares populares– tiene su propia iconografía.



LA RESISTENCIA DE LO INOLVIDABLE. SOBRE *PLUMAS DEL ANTISUYO* / Juan Carlos Ubilluz

Ricardo Wiese y Christian Vieiljeux. *Plumas del Antisuyo. Vilcabamba, raíz y piedra*. Lima, Univesidad Católica Sede Sapientiae, 2009.

*P*lumas del Antisuyo se acerca a Vilcabamba como a un objeto perdido. Como se sabe, Vilcabamba fue el último sitio de resistencia de los Incas, pero también el sitio de su ocaso, de su pérdida. Hay muchos libros sobre la resistencia y el ocaso de los Incas, pero hay pocos que hablan sobre esos años desde la perspectiva del ocaso de la resistencia. *Plumas del Antisuyo* tampoco habla desde esta perspectiva, sólo los vencidos podrían hacerlo. El libro habla más bien desde su ausencia, desde la voz de los vencidos que falta. Entiéndase bien. No se trata de que el libro supla la voz de los vencidos: se trata de que hace resonar una voz muda que resiste. Entonces, si digo que el libro se aproxima a Vilcabamba como a un objeto perdido, no es porque las ruinas estén perdidas en la naturaleza sino porque Wiese y Vieiljeux hacen de las ruinas un objeto perdido que habla... sin palabras.

Para dejar/hacer hablar a las ruinas, el libro recurre a diferentes registros de la expresión artística: la fotografía (a cargo de Christian Vieiljeux) y el ensayo, la pintura y la poesía (a cargo de Ricardo Wiese). Y mi intención aquí es discutir cómo estos cuatro registros se entrecruzan para crear un objeto perdido que habla sin palabras. Si el libro hiciera hablar con palabras a la voz perdida de la resistencia, entonces en verdad la supliría (hablaría por ella). Pero al crear un objeto-voz que habla sin comunicar significados, el libro, como se verá luego, se limita a sumarse a su persistencia muda.

Tomemos primero a los ensayos. Los ensayos de Wiese hacen un recuento histórico de los últimos días de los Incas, es decir, de la resis-

tencia de Manco Inca y de sus hijos Sayri Túpac, Titu Cusi y Túpac Amaru (el último Inca). Los ensayos trazan así la línea de un declive, pues si el signo de Manco Inca es un desafiante “lucirse a caballo con lanza y acero”, el de Túpac Amaru es la huida y la captura. Pero los ensayos no sólo relatan el ocaso de la resistencia, ellos también dan cuenta del matrimonio de la hija menor del último príncipe José Gabriel Condorcanqui, cuyo tataranieto no es otro que José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. En otras palabras, los ensayos culminan con la resistencia que no acaba, que resiste... Mas aquí no se trata ya de la resistencia incaica: en este libro, Túpac Amaru II no es el agente del *pachacacuti* (del regreso cíclico al orden anterior de los Incas) sino el “adalid de la independencia americana”. Túpac Amaru II no es, por ello, el Inca que resiste: es la resistencia de Inca transfigurada en lucha contra la colonia.

Pasemos ahora a las fotografías de Vieljeux, las cuales re-producen las ruinas de Vilcabamba. La serie de fotos comienza con una vista panorámica de la ruina, después se desplaza hacia la naturaleza y finalmente hacia la naturaleza que ha tomado la ruina. Por un lado, como se puede apreciar en la siguiente imagen (Wiesse y Vieljeux 54-5), el arte fotográfico rescata a los restos de la cultura incaica de la naturaleza y del olvido.



Imagen 1. Foto (pg. 54-5)

El palo de madera en esta foto alude al rescate moderno de lo antiguo. Este palo (posiblemente colocado por el INC) sostiene a la ruinas de la desaparición, evita su derrumbe, rescata a la forma cultural de confundirse con la naturaleza. El palo es, por tanto, la fotografía misma: el instrumento moderno que preserva a la obra humana del olvido. Por otra parte, y por el contrario, las fotos se delectan también con la posible desaparición de la ruina: ellas transmiten el goce de capturar a un objeto que avanza peligrosamente hacia el olvido. Y de hecho, en la foto anterior, una de las últimas de la serie, la piedra es cubierta por las raíces y el musgo hasta mimetizarse con el verde de la selva.

Dicho en términos psicoanalíticos, en las fotos se advierte un doble movimiento: el movimiento del deseo y el de la pulsión. El deseo es el intento de recuperar el objeto perdido, de recobrar el objeto que falta, que se perdió. La pulsión, en cambio, es la *pérdida hecha objeto*, la pérdida hecha fuente de goce (por el goce me refiero al placer en el dolor). La pulsión, en breve, hace de la pérdida un objeto para gozar. No hay mejor ejemplo de ello que las canciones de (des)amor, donde el dolor de haber perdido a la mujer se entrelaza con el placer de manera morbosa. Las canciones de (des)amor no expresan tanto el anhelo de recuperar a la mujer perdida como el goce de sentir su pérdida.

Asimismo, en las fotos, hay el deseo de recuperar a las ruinas del olvido. Vieiljeux diferencia la piedra de la raíz, la cultura de la naturaleza, y en ese sentido hace obra de resistencia. Pero también hay en las fotos un goce pulsional con aquello que se encuentra al borde del olvido, con la cultura en vías de desaparición. Hay un goce, es decir, en la amenaza de la indistinción entre la raíz y la piedra.

Los dibujos, sin embargo, realizan una operación distinta. Si las fotos de Vieiljeux distinguen la piedra de la raíz para preservar su memoria, y a la vez para gozar del riesgo de su olvido, los dibujos de Wiesse crean una suerte de continuidad entre la piedra y la raíz, entre la cultura y la naturaleza. Se podría decir que, en estos, la piedra casi se confunde con la vegetación para crear un todo indiferenciado. La palabra clave aquí es *casi*. Pues, en los dibujos, la naturaleza no engulle a la cultura sino

que la cultura persiste de manera confusa en la naturaleza. Es decir, los dibujos dan cuenta de un doble proceso: primero, de la cultura que pierde su clara distinción de la naturaleza, y segundo, de la ruina cultural que persiste en la naturaleza y la modifica de una manera no del todo clara.

Forcemos un ejemplo. La “naturaleza” peruana: hay, en nuestra “naturaleza” psíquica, restos de las culturas incaica y preincaicas de los que nada o poco sabemos. Nada o poco sabemos, por ejemplo, de cómo el quechua descalabra nuestra sintaxis castellana, o de cómo los restos del colectivismo incaico influyen en el curso de nuestra modernidad. De igual manera, los dibujos no expresan tanto el ocaso de la cultura incaica como la supervivencia de sus restos. No me refiero a las ruinas físicas en el territorio patrio. Me refiero a que hay fragmentos de esta cultura que obran inconscientemente en nuestra conducta. En tanto todo orgánico, la cultura incaica ha muerto, pero en tanto fragmentos que son parte de nosotros, ella continúa con vida y de eso tratan los dibujos de Wiesse. Ello se hace patente en un dibujo (Wiesse y Vieiljeux 56-7) que dialoga con la fotografía anterior.

