

# hueso húmero 64

hueso húmero

GUILLERMO ROCHABRÚN GÖSTA AGREN // JEAN-MARIE GLEIZE  
NUNO JÚDICE / WILLIAM ROWE FERNANDO CASTRO MÓNICA BELEVAN Y ALONSO TOLEDO JOAN BROSSA SEAN BONNEY  
LUIS ALBERTO CASTILLO / RICARDO WIESSE / MANUEL PUIG //  
JORGE CAPRIATA / CARLOS BERNASCONI / ALBERTO DURANT //  
JIM ANCHANTE / PAOLO FABBRI / MARCELO PELLEGRINI / MIJAIL MITROVIC EMILIO LAFFERRANDERIE / MARIO MONTALBETTI //



# UNIVERSIDAD RICARDO

# PAL

# 41 AÑOS MA



UNIVERSIDAD  
RICARDO PALMA



EDITORIAL UNIVERSITARIA

[www.urp.edu.pe](http://www.urp.edu.pe)

...das recíprocas  
e Perú y Francia  
...ros, escritores y analistas  
(siglos XVIII-XX)



LIBERALISMO  
CRIOLLO



INCA GARCILASO DE LA VEGA

la florinda



Miguel Maticorena Estrada

SOLO LITERATI  
ESTUDIOS

FORO DE ESTUDIOS NATURALES

Editorial Universitaria



# hueso húmero

Nº 64

setiembre

2015

## Sumario

GUILLERMO ROCHABRÚN / La reinención de Aníbal Quijano,	02
GÖSTA AGREN / De Más allá de Nostradamus	16
JEAN-MARIE GLEIZE / Orillas de río. Notas sobre poesía y literalidad	31
NUNO JÚDICE / Poemas	38
WILLIAM ROWE / Notas hacia una prosodia del tiempo real	44
FERNANDO CASTRO R. / Días contados	56
MÓNICA BELEVAN Y ALONSO TOLEDO / Restauranterapia	59
JOAN BROSSA / Poemas	63
SEAN BONNEY / Cartas sobre la armonía	68

## EN LA MASMÉDULA

LUIS ALBERTO CASTILLO / César Vallejo y la máquina de producción poética	79
RICARDO WIESSE / Olga y Jim Amaral	92
MANUEL PUIG / De la Metro sus estrellas	98
JORGE CAPRIATA / Noticia sobre Brossa	106
2 testimonios:	
CARLOS BERNASCONI / El mañana	108
ALBERTO DURANT / Para qué voy a mentir	109

## LIBROS

JIM ANCHANTE / Dos nuevos libros sobre Vallejo	111
PAOLO FABBRI / El genocida de Beethoven	118
MARCELO PELLEGRINI / Más allá del decir	120
MIJAIL MITROVIC / ¿Para qué sirven los textos de Montalbetti?	123
EMILIO J. LAFFERRANDERIE / Todo el resto es lenguaje	124
MARIO MONTALBETTI / Respuesta a una pregunta que no me han hecho	127
EN ESTE NÚMERO	129

Tapa: Escultura de Jim Amaral. Foto de Diego Amaral  
Viñetas: Leslie Lee

# 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,  
Anibal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

Lay-out: Jesús Ruiz Durand. Producción gráfica: Ikono S.A. Lima, Perú  
Edificio Los Sauces dept 1503 Residencial San Felipe ikonos@terra.com.pe

ISSN 1609-0698

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

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$20.00 VÍA AÉREA

## LA REINVENCIÓN DE ANÍBAL QUIJANO / Guillermo Rochabrún

Hace un par de años, en Iquique, me decía un estudiante chileno de sociología —muy interesado en el pensamiento de Quijano— que nunca había visto un libro suyo. Ello no era de extrañar, tratándose de una obra publicada más que nada en revistas y compilaciones diversas. Salvo el libro sobre el Gobierno Militar (1971), *Crisis imperialista y clase obrera*, *Modernidad* (1974), *Identidad y utopía en América Latina* (1988) y *La economía popular y sus caminos en América Latina* (1998), el lector solamente podía acercarse a alguna reunión de sus escritos a través de los libros que publicara Mosca Azul entre 1978 y 1985, lo cual excluye precisamente su obra de las últimas tres décadas y media.

Por eso no deja de ser una ironía que la —hasta la fecha— primera y única antología general de su obra se deba a la iniciativa y tesón *personal* de un cientista social brasileño, Danilo Clímaco<sup>1</sup>. El libro incluye un prólogo suyo sobre el autor y una relación muy completa de sus escritos. De este modo es por ahora la única fuente para tener una visión de conjunto sobre una trayectoria y obra tan singulares, siempre muy alejada de los círculos oficiales y medios masivos. Por todo ello Clímaco merece un reconocimiento muy especial.

¿Qué decir en tan breve espacio sobre 784 densas páginas, que a su vez no son sino una fracción del conjunto de publicaciones de Aníbal Quijano Obregón (n. 1930) a lo largo de medio siglo? ¿Qué tomar de un corpus que se extiende por la sociología, la antropología, historia y filosofía, el escrito de coyuntura, pasando por el ensayo político y la estética? Como la antología sigue un orden temático voy a optar aquí por un recorrido cronológico, esencial para tomar el pulso de un pensamiento que no ha dejado de evolucionar.

1 Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes (antología esencial). De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Selección y prólogo a cargo de Danilo Assis Clímaco. Buenos Aires: CLACSO, 2014 (859 pp.).



Militante aprista desde su adolescencia hasta el pacto de la “Convivencia” de 1956, si bien Quijano pasó a definirse como científico social (sociólogo) e intelectual, siempre ha buscado orientar esta producción por y hacia un horizonte de transformación global, o simplemente socialista. En los años 60 se hablaba del “intelectual comprometido”, pero desde el marxismo —que fuera tempranamente adoptado por Quijano— se ha asumido que el sustento de la orientación transformadora revolucionaria debía ser “científica”. Esa inevitable tensión entre acción y ciencia recorre por supuesto toda su obra, y nos acompañará hasta el final de nuestro recorrido.

Luego de dos tempranas antologías de Mariátegui y del cuento latinoamericano, publicadas hacia la mitad de sus veinte años, Quijano empieza propiamente su producción intelectual a mediados de los años 60 desde la sociología con su célebre ensayo “La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana” (1964). En él laten intuiciones que continúan hasta la fecha, como el rechazo a todo determinismo evolucionista, excepto que —si bien nada está garantizado— al capitalismo *debe* seguir el socialismo. En aquel texto Quijano distinguía entre las sociedades *en* transición entre tradición y modernidad —proceso descrito por la teoría de la modernización—, y las sociedades *de* transición, como el Perú. La sutil pero crucial distinción apuntaba a que a) en estas últimas no está definido *hacia qué* se transita, y b) hay evidencias de que la transición no es un proceso breve, sino que puede ser sumamente prolongado. En síntesis: nuestro futuro estaba abierto, de lo cual la emergencia del “grupo cholo” era una muestra, pues él no transitaba meramente hacia una simple aculturación a la *versión criolla* de la cultura occidental, sino que intentaba, errática, confusa y angustiosamente, vías diferentes, en las que podía estar el germen de una futura nación peruana.

Aunque el texto no hacía mención al marxismo, esta forma de pensar le permitía también rechazar que el luego denominado “socialismo realmente existente” tuviese que ser la anticipación de nuestro futuro. Ahora bien, que el mismo Quijano no tuviese totalmente bajo control la idea de “transición” lo muestra su intervención al final de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*, de José María Arguedas, pues, al igual que José Miguel Oviedo, no admitía que el personaje novelado Rendón Willka, luego de haberse “cholificado” en la ciudad, pudiera regresar a formas arcaicas de relación y pensamiento; y sin embargo, en su ensayo Quijano había subrayado las incertidumbres y dilemas entre los que se debatían los cholos “realmente existentes”<sup>2</sup>.

2 Un examen detallado de este debate y de las formas de razonamiento que ahí se manifestaron se encuentra en “Las trampas del pensamiento. Una lectura de la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres*” [1992], incluido en Guillermo Rochabrún (editor), “¿He vivido en vano?” *La Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’ del 23 de Junio de 1965*. Lima: IEP y PUCP, 2011.

La producción propiamente marxista de Quijano empezará poco después, al formar parte de quienes gestaron y desarrollaron la problemática de la dependencia a fines de los años 60, enfrentando una vez más a la teoría de la modernización y a la concepción del subdesarrollo como etapa previa al desarrollo. Si algo puede decirse de su marxismo, es que en el campo del conocimiento nunca fue una plantilla o un lecho de Procusto, sino una herramienta; en ello debe haber jugado un papel su temprano conocimiento de Mariátegui, así como el “joven” Haya y el “desarrollo desigual y combinado” de Trotski, además de su formación académica como historiador. Un cabal ejemplo lo dan las nociones de “polo marginal de la economía” y “mano de obra marginalizada” para dar cuenta de formas peculiares en las que, sin quedar formalmente asalariada, una amplia gama de la población quedaba de una u otra forma bajo el dominio del capital<sup>3</sup>.

Regresando al Perú después de varios años de trabajar en CEPAL, en los años 70 e inicios de los 80 Quijano va a desplegar una amplia actividad y producción en la óptica de una revolución estrictamente socialista: un libro sobre el Gobierno Militar publicado en 1970, amén de numerosos artículos y ensayos (urbanización, marginalidad, movimientos campesinos), la revista *Sociedad y Política* (1972-1983), y el Movimiento Revolucionario Socialista que fundó y dirigió (¿1974-1983?). Caracterizan esta etapa su implacable crítica al Gobierno Militar, pues para Quijano tanto al “erradicar” rezagos precapitalistas mediante la Reforma Agraria, como al establecer acuerdos entre capitales imperialistas en el petróleo y las finanzas en alianza con el Estado, el gobierno adaptaba el capitalismo en el Perú a las “nuevas tendencias” del imperialismo.

También afirmaba el total dominio del capital en el espacio peruano en el marco de una crisis muy profunda —si acaso, definitiva— en el capitalismo mundial; de ahí la nitidez de su rechazo a toda perspectiva política que rebajase la meta máxima: la meta socialista. La clave de la comprensión de esa crisis estaba en la teoría del valor-trabajo de Marx: si el valor y el plusvalor derivan del trabajo *vivo* del obrero, la reducción relativa de este frente al valor acumulado en los medios de producción induce a la tasa de ganancia hacia su disminución. Esta tendencia, responsable final de las crisis del capitalismo, entra a una nueva etapa con la robotización de la producción, donde el trabajo vivo prácticamente desaparece —¿y con él la clase obrera tal como se la ha conocido? Es en este horizonte que Quijano sostuvo y ha seguido fundamentando sus distintas tesis.

Tenemos, pues, de un lado, la aspiración a nada menos que el socialismo. Del otro, una realidad caracterizada por la persistente *heterogeneidad estructural*, si bien en su *dinámica* dominaban las *tendencias* a la “depuración” de las relaciones de clase, a la total “erradicación” de las formas precapitalistas —aunque al mismo tiempo esas mismas tendencias en el capitalismo dependiente del Perú bloquea-

3 “Polo marginal de la economía y mano de obra marginalizada” (Santiago, 1970). *Cuestiones y Horizontes* (pp. 125-169). En adelante será citada como *CyH*



ban extender la relación salarial al conjunto de la sociedad. Aquí habitaba pues, una tensión entre la estructura (específica) y la dinámica tendencial (fiel a la teoría clásica), tensión que su línea política resolvía a favor de esta última. En la práctica este énfasis en las “tendencias” conducía a subordinar el momento presente —por definición contingente y efímero— ante el futuro *previsible*, en el cual tendría lugar una realidad más decantada conforme a la teoría. Por eso la manera de hacer política de Quijano se ha correspondido con su forma a menudo muy *formal* de hacer teoría, ajeno al “análisis de coyuntura” y de “correlaciones de fuerza” que predominaban en el resto de la izquierda. Esta actuaba, según él, sin tener una visión actualizada ni precisa de la crisis mundial del imperialismo, y en razón de metas inmediatas.

Quijano interpretó la derrota del movimiento popular, finalizando la década e iniciando los años 80, como el resultado de una dirección burocrática de los movimientos de masas que no entendía la posibilidad y necesidad de una lucha por el socialismo, y que cedía ante las tentaciones oportunistas de la democracia burguesa, en particular del electoralismo parlamentario. Como fundamento de su política, el marxismo de Quijano no dejaba de ser “ortodoxo” en varios sentidos, pues lo que a fin de cuentas importaban era las relaciones de producción predominantes y las clases *básicas* correspondientes. El dominio creciente del capital era lo que daba la clave para entender esta realidad, dominio que iría *depurando* la situación de las clases en su conjunto, sus relaciones, luchas y conciencia<sup>4</sup>.

Esta etapa, que estuvo marcada por el auge de organizaciones y movilizaciones populares orientadas por el sindicalismo “clasista”, terminó con una escena social, política e intelectual totalmente transformada: sin movimiento sindical clasista, con la que fuera izquierda marxista clandestina convertida en variantes de la social-democracia. Confrontada al accionar fatal y desconcertante de Sendero Luminoso, con sus intelectuales ilusionados en la “transición a la democracia”, los “nuevos movimientos sociales” y haciendo eco de la “crisis de paradigmas” y la postmodernidad. Entramos en la más crítica situación para el país de todo el siglo XX —los años más cruentos de la guerra interna y de la emigración al extranjero de un caudal difícil de estimar, que comprendió desde campesinos serranos hasta intelectuales cosmopolitas—, pero que debido a dicha guerra y a las formas en que fue encarada, no se pareció mucho a la catástrofe que Quijano había entrevisto tras la derrota popular. La siguiente década iba a transformar aún más el panorama: una política de estabilización económica particularmente *brutal*, y luego... crecimiento económico sostenido.

No puede dejar de mencionarse que precisamente en esos mismos años apareció

4 La idea de “depuración” ha sido fundamental para Quijano, al menos hasta los años 80. Un ejemplo entre muchos: las “clases medias” enturbian la conciencia de la clase obrera; ese habría sido el efecto del APRA en la clase obrera peruana. En cambio, el movimiento minero boliviano fue mucho más definidamente proletario por haber estado aislado de ese tipo de influencias. Véase *Crisis imperialista y clase obrera en América Latina*, p. 104. Edición del autor, Lima, 1974.



un discurso semioptimista (el “desborde popular” de José Matos Mar, en 1984), y otro súper optimista: el “otro sendero” de Hernando de Soto (1986), quien convertía al semiproletario del “polo marginal de la economía” en el *héroe* triunfante que el capitalismo peruano debía reconocer. Y la tesis consiguió —hasta hoy, a través del discurso y la práctica “emprendedurista”— una amplia resonancia<sup>5</sup>. ¿Qué ocurrió entonces con Quijano, tras cerrar la revista y su movimiento político?

## REINVENTÁNDOSE A SÍ MISMO

Es frecuente el caso del intelectual cuya producción destacable cubre solamente una parte de su vida “útil”. Ello pudo haber ocurrido en este caso, y dejar de producir al finalizar la época en la cual sus ideales habían enraizado. Sin embargo, lo que desde esos mismos años ocurrió en Quijano fue casi una *reinención de sí mismo*, cuando, permaneciendo inmovible hacia un horizonte de transformación global —el socialismo—, se distancia de lo que a su juicio eran los aspectos *eurocéntricos* del mismo Marx, y empieza a repensar toda la experiencia de la modernidad capitalista. No se podía salir solamente del capitalismo sin demoler la entera *racionalidad* que lo acompañaba. A fin de cuentas, el “socialismo realmente existente” —para no hablar de la social-democracia— había intentado suprimir aquel, pero sin siquiera cuestionar la segunda.

Fue en este contexto que comienza a retomar temas afines a su ensayo de 1964: la modernidad, la identidad; y a explorar la racionalidad detrás del capitalismo y que lo desborda. Por ahí aparece la estética y la utopía, un regresar a sus antiguas y no descuidadas vocaciones y aficiones literarias<sup>6</sup>. El escrito clave para lo que vendrá después podría ser *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, a partir de ideas expuestas en 1987. La clave estaba en recolocar la importancia que la “periferia” siempre había tenido para el “centro”: la modernidad capitalista no era obra de los europeos solos; pensarla de esa manera era reconocer y hacer parte del *eurocentrismo*. Por él Quijano entiende mucho más que el “etnocentrismo de los europeos”, pues es una entera concepción del mundo que comprende un conjunto de dualidades: mente y cuerpo, logos y pathos, razón y sentimiento, sujeto y objeto, causa y efecto, donde en cada una de ellas hay un polo positivo que es y debe ser dominante, y un polo inferior que debe ser controlado: moderno/tradicional, masculino/femenino, occidental/no occidental, civilizado/salvaje y muy en particular hombre “blanco”/otras razas<sup>7</sup>. Esas dualidades no solamente se habían vuelto visibles sino

5 En el polo opuesto apareció la tesis de “la utopía andina” de Alberto Flores-Galindo, enfrentada a su vez al “mito del progreso” de Carlos Iván Degregori: la versión optimista, como la de Matos y de de Soto, pero en clave social-demócrata.

6 Ello puede rastrearse en los textos 2º al 6º del tercer eje de *CyH*, escritos mayormente en los años 80.

7 El pensamiento organizado a través de opuestos es, en buena cuenta, universal.

que estaban cuestionadas; todas las categorías habituales —desde los “continentes” geográficos y las realidades históricas que supuestamente referían— tenían que ser *reconstruidas*<sup>8</sup>.