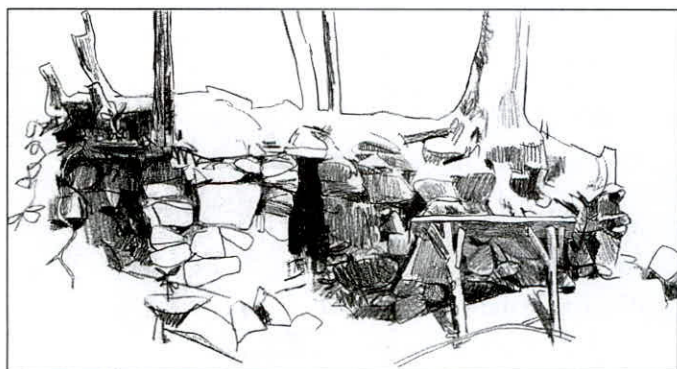


Imagen 2. Dibujo (página 56-57)

El palo en este dibujo es un detalle que expresa el sentido de la totalidad de los dibujos de Wiesse. Así como el palo sostiene no a la cultura incaica sino a sus restos del olvido, los dibujos se concentran en hacer sentir los restos de una cultura que habla sin palabras en el Perú contemporáneo.

Para explicar esta idea, me refiero, por último, a la poesía de Wiesse, concentrándome en el último poema, "Tunqui":

La tarde lluviosa
apaga los verdes.
El juglar promete ser visto pero los truenos lo llevan lejos.
Hundido en la maleza dibujo muros, nichos árboles
lo espero
bajo luces cambiantes.
Sé que no me elude pero lo simula.
Al día siguiente aparece.

Ámbar misterioso
prisionero a salvo
restringido al ancho mundo
a los repliegues más recónditos
y alejados del predador humano.

Ruego a los dioses de los bosques
las aguas, las cumbres y los poderes que mueven
las constelaciones
lo salven del exterminio

de la insensatez
y maraville siempre
su canto
a los rayos del Sol
que levanta. (pg. 70)

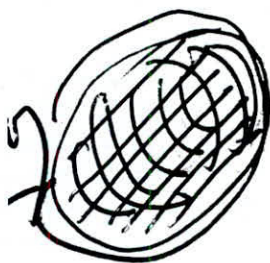
En sí mismo y en su relación a los dibujos, el poema evoca un espectro, un juglar, que aparece raudamente para luego desaparecer. Este juglar, este espectro que se muestra y se esconde, es la voz de la resistencia que habla sin palabras desde el olvido. Como dice Giorgio Agamben, lo que se olvida es siempre superior a lo que se recuerda.¹ Ni los libros ni los museos ni un gran Ministerio de Cultura pueden impedir el derroche ontológico, el olvido de lo que fue. Pero este caos informe no es inerte ni ineficaz; por el contrario, él opera en nosotros con no menor fuerza que los recuerdos. Y la exigencia de lo olvidado no es ser recordado o conmemorado sino permanecer en nosotros en tanto la oscura e insistente fuerza de lo olvidado, y solamente en este sentido, en tanto *inolvidable*.

Para resumir, entonces, la poesía suplementa a los dibujos en su intención de soslayar cómo los fragmentos de la resistencia de la cultura incaica permanecen en nosotros, de apuntalar que si bien la resistencia no es parte de nuestra recolección histórica, ella persiste en nuestro devenir, y *no es ineficaz*. Los ensayos, por su parte, consolidan sutilmente la relación entre los dibujos y la poesía. Recuérdense que aquellos no se contentan con relatar el ocaso de la resistencia (Túpac Amaru) sino que la recomponen en independencia americana (Túpac Amaru II). Cuidémonos, sin embargo, de llegar a una conclusión demasiado feliz. El libro no integra la rebeldía de Túpac Amaru II en la constitución de modernos estados-nacionales criollos que, históricamente, no se han distinguido

¹ "A pesar del esfuerzo de los historiadores, escribas y archiveros de toda especie, la cantidad de lo que [...] se va perdiendo es infinitamente más grande que lo que puede recogerse en los libros de la memoria." Giorgio Agamben, *El tiempo que resta. Comentario a la carta de los Romanos*. Madrid: Trotta. Pg. 47.

por tratar a los indígenas de América mejor que los antiguos gobiernos coloniales. Túpac Amaru II no es la nación peruana, pero tampoco es el imperio incaico: Túpac Amaru II es la resistencia transfigurada de aquellos que *han dejado de ser Incas sin por ello haberse integrado a la vida nacional*. Al igual que los dibujos y los poemas, los ensayos hacen del héroe una piedra (post)incaica que *casi se confunde con la vegetación (nacional)*. O para ser más preciso, en conjunción con los dibujos y la poesía, los ensayos hacen de él la piedra en el zapato de la independencia.

Termino volviendo al principio: Wiesse y Vieiljeux se aproximan a la resistencia Inca como a un objeto perdido. Pero en vez de recrearla y conmemorarla con imágenes bellas y palabras elegantes, ellos se sirven de imágenes y palabras *precisas* para evocar su invisible e indecible insistencia en la nación contemporánea. Lejos de recordar la voz original de la resistencia, de rescatarla del olvido, *Plumas del Antisuyo* conjuga cuatro registros de la expresión artística para preservarla como *inolvidable*.



EL SUEÑO DE LA NACIÓN Y SUS MONSTRUOS / Francesca Denegri

Luis Rossell, Alfredo Villar, Jesús Cossío. *Rupay. Historias de la violencia política en Perú 1980-1984*. Segunda edición, La Oveja Roja, Madrid, 2009.

Mucho se ha dicho y escrito acerca del célebre grabado que inaugura la serie de Los Caprichos de Goya y del significado de su ambiguo título: “El sueño de la razón produce monstruos”. Se trataría de una advertencia, desde el pensamiento ilustrado de su autor, acerca del horror de una historia liberada de la lógica de la razón. Distraída la censura moral y desatadas las fuerzas del prejuicio, la historia sería invadida por sus fantasías más terribles y voraces, haciendo de ella un infierno, un rupay (fuego). Pero cabe entender el aforismo de otros modos. Por ejemplo, que también la razón sueña con el poder, y que sin principios éticos ese sueño terminaría encarnando una malévola perversión de sí misma; o que de la lógica de la razón –llevada a un extremo de coherencia rígida y mecánica que olvida su sustrato humano– nacería la sinrazón de un Robespierre, de un Pol Pot o de un Abimael Guzmán que ejecuta a hachazos y palazos a 69 campesinos con el simple propósito de dar una ‘lección contundente y hacerles entender que estaban frente a una nuez dura de romper’.

Sin embargo una sospecha que asalta al lector de este comic terriblemente serio y perturbador que es *Rupay* es que más que el sueño de la razón, fue el largo, larguísimo sueño de la nación el que desató a los siniestros monstruos de nuestra reciente guerra interna. Un sueño en el que el Presidente de la República, invadido por recónditos fantasmas de la nación cercada, alaba por su patriotismo a héroes lejanos que a la semana se convierten, al mejor estilo marquesiano, en salvajes que asesi-

nan a golpes de cuchillos y piedras a un puñado de periodistas en el desempeño de su trabajo. Y en el que un grupo de delirantes policías entran armados a un hospital de provincia para arrancar sondas, romper yesos y disparar sobre el enemigo herido y postrado. Un sueño poblado también de soldados que persuaden a cientos de sus aterrados compatriotas a que bajen del monte para luego, entregados a una macabra y oscura danza, descargar sobre sus cuerpos la ira de sus metralletas.

Uchuraccay ocupa el centro simbólico y espacial de este libro corrosivo. Alrededor de ese núcleo se abren, como una flor mortífera, los escenarios de Chuschi, Tambo, Huamanga y Vilcashuamán hacia atrás, y los de Chungui, Lucanamarca, Soccus y Putis hacia adelante. Decisión muy acertada la de enfocar en la representación de sólo nueve casos y de concentrarse sólo en los primeros cuatro años de violencia, evitándose así el riesgo de producir un catálogo de horrores que banalice el mismo mal que se quiere conjurar.

Estructurada en torno a un contrapunto de nueve series de viñetas a lápiz y tinta intercaladas con nueve textos convencionales, *Rupay* logra lo que pocas narrativas historiográficas han logrado: que el lector se detenga y se zambulla en el drama de la historia reciente, que sienta el dolor y la ira de sus víctimas. De otro lado, gracias a la presencia de los textos que interrumpen el flujo de las viñetas goyescas, se impide la sobrefamiliarización visual del horror representado, y se abre el espacio necesario para una reflexión crítica y comprometida sobre la nación soñolienta que hemos construido.

Asimismo la yuxtaposición de un material diverso y heterogéneo –entre el que destacan dibujos de Edilberto Jiménez, historietas del concurso Yuyasarin, óleos de la guerrilla, tablas de Sarhuas y fotos de prensa de la época– además de intensificar los niveles de sentido que se desprenden de las secuencias de la historieta, impide que se absorban las diferencias culturales en el modelo estético hegemónico de las viñetas. En este sentido hay que destacar también el uso creativo de testimonios de sobrevivientes y perpetradores de violencia recogidos por la CVR que contribuyen a construir, desde la subjetividad del recuerdo individual, la veracidad del discurso historiográfico.

Estamos pues frente a la primera entrega de un trabajo impresionante por su eficacia artística y su rigor histórico, un trabajo además que urge continuar hasta llegar al 2000, o aún al 2010. Si hay algo que se podría extrañar en este relato gráfico es la reflexión acerca de la ambigüedad de una cultura ayacuchana que, alimentada de una lógica de secretos y silencios, de delaciones y venganzas, eclosionó al interior de las comunidades contribuyendo así al desencadenamiento de la violencia, tal como lo sugieren estudios valiosos como los de Ponciano del Pino, Olga González y Kimberley Theidon entre otros. Uno de los riesgos de resaltar la complicidad de las elites nacionales y de representar a las poblaciones andinas como víctimas entre dos fuegos es que al hacerlo se incide en el velo indigenista que subalterniza a los campesinos instalándolos en un espacio congelado y ajeno al devenir histórico de la nación.

Una sospecha final e inquietante que me suscita este magnífico relato gráfico es que siete años después de entregado el Informe Final y cuando campean las batallas por la memoria, los habitantes de esta ciudad letrada seguimos sin entender del todo las verdades de la tragedia. La lectura de *Rupay* nos deja con la pertinaz sensación de que después de tantas palabras, acaso nos hayamos apenas asomado, con una razón legañosa, al abismo de la verdad nacional. Si no cómo explicarse el gesto perverso del gobierno que inaugura en Miraflores el Lugar de la Memoria y simultáneamente suspende el Consejo de Reparaciones. La lógica de abrir un espacio simbólico para recordar la barbarie que no queremos ser, y de cerrar al mismo tiempo el espacio social asignado para reconocer y resarcir a las víctimas de carne y hueso tiene resonancias de un pasado anterior en el que todavía nos podríamos mirar como en un espejo. Porque los fantasmas que recorren la idea de nación de la intelectualidad decimonónica, con su consigna de "Incas sí, indios no" sugerida ya por Cecilia Mendes siguen siendo, con un decorado apenas modificado, los mismos que vienen a violentar ahora el sueño de los ciudadanos más justos, más democráticos y más globalizados de la nación.

LA MÚSICA DE OREJÓN / Armando Sánchez Málaga

Diana Fernández Calvo, Roxana Gardes de Fernández. *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, 2009.

El libro “José de Orejón y Aparicio. La Música y su Contexto” de la musicóloga argentina Diana Fernández Calvo y del equipo de investigación del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, editado por la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Perú, constituye un trabajo de primera importancia para la musicología latinoamericana.

El libro presenta, luego de las palabras de rigor de las autoridades eclesíásticas y universitarias, un prólogo de la musicóloga argentina doctora Pola Suarez Urtubey, una Introducción bajo el título “José de Orejón y Aparicio: El esplendor del barroco musical en la Lima Triunfante” escrito por el profesor peruano José Quezada Macchiavello, a la que sigue el trabajo central de la obra titulado “Una aproximación genética a los textos literarios y musicales de José de Orejón y Aparicio” de las doctoras Diana Fernández Calvo y Roxana Gardes de Fernández, ambas de la Argentina. En este último, las autoras exponen las etapas de la investigación, el contexto histórico, el análisis de los textos musicales y literarios, y presentan las partituras musicales transcritas por la propia doctora Fernández Calvo, haciendo uso de los procedimientos actuales que ofrece la tecnología moderna, añadiendo elementos de su propia invención que como señala la doctora Pola Suárez Urtubey en el prólogo confiere “una nueva dimensión a sus investigaciones, que tienen, sin embargo, como fundamental punto de arranque, su propia formación musical, sus dotes para la investigación y su creatividad”.

El libro está acompañado de 3 discos compactos grabados por el coro, la orquesta de cámara y los solistas de "Lima Triumphante" que dirige José Quezada Macchiavello con la participación de la clavecinista mexicana Lidia Guerberof Hahn. Las grabaciones se realizaron en la Sala Capitular del Convento de San Francisco de Lima entre junio y septiembre de 2009. Los dos primeros discos contienen catorce villancicos y cantadas, y el tercero *La Pasión según San Juan* además de *Dolores y gozos de San José*, la cantata *La Mariposa y Enigma divino*. Un total de dieciocho obras de las veinte transcritas.

La publicación rescata y pone a nuestro alcance obras de gran valor cuyos originales habían desaparecido del Archivo Arzobispal de Lima hace aproximadamente treinta años. Esta milagrosa recuperación fue posible gracias a que en 1999 el Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (IIMCV) de Buenos Aires recibió en donación los negativos fotográficos de las partituras que había tomado años antes en su visita al Perú la desaparecida musicóloga argentina Carmen García Muñoz con autorización del Arzobispado de Lima.