Ya en 1973 Quijano, reflexionando sobre el Estado en la experiencia histórica peruana, había sostenido que

[...] las hipótesis históricas concretas de la teoría marxista del Estado, organizadas sobre la base de la experiencia europea, pueden no ser suficientes para explicar y caracterizar la experiencia política de las sociedades colonizadas, ex colonizadas o sometidas a [...] [la] dominación imperialista. No es la tesis central lo que está en cuestión. Son las hipótesis específicas derivadas de esas tesis [...] [L]a teoría debe atravesar la historia concreta, en el análisis de una sociedad y de su Estado concretos.<sup>9</sup>

El argumento se refería a la coexistencia e imbricación de distintas relaciones de producción y dominación, en lugar de que las capitalistas *erradicaran* a las anteriores, como —supuestamente— había ocurrido en la experiencia europea, base de la teorización de Marx. Como veremos, aquí reside mucho del origen de sus reflexiones posteriores; en América Latina no solamente se trataba de una heterogeneidad cualitativamente distinta de la que Marx reconocía, sino que con ella había una *dinámica histórica* que no se ajustaba a una secuencia predeterminada. Si ya desde los años 70 afirmaba todo esto, ¿qué elemento nuevo podía agregar?

Desde el punto de vista teórico, la innovación radical que a mi juicio va a adoptar Quijano es un marxismo *post-materialista* o *post-monista*. La novedad no va a estar referida solamente a América Latina; aunque ha partido de aquí se va a situar en el campo de la teoría social general, y consiste en detectar y eliminar del marxismo, y de Marx mismo, los elementos del eurocentrismo que en él seguían habitando<sup>10</sup>. En la concepción materialista de la historia las diversas dimensiones

---

Sin embargo, en muchas civilizaciones —en Asia y en América precolombina— los opuestos son estrictamente complementarios.

8 Más aún, en el plano del conocimiento un conjunto de premisas —inclusive en las ciencias “duras”— que habían sido bastión de esa modernidad estaban ahora en pleno cuestionamiento e iban siendo abandonadas. Aquí los temas se entremezclan con los de la “postmodernidad”; Quijano va a recorrer aquellos, pero sin perderse en los extravíos de esta. Unos años más tarde encontró la obra y la persona de Immanuel Wallerstein, con quien ha establecido una fructífera asociación intelectual a través del centro Ferdinand Braudel de la Universidad de Binghampton. Sobre el conocimiento y las ciencias sociales, Wallerstein presidió la Comisión Gulbenkian, cuyo informe fue publicado como *Abrir las ciencias sociales* (1996).

9 *Imperialismo, clases sociales y Estado en el Perú (1890-1930)*, p. 60. Lima: Mosca Azul, 1985.

10 Sobre el punto véase “Colonialidad del poder y clasificación social” [2001], incluido en *CyH*; en especial pp. 290-293 y 296-300, donde examina la noción de

del mundo social no solamente aparecen condicionadas o determinadas desde la producción, sino que serían *engendradas* desde ella, constituyendo una totalidad *orgánica* que obedece a un principio único. En cambio, los nuevos planteamientos que va a desarrollar reconocen la existencia de varias *dimensiones* universales de la existencia social: sexo, trabajo, intersubjetividad, autoridad y “naturaleza” (referida a los seres humanos y al “resto” del universo). Las entiende como esferas infaltables e interrelacionadas, que se articulan unas con otras, pero siendo a la vez irreductibles entre sí. A su vez, claro está, cada una de ellas es también otro campo de *lucha*.

Ello permite y requiere sostener una categoría abominada por la “postmodernidad”, como es la *totalidad*. Pero en este mismo sentido Quijano recupera y potencia una idea que estuvo entre las innovaciones de los pensadores peruanos de los años 20: en América Latina las etapas no se cancelan, sino que se superponen; por eso la totalidad histórica conocida por Hegel y Marx fue conceptualizada como *homogénea*, mientras que la nuestra es *heterogénea*. Más aún, ¿no será que los europeos han terminado *creyendo* ser homogéneos, ocultándose su propia heterogeneidad, la cual podría ser develada si se miraran en el espejo de América Latina?<sup>11</sup>

Ahora bien, las dimensiones mencionadas constituyen un *patrón de poder* determinado, que es la forma articulada por la cual un agente dominante las controla. Por primera vez el actual patrón de poder es de alcance efectivamente mundial, y singular en varios sentidos:

*Uno*, es el primero donde en cada uno de los ámbitos de la existencia social están articuladas todas las formas históricamente conocidas de control de las relaciones sociales correspondientes, configurando en cada área una sola estructura con relaciones sistemáticas entre sus componentes y del mismo modo en su conjunto. *Dos*, es el primero donde cada una de esas estructuras de cada ámbito de existencia social, está bajo la hegemonía de una institución producida dentro del proceso de formación y desarrollo de este mismo patrón de poder. Así, en el control *del trabajo*, de sus recursos y de sus productos, está *la empresa capitalista*; en el control *del sexo*, de sus recursos y productos, *la familia burguesa*; en el control *de la autoridad*, sus recursos y productos, *el Estado-nación*; en el control *de la intersubjetividad*, *el eurocentrismo*. *Tres*, cada una de esas instituciones existe en relaciones de interdependencia con cada una de las otras, por lo cual el patrón de poder está configurado como un sistema. *Cuatro*, en fin, este patrón de poder mundial es el primero que cubre a la totalidad de la población del planeta.<sup>12</sup>

---

*totalidad*. El texto en su conjunto es un “ajuste de cuentas” con el eurocentrismo de Marx y sucesores.

11 Piénsese en *La persistencia del Antiguo Régimen* (Arno Mayer), o los estudios que destacan los elementos subjetivos e “irracionales” durante la Ilustración y el positivismo, o categorías medievales que han sido centrales para la modernidad posterior.

12 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander



Sin abandonar la categoría de capital(ismo), que había presidido sus análisis anteriores, Quijano colocó en su lugar *el patrón de poder*.

[...] en cada caso lo que en primera instancia genera las condiciones para esa articulación es la capacidad que un grupo logra obtener o encontrar para imponerse sobre los demás y articular bajo su control [...] sus heterogéneas historias. [...] [U]na historia de necesidades, [...] de intenciones, de deseos, de conocimientos o ignorancias, de opciones o preferencias, de decisiones certeras o erróneas, de victorias y derrotas. De ningún modo, en consecuencia, de la acción de factores extrahistóricos.<sup>13</sup>

Distincuir dimensiones de la vida social, sopesar su propia textura y buscar sus entrelazamientos supera la tendencia hegeliano-marxista de reducir —desprender— toda la realidad a partir de una sola dimensión. Ello permite un análisis igualmente integrado pero más flexible. Al mismo tiempo nada de esto niega la gravitación peculiar de alguna de estas dimensiones en cada configuración histórica específica, pues siempre un eje (o más de uno) articula el conjunto. En el capitalismo tal es el caso del trabajo y en particular del trabajo excedente, convertido en capital y acumulación.

Dentro del poder, Quijano distingue dominación, explotación y conflicto, lo cual ayuda a escapar de visiones muy homogéneas y “sistémicas”, que fácilmente terminan en versiones maniqueas y conspirativas de la realidad y la historia. En diversos textos, antiguos y nuevos, Quijano no siempre ha escapado a este problema, pero lo importante es que esta propuesta brinda medios intelectuales para enfrentarlo.

El paso final que corona estas elaboraciones, la categoría clave, será *la colonialidad* de este patrón. Al igual que con el eurocentrismo el significado del término no es para nada evidente, de modo que requiere una explicación.

[La colonialidad del poder] consiste, en lo fundamental, en la clasificación de la población del mundo según la idea de ‘raza’ emergida junto con América, en ‘europeos’ o ‘blancos’ y ‘no-europeos’ (‘indios’, ‘negros’, etc.) y ‘mestizos’, como el marco y el piso de distribución de las gentes en torno de las relaciones de poder, combinándoles con las relaciones en torno del trabajo, según las cambiantes necesidades del capital, en cada contexto (momento y lugar) histórico.<sup>14</sup>

Fue así que hasta fines del siglo XIX las relaciones salariales fueron reservadas a los “blancos”, así como los distintos aspectos de la modernidad eurocéntrica,

---

(comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, p. 214. Buenos Aires: CLACSO y UNESCO, 2003. (Salvo en los números las cursivas han sido añadidas.) Véase otra formulación en *CyH* p. 610.

13 “Colonialidad...” p. 292. *CyH*.

14 “Estado-Nación, ciudadanía y democracia” [1997], incluido en *CyH*, p. 611.

mientras eran escamoteados y negados para los demás. Más aún, las “razas” colonizadas “fueron forzadas a mirarse con el ojo del dominador ‘blanco’ y a admitir como propias las nuevas identidades negativas impuestas por la colonialidad” (*Ibid.*, p. 613).

Hay, por supuesto, muchísimas otras ideas que el carácter de este escrito y los límites de espacio no permiten siquiera mencionar, pero basten para dar una idea de los desafíos que Quijano ha venido sembrando en las últimas décadas. El lector puede encontrar cómo una categoría tan común como “globalización” es redefinida como “contrarrevolución mundial del capital”, o por qué Quijano propone el término “de-sacralización” en lugar de “secularización”, o entender su desapego con los reclamos de “ancestralidad” de diversas posturas indigenistas. Para Quijano, en cambio, estamos una y otra vez ante procesos de “re-originalización” de las culturas, pues cualquier “trascendencia” no debiera entenderse sino como la proyección imaginada de una inmanencia. A fin de cuentas las culturas vivas son *todas* contemporáneas, pues existen solamente merced a los *sujetos* que las portan; si encuentran *inspiración* en un pasado real o imaginario, lo que están haciendo es *recrear* un determinado contenido y hacerlo actuar en el presente<sup>15</sup>.

## ¿QUÉ DECIR?

¿Cómo situarse ante una obra tan *cuestionadora*, incluso para con quienes pueden sentirse afines ideológicamente con Quijano, dado que remueve tantos y tan profundos sentidos comunes? Aunque no en todos los casos, en muchos de los más importantes —y esto puede ser lo más valioso— Quijano ofrece detallada *fundamentación* de sus opciones. El lector puede coincidir o no, pero estará equipado para pensar por cuenta propia<sup>16</sup>. Ahora bien, tras conocer su persona y su obra a lo largo de ya cuarenta y cinco años, y haber sido en parte testigo de la gestación de esta, ratifico una y otra vez su creatividad inagotable, constato la permanencia de sus premisas más valiosas, la transformación —para bien— de ciertos parámetros a través de lo que he llamado “la reinención de sí mismo”, como también la continuidad

15 Ya en 1965 había calificado al “mito de Inkarri” como —obsérvese lo herético del término— un *mito moderno*. “El movimiento campesino en el Perú y sus líderes”, en *Problema agrario y movimientos campesinos*, pp. 140-141. Lima: Mosca Azul Editores, 1979.

16 Sobre muchos de estos planteamientos puede verse de Ramón Pajuelo “El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder”. En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002. Disponible en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/pajuelo.doc>>



de aspectos de los cuales sigo tomando distancia<sup>17</sup>. Toda esta clasificación es, por supuesto, muy personal. Pero también he lamentado una y otra vez su *insularidad* frente al mundo intelectual local, y viceversa. Por eso en estas páginas finales quisiera decir algo sobre si es posible entrar en diálogo con esta obra, y ella con otras producciones intelectuales, pues el mundo intelectual y científico o es intercambio, debate, encuentro y discrepancia, o es nada<sup>18</sup>.

Para empezar, quien quiera hacerlo deberá ser consciente de la inusual ubicación que en Quijano adquieren muchos de los temas que trabaja. Un ejemplo evidente es la problemática del “racismo” tal como se ha desarrollado entre nosotros en las últimas décadas, pues de por sí no hay ninguna cercanía sustantiva entre los trabajos sobre el tema de Alberto Flores-Galindo, Nelson Manrique, Gonzalo Portocarrero, Paulo Drinot, Juan Carlos Callirgos o Jorge Bruce, entre otros, con la *clasificación racial* que haría parte orgánica de la *cosmovisión* eurocéntrica y es el corazón de la colonialidad del poder. No es lo mismo estar ante poco más que fenómenos de discriminación fenotípica, que ante una clasificación racial que ordena al mundo. ¿Pero cabe entonces algún punto de contacto?

En la América de la colonización ibérica hubo el hecho *anómalo pero cotidiano* de la “mezcla” entre ibéricos “indios” y “negros”. Por ello desde y hacia el planteamiento de Quijano surgen preguntas: ¿cómo *entender* estos mestizajes y sus resultados —prácticas concretas de agentes que desbordan los límites del orden establecido— frente a la colonialidad del poder? Ella supone que los distintos mundos están *separados*, pues lo que está destinado para unos está proscrito para los otros. ¿Qué ocurre entonces cuando esa separación a la vez se extiende y *no se extiende* de manera estricta a los cuerpos y las vidas?, ¿y por qué sucedió así?

Ello quizá podría desembocar en la diferencia entre el mundo europeo anglosajón (lo cual incluye a germanos y escandinavos) y el “latino” que Quijano ha asociado (en forma discutible) a dos racionalidades dentro del eurocentrismo<sup>19</sup>, como también podría develar con mayor densidad lo que está encerrado en la “heterogeneidad

17 Desconozco exámenes críticos a la obra de Quijano, salvo el que publiqué en *Debates en Sociología*, no. 30. PUCP, Lima, 2005. Disponible en <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/7008/7174>>

18 Con un grupo de brillantes jóvenes investigadores, Alberto Flores-Galindo fundó el colectivo SUR, sigla de socialismo, utopía, revolución, tres temas que eran abandonados por la izquierda, mientras Quijano los mantenía o reasumía. Pero no hubo comunicación. Unos quince años antes un muy joven Flores-Galindo —debía tener veintitrés años— me había comentado, luego de una conversación sostenida con Quijano, que “solamente se escucha a sí mismo”. Aunque puedo dar fe de lo contrario, también he tenido esa experiencia.

19 Véase al respecto su ponencia y el debate a que dio lugar en *Modernidad en los Andes*, compilado por Enrique Urbano y editado por Mirko Laufer. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1991.



estructural” de América Latina; así como las *estrategias* de los sujetos, aspecto que generalmente ha tendido a descuidar. Por consiguiente, hay aquí un campo que podría ser sumamente productivo: recolocar diversos estudios en el espacio de la colonialidad del poder, y *ver qué sucede*, tanto con ellos como con dicha tesis.

Al mismo tiempo y a diferencia del tema del racismo, un conjunto de obras y autores medulares hubiera debido entrar en diálogo con Quijano —y viceversa—, sin necesidad de complejas operaciones intelectuales previas. Pienso en *Del marxismo eurocéntrico al marxismo latinoamericano y La otra modernidad*, de Carlos Franco; *El laberinto de la choledad y El orden tutelar*, de Guillermo Nugent; o *La agonía de Mariátegui y Buscando un Inca*, de Alberto Flores-Galindo; *El mal peruano 1990-2001*, de Hugo Neira; o *Manifiesto del siglo XXI*, de Carlos Tovar, por citar algunos casos notables. Por eso vale la pena recordar, por su carácter excepcional, la atención que concitó en Quijano *La utopía de la lengua*, de Alberto Escobar, al inspirarle su elocuentísimo artículo “Arguedas: la sonora banda de la sociedad” (1984, incluido en *CyH*), una de las primeras manifestaciones de su “reinención”.

Finalmente, ¿qué ocurre con el horizonte liberador que siempre ha estado detrás de esta verdadera aventura intelectual? El último cuarto de siglo vio el derrumbe del “socialismo real”, y la persistencia de impulsos liberadores; también la reaparición de una nueva derecha radical y de fundamentalismos religiosos con poder político-militar; el declinar del trabajo asalariado y la recreación, articulada a la acumulación capitalista, de formas de control del trabajo que habían sido consideradas “arcaicas” y desaparecidas<sup>20</sup>. Quijano encontró un punto de apoyo a su comprensión del socialismo como democracia directa, en la vasta iniciativa denominada Foro Social Mundial, congregada anualmente desde el 2001. Para utilizar una frase a la cual recurre a menudo, “no podría ser una mera coincidencia” que en estos eventos convergieran tantas experiencias y de tantos lugares en el rechazo al poder burocratizado y aspirasen a formas de autoridad sin dominación, libremente reconocidas<sup>21</sup>.

Pero luego, ¿qué más? Tras el declinar del movimiento sindical y del trabajo asalariado, ¿cómo resolver el problema del “sujeto revolucionario”? ¿No podrían ser varios?, ¿o por qué tendría que haber alguno? Las exploraciones de Quijano que conocemos no incluyen ninguna garantía. Pero si bien el rechazo a la modernidad capitalista implica cuestionar la separación entre *logos*, *pathos* y *ethos*, el “regreso del futuro”, sostener que “otro mundo [*y mejor*] es posible”, requiere de algún fundamento razonable. Aquel que confió en la clase obrera hoy ya fue; ¿en qué consistiría pues, un nuevo “socialismo científico” (o en todo caso “posible”)?

Ahora no se trata solamente de si el desarrollo de las fuerzas productivas permi-

20 Lectura indispensable sobre el tema: “El trabajo al final del siglo XX” [1999] (incluido en *CyH*). Aquí se condensa mucho del rechazo al eurocentrismo inserto en el marxismo.

21 Quijano fundó primero en la Universidad de San Marcos y luego en la Universidad Ricardo Palma la cátedra Democracia y Transformación Global.

te vislumbrar dicho mundo. Hoy mismo ese desarrollo crea espacios que escapan a la forma mercancía, y con mayor razón a la valorización del capital: bienes que se producen prácticamente a costo cero, pero por los que hay que pagar altos precios debido a formas de *renta* y a *monopolios* artificialmente creados, como los derechos “de autor” —que generalmente los grandes conglomerados controlan— o patentes arbitrarias creadas en nombre del “libre mercado”<sup>22</sup>. ¿Por qué no se redistribuye el trabajo, acortando las jornadas, prolongando el *tiempo libre* y dándole nuevos sentidos? Como dice Carlos Tovar, ¿para qué aumentar indefinidamente la productividad si con ello no vamos a trabajar menos?