En el año 2004, la señorita Florencia Igor, estudiante de la Universidad Católica Argentina e investigadora del IIMCV de Buenos Aires le confirmó al profesor Quezada Macchiavello la existencia de los negativos fotográficos de las partituras perdidas de Orejón y Aparicio. Aquella noticia permitió establecer un acuerdo para la publicación del libro que comentamos entre el IIMCV que dirige la doctora Diana Fernández Córdoba, la Asociación Cultural "Lima Triumphante" y la "Schola Cantorum" de la Universidad Católica Sedes Sapientiae del Perú, estas dos últimas a cargo del profesor José Quezada Macchiavello.

José de Orejón y Aparicio (Huacho 1705 - Lima 1765) es considerado uno de los más importantes compositores del barroco americano del siglo XVIII. Orejón y Aparicio fue alumno destacado del milanés Roque Ceruti, al que sucedió en las funciones de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, que comprendían además de la de compositor, director del coro y orquesta, la de consumado organista que su discípulo Toribio

del Campo comparaba con el español José de Nebra: “*baxo de cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y el que con la variación de sus Registros hacía por sus órdenes la imitación de instrumentos y elementos*”.

De acuerdo al inventario *Nómina de los Papeles/ de Música servibles que tiene/ esta Santa Yglesia Metropolitana/ de Lima* realizado por el maestro de capilla Andrés Bolognesi y anotado por Andrés Sas, 36 de los llamados papeles de música pertenecen a Orejón y Aparicio, veinte de los cuales corresponden a piezas religiosas y el resto a villancicos para voz sola, dúos, tríos y coro a cuatro voces dedicados a la Virgen, al Santísimo Sacramento y a San José, además de la cantata *La Mariposa* para voz solista, violines y continuo.

Sobre la excelencia del compositor coinciden historiadores y musicólogos como Andrés Sas, Gerad Behague y el chileno Samuel Claro. Para este último, “Aparicio representa el ejemplo más notable de un compositor americano que, ilustrado en el arte de la música en su tierra natal, asimiló intensamente la técnica y el estilo de la cantata napolitana, en boga en esa época, aplicándola al villancico español con tal maestría e inspiración que nada tiene que envidiar a los mejores maestros europeos contemporáneos suyos (...) Sus obras muestran una calidad extraordinaria alta y uniforme, y su legado musical, especialmente porque se trata de un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro Continente y, en especial al Perú”.

Para el norteamericano *Gerard Behage*², sus obras “revelan un talento muy maduro y una poco común destreza en la creatividad melódica, en comparación con el resto del repertorio de su tiempo” Coincide en señalar que “su obra más grandiosa es la *Pasión del Viernes Santo* (Pasión según San Juan) originalmente escrita para triple coro y orquesta”. Acerca de los villancicos sostiene que “sus duetos y sus arias de solo (cantadas) muestran su uso eficiente de la melodía, la armonía y la forma, así como su preocupación por la expresividad”.

¹ CLARO, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.

² BEHAGE, Gerard. *La Música en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

En la *Introducción*, el profesor José Quesada coincide con Behague señalando que *la Pasión según San Juan* podría ser la obra más importante del barroco iberoamericano y nos revela al compositor en pleno dominio de su técnica y de su lenguaje. Compuesta para dos coros con violines, bajo, dos flautas y dos trompas, la *Pasión* consta de diez coros, dos arias y un dúo. Su partitura ocupa 61 páginas del libro lo que nos da una idea de su envergadura. La transcripción de la *Pasión* y de las diecinueve obras restantes pertenece a la profesora Diana Fernández Calvo, quien ha realizado un trabajo profesional de calidad, con notas al pie de cada partitura señalando los detalles pertinentes.

“José de Orejón y Aparicio. La Música y su Contexto” es por lo tanto una obra fundamental para el conocimiento de su lenguaje y estilo. Es producto de la estrecha relación de estudiosos de dos países inspirados en el sueño del Americanismo Musical iniciado por musicólogos como Francisco Curt Lange, Robert Stevenson, los argentinos Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán. Estos dos últimos en la Introducción al libro “Un Archivo Musical Americano”³ escribieron: “no tenemos ninguna duda de que en América Latina hubo una actividad musical intensa e importante por la presencia de músicos verdaderamente talentosos, y que por falta de sentido de conservación o por ignorancia hay tesoros musicales que esperan silenciosos y pacientes su puesta al día. En este trabajo estamos empeñados y tenemos la esperanza de que pueda ser el punto de partida en Argentina para que el Americanismo Musical sea conocido y valorado en su justa medida”.

En esta línea debemos incluir ahora a las doctoras Diana Fernández Castro y Roxana Gardes de Fernández, así como al equipo de investigadores del Instituto “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina. Y aquí, en el Perú, a José Quezada Macchiavello, entusiasta promotor de la publicación y director musical de las grabaciones.

³ GARCÍA MUÑOZ, Carmen y Waldemar AXEL ROLDÁN. *Un Archivo Musical Americano*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.

VIGENCIA DE LOS ESTUDIOS COLONIALES / Elio Vélez Marquina

Simulacros de la fantasía: nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales: homenaje a José Pascual Buxó. Simposio internacional. Universidad Nacional Autónoma de México. Seminario de Cultura Literaria Novohispana. México, D. F. : Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 588 p.

En la esfera de los estudios sobre arte y cultura de la América de los siglos XVI al XVIII, una de las figuras más destacadas por sus indiscutibles méritos académicos es, sin duda alguna, la del ilustre doctor José Pascual Buxó. Su obra comprende una amplia gama de materias que va desde la historia del arte americano hasta pormenorizadas exégesis de obras tan demandantes como lo es la de sor Juana Inés de la Cruz. Afortunadamente los interesados en el arte y la cultura virreinal hispanoamericanos, ya sea por especialización o curiosa afinidad, podrán encontrar en el presente volumen de casi seiscientas páginas una no menos extensa contribución de estudios que, por una parte, subrayan la relevancia de la obra de Pascual Buxó y, por otra, comprenden en sí una justa muestra de los estudios más recientes sobre la cultura colonial o, más precisamente, virreinal.

Si bien hoy en día los estudios coloniales (*colonial studies* en el mundo anglosajón), gozan de un lugar consolidado en el ámbito académico, es menester subrayar las razones que los han convertido, por una parte, en un referente de la investigación humanística y, por otra, en el paradigma que -ya sea con vehemencia parricida o con seriedad crítica los nuevos estudios literarios deben enfrentar al momento de abordar las tradiciones americanas coloniales o poscoloniales que fundan la tradición discursiva hispanoamericana.

En primer lugar, el lector no especializado podría reparar en el uso del adjetivo “virreinal” en el título del libro que suscita estas

reflexiones, frente a aquel de "colonial" que acaso goza de mayor aceptación entre diversas disciplinas académicas. En este punto, cabe precisar que el vocablo "virreinal" reconoce el estatuto simbólico mediante el cual se representaba el poder imperial en el suelo americano, sobre todo desde un foco irradiador de cultura como lo era la corte virreinal. En ese sentido, como se desprende de los estudios más recientes que siguen las enseñanzas de Pascual Buxó, se comprende mejor la preocupación por descubrir los mecanismos retóricos y poéticos mediante los cuales se genera un discurso criollo capaz de incorporarse de manera activa en el imaginario imperial. El término "colonial", por su parte, alude explícitamente a la interdependencia político-económica que hubo entre el imperio español y sus reinos ultramarinos. Sin embargo, quien conoce la historia de los virreinos americanos, sobre todo desde el siglo XVII, sabrá que no es errada la percepción de algunos estudiosos como John Lynch o J.H. Elliot según la cual es factible hablar de un "segundo imperio español" constituido por los solventes virreinos de Perú y Nueva España. Considerando dicha valía, resulta más adecuado aquel vocablo que invoca la existencia de un representante del Rey, con su propia corte, ya que presupone la existencia de un poder central capaz de producir una simbología política de afirmación criolla.

Uno de los méritos más saltantes del presente volumen es, por lo demás, el hecho de que para establecer un justo estado de la cuestión de los estudios coloniales reconoce a los dos virreinos más relevantes anteriormente mencionados. Otros estudios, inclusive más recientes, prometen una visión panorámica del universo virreinal, pero tan solo se concentran, por ejemplo, en los discursos novohispanos. Este libro, cuya edición ha sido coordinada por Enrique Ballón Aguirre, refleja no solo una saludable reconstrucción del simposio en homenaje a José Pascual Buxó, sino que también ofrece de manera sistemática la variada composición de los trabajos presentados por destacados investigadores de nuestra cultura hispanoamericana.

Simulacro (sugerente vocablo que bautiza al libro en cuestión) es, pues, la imagen que imita, el bulto que trata de reproducir el volumen

de una entidad. Pero aquí se nos sugiere que esa copia proviene, a su vez, de la imaginación, de la fantasía. Desde nuestra comprensión del mundo virreinal podríamos sostener que se busca aludir a la representación de la facultad imaginativa presente tanto en las artes plásticas como en la literatura coloniales, aspectos que sin duda ocupan la producción académica de autoridades como Pascual Buxó. Esta aparente sutileza erudita es, en realidad, una declaración de principios de un sector de la academia que busca comprender la producción cultural desde una hermenéutica de sus textos (sean escritos o pictóricos) que se construye sobre la base de un estudio serio y minucioso de sus procesos históricos y sociales.

Dividido en tres partes, *Simulacros de la fantasía* nos ofrece, desde una reconstrucción del *curriculum academicum* de José Pascual Buxó, un valioso alcance de los estudios coloniales de la última década. Si bien todavía podemos recordar los intensos debates que los estudios coloniales afrontaron en la década de 1990 (a raíz de unas falsificaciones italianas que, de ser legítimas, hubiesen propiciado el cuestionamiento de figuras como el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala entre otros), hoy se encuentran, por el contrario, en una etapa de afirmación en la que se busca afianzar el estudio filológico, histórico y, sobre todo, interdisciplinario. La primera sección, dedicada a una serie de estudios sobre la obra misma de Pascual Buxó, nos permite reconocer, por ejemplo, esa impronta interdisciplinaria que ha marcado el sendero de los estudios sobre la América virreinal. Además de los aportes que en una época de su vida Pascual Buxó hizo desde la semiótica, es indudable el mérito de sus trabajos sobre la literatura barroca (más precisamente en su celeberrima faceta de sorjuanista) y, desde luego, sobre la interrelación entre la literatura y las artes figurativas. Sus estudios en los que señala cumplidamente el diálogo entre la emblemática, los grabados, la pintura y el magno corpus de la lírica virreinal han propiciado, a su vez, líneas de investigación seguidas tanto en México y Perú, como en el resto de Hispanoamérica y la academia estadounidense. Solo esta sección liminar del volumen constituye en sí un óptimo reflejo, acaso simulacro, de la interdisciplinareidad imperante en los estudios coloniales. Sea que las investigaciones se inscriban en tendencias neohistoricistas, semióticas o filológicas (desde la corriente neolachmanniana) es innegable que el

estudioso tendrá que abordar el complejo entramado que se dio entre las artes verbales y plásticas a lo largo del siglo XVII. Así como hoy en día contamos con la base virtual de *Pessca* (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), dirigida por Almerindo Ojeda, en la que se hace explícito el diálogo fluido entre el grabado europeo y la pintura colonial (<http://colonialart.org/>), los estudios de Pascual Buxó nos recuerdan la necesidad de reforzar los estudios interdisciplinarios que, por ejemplo, hagan explícito el vínculo, para los lectores contemporáneos, que en los siglos XVI, XVII y XVIII hubo entre los imaginarios pictóricos y literarios.

Las dos secciones restantes del volumen, lejos de abordar una estrecha mirada temática, comparten con nosotros una serie de estudios sobre los virreinos del Perú y Nueva España, dominios espaciales que gozan de especial relevancia en la bibliografía de Pascual Buxó. Siendo la obra de sor Juana Inés de la Cruz un tema recurrente no solo en la obra del homenajeado erudito, sino también en la de sus discípulos directos e indirectos, tienen, por ello, especial relevancia los estudios ahí contenidos. Sobre todo conviene destacar la importancia del hallazgo, ya difundido en nuestro medio, de dos textos que complementan el debate novohispano sobre la *Carta atenagórica*. Se trata de los textos manuscritos (dañados por el incendio de 1943) que José Antonio Rodríguez Garrido encontró en la Biblioteca Nacional del Perú: la *Defensa del Sermón del Mandato* de Pedro Muñoz de Castro y el anónimo *Discurso apologético en respuesta a la Fe de erratas que sacó un Soldado sobre la Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz*. Aunque dicha ponencia no fue incluida en el presente compendio (en vista de que para entonces el libro con la edición de los textos estaba en preparación), es importante señalar el hallazgo porque refleja la necesidad que tenemos los estudiosos de la cultura virreinal por revisar minuciosamente los repositorios documentales para contribuir, siempre que sea posible, con nuevos aportes que completen los vacíos textuales. Por lo demás, ponencias como las de Emil Volek recogen en buena cuenta los aportes de dichos hallazgos y los hacen dialogar con la crítica vigente y otras, como las de Margarita Peña, nos dan alcances igualmente favorables sobre el hallazgo de un sermón censurado que arroja nuevas luces sobre la tan discutida etapa final de la obra sorjuanina.