Pero desde el marxismo post-materialista de Quijano no bastará organizar el trabajo, sus recursos y productos; también hará falta organizar y articular los demás ejes. Por ejemplo, cualquier proyecto, parezca utópico o no, requiere de sujetos que de alguna manera le correspondan. ¿Cómo puede/debe ser la inter/subjetividad de los sujetos que construyan el socialismo, considerando además que han nacido y crecido bajo las mismas circunstancias perversas que los opresores? Al menos según lo que Mariátegui admitía —y es Quijano quien ha mencionado el punto—, un gran proyecto no puede hacerse sin “héroes”, sin “grandes hombres”, con lo cual llamó la atención sobre algunos vacíos del marxismo, como la motivación y el liderazgo. Pero, ¿sabemos cómo “producirlos”? El problema es que este socialismo en democracia directa requeriría que prácticamente cada sujeto sea un héroe, y lo sea durante toda su vida. Si el calvinismo convertía a cada creyente en su propio sacerdote, cada militante revolucionario debiera ser, a la vez, creyente, doctrinero y teólogo. ¿De qué otra manera, si no, evitar la permanente reconfiguración de formas burocráticas que acecharán el autogobierno sin intermediarios?

Frente a todo ello la “ventaja” de los cínicos de derecha es que no apelan al hombre “tal como debería ser”, sino —argumentan— simplemente al hombre tal cual “realmente es”. En los albores de la modernidad (siglo XVI) Étienne de la Boétie, aunque opuesto al absolutismo, afirmaba que a los hombres les pesa demasiado la libertad, por lo cual *prefieren un tirano* que les resuelva la vida<sup>23</sup>. Si el reino de la libertad para Marx implicaba el liberarse del trabajo, ¿por qué no incluir también la liberación de los asuntos públicos? Una población movilizada es más bien una excepción, pero una humanidad en movilización permanente ¿no es un imposible?

¿Tiene, pues, algún fundamento algo que pudiera llamarse “racionalidad histórica”? Veamos. Liberadas de posturas extremas, las ciencias sociales han establecido razonablemente que la inmensa mayoría de diferencias entre los seres humanos son su propia creación. Los estudios del cerebro humano vienen estableciendo las diferencias en el funcionamiento entre hombres y mujeres (así como entre niños y

22 En muchos casos se trata del mismo mecanismo descrito por Marx en “La teoría moderna de la colonización”, a final del tomo I de *El Capital*.

23 Hugo Neira hizo uso de esas ideas en *El mal peruano 1990-2001*. Lima: SIDEA, 2001.



adultos), las cuales, por supuesto, no avalan las desigualdades sociales existentes y antes bien permiten rechazar cualquier fundamento pretendidamente “natural” de estas. *A la vez que afirman ciertas diferencias*: ergo, ninguna “igualación” debería dejar de tomarlas en cuenta. Estudios del mismo tipo sustentarían la inexistencia de diferencias neurobiológicas entre “razas”.

Así también las neurociencias y la filosofía de la mente han revelado la existencia de mecanismos y dispositivos neuronales y cerebrales que sustentan una *sociabilidad* constitutiva en los seres humanos, como la capacidad para cooperar aun cuando ello no conduzca a una ventaja inmediata; estaríamos pues formados en primer lugar para la colaboración. Algo tan “elemental” como el lenguaje —y todo lo que este conlleva— habría sido imposible sin tal equipamiento. También todo ello encierra la capacidad de engañar y manipular, pero un grupo humano solamente puede sostenerse sobre la base de la cooperación, la reciprocidad, el intercambio.

Paralelamente estas mismas disciplinas muestran que tales predisposiciones funcionan hasta entre un máximo de individuos —algo más de un centenar—, más allá de los cuales otras formas de relación muy diferentes van a aparecer y hasta predominar: la competencia, la guerra. Es decir, el “nosotros” originario encuentra límites, y aunque diversos mecanismos expanden inmensamente dicha frontera, las colectividades subsecuentes presentan diferencias cualitativas frente a las primarias<sup>24</sup>. Algunos neoliberales admiten que vínculos como la redistribución, la solidaridad, pueden y *hasta deberían* funcionar cuando hay lazos interpersonales estrechos —familias, comunidades, aldeas—, pero que es insensato erigir con ellos entidades mayores. De ahí les es muy fácil saltar a la “insuperabilidad” de la libre competencia, o a la legitimidad de la acumulación ilimitada de capital como recompensa al “mérito”. Desde Marx puede replicarse, y con sobrada razón, que hay

24 La Mont Pelerin Society es quizá la más importante organización promotora del neoliberalismo económico. De su reunión del 2013 el economista Pablo Dávalos comenta lo siguiente: “En el *meeting* de junio de 2013, de los 21 conferencistas... *apenas tres de ellos eran economistas*, cinco eran antropólogos, con énfasis especial en estudios del comportamiento, seis de ellos especialistas en neurociencias, tres politólogos, un médico, un etnólogo. Todos ellos, de una u otra forma, convergían en un análisis de comportamiento psicológico con bases neuronales y fisiológicas como condición de posibilidad para comprender a las sociedades ‘libres’ y ‘occidentales’; de hecho, uno de los ponentes, Joaquín Fuster, presentó una ponencia con el nombre de: *The Neurobiology of Liberty* (La neurobiología de la libertad). Cfr. <<https://www.dropbox.com/sh/fgplt8p8qazo3gd/218xG5Xu1M/fuster.pdf>>, (visita de junio de 2013)”. Pablo Dávalos: “El proyecto político de la Sociedad del Monte Peregrino: distopía y violencia neoliberal”, publicado en <<http://lalineadefuego.info/2013/07/03/el-proyecto-politico-de-la-sociedad-del-monte-peregrino-distopia-y-violencia-neoliberal-por-pablo-davalos/>>, 3 de julio del 2013. (La cursiva en la frase ha sido añadida.)



muchas formas de intercambio, cercanas o distantes al intercambio de mercancías, según cómo sean las relaciones sociales establecidas; pero sobre todo que hay una diferencia *radical* entre mercado —a secas— y capitalismo, diferencia que el pensamiento capitalista es incapaz de entender. Sin embargo, el pensamiento socialista tampoco ha resuelto esta tensión entre la cooperación y el mercado a gran escala.

En suma, un socialismo que mantenga abierta la “utopía” sin ser utópico requiere establecer nuevas bases, si no científicas en el sentido del siglo XIX, cuando menos *razonables*. Luego de toda la experiencia del siglo XX el socialismo tiene mucho más en qué pensar que en el legado de Marx; por eso quizá también podría denominarse post-marxista. Y en este camino podemos y debemos seguir dialogando con el inmenso legado de Aníbal Quijano.

Quedan muchos temas en el tintero, pero es momento de terminar. La importancia excepcional de esta recopilación irá creciendo con el tiempo; esa es una de las pocas cosas de las que puedo estar seguro.



# DE MÁS ALLÁ DE NOSTRADAMUS / Gösta Ågren

## LA CONVERSACIÓN

### *Escena*

El dios material está ahí sin materia  
ni alas. Tiene un cuerpo  
que no puede pensar ni  
morir, pero que ahora tiene que errar  
sin amo. También el príncipe del mundo  
evita el encuentro. Solo es austera  
existencia, un sombrío traje  
sin rostro.

### *La conversación*

“¿Has sido tú muchos  
hombres?”, preguntó  
el dios animal, y el príncipe del mundo  
respondió: “Sí, el precio de  
mi libertad es nunca  
ser libre”. “¡Entonces no eres libre!”  
“Oh, sí, si uno paga el precio,  
se es libre.” El príncipe del mundo

volvió al asunto: “El mal  
profana sus ojos mientras  
se mofan con dientes y palabras.  
Quieren ser rudos; son animales  
que odian su aspecto humano.  
La imagen de la vida debe extinguirse;  
es chasquido de sangre y luz  
de los dientes”.

“No, el mal es poder. Listo  
para existir, cargado de células,  
es brutal. Los peces  
se deslizan por el mar, grises  
puñales que se engullen entre sí,  
y las bestias de rapiña solo  
tienen muerte; no pueden comer  
otra cosa.”

Aún hablan mecánicamente  
y saben bien qué deben decir.  
Buscan algo  
con su charla, un propósito  
o un saludo. Ansían  
la nada, pero la nada  
no existe; es así  
como existe.

“Sufren”, dijo el príncipe,  
“hasta que la conciencia es  
una vigilia inútil, pero cuando  
tratan de describir  
su pena, las palabras ascienden  
a la superficie. Su significado  
es demasiado fuerte; no se pueden  
hundir.” El dios animal dotó

a sus palabras de un simbólico  
calor estival: “Ser  
no significa otra cosa.  
No es un acertijo. Es  
un secreto. Sufrir tiene  
una causa, y toda causa es  
casual, no es parte  
del devenir”. “El devenir”,

objetó el príncipe,  
“está hecho de demonios, a los  
que llaman sentimientos, y aunque  
sus ojos semejen pensamientos, solo  
pueden pensar palabras. Despiertan  
cuando suena el reloj.



Muchos son solo vida,  
no personas.”

“El corazón”, dijo el dios animal,  
“es también un reloj,  
lleno de tiempo que hay  
que pasar. El deseo de vivir  
no es un plan. No se lo puede  
cambiar. El tedio  
protege de la angustia  
y de la risa.”

Se percibió un gesto  
en el rostro oval del príncipe.  
Para evitar esa  
lógica inaudible, que siempre  
aguarda al final de la charla,  
dijo, dudando:  
“Repasemos  
todo esto. Hay

un hombre llamado Yo”.  
“Sí, es su único y verdadero  
nombre. Los otros nombres  
lo rodean y protegen,  
como los trajes en torno  
al verdadero  
cuerpo.”

## LAS VOCES

### *Escena segunda*

La noche de Nostradamus  
ha debido de ser como el corazón  
de cenizas y sin pulso de un dios.  
Ahora flores eléctricas hacen  
de la sombra un jardín, pero cuando  
el tráfico acaba y la noche  
se aquieta, el cuarto

se vuelve un altavoz que ruge  
con silencio, y el tiempo  
un mapa mudo. El caminante  
lo entiende: durar no es  
el hecho sino  
el camino. Lo que  
sucederá  
está a la espera; ya  
ha sucedido.

*Ennosigée feu du centre de terre  
Fera trembler au tour de cité neufue:  
Deux grâds rochiers lōg tēps feront la guerre  
Puis Arethusa rougira nouueau fleuve.*

(En el nosogeo fuego del centro de la tierra  
Hará templar alrededores de la ciudad nueva:  
Dos grandes rocas largo tiempo harán guerra,  
Luego Aretusa enrojecerá nuevo río.)  
(Centuria I, poema 87).

## Contra la Centuria I

### *El Poeta*

Todo en el mundo termina  
siendo respuesta órfica. Desde  
el polvo grita  
inarticuladamente  
su ser. Silenciar  
la poesía es como prohibir  
el tiempo: los segundos  
se aglomeran  
y revientan el reloj. No  
dudo. Nuevas  
y estridentes criaturas, sin  
reposo protector, tomarán  
aún el poder,  
pero todas serán derrotadas, pues  
lo cotidiano, que se aúna  
con la soledad, que es  
cosmos, vuelve

siempre, y el silencio  
de los poemas prohibidos crece  
en el libre temporal.

*El Forastero*

Existe una ley que  
sigue vigente, un gran  
ser. Entre  
la madre primigenia y el pálido  
extranjero se extiende un ahora  
y la causalidad es solo  
un deshabitado devenir  
que espera a que nos rindamos,  
si bien nos derrota la fuerza  
de un rostro. En una inerte  
y profunda pausa del alma, se detiene  
cada pesado principio, ¡pero un grito  
se impone! Una y otra vez  
la libertad combatirá  
otra realidad.

*El Protagonista*

Antes de la catástrofe  
muchos se rinden y vuelven  
inmóviles masas,  
pero unos pocos, ebrios  
de valor y sacudidos  
por las órdenes del palpitante  
corazón, ingresan a una sala de espera  
fuera de sus vidas. Eso

que ahí esperan es  
el conocimiento  
que está en ellos, paciente como  
un alma que contempla  
su creciente  
y aún ciego  
feto.

*El Coro*



Los altos edificios se yerguen  
como alas hacia las nubes. Solo una vez  
se abrirán: cuando  
caigan. El yo

es un viaje. No hay ciudad  
que tenga más alma  
que lo que sucede y el destino  
solo es

una dificultad. Grave  
y severa como una secta  
la ciudad continúa  
viviendo.

*L'oriental sortira de son siege,  
Passer les monts Apennins, voir la Gaule:  
Transpercera du ciel les eaux & neige:  
Et vn chascun frapera de sa gaule.*

(El Oriental saldrá de su sede,  
Pasará los montes Apeninos para ver la Galia:  
Trasparará el cielo, las aguas y la nieve:  
Y a cada uno golpeará con su vara.)  
(Centuria II, poema 29).

## Contra la Centuria II

### *El Poeta*

Los ojos vacíos se llenan  
viendo. Las ceremonias sin  
destinatarios se acaban.  
Los esclavos genéticos dejan  
sus cadenas. No hay  
otro puente sobre la catástrofe  
que el conocimiento; se torna  
organismo; no es  
un instrumento  
sino una mano, y  
cambia. Al cabo

riega el desierto  
y detiene el hielo que despierta  
con la misma nube.

*El Protagonista*

Solo alcanzarás  
tu objetivo si te diriges  
a otro horizonte distinto  
del futuro y despiertas  
su paisaje latente. Ahí  
el agresor es detenido  
por su propio susurro  
mientras la noche tiende paños  
de sangre sobre el cielo  
hacia la oscuridad. Ahí  
aguarda una mesa  
bajo el ocaso,  
un papel quieto  
y vacío como una mente serena,  
y un lapicero  
también sin palabras. Ahí,  
en esa arena ilesea,  
escribes  
huellas. Predestinada  
e ineluctable es  
tu libertad.

*La Mujer*

La misma palabra inaudita  
reposa en todos nosotros. Solo  
en apariencia la noche es  
de oscuro tiempo; en  
realidad es un alma corriente  
que susurra  
y prohíbe  
el satánico futuro,  
que aún espera como  
la ley espera su infracción.  
¡Y la esperanza

sobrevivirá aun cuando  
se vea cumplida!

### *El Coro*

Todo puede ser vencido con  
estructura. Hasta la queja  
es canto. El devastador  
fuego de oro será extinguido  
sin otro instrumento  
que el hombre mismo. Luego  
la gente llegará  
a los pueblos desiertos  
bajo banderas tranquilas  
y volverá a habitarlos.  
Poemas, grandes como leyes,  
esperan ya sus palabras.

*Dans temples clos le foudre y entrera,  
Les citadins dedans leurs forts greués:  
Cheuaux, beufs, hômes, l'ode mur touchera,  
Par faim, soif sous les plus foibles arnés.*

(En el templo cerrado el rayo entrará,  
Los ciudadanos dentro de su fuerte cargarán:  
Caballos, bueyes, hombres, la onda el muro tocará,  
Por hambre, sed, bajo los más débiles armados.)  
(Centuria III; poema 6).

### **Contra la Centuria III**

#### *El Poeta*

El templo vacío, una escultura  
de un templo. El hombre  
ya no cree en la materia.  
Sabe que sus manos  
son las alas de su alma. Las alas  
no matan. Tocan  
el viento y los años.

#### *El Forastero*

Buscamos consuelo, pero todo  
se vuelve teoría, un arcoíris sobre



la tumba y la soledad. Todo  
plan de futuro es una promesa  
para soportar esta visión  
como se soporta  
una melodía de una sola nota,  
para resistir con una vida que  
se ha reducido a sucesos,  
¡pero el desvalido, que es  
inaccesible a la realidad como  
un castillo sin paredes,  
en secreto elige  
el arcoíris!

### *La Mujer*

Llegaremos a entender  
que los minutos son termitas  
que roen, que cada castillo  
de horas victoriosas se desploma, que  
los territorios son pantanos,  
frágiles y húmedos de sangre,  
sin valor para el victorioso,

cuyo rostro es visible  
como un faro,  
cuyo nombre a todos pertenece;  
el elegido que ansía  
el ocaso  
protector  
de la derrota.

### *El Coro*

Más allá del alto futuro  
hay un paisaje donde  
lo saqueado ha sido curado  
con pensamientos. Hasta la ley  
se ha vuelto clara y así  
invisible como madera, el principio  
de los árboles. Muchos pensamientos  
son en verdad grises  
semillas, un sueño

para un suelo ajeno,  
pero unos pocos son árboles  
completos, aun si  
su follaje  
es de crepúsculo.

*La lune au plain de nuits sus le haut mont,  
La nouueau sophe d'un seul cerueau l'a veu:  
Par ses disciples estre immortel semond  
Yeux au mydi. En seins mains, corps au feu.*

La luna en el plano de noche sobre el alto monte,  
El nuevo vigía de un solo cerebro la ha visto.  
Por sus discípulos ser inmortal amonesta,  
Ojos al mediodía, manos al pecho, cuerpos al fuego.  
(Centuria IV, poema 31).

#### Contra la Centuria IV

##### *El Forastero*

Descubrimos que hasta la bondad  
es poder. Yendo  
desde el gran  
sentimiento Dios hasta  
el cerebro  
expuesto lo hemos  
analizado todo.  
Aún

vacilamos, sospechando  
que la verdad del futuro  
está en el esqueleto  
descubierto, ¡pero también  
en la tormenta heráldica  
del plumaje!

##### *El Poeta*

Estaba en una montaña,  
de espaldas al caos,  
y vi un mundo pasar  
en su nube de tiempo.  
Era azul como un alma

que se hace real. Así  
como el nacimiento suelta  
una encogida y contrahecha  
cadena en el fondo de la madre,  
¡igualmente me he liberado yo! Como  
si fuese posible,  
detengo después  
el hambre cuando trata  
de escapar a las estadísticas  
e introducirse en sus cuerpos,  
y cuando la charla se ha vuelto mudo  
crepúsculo, termina también el poema  
que describe su viaje  
sin luz ni violencia,  
pues ya no creo  
en el fuego que a sí mismo  
se consume; siempre tiene  
víctimas, siempre es  
un alma o una victoria  
la que se quema.