Además de la dominante presencia de la Décima Musa novohispana, hay que señalar la presencia de autores de igual relevancia como el Inca Garcilaso de la Vega. Dos ponencias, una de Efraín Kristal y otra de Carmela Zanelli, presentan novedosos alcances sobre sus *Comentarios reales de los incas*. De manera sucinta, Kristal nos recuerda que, en parte, la historia americana se construye a partir de arquetipos cronísticos, incluso providencialistas, propios de la Edad Media y el Renacimiento. Siendo, pues, la *translatio imperii* un recurso vigente desde la creación del Sacro Imperio Romano Germánico, no debería sorprendernos que también el Inca Garcilaso haga un traslado de los modelos imperiales a su célebre obra. Sin embargo, nos recuerda Kristal que para comprender mejor las estrategias del Inca no basta con conocer los modelos italianos, sino también aquellos hispánicos que relatan las crónicas de los reyes godos y que reelaboraron a su vez modelos medievales y renacentistas. Zanelli, en cambio, presenta un extenso aporte en el que se hace explícita una tendencia de los estudios coloniales: la de revisar tanto los textos producidos en dicho contexto histórico-social, como la producción crítica a cerca de los mismos. En dicho estudio, Zanelli nos advierte de la necesidad de pensar la obra garcilasiana como un texto que si bien bebe de la tradición renacentista, se nos presenta como un fenómeno que abre paso al complejo sistema de enunciación propio del Barroco. Sus reflexiones en torno del concepto de *tragedia* en dicha obra de carácter historiográfico destacan la necesidad de sopesar el estudio de obras fundacionales, como es el caso del Inca Garcilaso, a la luz de una metodología comparativa que tenga en cuenta la preceptiva retórica y poética vigente para la época.

Finalmente, cabe un comentario al resto de estudios que abordan, desde perspectivas diversas, fenómenos propios de la discursividad novohispana y peruana de los siglos XVI y XVII principalmente. A pesar de que nos hubiera complacido reseñar pormenorizadamente cada uno de los cerca de 20 artículos, debemos conceder sosiego a la paciencia del lector no especializado. Por ello estimamos conveniente dar un alcance general sobre el estado actual de los estudios coloniales que en esta ocasión rinden tributo al homenajeado Pascual Buxó.

En líneas generales podemos afirmar que los estudios coloniales de la presente década insisten con razón en abordar diversos aspectos sobre la propia textualidad de sus objetos de estudio. Textualidad que no se reduce a la propia del libro o manuscrito, sino que desde una precisión hecha por el estructuralismo, entiende por "texto" tanto al discurso escrito como al oral, y, asimismo, a la imagen que en parte puede reproducir o sintetizar procesos narrativos. Sorprende, pues, el avance de los estudios en dicha dirección que busca en todo momento establecer conexiones entre disciplinas artísticas diversas. Los alcances de investigaciones similares para el ámbito de la cultura siglodorista (sobre todo en la relación de la tradición icónica de los libros de emblemas y géneros literarios como la lírica o el teatro) han sido favorablemente asimilados por los estudios coloniales para complementar (o mejor, completar) una visión más precisa de la dimensión colonial.

Sin desmedro de los cada vez más sofisticados estudios que abordan específicamente problemas de índole textual y discursiva, ahora es posible encontrar una mayor cantidad de estudios que sin dejar de lado aspectos propiamente literarios desbrozan el camino para una mejor comprensión de la totalidad del arte virreinal. Muchos, por ejemplo, son los investigadores que abordan el complejo tema de la santidad americana para comprenderla tanto desde la retórica cerrada de las diversas hagiografías como para hacerla dialogar o bien con fenómenos múltiples como el del festejo teatral o bien con discursos más controversiales como es el caso de la idolatría y las guerras rituales de los pueblos oriundos de América. El santo, como se ha estudiado en nuestro caso para santa Rosa de Lima, representa a partir de y en su cuerpo toda la arena de conflictos sociales propios del grupo criollo. Su figura gravita junto con la del caníbal o bárbaro para construir otro paradigma que represente ya no la otredad indómita de los pueblos concredos diferentes del cristianismo, sino la aparición de un símbolo renovado de la América que ha incorporado los preceptos de la fe católica.

Igualmente relevante resulta el estudio de los festejos junto con su extenso aparato simbólico compuesto tanto por obras teatrales,

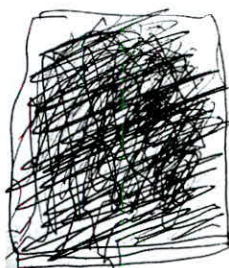
juegos y diversos programas iconográficos ideados especialmente para la ocasión. El provecho que los criollos sacaban de la tradición emblemática (siendo Alciato uno de los repertorios más estudiados por el mismo Pascual Buxó) y de los diversos libros de grabados que circularon desde mediados del siglo XVI ha sido estudiado desde diversas perspectivas que combinan disciplinas como la arquitectura (sea efímera o no), la historia del arte, la iconografía y, desde luego, la preceptiva literaria. Sin limitarse a ser un descifrador de “jeroglíficos” (que la pobre imaginación posmoderna vería encarnado en un personaje de Dan Brown), el colonialista es capaz de reconstruir los intrincados significados que un programa iconográfico aportaba al sentido político de las fiestas: los emblemas, por ejemplo, de contenido amoroso en determinada fiesta podrían resultar poderosamente subversivos si es que lo que se buscaba en el fondo era plantear una relación de subordinación entre pares o, en un nivel más universal, una relación jerárquica entre la Metrópoli y los reinos ultramarinos. Asimismo, el estudio de universos simbólicos más específicos como el de los animales fabulosos derivados de la tradición del bestiario permiten contar ahora con puntos de apoyo al momento de desentrañar las metáforas de los sermones, las epístolas, las crónicas y, en menor medida, los textos preliminares de las ediciones impresas que utilizan los significados morales de dicha fauna para alcanzar sus contenidos hacia los extramuros de la ciudad letrada.

Reconforta, asimismo, verificar que los estudios que abordan específicamente el corpus de las crónicas de Indias ahora acusan un nivel superior que, por una parte, evidencia una postura más crítica y, por otra complementaria, permite una comprensión más ajustada de su tejido narrativo. Ajeno a los fundamentalismos cecucientes que divisan en las crónicas unos textos cuya verdad “histórica” es incuestionable, el colonialista reconoce el inmenso océano de influencias literarias y artísticas que confluye en sus páginas, así como acepta que su composición, no siempre cercana de la concepción contemporánea que tenemos de la Historia, se rige por ajustadas reglas y convenciones retóricas que condicionan el contenido de la misma. No obstante, debemos señalar que todavía se requiere de una mejor exploración no tanto de la tradición hispánica o europea de las crónicas, sino más bien de aquella propia de la oralidad andina

que se nos escapa a través de textos difusos, de sermones escritos por religiosos y de los muy escasos testimonios escritos por hablantes nativos.

Volvamos, pues, para cerrar estas reflexiones a la figura del insigne José Pascual Buxó, quien en su discurso de clausura hizo un balance tanto de su vida puesta al servicio del estudio, como de los estudios mismos que por él se congregaron. Curiosamente vuelve sobre los tópicos mediante los cuales se ha criticado siempre a los estudios coloniales y, cuando la asamblea es realmente pobre, incluso se critica por derivación al estudioso, es decir, al colonialista. Nos recuerda que retrógrado, reaccionario y fanático son algunos calificativos que mal que bien han servido para calificar al erudito filólogo o historiador que morosamente se regodea en exquisitas discusiones ajenas al vulgo, sobre intrincados acertijos y jeroglíficos cuyo tufillo de pestilente gongorismo repelen al joven y fresco lector. Curioso es también que en México, país que luego de tres siglos de "dominación española" atravesó un feroz proceso revolucionario, se haya originado uno de los núcleos más sólidos e influyentes para el estudio del pasado virreinal. Ciertamente es más fácil plantear una *tabula rasa* del pasado español americano que afrontar el peso de su estudio. Es más fácil criticar lo que se desconoce. En el caso de Pascual Buxó, nacido en Cataluña pero mexicano en última instancia, es admirable la perseverancia con la que no solo ha estudiado, sino también con la que ha defendido nuestro patrimonio cultural. Ajeno a los prejuicios de un malsano nacionalismo, Pascual Buxó ha sabido comprender que la exacta dimensión de la cultura americana no es la de las ensoñaciones milenaristas que rechazan su componente hispánico, sino aquella paradójica (y por ello acaso esquivada) que nos plantea el reto de descubrir nuestra identidad tanto en la afirmación como en la negación de componentes culturales que, en última instancia, se entrecruzan en el eje diacrónico de la historia. Esperemos que se deje de pensar en la época colonial como el período marcado por una suerte de tiranía europea que fustigó la fantasía de los españoles americanos, de los mestizos y de los indígenas (en el sentido etimológico de esta voz grecolatina) para hacerlos ingenuos y absolutamente dependientes de un régimen imperial que solo buscó beneficiarse del metal que recorría las venas minerales de nuestro suelo. Nada más

impreciso. Ya es hora de que se acepte el legado hispanoamericano de los primeros siglos de nuestra historia reciente. Es hora, sin duda, de aceptar que nuestras tradiciones literaria y artística tienen orígenes europeos, pero que al mismo tiempo nos pertenece y, por ello, nuestra idiosincrasia se forja tanto en la apropiación como en la posterior negación del modelo que se buscó imitar. Solo mediante el estudio de nuestra historia podremos valorar nuestro patrimonio cultural y documental; solo aceptando nuestra herencia podremos modificar, de ser necesario, los senderos que habrán de conducirnos hacia el futuro.



De Juan Acha (Perú, 1916 - México, 1995) se publicó un ensayo en el Nº2 de esta revista, y en el Nº 7 otro de Mirko Lauer sobre su obra. FERNANDO DE SZYSZLO acaba de exponer en la galería Latin American Masters, de Los Ángeles, y el año pasado el Museo de Arte Moderno de Bogotá organizó una muestra de su trabajo. La correspondencia entre ambos nos fue alcanzada por Elizabeth Acha, hija del crítico.

Alex Ross es crítico de música de *The New Yorker*. El texto que aquí traducimos es parte de su libro *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century* (New York, 2007). En 2009 apareció en Lima el tomo *Tiempo y obra de César Bolaños*, cuyo editor y coordinador fue LUIS ALVARADO, quien también se encargó de la edición del CD *César Bolaños, peruvian electroacoustic and experimental music (1064-1970)* publicado el mismo año en USA por Pogus Productions, sello para el cual trabaja en una compilación de música peruana de vanguardia de los años 1970-1980, al tiempo que culmina un documental sobre la música experimental en Lima. De ARMANDO SÁNCHEZ MÁLAGA el Fondo Editorial del Congreso publicará próximamente el libro *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*.

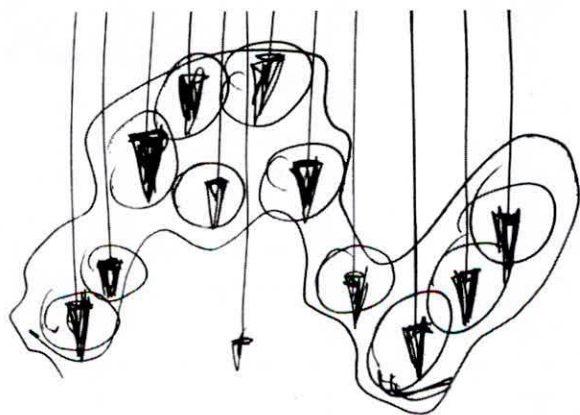
El poeta, traductor y editor RENATO SANDOVAL tiene en prensa su sexto poemario, titulado *24 x 1*. El más reciente libro

del poeta norteamericano Spencer Reece, *The Clerk's Tale* apareció en 2004 y obtuvo el premio Whiting al año siguiente. Los poemas de MAIA ROJAS BRÜKMANN tienen un claro vínculo con los estudios de cine que hizo en Cuba tras sus años de literatura en Lima. Con esos poemas obtuvo el premio Universidad de Valencia-Bancaja en 2008. Después de cuatro años en España ha regresado al Perú. LJUDEVIR HLAVNIKOV, nacido en Checoslovaquia, vive en Barranco. Integró la intervención urbana "Intramuros Libro Mural", en Lima, y prepara un libro-objeto titulado *Tangente Trino Transversal* para la editorial Sofisma de Máquina Virgen en Curitiba, Brasil. MARIO GHIBELLINI escribe una columna política en el semanario *Somos* y es editor de la revista *Fausto*. Luego de sus estudios de maestría en Nueva York, CAMILO TORRES ha vuelto a Lima con un volumen de poemas y otro de cuentos por publicar. También está de regreso, tras doctorarse en literatura en la misma ciudad, ENRIQUE BRUCE, actualmente profesor en la PUCP.

El Fondo Editorial del Congreso prepara un volumen antológico de los estudios sobre iconografía peruana (siglos XVI-XIX) de RAMÓN MUJICA PINILLA, quien recientemente fue incorporado a la Academia Peruana de Historia. A fines de 2009 apareció en Madrid el libro *Espejo de sombras: sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, de ALBERTO MEDINA, quien ejerce la docencia en el Departamento de Español de la Universidad de Columbia. FRANCESCA DENEGRI es profesora de literatura y estudios culturales en la PUCP; prepara un libro sobre testimonio, subalternidad y la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. LUISA EIVIRA BELAUNDE publicó el año pasado un tomo sobre el universo de los shipibo-konibo: *Kené: arte, ciencia y tradición en el diseño*. VÍCTOR VICH copublicó en 2009 *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. De JUAN CARLOS UBILLUZ, uno de los autores de este último volumen, está

en reedición el libro *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. La influencia del neoplatonismo en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz es la investigación que tiene en curso el poeta y profesor universitario ELIO VÉLEZ MARQUINA, quien, en otro ámbito, conduce el blog *Gastrosofía* (<http://gastrosofia.lacocotelera.net>). RASCHID RABI estudió filosofía en la PUCP y es profesor en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

De la obra plástica de ANTONINO ESPINOSA SALDAÑA (Lima, 1888-1969) se realizó recientemente en el Centro Cultural Británico de Miraflores, una amplia muestra titulada "Aproximación y rescate". Las viñetas son garrapatos tomados de una agenda de MIRKO LAUER, quien está concluyendo un libro sobre la cocina y la gastronomía en la pintura peruana. Sobre JOSÉ IGNACIO PADILLA y ALFREDO VILLAR, véase nuestro número anterior.



HELISUR

HELICOPTEROS DEL SUR S.A.