### *El Protagonista*

Invisible como un testigo,  
él vio la caza y el crimen,  
una forma de vida.  
Su cerebro ardía  
como inquietas llamas de oro  
sobre la sombra del porvenir,  
pero lo que lo rodeaba  
sin tiempo es eso  
que ha de concluir,  
y en las ruinas y el viento  
del mismo ahora, nosotros,  
los descendientes,  
nos hemos impuesto la tarea  
de hablar. No estamos  
desvalidos; ¡somos  
creaturas, salidos  
de un poder!

### *El Coro*

Él siempre llega  
de modo inesperado. Mientras  
generaciones enteras expuestas  
a la radiación se alistan para crear  
nuevas razas, avanza en las honduras  
de los drogados una figura  
de material intangible,  
un súper pájaro oscuro  
en su fiebre,

y dice: "El suicidio  
es codicia; el hombre conserva  
su vida. El valor es  
nuestra defensa hacia adentro.  
Estando aquí entre las ruinas  
artificiales de lo que nunca  
sucedió, volvamos a lo que  
sucedió día  
tras día".

*Des regions subiectes à la Balance,  
Ferôt troubler les môts par grâde guerre:  
Captif tout sexe deu, & toute bisance,  
Qu'on criera à l'aube terre à terre.*

Las regiones sujetas a la Balanza,  
Harán turbarse los montes por gran guerra,  
Cautivos todo sexo y todo Bizancio.  
Que se gritará al alba tierra a tierra.  
(Centuria V, poema 70).

#### Contra la Centuria V

*El Poeta*

Mil cuadros del mundo arden  
sangrientamente. Contienen  
años, un botín que se reparte  
a la luz de siglos  
en llamas. Pero los cuadros solo son  
ventanas imaginadas y la pared es  
real; lo que sucederá  
y todo lo que no sucederá



se encuentra ya en la habitación. Aun si  
el gran día no llega nunca,  
¡tu espera es  
su alba!

### *El Protagonista*

Hablar será  
una forma de escuchar,  
una señal de radar que busca  
una respuesta. Puede ser  
sobre el dolor  
que no es un tiempo  
sino un ser;  
debes encontrarla  
sin tu propio cuerpo o bien ser  
derrotado.  
Puede tratarse del  
poder, un movimiento  
ondulatorio: surge de  
la rebelión siempre más salvaje  
del masivo yo, pero  
se vuelve estatua,  
un hombre petrificado  
por el poder. Es tan  
desvalido.

### *La Mujer*

Un día el hombre cantará  
de tierra en tierra, como si  
la historia hubiese acabado, y alzaré  
sus manos hacia el alba  
y verá con ellas, como si  
fueran intocadas. El hombre  
volverá a los antiguos corales, leyes  
que tañen en el vacío, y  
a lo oscuro donde resuenan  
poemas que cantan  
más fuertemente porque las palabras

son más grandes que su significado.  
Y la paz descansará  
como un sentimiento sobre la tierra.

*El Coro*

La conciencia es  
mecánica. Los pensamientos  
nos piensan. La voluntad es  
también de alguien más, un don  
biológico. Pero tenemos  
un augurio nocturno. Para oír  
su bruma susurrante se precisa  
de la totalidad sin palabras; pero  
los cerebros errabundos buscan  
entre teorías a su amo.

Solo somos fortuitos  
barcos de corcho en la inmensa  
zozobra, pero el destino  
no está formado por la voluntad del yo  
sino por la de su océano.

(Traducción del sueco por Renato Sandoval)



## ORILLAS DE RÍO. NOTAS SOBRE POESÍA Y LITERALIDAD<sup>1</sup>/ Jean-Marie Gleize

**S**in duda, tendría que decidirme a hablar literalmente de lo literal o, más bien, intentar mostrar directamente lo que supone, hablar en lengua literal, es decir, aquí ahora, al tomar la palabra en Lyon, en esta ciudad y en este edificio. Es lo que no voy a hacer, pero, si hubiera elegido hacerlo, creo que me habría implicado en una voluntad geopoética en torno al hecho de nombrar el Ródano, como me pasó en un texto en el que evoco sus fuentes incognoscibles, su forma de penetrar en un gran lago, su forma de desaparecer en él, de borrarse en él, de confundirse en él, y en torno al “color orilla de río”, indescriptible, imposible de calificar, en torno a la presencia y a la objeción de este río que no tiene nombre, en realidad, como cualquier otra cosa, que no es nombrable, pero que me es necesario nombrar, sin embargo, cada vez que me acerco a él, en acto o en intención o en la memoria, en la escritura, aunque este nombre no tiene ningún sentido, aunque este nombre, ya lo he dicho, de hecho, en realidad, no existe. Literalmente, así: estoy en ello, estoy aquí, y en este presente está el nombre del Ródano, y lo que me vincula a esta palabra y lo que vincula a esta palabra, que es un nombre propio, con el hecho de escribir.

Pero cambio por un momento esta postura, en apariencia un poco acrobática, por formas más tranquilas, con menos color orilla de río, he de fingirme un poco capaz de calificar lo imposible de calificar. Resulta que he publicado dos libros, que son de hecho un solo libro en dos volúmenes, el primero se titulaba *Poesía y figuración*, y el segundo *A negro, Poesía y literalidad*<sup>2</sup>. A fin de precisar la manera en que funciona para mí esta clase de nociones, diré que, en el primero de los dos, la palabra *figuración* no era objeto de ninguna definición particular y precisa en ningún momento del texto, y que, en el segundo, la palabra *literalidad* tampoco obtenía mayor definición. Sin duda, si estas palabras no eran definidas, es que yo no deseaba situar mi propia opción crítica respecto a alguna clase de referencia teórica; no consideraba estas palabras o nociones como conceptos que ya funcionaban en el

1 Texto tomado del volumen *Sorties*. Questions théoriques Éd., 2009 (las notas son del traductor).

2 Libros publicados por Jean-Marie Gleize respectivamente en 1983 y 1992.

marco de sistemas de pensamiento más o menos estables y coherentes; estas palabras las ponía yo en el origen o en el centro de mi reflexión para designar, en cierta medida, cuestiones familiares, punzantes u obsesivas, como evidencias, es decir, como preguntas (si se tiene a bien admitir que toda evidencia es una pregunta) a las que la escritura crítica, la crítica avanzada tiene la misión de aportar una respuesta. En resumen, podría decir que estos términos no tienen para mí más que el sentido que alcanza a darles el enunciado crítico al que sirven de pretexto. No tienen otra consistencia que la que les confieren provisionalmente los textos con los que están vinculadas o de los que se han tomado.

Estas observaciones preliminares me permiten sugerir cierto vínculo con la teoría o la poética: no pongo en duda la posibilidad o la necesidad de modelos potentes de descripción, de interpretación o de explicación, pero, en lo que me concierne, no hay solución de continuidad entre postura crítica y escritura, entre escritura sobre o a partir de o ante o hacia algo ya-ahí, y escribir, es decir, ante nada y hacia no se sabe qué, el color orilla de río, por ejemplo, o la manera de precipitarse una masa de agua en movimiento a su confusión y a su pérdida. Tanto en un caso como en el otro, la misma ignorancia rige la escritura. Si, por ejemplo, yo supiera lo que hay en la figuración o en la literalidad, no habría lugar para que escribiera de ellas. Así, debe estar claro que no me imagino participando realmente en la elaboración de un conocimiento objetivo de la escritura poética, sino que me contento con avanzar literalmente por la orilla del río, con los ojos fijos en la densidad del agua.

Todo esto no me dispensa de la evocación explícita de algunos ejes de lo que hago, en los que la noción de literalidad tiene presencia, o en que se supone pertinente para unos u otros escritores.

Para designar un primer eje en el que se inscribe esta noción de *literalidad*, creo que sencillamente puedo remitirme a ese título, *A negro*<sup>3</sup>: la literatura tiene que ver con la *letra* (*A* es una letra), con el ser literal de la literatura, con el reconocimiento de lo que esto implica (es curioso, pero es un hecho que este ser literal de la literatura se niega con frecuencia, si no se está vigilante, y esta negación no concierne solo a los novelistas mensuales y televisivos, sino a todos los que vivieron el término de los años 70 como una especie de autorización para volver al olvido de la lengua, a su instrumentalización pura y simple, como si escribir solo fuera un estar frente al mundo y no un estar frente al mundo y la lengua); y además la literatura tiene que ver con un *comienzo* (la *A* nos es dada como la "primera" letra), con el carácter inaugural, incoativo, de lo que comienza y recomienza, de la actividad poética, y finalmente, por supuesto, con la oscuridad, con el trabajo en lo negro, en todos los niveles en que puede adquirir valor esta experiencia de lo oscuro: ignorancia fundamental (ya he hecho alusión a esto), relación difícil del enunciado poético con el sentido, con la empresa de lectura-traducción a que a menudo queremos someterlo,

3 Primeras palabras del conocido soneto a las "Vocales", de Arthur Rimbaud, como más abajo evoca.



enfrentamiento con el espesor o con la opacidad de lo real, con la obscenidad de lo real; se podría decir: con el hedor y la crueldad a que nos conducen las moscas en el poema de Rimbaud.

Una representación del trabajo de poesía es precisamente lo que supone para mí el soneto de Rimbaud, las *Vocales*, que atestigua una tensión muy viva entre, por una parte, la toma en consideración de los elementos primeros del lenguaje —incluso previos a la significación—, de las letras como partículas elementales incorporadas a los elementos reales, como participando de esa realidad, y, por otra parte, la nostalgia o el deseo del sentido, la llamada del sentido, hacia lo alto, hacia lo azul, *meta-físicamente*, *meta-* o *sur-realmente* (lo que otros han llamado, llaman y seguirán llamando en sentido propio “la poesía”): “O la Omega, rayo violeta de Sus Ojos” (*O* mayúscula, *S* mayúscula, *O* mayúscula). Si lo formulo así, es porque leo esta tensión como una contradicción. El polo de la literalidad, el polo del sentido. Y porque tomo partido (o, por decirlo menos intelectualmente: porque mi sensibilidad me empuja hacia uno de los dos lados): por la *A* (es decir, por la ignorancia, por la crueldad, por la obscenidad o la oscuridad) contra la *O* o la Omega (es decir, la perfección, el absoluto, la luz, la revelación, la verdad); por el negro contra el azul. Si imagino una práctica literal, imagino esto: la escritura, ahora, con la energía del comienzo, con el riesgo de la oscuridad, etc. Veo a Francis Ponge, por ejemplo, en su cuartito sin ventana, con un alfabeto en la pared y, debajo de sus pies, el diccionario, y ante él, una página en blanco, y además la imagen mental de un objeto cualquiera y la palabra que en la lengua se supone que le corresponde. Dicho de otro modo: solo con los instrumentos y los materiales de la operación literal, dispuesto a retomarlo todo a partir de ahí, a rehacer el mundo y la lengua, a fundar un diccionario, etc. Nunca comprendí bien lo que pasaba cuando algunos críticos creyeron que debían oponer una poesía atenta a lo real, sensible a lo sensible, y una poesía atenta a la lengua, sensible a la forma y a la sustancia de los propios signos. Me parece haber constatado que los más *locos* por lo real, los más “obsesionados por la nueva unión”, los más decididos a desnudar la realidad, los más cercanos a la orilla y al agua que corre, han sido y son siempre también los que más están en un cuerpo a cuerpo con la lengua, los más empeñados en la obstinación literal.

Una segunda perspectiva se impone de inmediato: el enunciado literal es el que dice lo que hace, es reflexivo, es autorreferencial. Creo no tener que insistir demasiado en este punto, muy familiar para los lectores contemporáneos. Dos palabras, de todos modos: puede suceder que el enunciado poético tienda a imponerse como algo que escapa a toda circunstancia, a todo contexto, incluyendo las circunstancias y el contexto de su escritura. Pero hay también una escritura que se transforma en lo que ella misma hace o que vuelve sobre lo que ella misma hace, y que incluye este regreso en lo que hace, en el contexto que se elabora. Es el modelo *Fábrica del prado* o *Cuaderno del pinar*<sup>4</sup>. Lo que evidentemente se pone en juego en este modelo

4 Son dos títulos de Francis Ponge; se pueden encontrar en español en el volumen *La soñadora materia —Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión.*

es, desde la ignorancia ya evocada, un cierto saber, un querer-saber en la escritura o de la escritura, el rechazo a decir que el fragmento poético está dado-revelado, el mostrar un acto, un trabajo, una serie de operaciones materiales. Es también poner en evidencia una cierta impureza de este trabajo, concretamente de su compromiso con lo extra o infraliterario, con lo no simbólico, lo cotidiano, lo físico, lo muy prosaico. Es finalmente, y quizá sobre todo, poner en evidencia el hecho de que el poema como tal (objeto estético acabado, autónomo, autosuficiente) es solo tal vez una propuesta, incluso una ilusión, una suerte de mentira; que es una formulación relativa, sometida a lo inacabable, etc. Tales serían, creo yo, las virtudes críticas y autocríticas de una práctica literal; la literalidad no me deja de evocar el proceso intentado en la poesía por ella misma, la puesta en duda de las principales evidencias, formales o de otro tipo en las que se fundan su legitimidad y su definición. Si titulé *Circunstancias* uno de mis libros, fue precisamente para asumir esta sumisión de la escritura a su presente, a todo lo que la determina en este presente, al desbarajuste inenarrable del taller (pues en ese librito cuento, sobre todo, la visita a un taller), a todas esas orillas de río, taludes, riberas, etc., que son también el río al que dan lugar.

Pero hay aún otro modo de acercarse a la literalidad. Recuerdo que en 1954, en la revista *Critique*, Roland Barthes había titulado "Literatura objetiva" un artículo sobre *Las gomas*, de Robbe-Grillet, y un año más tarde, otro, "Literatura literal", sobre *El mirón* esta vez. En estos dos artículos, Barthes saludaba el advenimiento de una escritura contrapoética, una escritura de las superficies y de lo neutro que se oponía a una escritura de la profundidad y de las intensidades, una literatura de la literalidad que se oponía a una literatura de la poeticidad, es decir, de la metafóricidad, o incluso una literatura de la suspensión del sentido (simple captación de las cosas y de los fenómenos exteriores al sentido, o anteriores al sentido) que se oponía a la literatura de la plenitud del sentido, sometida a la religión o a la superstición del Sentido. Lo divertido es que, una quincena de años más tarde, esta utopía de una literatura capaz de la suspensión del sentido encuentra una suerte de modelo en la forma japonesa del haiku (*El imperio de los signos*, 1970). Es doblemente gracioso, por una parte porque, en la primera época de su reflexión, él caracterizaba la utopía literal como fundamentalmente *antipoética*, y en 1970, es en un modelo formal poético (es verdad que antiguo y no occidental) donde descubre una realización aproximada de ese sueño. Por otra parte, porque Barthes es un obseso del sentido (levanta acta, en *RB por RB*, de su pasión constante por "hacer significar", es un semiófilo confeso) y, al mismo tiempo, es alguien que está obsesionado por la idea de que se podría salir del sentido, desembarazarse de él, abandonar el carrusel, como dice Francis Ponge, y, finalmente, escribir más allá del principio de significación y de interpretación, y acceder a una literatura objetiva, literal, plana, in-significante. Roland Barthes no es, evidentemente, un teórico de la poesía (ni tampoco, por otro

---

*La fábrica del prado*—, edición bilingüe de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.



lado, un lector de poesía, de la que en principio desconfiaba), pero es cierto que lo que él busca en torno a la literalidad (y que le llevará a él mismo a la redacción de los fragmentos publicados después de su muerte con el título *Incidentes*) interesa a la poesía en su esfuerzo de superarse hacia una redefinición de lo que hace y de lo que es, o a esa parte de la poesía que está preparada para renunciar incluso a su nombre, pues renuncia a casi todo lo que la define culturalmente (es decir, de hecho, románticamente: subjetividad-musicalidad-analogía).

Cuando Rimbaud, sin verdaderamente definirla, evoca la posibilidad de una "poesía objetiva", creo que nos compromete de algún modo. ¿Qué sentido seremos capaces de darle a esta exigencia de literalidad y de objetividad, a la que quizá Rimbaud mismo no llegó sino muy fragmentariamente? ¿Qué consecuencias sacaremos de ello en nuestro propio trabajo?

Cuando él contestó (o se supone que contestó) a la cuestión del sentido con estas palabras: "Esto dice lo que dice, literalmente y en todos los sentidos", ¿qué es preciso entender? Algunos creen que Rimbaud opone un sentido inmediato, primero, propio, literal, a todos los demás sentidos, secundarios, derivados, figurados; la inmediatez del pobre sentido cercano y limpio, al plural indefinido de los sentidos secundarios (que, por otra parte, serían la poesía misma), infinitamente disponibles al trabajo de la interpretación. A mis ojos, no hay oposición: es en cuanto literal, es decir que no tiene sentido (o ningún otro sentido que lo que dice al decirlo), que es insignificante como las cosas mismas, como tal enunciado puede tener todos los sentidos posibles; literalmente, *por tanto* en todos los sentidos.

No está vedado imaginar un tipo de texto que tendería a la neutralidad literal, cuyo proyecto sería decir lo que es, lo que pasa, lo que tiene lugar. Considero que lo esencial del libro que titulé *Léman* procede de una tensión literal así, solamente justificada por la violenta voluntad de acercarse lo más posible, con palabras, a una realidad sin nombre: una superficie de agua muy oscura, inquietante, y el trabajo de la enfermedad o de la parálisis, invisible y real y sin origen en el cuerpo, el trabajo de la pérdida, de la enfermedad de la muerte. Es todo.

*Es todo*, quiero decir que es un proyecto simple, simplista, pero evidentemente muy ambiguo. Porque, por un lado, todo lo que es simple es ambiguo, y, por otro lado, es un proyecto inseparablemente simple e imposible, que, en tanto que tal, solo puede generar un malentendido sin fin, agotador: la literalidad no existe, no puede existir. Hablar seriamente del proyecto literal sería quizá, en efecto, intentar medir la amplitud del malentendido, desplegar sus razones. Escojo, en este tejido cuyos límites no conozco, dos puntos minúsculos, que me contentaré con enunciar rápidamente sin demasiada argumentación:

1. Algunos establecen un vínculo entre literalidad y escritura sin imágenes. Las personas bien informadas sonríen cortésmente. La metáfora está ya en la lengua. Estaba ya en ella antes de que se la pusiera. En uno de sus libros, Claude Royet-Jour-

noud escribía esta frase con forma interrogativa pero sin signos de interrogación<sup>5</sup>: “Escaparemos nosotros a la analogía”. Ay, no, evidentemente, todo el mundo sabe que no se puede escapar de ahí. En términos de Michel Deguy: “Cuando habla, el decir se pone sus joyas de figuras preciosas. No hay discurso neutro, arretórico, isotrópico”, incluyendo en ello los enunciados del Código Civil que invocaba Stendhal como modelo natural antipoético. No hay por tanto territorio sin imágenes. Pero a todo el mundo le cabe constatar que puede haber una diferencia considerable en este sentido entre una poética que se funde en la unidad de lo real, en la hipótesis del sentido, en el principio de las correspondencias, en la pasión y el culto de las imágenes, en el signo ascendente y la exaltación de la analogía, y una poética que se constituya en la diferencia, en la duda en cuanto al sentido primero o último, en evitar las imágenes o en tratarlas de modo crítico, en el rechazo de la analogía como principio de explicación. Y es, por supuesto, algo de este orden lo que opone radicalmente la obra de André Breton y la de Francis Ponge, por ejemplo. Comprendo que no se tenga ganas de caer en la trampa de esta clase de alternativa estúpida. Era solo una imagen de Épinal<sup>6</sup> (precisamente) para decir que, si la poesía sin imágenes no existe, pues se está siempre tropezando con los pies en la alfombra de los tropos, se puede sin embargo entender lo que yo llamaría el esfuerzo, o la inquietud literal, el trabajo para salir fuera, vueltos al suelo, con el color orilla de río por nombrar y todo por hacer.

2. Hay, por supuesto, imagen e imagen. No es posible pensar nada con una palabra como esta, si no se dice que la metáfora poética y la imagen de la pantalla de televisión no son la misma cosa, que figuración y representación no se pueden ciertamente superponer, etcétera. Por supuesto; pero yo querría aún, por última vez, *epinalizar* modestamente, a partir del cuasifantasma de una literatura sin imágenes que no existe: una escritura literal tendencialmente antimetáforica imagino que puede ser más o menos figurativa (en el sentido de apoyarse en la hipótesis, incluso débil, de un vínculo figurativo entre el lenguaje y la realidad): las tentativas de definición-descripción de Francis Ponge, los fragmentos de escritura objetiva con la forma de diario íntimo cercano a la experiencia fotográfica que Denis Roche ha publicado con el título *Essais de littérature arrêtee* [*Ensayos de literatura detenida*], los textos más o menos narrativos y descriptivos o prosaicamente líricos, escritos con referencia más o menos explícita al objetivismo americano y a las especulaciones de Wittgenstein, por Emmanuel Hocquard, todo esto me parece que participa de una literalidad *más bien* figurativa, problemáticamente figurativa (habría que analizar por otra parte cómo funciona, de ese lado, una insistente intervención de la fotografía); y, además, hay un polo que sin duda correspondería a lo que ya evocaba,

5 Es decir, con la inversión de orden entre verbo y sujeto que indica la pregunta en francés, aunque sin el signo correspondiente.

6 Con origen en unas estampas populares del siglo XIX, la expresión se refiere en francés a una visión ingenua de los problemas, condicionada por una voluntad positiva.



en 1972, Roger Laporte en un pequeño texto-manifiesto titulado *Feuille-volante* [Hoja voladora, Suelto]:

Pensamos en poner en práctica no solamente una transformación análoga a la de la pintura abstracta en relación con la figuración, sino que esperamos una mutación, provocaremos que emerja un nuevo elemento: *escribir*, tan vital que Kafka, en una carta del 5 de julio de 1922, confiaba a Max Brod: “La existencia del escritor depende realmente de su mesa de trabajo; de hecho, no le está nunca permitido alejarse de ella”.

De esta mutación, si no desfigurativa o no figurativa, al menos afigurativa, arrepresentativa, podrían dar testimonio, bajo formas por otra parte sensiblemente muy distintas, los trabajos de Claude Royet-Journoud, de Jean Daive, de Anne-Marie Albiach, poetas todos respecto a los que hago notar que están vivos<sup>7</sup>, que continúan escribiendo, o, por decirlo de otro modo, que las investigaciones de las que dan testimonio sus libros no pertenecen a un “pasado moderno” del que algunos querrían considerarse liberados. Las preguntas que plantean a la lengua, al sentido, al sentido del sentido, a la poesía, a la definición de la poesía, sus prácticas de lo discontinuo, de la evidencia enigmática, de la oscuridad literal, me parecen completamente actuales, es decir, completamente urgentes para mí, contemporáneas de lo que yo intento hacer.

Hay ahí, por tanto, algo como un compromiso: literalidad literal, literalidad reflexiva, literalidad problemáticamente figurativa, búsqueda y persecución de una “objetividad” que podría conducir a la poesía al extremo de sí misma, es decir, hasta el punto de su propia desaparición, de su pérdida, en la nada del lago o en el desagüe del fregadero, después de aclarar con agua muy fría. Soy verdaderamente de los que no temen la extinción del hablar en verso y en imágenes: hay lo que Laporte llama *escribir*; hay, por ejemplo, la frase de Lewinter; hay el avance hacia una prosa, y eso basta.

(Traducción del francés por Miguel Casado)

---

7 Anne-Marie Albiach falleció en noviembre de 2012, después de la escritura de este texto.

LAS INNUMERABLES AGUAS

Doblo la rodilla delante del poema. Más precisamente, no solo la rodilla, el cuerpo entero también, y las manos, hasta formar los dos términos de una figura en cuya interpretación agoté los ojos y el espíritu. Pero el impulso creador me liberó de ese efímero ejercicio, abstrayéndome hacia el dominio de la especulación más abstracta sobre las palabras, uniendo en figuras de otro tipo los objetos más dispares y contradictorios. Obtuve así un extraño universo, no el reflejo o la imagen de este, pero a veces su contrario, y otras veces algo que ya se situaba después (o antes) y en que el brillo del ser original contaminaba el propio gesto verbal o poético, despertándome del letargo de la vida común, incitándome al contacto físico con esas otras realidades esenciales y primitivas. Poco después, no obstante, al volver en mí, me levantaba recuperando el sentido general del mundo y del azar. La relación entre la taza de café y dos dedos, el pulgar y el índice, de la mano derecha, así toda mi atención; y al tocar el borde aún caliente, como si cumpliera un culto, recaía vertiginosamente dentro de la vida, donde finalmente me sorprendía en quietud, la respiración lenta y la mirada fija en la súbita revelación de nada.

## UN CONCEPTO DE FREUD

*Unheimliche*, la intraducible inquietud; ¿y si el movimiento de los planetas se fijara en este balance del verso, a ritmo de mareo de barco? ¿Y me trajera el rostro que en vano fijé para que, en un canto sin tiempo, esa imagen se confundiese con otras, futuras o pasadas, cuyos labios murmuran idénticas frases? Esta obsesión es, en verdad, uno de los problemas que no consigo resolver: ni cuando la transformo en puro motivo literario y, así, la echo en la corriente pantanosa de la poesía —pura repetición que el anochecer vacía de los últimos sentidos. De la negra superficie sin arrugas nace, ronca y baja, la voz. Ella me dicta, entre palabras y limos, la música que el fuego del alma consume. Un humo de sonidos se mezcla con las nieblas iniciales del día: rumor idéntico a aquel, traído por la marea, que se pudre en la arena mojada, bajo espumas efímeras y una geometría de gaviotas. Describo: sonidos, cuyo peso de aire la vibración gasta, miradas de luz que ninguna intención corrompe; sílabas que yacen muertas como los inútiles moluscos del fondo, flotando.

Al venir ahora, me recuerda algo: la pared sin ángulos, un reflejo del cuerpo en cristales que ofuscan su memoria. La voz insiste contra la música —áspera, dilacerando el símbolo, construye un sentido que reconozco en la humanidad de la frase. El tono es diurno y cotidiano sobre aquel anterior movimiento: y me aleja del margen. Lo seguiré —¿recuperando la identidad que el amor me ofrece? ¿Qué dioses han escogido por mí la inmovilidad, llamándola permanencia? Equilibrio en la orla del caos.

“De la soledad, del silencio, de la oscuridad, nada puedo decir.”

## EL LUGAR DE LAS COSAS

Me gustan las palabras exactas, las que aciertan con el centro de las cosas, y cuando las encuentro es como si salieran de sus mismos adentros.

Esas palabras son duras como los objetos que designan, piedra, tronco, hierro, el cristal de espejos rotos por el calor de la tarde.

Intento incendiarlas cuando escribo, como si el fuego saliera de dentro de la frase, y se esparciera por el campo de la página en una devastación de sílabas.

Entonces, echo sobre las palabras otras palabras, agua, polvo, tierra, el aire seco del verano, para que la voz no quede abrasada en este paisaje negro.

Recojo los restos, los adjetivos, los adverbios, artículos, preposiciones, para que solo los que indican las cosas queden en el lugar que ya tenían.

Poco importa que las frases pierdan el sentido. Quedan los nombres de las cosas, para que las cosas salgan de dentro de él y las podamos ver en sus lugares.

## ASTRONOMÍA CASERA

Voy al tablón del horizonte y borro las sílabas del acantilado con la pizarra de los dedos. Una raya de tiza resuena en una resaca de infancia. Dibujo la línea del nacimiento del sol, un blanco de niebla alrededor, barcos absurdos en un naufragio de sillas.



A veces, los pájaros que se sueltan  
de la memoria no saben dónde posarse. Dan  
vueltas en un eco de indecisión; y agitan las  
alas contra los pétalos llenos de un  
rocío de arquetipos. Los atrapo con  
la red del ocaso. Se transforman en estrellas.

Entonces, los fijo en el cuaderno. Quedo con  
un herbario de constelaciones muertas. Cada  
página es un agujero negro por donde se  
escurren los líquidos de la noche. Un día,  
encenderé el fuego con esos restos: y habré  
de calentar las manos en un incendio de astros.

## *SPHERA MUNDI*

*para Giulia Lanciani*

En un viernes de mil seiscientos trece, caminando  
hacia el oeste, john donne imaginó que el alma del hombre  
es como la esfera, rodando sobre su pobre inteligencia,  
como si el viento la empujase por detrás de sus pasos. Puedo  
entender esta imagen como si de una sombra se tratara:  
y al mirar atrás, viendo el camino ya recorrido, tal vez  
algunos pedazos hayan quedado en los bordes de la carretera,  
donde los perros callejeros los habrán de encontrar, disputándose los  
en un ansia hambrienta. Pero lo que importa es el centro  
de la esfera; y este, que refleja el rostro del hombre, como  
un Cristo en la cruz, sangra. Tal vez de ahí pueda llegar a nacer  
el conocimiento de la vida, es decir, lo que determina el  
movimiento hacia el oeste, donde el sol habrá de ponerse, y la marea  
nocturna empieza a crecer, en un anuncio de tempestad. Y  
entonces, como si fuera otro principio, los pedazos  
del alma se juntan, llenan todo el espacio de la sombra,  
y luego se disipan, como niebla, cuando el último  
sol desaparece en el horizonte, como el dios que john  
donne vio morir, al caminar hacia el oeste, llevando  
detrás de él, con un peso de esfera, su propia alma.

## ALEGORÍA BOTÁNICA

Hay elementos lógicos en la composición del poema que rompen el equilibrio clásico. Entierro en el suelo los versos más largos, como estacas, y los ato unos a otros con un hilo de imágenes que parece no acabar. Cuando empieza a llover y la tierra queda enlodada, los versos se hunden, echando raíces. En primavera podré coger de sus ramas las flores que habrán de nacer, y las limpiaré de hojas para ponerlas en la jarra de la retórica. También podría arrancar de cada flor los pétalos, como si fuesen sílabas, y hacer un herbario de sonidos. Pero estoy en el campo de la poesía; y quedé atrapado en este cerco de versos, de donde no sé cómo salir, viendo la noche llegar con el fin de la estrofa.

## BODEGÓN CON MARX

Las mujeres que cargaban la fruta en los cestos, y los ponían en el suelo de piedra, delante de las casas, para que las señoras la pudieran escoger, solo sabían lo que era la lucha de clases cuando oían discutir los precios que les daban, y que si no bajaban no vendían. Pero cuando regresaban al campo, con los cestos vacíos, y los bolsillos también poco más que vacíos, pensaban en otras cosas: en lo que las esperaba en las casas donde la enfermedad entraba con el invierno, y en lo que podría ocurrir si no lloviera, y los árboles se secasen de un año a otro. En las casas de las señoras, sin embargo, el cesto de la fruta, encima de la mesa, no hablaba de estas cosas. Y cuando alguien iba a coger las uvas para probarlas, el sabor nada tenía de amargo, a no ser que, en un breve instante, la imagen

de las manos que las cogieron, aquella madrugada,  
volviera a traer la idea de la lucha  
de clases para dentro del cesto.

## ANTES DEL *BIG BANG*

En la charcutería entre filetes y gallinas  
muertas, pies y lenguas de vaca, el cordero  
y el pato, el hombre afilaba la cuchilla  
para cortar la carne. Un sonido frío atravesó  
el aire, y para distraerme cogí un huevo  
del campo y lo miré, mirando al sol. ¿Un  
planeta? ¿Un simple asteroide bien  
calibrado? Pero el sonido paró, y me quedé  
con el huevo en la mano, pensando que la esfera  
del universo es frágil cuando el silencio  
la envuelve, y el génesis depende del instante  
en el que dejo caer el huevo.

(Traducción del portugués por Pedro Serra)



# NOTAS HACIA UNA PROSODIA DEL TIEMPO REAL / William Rowe

Para Marcos Cantelli

## PROEMIO

**E**l tiempo real no es un concepto, excede a las definiciones, dado que, lógica y temporalmente, precede al concepto y a la definición. Ya el poema II de *Trilce* suministra el esbozo, mejor dicho, el armazón, del lugar posible del tiempo real en la poesía:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombrE.

Eso que se llama “Lomismo” (referencia entre otras cosas a la *Lógica* de Hegel, específicamente a la ausencia de la negación, por la que pasa el cambio y, por ende, el tiempo) aunque nos hiera, todavía no es tiempo hasta que recibe la nominación, gesto que lo temporaliza. El tiempo real yace entre ese “Lomismo” no-nominado, que sería algo así como lo pre-ontológico (o lo no-ontológico), y el nombre, por el que, repetido, pasa ya el tiempo. Desde un punto de vista filosófico, podría hablarse del espacio o demora entre la aprehensión y la comprensión.<sup>1</sup>

## 1. ESBOZO

Entonces, en alguna medida, la propuesta de una prosodia del tiempo real es extrema, porque decir prosodia es referirse a algún tipo de regularidad mientras que el tiempo real carece de regularidad. Sin embargo, se trata de un paso necesario si es que queremos aflojar las amarras de la prosodia tradicional, ya que esta es una regularidad que produce el límite entre la poesía y aquello que no es poesía. En otras palabras, la prosodia tradicional crea una separación entre el adentro formalizado del poema y el afuera menos regular, menos sujeto a la ley. Sin embargo, resulta

1 “La temporalidad como tal se sostiene en el intervalo entre la aprehensión y la comprensión”, Slavoj Zizek, *The Ticklish Subject*. Londres: Verso, 1999, p. 43.



que la ley formal a la que se somete el adentro no es otra cosa que una derivación del afuera, una versión del mundo que aleja el caos y la anarquía. Es más, el tiempo formalizado de la prosodia tradicional no corresponde con el carácter del tiempo de nuestra época.

El problema es agudo: el orden y el caos se dan la mano. Mientras crece el caos (ya apocalíptico en la esfera ecológica) producido por el capitalismo, la clase capitalista echa mano a versiones extremas de la consistencia, basadas en fantasías de la coherencia, en versiones delusorias de la tradición, extremas en el grado en que niegan la realidad vivida y alimentan el caos. Ya lo informe, la aniquilación de la forma, que desde el romanticismo alemán hasta el Dadá significaba la libertad, en el tiempo actual caotizado y rígido ha dejado de significar una opción revolucionaria ni siquiera renovadora. Si desde un punto de vista histórico, las vanguardias del siglo XX fueron el intento de abrir raigalmente la literatura hacia el afuera, el vanguardismo actualmente ha adquirido un rasgo conservador, reabsorbido por el sistema de representaciones capitalistas. Ejemplo: la ruptura dadaísta de la sintaxis se concilia perfectamente con el montaje temporal actual. Otro: el verso libre que distribuye tipográficamente los espacios blancos de la página ya no interrumpe nada el mecanicismo mercantilizado de la vida cotidiana. ¿Cómo escribir, en la época actual, una poesía que no sea cómplice de estos efectos?

## 2. ALGUNAS PROPOSICIONES

- i) La prosodia implica algún tipo de regularidad y el tiempo real no tiene ninguna regularidad. El tiempo real es no-cognitivo. De allí que la propuesta de una prosodia del tiempo real sea extrema.
- ii) La prosodia es un lindero que separa la poesía de la no-poesía. Separa el adentro formalizado del afuera menos regular. (Aquí formal se aproxima a inteligible, consistente.)
- iii) El adentro formalizado se deriva del afuera y su función es alejar el caos y la anarquía.
- iv) A medida que se incrementa el caos producido por el capitalismo, la clase capitalista echa mano a coherencias arbitrarias. El caos y el orden coinciden.
- v) Sin simbolización (significantes, lenguaje) no hay tiempo. Las personas que no pueden relacionar símbolos, como en ciertos tipos de autismo, no reconocen el tiempo. Esta es la condición límite. Los significantes son históricos. El tiempo real existe entre lo no-temporal y la historia.
- vi) La poesía y la filosofía convergen y difieren en la prosodia.