12 años de experiencia
53,000 horas de vuelo
383,000 personas y
217,000 toneladas de carga
transportadas

- Petroleo y Gas
- Minería
- Construccion
- Transporte de Carga y Personal
- Rescate Aereo



Desde 1994 trabajamos de manera continua e ininterrumpida al servicio de las principales empresas petroleras, mineras, de construcción y de electricidad. Nuestra capacidad técnica y la experiencia y el conocimiento de nuestras tripulaciones nos han permitido desenvolvemos a lo largo y ancho de todo el país brindando un servicio seguro, eficiente y de calidad a nuestros clientes.

Oficina Lima

Carlos Concha 267, Lima 27 - Perú

Tel (511) 264 1770 | 264 1880 | 264 3152 | 264 3160

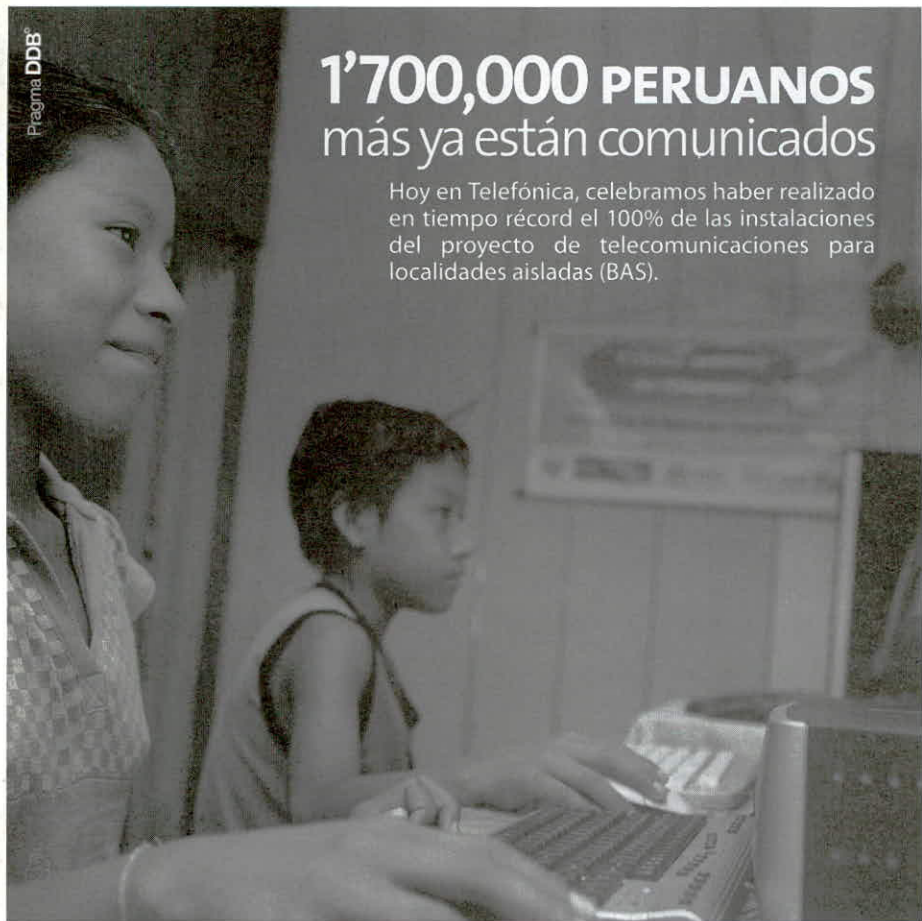
Fax (511) 264 1814

Correo Electrónico: helisur@helisur.com.pe

www.helisur.com.pe

1'700,000 PERUANOS más ya están comunicados

Hoy en Telefónica, celebramos haber realizado en tiempo récord el 100% de las instalaciones del proyecto de telecomunicaciones para localidades aisladas (BAS).



Pobladores de 3,852 localidades rurales ya tienen acceso a servicios de telefonía pública, residencial y/o internet.



Enrique Cornejo, Ministro de Transportes y Comunicaciones.
Alan García Pérez, Presidente de la República y Javier Manzanares, Presidente de Telefónica del Perú.

El proyecto de Banda Ancha Satelital (BAS) para localidades aisladas está financiado con 48.8 millones de dólares por FITEL y es el más ambicioso proyecto de inclusión digital del país.

Porque mientras mejor comunicados estemos los peruanos, más lejos vamos a llegar.



FONDO DE INVERSIÓN EN TELECOMUNICACIONES

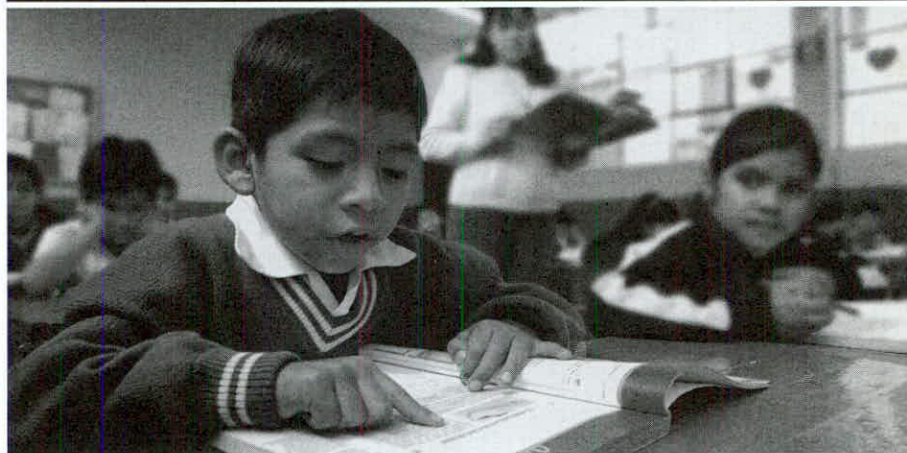


PERÚ

Ministerio
de Transportes
y Comunicaciones

Telefónica

**Los niños que comprenden lo que leen,
tienen más posibilidades de salir adelante.**



Hace un año, sólo 2 de cada
10 niños entendían lo que leían.
Hoy con "Leer es estar adelante",
6 de cada 10 logran hacerlo.*

Junto a maestros y escolares, nuestro programa "Leer es estar adelante" ha logrado elevar los niveles de comprensión de lectura de más de 10 mil niños peruanos.

Este resultado es apenas el comienzo de la cruzada por la lectura que asumimos con dedicación y compromiso.



*Instituto Cuánto.

IBM, líder mundial en tecnología, se une a la USMP para potenciar la creación de la primera **Fábrica de Software** de clase mundial en una universidad peruana.



La **Fábrica de Software** será un espacio dentro de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura de la USMP en donde catedráticos y estudiantes de la Universidad, junto a expertos de IBM, trabajarán para el desarrollo de soluciones y aplicaciones utilizando la más moderna plataforma tecnológica.

www.usmp.edu.pe/fabrica



IBM BlueCenter®
Cognos.
software

Information Management
Business software

Lotus. software
MailCatcher software



UNMSM



USMP
UNIVERSIDAD
SAN MARTÍN DE PORRES

Para toda la vida



Mediodía, óleo de Christian Bendayán (ver págs. 158-162)