### 3. PUNTOS POLICIALES

Nos topamos con la situación en dos fases. Primera fase: todo orden es sospechoso, esta es la respuesta anarquista completamente necesaria. Bill Griffiths lo demuestra magníficamente en su "Cycle 4": "York Minster burns down, it falls out of all the 'po-lice points' ["Ciclo 4": "York Minster se quema, cae desde todos los puntos policiales"], es decir, de la "realidad policial", para usar la frase de Sean Bonney.<sup>2</sup> Alguien le prende fuego, la persona es psicótica, la psicosis es un límite del lenguaje, un punto en el que fracasa la simbolización. Segunda fase: luego de la destrucción, es necesario un nuevo orden. Y estamos jodidos. La contrarrevolución.

### 4. PROSODIA POSDESTRUCCIÓN:

#### ¿POR DÓNDE EMPEZAR?

Una prosodia posdestrucción requiere tanto una base conceptual como una rítmica. Obviamente, estamos hablando de la destrucción del orden burgués. Un buen lugar para empezar a pensar sobre el orden es el "pie variable" de William Carlos Williams. Aunque la idea es esquemática, es útil porque busca combinar la libertad con un concepto de medida: su propósito es pensar el verso libre de manera coherente. El "pie" es sencillamente la unidad rítmica clásica (de dos o más sílabas) y Williams introduce el cambio de que para la poesía contemporánea el pie puede ser "relativamente estable". La propuesta básica es que entre las sílabas tónicas puede haber un número variable de sílabas átonas, es decir, no hay ninguna necesidad de un número fijo de unidades para la célula rítmica. En la propia obra de Williams, la idea toma la forma de la línea tripartita en "El descenso" y otros poemas posteriores.

Pero lo que está en juego es que la segmentación en composición/lectura y la noción de "pie" no hacen su trabajo, porque es demasiado estrecha como concepto de ritmo. Lo que queda como relevante del pensamiento de Williams es la idea de que en poesía la aritmética alcanza sus límites. Más adelante llegaremos a la noción de que cualquier serie incluye lo no contable. El primer libro de George Oppen, *Discrete Series*, avanza un paso en aquella dirección al introducir la idea de series no-regulares, moldeadas por el mundo tal como este empíricamente se da, pero no va hasta el final. El libro no incluye la otredad no-sintáctica del tiempo.

En "Projective Verse", Olson va más allá que Williams y hace del movimiento en general la base de la composición. En la correspondencia Olson-Creeley, Creeley sugiere el principio de que el jazz bebop y el discurso negro neoyorkino ofrecen la matriz más avanzada en poesía del ahora temporal. En este punto es relevante la

2 Bill Griffiths, *Collected Earlier Poems*. Hastings, Reality Street, p. 73. Sean Bonney, [abandonedbuildings.blogspot.com/2011/06/letter-on-poetics.htm](http://abandonedbuildings.blogspot.com/2011/06/letter-on-poetics.htm)

temporalización de alta velocidad de sus ejemplos, la aproximación a lo que Sartre llama “desmoronarse [. . .] en átomos temporales”, que es donde el tiempo real empieza.<sup>3</sup> Estos “átomos” se relacionan con la idea de tiempo en Vallejo, como veremos más tarde. El pie variable de Williams está aún ligado a la composición mediante la frase o la cadencia; la sílaba, que para Olson es una unidad de composición, es una partícula mucho más pequeña, heterogénea y rápida. Con esto, cada línea de un poema empieza a volverse un desplazamiento espacio-temporal, en vez de estar subordinada a la armonía y a la cadencia.

Como nota final sobre Williams, vale mencionar que “El descenso”, donde experimentó por primera vez con el pie variable, revela cómo los verdaderos cambios en prosodia van a estar relacionados con la manera en que las cosas se presentan como mundo. La memoria es sometida a un tipo de vaciamiento, el revés de una completud que nos lleva de vuelta a la pérdida y al fracaso, el otro lado del deseo; y por cierto, la memoria, aquí descompuesta, es también, a la vez, aquello que proporciona las repeticiones sobre las cuales se basa el ritmo, aquí también descompuesto.

## 5. RITMO Y REPETICIÓN

Lo real escapa a los números. Esto es esencial para la poesía contemporánea. Aquí el capital financiero y la poesía se proponen ocupar el mismo terreno, y la poesía desaloja al capital, por tener una relación más fuerte con el ser. No es meramente una oposición ideal, pero lo parecería, a menos que podamos mostrar con mayor detalle de qué manera la poesía y las matemáticas se relacionan entre sí.

Williams escribió “las matemáticas vienen al rescate”,<sup>4</sup> refiriéndose a la teoría de la relatividad como una manera de evadir las proporciones fijas. El problema es que utiliza la relatividad simplemente como un medio de evitar la aritmética, por lo cual se vuelve meramente metafórica. Deleuze y Bergson clarifican el terreno. Para Deleuze, la medida cuantitativa (aritmética) como “repetición-medida” realiza “una división regular del tiempo, una recurrencia isocrónica de elementos idénticos”.<sup>5</sup> Pero rechaza la idea de que pueda ser primordial en la prosodia. Lo fundamental es la división irregular en periodos o segmentos (recurrentes); lo cual es regida por el acento tónico o pulso, que no son “reproducidos a intervalos regulares”. En suma, “los valores tónicos e intensivos actúan creando desigualdades o inconmensurabilidades entre periodos o espacios métricamente equivalentes”. Para Bergson, princi-

3 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*. Londres: Routledge, 1969, p. 131.

4 William Carlos Williams, “On Measure—Statement for Cid Corman”, en *Selected Essays*. Nueva York: New Directions, 1969, p. 340.

5 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. Londres: Continuum, 2004, p. 23.

pal fuente de Deleuze al respecto, el ritmo intenso, como opuesto a extenso o cuantitativo, ocurre primero: es la base cualitativa o el sustrato del conteo cuantitativo.<sup>6</sup>

Pero sigue habiendo un problema. ¿Cómo mantener lo heterogéneo, lo múltiple, sin que sea capturado por la Unidad o la Armonía? En la década de 1920 y 1930, Basil Bunting llevó el esfuerzo hasta su extremo. “Ears heavy to breeze of speech and / thud of the ictus” [“Orejas densas a brisa de habla / y golpe sordo del ictus”] indican una falla de “oficio” pero también más que eso,<sup>7</sup> una falla de la poesía para discernir aquello que es suprimido por la realidad, por el mundo mantenido por la fantasía burguesa, la erótica de sustituibilidades interminables, donde todo puede ser intercambiado por todo, por la ley del placer bajo el principio de la realidad, del valor bajo el capital. “Ictus”, la marca del pulso en el discurso, para Bill Griffiths en “Cycle One”,<sup>8</sup> sostiene la prosodia de la prisión: la violencia real de lo social. En su “Second Letter of Harmony”, Sean Bonney nos lleva a la situación del ahora: “nuestro sistema de armonía muy bien sabe que contiene su propia negación que lo ha momificado, y si bien sabemos que vivimos dentro de una armonía criminal, también sabemos que somos mantenidos con impotencia dentro de ella como sujetos inamovibles, o más bien como objetos, incluso cadáveres, de una música ajena”.<sup>9</sup> En otras palabras, al tomar la música como esquema de nuestra situación, Bonney señala que la propuesta de una prosodia alternativa ya ha sido reabsorbida por el orden dominante. Bajo estas condiciones, ¿es posible que la poesía sea otra cosa que una mera regurgitación del pasado?

Volvamos a considerar el punto de vista de Deleuze. Para él no hay repetición sin símbolos, sin lenguaje. La idea de una repetición material desnuda es falsa. “Una repetición material desnuda (repetición de lo Mismo) no aparece más que en el sentido en que otra repetición se disfraza en ella, constituyéndola y constituyéndose ella misma mediante el disfraz.” Esta otra repetición es la repetición rítmica intensa como opuesta a la repetición aritmética. Lo que se repite en este sentido son simulacros: “la repetición es simbólica en su esencia; el símbolo o simulacro es el argumento de la repetición misma. La diferencia está comprendida en la repetición, mediante el disfraz y el orden del símbolo”.<sup>10</sup> El simulacro constituye una “coexistencia anárquica”<sup>11</sup> de todos los elementos; aquí no hay ninguna jerarquía platónica del original y la copia. Así que aquí hay una forma de mantener la multiplicidad y

6 Ver Gilles Deleuze, *Bergsonism*. Nueva York: Zone Books, 1991, capítulos 1 y 2.

7 Basil Bunting, *Odes*, I, 15 en *Collected Poems*. Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 45.

8 Bill Griffiths, *Collected Earlier Poems*, p. 64.

9 Sean Bonney, “Second Letter on Harmony”, [abandonedbuildings.blogspot.co.uk](http://abandonedbuildings.blogspot.co.uk)

10 Deleuze, *Difference and Repetition*, p. 19

11 Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1999, p. 44.



lo heterogéneo, no mediante la disminución de los efectos de la significación, sino tomando los signos como parte no-significante de las cosas en el mundo. ¿Acaso esto ofrece una salida de un orden que aprisiona la poesía en el pasado? ¿Acaso no desplaza simplemente el problema de “no hay afuera” a la realidad material misma?

Si no hay una repetición desnuda, no hay un instinto de muerte, como en la versión de Freud de un retorno de lo humano a una condición de mera materia (“la muerte no es un modelo material”, dice Deleuze), un retorno que Freud toma para sobrevenir cuando fracasa el “principio de placer”, que en lo más básico consiste en el principio fundamental primario de la palabra como sustituto de la cosa. Una vez más, estamos confrontados con la idea de los límites del lenguaje, con lo que podría implicar existir sin lenguaje. Por otro lado, si consideramos la muerte como perteneciente a la esfera de los símbolos, del lenguaje, entonces existe una cosa tal como la fuerza de la muerte en la sociedad británica, y una de sus expresiones es la horrible cualidad redundante de la poesía británica predominante desde fines de la década de 1940 hasta el final de ese siglo. En cambio, el poeta de *The Book of Demons*,<sup>12</sup> de Barry MacSweeney, al considerarse a sí mismo ya muerto, cruza hasta el otro lado y desde allí mantiene la repetición como recurso prosódico en una mirada retrospectiva intensa al filo de su vaciamiento, que al final es el vaciamiento de las posibilidades de la poesía en la situación de la Gran Bretaña thatcheriana.

## 6. MULTIPLICIDAD: LOS LÍMITES DEL NOMBRAR

El problema que sigue regresando es la afirmación de la multiplicidad sin reducción, lo cual sería afirmar la felicidad. Las geometrías capitalistas producen prisión, como en el “Cycle One” de Griffiths, cuyo subtítulo es “On Dover Borstal” [“Sobre el Reformatorio de Dover”]: “The days excrete themselves in summer, one, one, one.”<sup>13</sup> [“En verano, los días se excretan sí mismos, uno, uno, uno”].

La fortaleza del punto de vista de Deleuze (la “coexistencia anárquica” de los fenómenos) es también su limitación: una multiplicidad descriptiva, inmensamente eficaz, que consiste en “interminables caminos ramificados”,<sup>14</sup> pero sin un afuera. Por afuera queremos decir acontecimiento revolucionario, sujeto proletario. Desde luego, hasta los mismos Deleuze y Guattari sostienen que este enfoque es precisamente la manera de comprometerse con la apertura al afuera: “El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad”.<sup>15</sup>

12 Barry MacSweeney, *The Book of Demons*. Newcastle: Bloodaxe, 1997.

13 Bill Griffiths, *Collected Earlier Poems*, p. 65

14 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Anti Oedipus*. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1983, p. 39.

15 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Londres: Athlone Press, 1988, p. 23

Aquí va Leslie Scalapino, en 'Note on My Writing, 1985': "Intenté que este trabajo sea la repetición de acontecimientos históricamente reales cuya escritura abre un agujero en la realidad".<sup>16</sup> Y Badiou, en *Manifiesto por la filosofía*, también habla de un agujero: "el platonismo del múltiple [...] como agujero, o sustracción, en el campo de lo nombrable".<sup>17</sup> Con la primacía de la multiplicidad como exceso, escapamos del impase deleuziano, al dar un afuera que trasciende los límites del lenguaje: "todo el problema reside en que este múltiple estará sustraído a la autoridad del lenguaje. Sera indiscernible, o más bien: habrá sido indiscernible". Una vez más, el afuera del lenguaje para la filosofía desafía a la poesía.

A la poesía —obviamente, aquella que hace algo de lo cual valga la pena hablar— le preocupa la ontología, no la cognición, y precisamente en aquel punto se relaciona con la ética y la política.<sup>18</sup> En cambio, la posición tradicional sostiene que el lenguaje científico, al ser el lenguaje de la cognición, puede ser interrogado acerca de su relación con la prosodia a fin de demostrar que no puede separarse enteramente de la articulación del afecto en el tiempo real. El problema con este tipo de argumento es que no va más allá de la oposición clásica de poesía y ciencia (la ciencia es "cognitiva", la poesía no), solo la somete a algo de torsión. Sin embargo hay un resultado útil e interesante: la prosodia aparece como una sutura parcial entre la poesía y la ciencia. Pero necesitamos ir más allá de eso.

## 7. EL VACÍO

El vacío es aquello que está allí antes de cualquier consistencia, siendo la consistencia aquello que puede ser medido o puntuado. En verdad, no hay ningún "allí" aún si estamos hablando de vacío, de mancha que es mejor decir que *existe* antes de que se pueda dar alguna consistencia.

En la Parte I de *El ser y el acontecimiento* de Alain Badiou hay mucho sobre esto. ¿Por qué incluir el vacío en la cuestión de la prosodia? Precisamente porque se trata de la ontología como opuesta a la cognición: la poesía se relaciona con el ser como también con el conocimiento, y su relación con el ser viene primero. Lo que es cognoscible ya está marcado por el lenguaje y tiene un ritmo, o ritmos, inherentes. La poesía pone todas las marcas en suspenso. O, para decirlo de otra manera, la poesía —que es su posibilidad radical— no parte de los ritmos del mundo sino de colocarlos en suspenso. Esto es precisamente lo que permite que libros mayores de

16 Leslie Scalapino, *Day Ocean State of Stars' Night*. Los Ángeles: Green Integer, 2007, p. 104.

17 Alain Badiou, *Manifiesto for Philosophy*. Nueva York: State University of New York, 1999, p. 104.

18 Para un punto de vista contrario, ver Simon Jarvis, 'Prosody as Cognition,' *Critical Quarterly*, 40, 4 (1998), pp. 3-17.

poesía como *INRI*, de Raúl Zurita, pasen por encima del mundo como este aparece e introduzcan un orden alternativo, leyes alternativas.

Para comprender la prosodia necesitamos el vacío, esencialmente porque a) toda consistencia presupone el vacío sobre el cual opera; y b) porque el vacío implica sustracción del *conteo*, es decir, el ritmo no surge del montaje cuantitativo del tiempo social. Algo más está en juego. “La inconsistencia como múltiple puro es solamente la presuposición de que antes del conteo el uno no es.” La brecha aquí implicada es “la nada particular a la situación, un punto vacío no-localizable en el que se manifiesta [ . . . ] que la situación está suturada al ser. [ . . . ] Ya sería inexacto hablar de esta nada como un punto porque ni es local ni global, sino está dispersa por todas partes”. Y finalmente, si tiene algún sentido el envío de los poetas al exilio de Platón, es porque “la poesía propaga la idea de una intuición de la nada en que el ser residiría cuando no hay ni siquiera un lugar para tal intuición”.<sup>19</sup>

En poesía, ¿dónde encontramos un índice del vacío? De modo más obvio, en el sentido de destrucción de la cosa mediante la palabra de Mallarmé: el vacío es el otro de la palabra pero también el otro del mundo. En Mallarmé hay una suspensión radical de la ley mediante la cual los sujetos y objetos existen como correlatos. Pero el vacío también figura en *Heimkunft*, de Hölderlin, en donde el paisaje de los Alpes está bullendo y sacudiéndose “de manera bacántica”.<sup>20</sup> O, para dar un tercer ejemplo, en “Destruction in Art”, de Bob Cobbing, que proviene de la tradición Dadá, pero multiplica los planos de destrucción más allá de la antinomia orden y caos.

A la poesía le preocupa lo ontológico, que es cómo puede haber una rebelión total contra el orden de las apariencias, contra el régimen de aquello a lo que hace referencia. Ver *The Dead Lecturer* de Amiri Baraka:

The symbols hang limply  
in the street. A forest of objects  
motives,  
black steaming Christ  
meat wood and cars  
flesh light and stars  
scream each new dawn for

whatever leaves pushed from gentle lips  
fire shouted from the loins of history

19 Alain Badiou, *Being and Event*. Londres: Continuum, 2006, pp. 58, 52, 55, 54

20 Ver el Prefacio de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, en donde el pensamiento se presenta como intoxicación extática.

[...]

I live against them<sup>21</sup>

[Los símbolos cuelgan flojos  
en la calle. Un bosque de objetos  
motivos,  
Cristo negro echando vapor  
carne madera y automóviles

pellejo humano luz y estrellas

chillan un nuevo amanecer para

lo que parta impulsado por amables labios  
fuego gritado desde los lomos de la historia

[...]

Vivo contra ellos]

## 8. LO NO-CONTABLE

Dada cualquier secuencia de números reales (como opuestos a los números imaginarios tales como  $\sqrt{-}$ ) y cualquier intervalo, se puede determinar los números de aquel intervalo que no están contenidos en la secuencia dada. Está bien, esa es una versión muy burda de la proposición de Cantor. Lo no-contable rompe a través del régimen de los números: siempre hay más números entre los números. El asunto es dónde nos deja esto en relación al lenguaje. El problema para la poesía radical es esta: el acto revolucionario es imposible en el sentido de que quebranta la ley que gobierna la realidad, no pertenece al espectro de lo visible que se constituye por realidad policial (siendo lo policial la línea de base del orden burgués). El asunto es que la mediación primordial entre la geometría de lo visible y lo invisible es el lenguaje, de manera que la poesía revolucionaria tiene que encontrar su energía y su orientación en los límites del lenguaje. De allí la importancia de la magia para Diane di Prima (y también para Robert Duncan) porque altera, o busca alterar, las coordenadas de tiempo y lugar. Duncan propone que la alteración que buscamos no es "de este

21 Amiri Baraka, "Rhythm & Blues (1)", en *Three Books by Imamu Amiri Baraka*. Nueva York: Grove Press, 1975, p. 44



mundo”, una declaración que puede ser leída teológicamente como referida al dominio de lo mesiánico, o filosóficamente como referida al acontecimiento que escapa a la realidad. Hablar de la magia nos lleva a la tradición surrealista. Al desplazar el surrealismo a Estados Unidos de los años 50 y 60, a una situación post-vanguardia, la poesía de Duncan lo articula dentro de la concepción y la práctica de la prosodia como mediación de la justicia y la ley (“the Angel that made a man of Jacob / ... was the Law, ... was Syntax”<sup>22</sup> [el ángel que convirtió a Jacob en hombre / ... fue la Ley fue la Sintaxis]). Pasamos de la alteración producida por el acontecimiento (l’amour fou) a la legislación de un orden nuevo.

Si derivamos la prosodia de la medida, es decir, la operación matemática relacionada con el conteo, y si todo conteo presupone el vacío, entonces existe un problema fundamental con la prosodia-como-medida. Una manera de expresar el problema es decir que la medida no está suturada al ser, que los números no están unidos a lo real, y que lo real es la preocupación de la poesía.

Badiou sostiene que el exceso sobre el discernimiento cuantitativo, “lo real del ser” al cual no “delimita ninguna propiedad del lenguaje”, puede entenderse en relación a la indeterminación cuantitativa:

es estrictamente imposible pensar la relación cuantitativa entre el “número” de elementos de un múltiple infinito y el número de sus partes. Esta relación tiene solo la forma de un exceso errante: se sabe que las partes son más numerosas que los elementos (teorema de Cantor), pero no se puede establecer ninguna medida de este “más”.<sup>23</sup>

Aquí está la indeterminación en el sentido fuerte de la palabra: no como un efecto de la subjetividad de la percepción sino como una propiedad del ser.

Pero este es un buen momento para decir que las preocupaciones y las maneras de trabajar de la poesía y de la filosofía son diferentes. No se puede pasar simplemente las cosas de una a otra. La diferencia, precisamente, se relaciona con la prosodia. La prosodia introduce el tiempo dentro de la idea. En la pieza “Witt & Stein” de Joan Retallack hay una fina demostración de esto, donde se hace que la temporalización de la gramática de Gertrude Stein interfiera con el *Tractatus* de Wittgenstein, de manera tal que la duración desestabiliza sus enunciados, haciendo que el tiempo real del afuera ingrese a ellos.<sup>24</sup>

Pero entonces también es necesario decir que Wittgenstein evita los efectos poéticos de este tipo (sintaxis como duración), precisamente porque estos invocan

22 Robert Duncan, “The Law I Love is Mayor Mover”, en *The Opening of the Field*. Nueva York: New Directions, 1973, p.11.

23 Alain Badiou, *Manifiesto For Philosophy*. Nueva York: State University of New York, 1999, pp. 80, 81.

24 Joan Retallack, ‘WITT&STEIN: A Poetics, For Jackson Mac Low’, [chax.org/eoagh/issuetwo/retallack.htm](http://chax.org/eoagh/issuetwo/retallack.htm)

o encarnan la presencia pura que solo puede ocurrir fuera de las enunciaciones de la filosofía.

El teorema de Cantor constituye la base lógica para la elaboración de la idea de acontecimiento de Badiou, un término que utiliza para designar “el estatuto de ciertas multiplicidades que simultáneamente se inscriben en una situación, y traman en ella de manera consistente un azar irreversiblemente sustraído de todas las formas de nominación”. Él lo llama “el lugar de una verdad de la situación”.<sup>25</sup> Este no es el sitio para dar cuenta de su concepto de acontecimiento. Lo que deseo señalar es que la prosodia debe preocuparse de lo que escapa a la medida, y que debe hacerlo de una forma que sea adecuada al pensamiento contemporáneo, como opuesto a recaer en las ideas románticas de lo sublime, relacionadas ya sea con el sufrimiento o con el éxtasis. La acción revolucionaria también escapa a la medida. En mi poema “Index”, intento demostrar que los disturbios británicos del verano de 2010 excedieron la capacidad de nombrar y que esa brecha es precisamente el lugar de la política radical y la poesía radical.

## 9. ¿CUÁL ES LA MATERIA DE LA POESÍA?

Para Vallejo, la materia de la poesía, en último caso, es el tiempo. Sin embargo, no se trata de ninguna de las versiones del tiempo que se suele manejar: ni del “tiempo grande”, cósmico, ni del tiempo subjetivo, fenomenológico, que se le suele oponer. *Trilce LV* rompe la síntesis simbolista entre tiempo afectivo y tiempo del objeto y opone otro tiempo: “Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. // Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido [. . .]”. Aquí se intersectan el montaje industrial con la mirada absoluta de Dios, ambos mediados por la abstracción de la escala (“cada lindero” puede referirse tanto a lo más grande como a lo más ínfimo). Para la mirada de Dios, que se parece a la del ángel de la historia de Walter Benjamin, no falta nada, característica de Lo Real y del tiempo real que le pertenece. El tiempo real es el del recorrer de la página por la lectura y del espacio por la muerte, desplazamientos que se unifican en los versos finales del poema.

Más tarde, en el ensayo “Electrones de la obra de arte”, Vallejo propone que habría que repensar la poesía desde sus componentes mínimos, que serían como los electrones para la ciencia física. Entre los ejemplos comparativos que nombra, están *Consagración de la primavera* de Stravinsky y *El cinematógrafo* de Tziga Vertov. En ambos casos, enfatiza la liberación de la obra respecto de los intervalos preestablecidos por la armonía y el montaje cinematográfico tradicionales: “sones [. . .] in-

25 *Manifiesto For Philosophy*, p. 105.

dependientes de todo organismo sonoro” e “imágenes instantáneas y al millonésimo de segundo”.<sup>26</sup>

El libro reciente de Mario Montalbetti, *Vietnam*,<sup>27</sup> también viene al caso. Los versos se puntúan por silencios espesos, en los que la inercia del lenguaje se hace palpable. Son silencios o abismos que se hacen cuasi conceptuales, al mismo tiempo que los conceptos, el pensar, se permean por el tiempo que acarrea la palabra. Este tiempo no representado es otra manifestación del tiempo real.

La prosodia, entonces, constituye una especie de franja intermedia, una turbulencia turbada por el roce entre la temporalización sostenida por la sintaxis y el tiempo a-lógico y anónimo del desastre histórico. El principio de producir disturbios en la función temporalizante de la sintaxis ya se encuentra en Heráclito (cuya obra no separa filosofía y poesía) y se distiende al extremo, mediante el manejo de lo ausente, en Mallarmé. ¿Añaden algo Vallejo y Montalbetti? Sí, el dolor, en cuanto este pertenece a Lo Real. Esta es la respuesta más simple.

(Traducción del inglés por Jessica Mc Lauchlan)



26 César Vallejo, *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973, pág. 71.

27 Mario Montalbetti, *Vietnam*. Lima, 2014.

DÍAS CONTADOS / Fernando Castro R.



Cuento los días que faltan,  
busco direcciones y no las hallo.

Recuerdo nombres,  
me acuerdo de hechos  
que se construyeron  
sin cimientos, ni cementos,  
sin planos, ni visiones.

Cuando se entregan  
los secretos de una vida,  
surgen *lenguas en el bosque,*  
*libros en los arroyos,*  
*lecciones en las piedras,*  
y al final no queda  
casi nada a oscuras,  
sólo el temor a perder el sueño,  
a enfrentarme descalzo a la noche,



sin una pastillita roja,  
sin contar los autos en la carretera,  
sin ningún argumento por la paz,  
sin poder esquivar el plástico.

Me he desvelado  
con el vil propósito  
de ver crecer mis uñas,  
de mantener la luz encendida,  
de prevenir sentado  
el reflujo de los alimentos,  
de evitar el uso natural  
de los párpados.

Cuento el amanecer  
como un día más  
liberado de la noche,  
absuelto por la evidencia  
que hay que creer para contar.  
Me afeito sin desperdiciar el agua,  
en silencio me sentencio  
a un rostro rasurado y fiel.

Ya escogí mi propia defensa:  
armas blancas,  
honda y ballesta,  
objetos contundentes,  
un arma de alto voltaje,  
instrumentos punzantes,  
cuerdas de nilón.

Practico romperte el pulgar oponible  
para que te sea inservible,  
atestarte un golpe seco en la carótida,  
un puntapié en los testículos  
un codazo en la manzana de Adán.  
He estudiado la anatomía del dolor,  
la enciclopedia del daño irreversible,  
las estadísticas de la devastación,  
de la extinción de las especies,  
los informes sobre la ruta del marfil,  
de tus sandías envenenadas con cianuro,  
de tus fusiles Automat Kaláshnikova 1947.

Me voy a humedecer el dedo índice  
para pasar las páginas,  
para entender el viento,  
para probar el calor del té

y la acidez de la lluvia,  
 para sentir la consistencia de la arena,  
 para tocar tus partes más sensibles,  
 para palpar tus secreciones,  
 para señalar sendas  
 que no hemos de tomar.

Veo la fecha en mi celular:

22 de diciembre del año 2014.

El tiempo se secó en el desierto de Nazca,  
 donde la única erosión es la humana,  
 donde los colibríes beben  
 el agua de los espejismos,

donde no importa el color sino la sombra.

¿A dónde han ido mis llamadas perdidas?

¿Las asperezas de los cantos rodados?

¿Dónde se archivan nuestras huellas?

Dejamos pisadas sobre una alfombra blanca,  
 sobre baldosas blanco y negras,  
 y pisos de parquet:

grasa, mierda, sangre y vino tinto.

Labramos nuestras iniciales

sobre áridas laderas,

la hoz y el martillo,

la esvástica alemana,

el emblema del desarme,

los acrónimos políticos,

los hurras deportivos.

Mejor un dibujo de Banksy

sobre la pared negra de Maya Lin,

sobre el Monumento a Washington,

sobre el Guggenheim Bilbao.

Mantente lejos de las rutas de turistas,

recuerda los nombres de quienes

te puedan reconocer,

préndete de los hechos de tu vida,

lleva tu dirección en el bolsillo,

y no te acerques a menos

de tres metros de Guernica,

ni a cinco metros del detonador.

\*Fotografía tomada en una playa de Aveiro, Portugal (2013).

## RESTAURANTERAPIA / Mónica Belevan y Alonso Toledo

**E**l restaurante moderno nace en el siglo XVIII, hijo del oportunismo y la revolución. Por los mismos años en que Hargreaves inventaba, en Inglaterra, la hiladora fetiche de un futuro industrial, en Francia el empresario Boulanger ponía en marcha una revolución un tanto más discreta, pero que tendría consecuencias importantes para la alimentación y el consumo actuales.

Pese a su nombre, Boulanger no era panadero. Preparaba *restaurants*, o constituyentes, que es de donde tomamos un vocablo que carece por entero de doblez: el restaurante ofrece sólo restaurar, o reconstituir, a quien lo consuma. El gusto —ese otro invento dieciochesco— le es accesorio; tanto incluso, que la propia *Encyclopédie* —atenta a, y sintomática de, el espíritu del momento— recoge el fenómeno, si es que en función de su carácter médico, “vigorizante”. En este sentido, puede decirse que, aunque haya caído en desuso, la vocación terapéutica del restaurante le es inherente.

Ante el embate de restaurantes que asedian a todo tipo de gustos —bien sean estos generalizados o exigentísimos, el hecho es que todos giran en torno a quienes gustan de comer—, *Camera obscura* se ha concebido para un público de inapetentes. Nuestros candidatos a comensal tienen solo en común su indolencia, y aunque las causas de su abulia puedan ser no solo múltiples sino también muy personales, lo primero que determinamos es que este debe ser un sitio al que nuestros clientes vengan de buena gana y por iniciativa propia, no arrastrados por otros. La buena voluntad y participación del comensal son los ingredientes principales de esta iniciativa restauradora.

A la inversa de un restaurante para gente con apetitos más establecidos, que busca ser acogedor y bien iluminado, *Camera obscura* toma su nombre de un antiguo artilugio, alguna vez usado para el dibujo, que consiste de una caja cerrada con un pequeño agujero por el que ingresa un alfiler de luz que proyecta, sobre la pared opuesta, la imagen del exterior, vertical y horizontalmente invertida. Funciona entonces —como nuestro restaurante— de afuera para dentro y mediante un juego

de inversiones, tomando al síntoma —el desgano— y poniéndolo patas arriba con la complicidad del comensal. Y está, claro, el detalle que faltaba: en este restaurante se come en la oscuridad, para que hacerlo sea un destilado sensorial.

Pero para ver cómo llegamos a este punto, antes hay que dar un paso atrás. Nuestra indagación comenzó con un viaje a la confluencia de los tres sentidos que gobiernan la experiencia saborífica: el olfato, el gusto y —finalmente, si es que de manera más oblicua— la vista, o su ausencia. Sabemos que el sabor es una ciencia química en la que el imperio de los sentidos le corresponde en un ochenta por ciento al olfato, y en muy menor grado, al gusto. Aunque haya gustos más acendrados que otros —se ha comprobado que a menudo existen causales genéticas, aunque no inmutables, para explicar por qué a ciertas personas el culantro les sabe a jabón— el hecho es que el gusto es flexible y, en cierto modo, alfabetizable. No en vano hablamos de gustos adquiridos, o aceptamos el que no haya más que cinco gustos base: dulce, salado, agrio, amargo y umami, siendo el olfato el potenciador que amplía la paleta al infinito. Cuando en su estudio se habla hasta de “estructuras funcionales”, es factible hablar de una arquitectura del sabor. De ahí a *Camera obscura* —donde diseñamos sabores a medida, como trajes o casas— hay solo un salto, corto, que se da con el apoyo de un saborista: el arquitecto de la industria alimentaria.

Usualmente, la creación de un sabor comienza con el saborista recibiendo instrucciones del cliente, quien hace un esfuerzo por expresar lo más precisamente posible qué es lo que busca en su sabor: desde qué emociones evocar hasta qué componentes industriales deben evitarse en su composición. Lo que más nos interesa de este proceso es su elemento cualitativo, que es también su mayor reto, pues describir un sabor en palabras puede ser casi tan arduo como hacerlo con un color y constituye, cuando menos, un esfuerzo literario. Al tener el cliente que apelar a metáforas y descriptores para darle forma a su sabor, está esmerándose por expresar experiencias que sencillamente no son cognoscibles en el sentido epistemológico de la palabra: a tal o cual sabor lo conozco por haberlo probado, no por lo que *es*; o este es, más bien, lo que describo por haberlo saboreado *yo*, tiñendo a la experiencia de una subjetividad intraducible. Aun así, el saborista encuentra cómo interpretar las indicaciones del cliente y traducir su palabreo en una aproximación química que se le presentará para su refinamiento y eventual aprobación. Esta forma de confeccionar sabores está bastante normalizada, sobre todo a nivel industrial; tanto así, que una enorme cantidad de los sabores que hoy conocemos son creaciones de laboratorio.

Al querer hacer de este proceso una experiencia de boutique, en *Camera obscura* comenzamos con una entrevista entre el candidato a comensal y el saborista residente, en la que al desgano se le pide escarbar en su almacén empírico hasta dar con algún hilo de interés, un algo propio, que le permita al saborista orientarse en relación a sus exiguas atracciones. Si el abúlico se sintiera oído, en vez de criticado, por su inapetencia; si creyera posible disponer de sabores de diseñador que le hablen —o le gusten— aunque solo fuera a él: ¿querría probarlos? ¿Se sentiría aten-



dido? Sospechamos que, en muchos casos, sí, por lo que *Camera obscura* apunta, en efecto, a la satisfacción del comensal más exigente.

Una vez que este cuenta con un sabor diseñado a la que (presume) es su medida, se lo invita al restaurante a degustarlo. La forma en que lo hará también se ha diseñado para disimular algunos estresores típicos, como comidas de texturas o colores alarmantes. El local consistirá en un recinto con varios cuartos privados —las mentadas cámaras oscuras— lo bastante amplios como para ser cómodos, pero no tan grandes como para acoger a más que el degustador y un mesero. El comensal llega al local, donde se le da la bienvenida y se le conduce a su recinto. El cuarto, además de oscuro, está acústicamente aislado, aunque si el comensal lo requiriera podría sumársele una inyección de ruido blanco. Cuando el mesero cierra la puerta tras de sí, el comensal se encuentra, finalmente, a solas con su plato, tenue y seductoramente iluminado por un único haz de luz que ingresa por una mirilla en la puerta. A su lado hay una pantalla digital, que podrá pulsar al terminar o si por cualquier razón quisiera la atención del personal. Extiende sus manos para coger cubertería de una fosforescencia suficiente para iluminar frente a sí una porción pequeña, de aspecto agradable pero inofensivo: una *toute nouvelle cuisine*. La degusta concienzudamente, dos o tres bocados; ni uno más. En la pantalla anota un puntaje para el plato, calibrando su satisfacción, y las observaciones que habrán de alcanzársele al saborista para la prueba siguiente.

En este caso, es la tercera vez que el comensal realiza el experimento. La semana pasada lo encontró, junto al saborista, olfateando el barrio donde se crió hace treinta años, o un lugar de relevancia comparable: aquí había —¿o la soñé?— una panadería donde servían una mantequilla inimitable que llevaba —no sé qué. Unas hierbitas. Tenía algo distinto, algo *más*, y nunca he vuelto a probar nada igual. Cuando era chico le agarré tirria a los mangos —los compraban siempre fuera de estación y estaban todos peludos y duros por dentro y tenía que comérmelos *porque en esta casa no se bota nada*. Desde el suicidio de mi madre no soporto el olor a almendras. ¿Ve donde está ese edificio? ¡Esa fue mi casa! Ahí me obligaron a tomar un vaso de leche al día durante diez años, aunque me diera gases. Por más grande que fuera la casa, no tenía dónde esconderme: ni de la leche ni de los pedos. Llegada cierta edad, pasé a comer el mismo sánduche a diario para evitar la sobrecarga sensorial o emocional, para obviar o aliviar la falta de amor tiempo dinero que se necesitaría **para comer mejor**. **Me preguntan: ¿por qué estoy tan gordo/tan flaca?** Pues me cansa tener que pensar en comer, tanto como el tener que combinar colores al vestirme. El día que mi esposa prendió el que sería su último cigarrillo en nuestro dormitorio, me harté de todo y decidí —como sin decidirlo— que ya no comería más. Me harté. Si pudiera vivir de pastillas o de semilíquidos entubados, como los astronautas de ahora...

La expedición urbana es un insumo valiosísimo, porque se ha comprobado que el olor no es solo el trono del gusto, sino el de las memorias más tenaces y tem-

pranas. El ejercicio emprendido por los saboristas de *Camera obscura* busca así cumplir con varios propósitos. Ejercita, por un lado, la musculatura memorística del comensal, impulsándolo a explorarse al fondo de lo razonable y lo posible en esa dirección. Por el otro, se lo predispone a entender mejor sus aversiones y se ayuda al saborista a explotar sus preferencias, para que estas tengan un efecto máximo al momento de la degustación.

Lo que se le está confeccionado al comensal no es una receta, sino un *investment piece*: una fórmula precisa y hecha a la medida del cliente para combatir su abulia, quién sabe si hasta de por vida. Aunque pueda usársela para saborizar las bases neutras y absorbentes (tipo tofu) que *Camera obscura* proporciona a pedido, debe notarse que el énfasis de nuestro experimento no es *alimentario*, aunque sí sea *nutritivo* en lo estético y lo sensorial. De igual manera, a la fórmula puede rectificársela a través del tiempo para compensar las pérdidas de olfato —y gusto— que suelen darse con la edad.

De momento, lo que más importa resaltar es que, según lo descrito, el proceso que resulta en la creación del elixir es totalmente distinto al que suele emplearse en restaurantes tradicionales, al ser empírico, co-participativo y depender del desarrollo controlado de ensayos y errores con clientes en tiempo real. Nace del deseo que el inapetente tiene de ahondar en su situación, y se le acompaña de la ciencia y sensibilidad del saborista. El local, al que se ha programado como una suerte de espacio iniciático, ayuda a pautar el progreso de la experiencia que culmina no con el postre, sino con una fórmula en un sobre sellado, puesta entre los dedos del comensal, junto a una botellita con la pócima saborizadora.

Cabe imaginar que nunca la use en sus comidas, sino que la lleve en su cartera como un talismán. Puede que se rehúse a comer nada que no sepa a eso que solo a él lo estimula, que solo a él le representa algo. Puede que este sea el inicio de una colección que la lleve a confeccionar no un sabor, sino un espectro de sabores íntimos para consumo personal. Así también, es muy probable que la experiencia, por su singularidad, le hable tanto a los desganaos como a los *foodies* cazadores de experiencias culinarias únicas. A la diversidad se la reemplazaría con lo inefable.

La satisfacción inmediata del cliente no es la prioridad de *Camera obscura* porque no es la de su comensal. De ahí que pueda emprenderse una terapia de sus antipatías o desganaos culinarios que, aunque tome unas semanas en cuajar, probablemente atienda al término querencias, y carencias, más profundas. La idea es que, para la tercera o cuarta vez que el comensal emerja de su cámara oscura, haya experimentado algo que jamás pensó poder sentir (o revivido algo que creyó irreproducible), y que pueda repetir esa experiencia a voluntad. Quizás este sea el *soul food* que algunos necesiten, sin saberlo, en el siglo XXI.

## POEMAS / Joan Brossa

### PRIMER NOCTURNO

Es del primer metal que da más flor  
El amor del carnaval que es el mejor,  
Dos foscos toros paran oreja al trueno  
Que gira en lengua de eterna oscuridad.

Amansando, impidiendo toda acción,  
Él no puede gobernar celajes; no  
Enfrenta la mar al sol poniente, mas  
Da a los cabellos un broche de hechizo.

El canuto posado en la camisa,  
La luna ignora al treceavo viento  
Y sufrirán los bosques su desbroce

Tengo un grano de incienso cerca del café  
Y, si flamea una luz encendida, hago  
Brotar humeantes ascuas del terraplén.

### SEXTINA DEL CINEMATÓGRAFO O LAS FLAUTAS DEL PENSAMIENTO

Un trozo me resta de cinta;  
parlan las sombras con la luz de los focos,  
y la niebla se acerca a los vidrios;  
del polo al ecuador, metros y metros,  
todo lo cubre y rehace el ojo de la cámara  
cuando el ruido sonoro está a la vista.



El viento despliega una vista;  
ahora nieva, ahora llueve, según la cinta.  
regala el cielo la altura de la cámara,  
fogonazos de tanto quitar y poner focos,  
así por ventanales proyectan metros  
de vistas que hacen creerse estrellas a los vidrios.

A punto se aprestan ya los vidrios,  
la cola hace perder el punto de vista;  
en una hondonada de muchos metros  
la sierpe retorcida es una cinta  
y el universo fulge como un foco  
que abre destellos dentro de una cámara.

El operador mueve la cámara,  
las manos no pueden tapar tantos vidrios  
y, puestos a brillar, supone los focos  
de sol naciente que da golpes de vista.  
Quién sabe si caerán hojas de la cinta  
y el pensamiento venderá flautas por metros.

Por un fanal pasan unos metros  
de cinta, y la sextina se torna cámara,  
la vida es el mensaje de la cinta,  
y la palabra, imagen en sutiles vidrios;  
la voz que liga al otro con mucha vista  
encuadra mil conceptos bajo un foco.

Dispersa nubes el foco;  
todo se aparta ligero y en los últimos metros  
halla camino la anécdota, y la vista  
que mueve los hilos, por tránsito de cámara,  
atraviesa por un atajo tras los vidrios  
y tierra y cielo se alargan en la cinta.

Pasa la cinta, y la sombra pierde el foco  
con nieve en los vidrios corro inútiles metros  
cámara trampa y llama nunca vista.



## EVOCACIÓN DE LA GUERRA

Palabras de letras reales, nombre tras nombre,  
¡Qué lejos la blanda pluma de los días y las noches!  
Al origen del alba hay un árabe.  
Se va la sangre y torna acompañada de dos personas.  
El más pequeño esfuerzo lo demanda el clarinete.  
No fallan los pocos pasos los pueblos que pasarán bajo el puente de mis brazos.  
Los anises sucios como tinta son de un carácter arisco y altivo.  
Hay filas de soldados en vísperas de batirse,  
como sacos de paja en el anochecer de una choza.  
Con las manos muertas acampan los rebaños.  
Arrancan la cola al mulo toda llena de brillantes.  
Los imagino esparcidos como un río al ras de una roca.  
Ponen cartones y listones; las luces son lámparas de fuego  
—Veo groseras figuras de pájaros en cuadros de caballos y mulas.  
No juzguéis con razón la sangre del mejor par en feria de hercas.  
Detenidos en las puertas los pueblos no portan armas.  
Músicos y bailadores unen sus frentes a la tierra.  
Por cada vaca, otro 18 de julio de plagas.  
Con paladas de tierra hacen los accidentes del paisaje.  
Un trozo de papel de empastar extiende la dominación.  
En las timbas hay sacos y cestas con gastados regalos.  
Solo amasan yeso en un lugar.  
Las buenas palmeras, en la otra orilla del mar  
Campo y carne son una luz.  
Los pobres viejos enseñan carnicerías en mi país natal.

## ESPAÑA DE 1953

Saca del mar montones de diarios!  
Nada sino mi frente ante la luz.  
Que bata un aguacero contra estos desvarios:  
Por patria, una jaula me consumo.

Frontera limitada por salarios  
—Salarios limitando arrebatos y costumbres—.  
Sable a raudales, sermones y rosarios  
En lengua de voluta y bulto.

Que la luz impregne este alzamiento,  
Y voluntad de vida mis afanes:  
Aguas y piedras, todo a la vez.

Tal patria, de suyo es un engaño:  
La siento no al amor enarbolada,  
Sino a su odio a quien le es extraño.

## XAUXA

Ríos y arroyos de Xauxa.  
En Xauxa todo es gratis.  
Dan amparo los árboles  
Por delante y por detrás.  
Los gruesos y las ovejas  
Comen el higo con una mano;  
En Xauxa el hijo del insecto  
A la luna suele ladrar.  
Dama que da su cuerpo,  
No la suelen castigar.  
Sea rubia, sea negra,  
¡Viva! Todos gritarán.  
Los ríos todos son de bebidas.  
De ninguno caerán oros.  
Allí fabrican las piedras  
Con forma de bacalao. En Xauxa no esconden el huevo  
Porque Xauxa es gran país  
Todos usan perfumes  
Y con parches se suele curar.  
En Xauxa, en la cárcel encierran  
Al soldado y al capellán.  
Escupir a las monedas,  
Esta es la ley que existe.  
De los árboles favoritos  
Los frutos solos caerán.  
Los arenques fritos  
Todo un carro ocuparán.  
Mayo, junio, julio y agosto  
Esto en Xauxa es constante.  
El carrusel y el molino  
Silla arriba pasarán.

Escuelas de cagones  
Se instalan en caballitos.  
El comercio no es querido;  
Dicen: cuántos cuernos tiene?  
Mascarada de fondistas  
Deja la cuchara allí.  
Disfrazarse en sonido de embudo  
Termina con un tararí.  
Tirar al mar el pez que encuentra  
Lo hace allí el asno de azafrán.  
(Así consta en el dietario  
Que el tal asno va a portar.)  
Come buñuelos quien tiene hijos.  
Humo se toman los sermones.  
Para poderse alzar con la bomba  
Darán gallos y capones.  
El camino que hace la bomba  
Mucho habrían de admirar.  
En la canasta del globo  
Santo Dinero allí no va.  
Señoritos de alto rango  
Por las piedras pasarán.  
No veremos ningún cuerpo rojo  
Con el verdor del cobre.  
Encendemos cohetes y ruedas  
Para poderlo celebrar!  
Cocido con la palabra humana  
Todo enigma se resuelve.  
Grandes Jóvenes: Xauxa es la tierra  
De la silla y el pan.  
Para que los países la emulen  
Hay que decidirse a luchar.

(Traducción del catalán por Jorge Capriata)

## CARTAS SOBRE LA ARMONÍA / Sean Bonney

*luego si reconocemos que deseamos dañar  
su sistema armónico de acordes sociales  
no somos eso  
un niño rico malo, su cromosoma  
recubriendo la memoria de mi abuelo  
ese receptáculo del canto  
insultado y completamente derruido*

*muy entrada la noche hablamos de la muerte, de  
la muerte blanca estaba derretida, reticente y negro  
era el vórtice prolijo en el corazón de la ciudad  
su filo de ruedas tajantes  
su teoría de la gravedad proletariada  
ya sabe exactamente qué eres  
los rasguños del perímetro son de temer*

### PRIMERA CARTA SOBRE LA ARMONÍA

**E**n algún lugar de Londres hay un juez que, cada siete días, le paga a una prostituta para que recree los crímenes de quienes sentenció esa semana, mientras él la mira y se masturba. Lo siento, vengo intentándolo pero no logro que esa oración me quede bien. Leí al respecto esta mañana en Facebook y, sabes, como que me dieron ganas de vomitar sobre mis *cornflakes*. Es un fastidio, estaba anticipando avanzar en algo las ideas que venía desarrollando sobre el sistema pitagórico de la armonía, y sobre su dependencia de un punto central y conscientemente ficticio para mantener su fuerza simétrica en equilibrio. Hay un pasaje sobre ello en las *Obras completas* de Lenin (vol. 38), y creo que podría serme útil, aunque no tenga en claro para qué. Pero bien, no pude dejar de pensar en este juez. Y luego me puse a pensar, vale, y qué si —y es un si bastante grande— pero y qué si estuviera produciendo estas emisiones muy adrede, como fuente de una vibración central mediante la cual la judicatura pudiera imponer un análisis nuevo y extremadamente rígido de la ciudad, que permitiera mantener un atmósfera estéril para la propagación de un número li-



mitado de fallos oficiales (digamos, por ejemplo, siete) de los que pudiera derivarse todo pensamiento posible. Magia sexual, sí. Toda esa vaina. No crean que voy camino a convertirme en uno de esos gilipollas con máscara de David Icke: en lo que a los mitos de la creación concierne es una estructura narrativa harto convencional. De lo que este juez probablemente no se da cuenta es, sin embargo, de que cada una de sus emisiones de partículas necesariamente invocará una sentencia adjunta, la que aunque en su forma débil solo pueda expresarse en ciertos gritos de incredulidad y miedo, puede, en condiciones extremas —y ese es un “puede” muy grande— expresarse finalmente como un aro de antiprotones, conocidos también como perros de ataque. Hackney, por ejemplo. Estos perros de ataque son estables, pero por lo general de vida corta, ya que cualquier colisión con un fallo oficial provocará el aniquilamiento de ambos en una breve pero muy intensa explosión de energía. En otras palabras: adquiere una pistola, aprende a disparar, consigue un empleo rudimentario en el alto tribunal y luego haz algunas ecuaciones muy sencillas. Espero que estés bien, por cierto. El cielo sobre Londres es lechoso y sucio.

## SEGUNDA CARTA SOBRE LA ARMONÍA

OK intentémoslo de nuevo. Pero ten presente que esto será jodidamente ingenuo. Digo, no he seguido los estudios necesarios sobre qué es la armonía y qué ha sido etc. Lo que puedo colegir a partir de una lectura cuidadosa de algunos de los *Apuntes sobre Hegel* que hiciera Lenin —ahí hay algo sobre cómo la armonía pitagórica de las esferas propone una cosmología perfecta, una jerarquía construida sobre realidades a escala que justifica las condiciones sociales en la tierra, donde todo el mundo está en su sitio, y nadie puede cuestionar la belleza y perfección de tales relaciones. Directo al grano. Y para que esto funcione, para que todas estas justificaciones se tengan por ciertas, es esencial un cuerpo ficticio: el antichthon o contra-tierra. Entonces, al llevársela al límite, la atracción gravitacional que mantiene a todo este sistema jerárquico de armonía es una falsedad, pero una falsedad capaz de matar. Pero si esta falsedad es el enclave de la justificación y la carnicería corporativa (ie ritual), es también el sitio, magnético como el infierno entero, de la contención y de la repulsión, que pueden traspasar sus propios límites hasta que algo bien distinto, es decir, el crimen o lo imposible, aparezca. Para Ernst Bloch, la revolución era la encrucijada de los muertos. Para Lorca, la música era el grito de generaciones anteriores —el lenguaje de los muertos. Pero nuestro sistema de armonía sabe tan bien que contiene a su propia negación que la ha momificado, y aunque sabemos que vivimos en una armonía criminal, también sabemos que esta nos contiene en sí como a sujetos fijos, o más bien como los objetos, o hasta cadáveres, de una música ajena. Pero poco interesa, así como la protesta es inútil solo por permanecer dentro de los confines de lo ya conocido, así la armonía oculta es preferible a la evidente. Heráclito. La música atraviesa como un tajo a las jerarquías

armónicas etc, realidades poéticas como contra-tierras en las que podemos proponer una nueva posición a partir de la cual ver y actuar sobre lo que antes nos era invisible etc. Sobre nosotros mismos, para dar un caso. Eso suena de lo más bien, jodidamente impecable, hasta que recuerdas que, de igual manera, la armonía del fetiche dinero es la del fetiche de la mercancía que se ha vuelto tan visible y deslumbrante ante nuestros ojos, ie no tenemos ningún tipo de monopolio sobre la invisibilidad armónica, y todos aquellos sistemas oculistas que algunos aún queremos tanto han sido siempre burgueses de cabo a rabo. O sea, no es una cuestión de aburguesamiento, sino que todo el proceso ha comenzado *siempre* en el punto invisible en el que están tus pies, claqueando cualquier ritmo fetichizado hasta que quede inscrito en el suelo incrustado de estrellas. Esa famosa puerta verde con el cartel de “prohibido el ingreso, excepto por negocios”. Es decir, por más que reclamemos que *no* se trata de una protesta, sino de una veloz alteración del escanceo estructural al corazón de la ciudad, los contornos escondidos de nuestras canciones siguen siendo un niño rico malo que ondea sus cromosomas de hecatombe sobre nuestra historia colectiva. Mierda. Es la razón por la que todavía odio a la revista *Mojo*. OK. Ahora pongámonos *realmente* obvios. Alguna vez, las revoluciones tomaron su poesía del pasado, hoy deben tomarla del futuro. Eso lo sabemos todos. Los famosos, siguen firmas. En su forma contemporánea, es la consigna que los anarquistas griegos emplearon hace un par de inviernos: estamos destruyendo el presente porque venimos del futuro. Eso me encanta aunque, en verdad, es misticismo puro, pero si podemos voltearlo de adentro hacia afuera, ponerlo de cabeza etc encontraremos, por ejemplo, esto: el 30 de setiembre de 1965, Pharoah Sanders, McCoy Tyner, Donald Rafael Garrett, Jimmy Garrison, Elvin Jones y John Coltrane grabaron el disco *Live in Seattle*: que es, según alguien citado en Wikipedia, “no para quienes prefieren al jazz como música melódica de fondo”. Es uno de esos casos de música grabada que suena absolutamente actual a años del hecho, porque estuvo entre los receptáculos sonoros de un momento revolucionario que jamás llegó a realizarse: se ha convertido, pues, en una mónada benjaminiana, en un cúmulo de energías sin usar que tienen aún el potencial de estallar en el presente. Tócalo a todo volumen en el centro comercial de Walthamstow y verás a lo que me refiero. *Yeh yeh yeh*. Estoy pensando en un momento específico en el disco, a unos trece minutos de haber comenzado “Evolution”, cuando alguien —no creo que haya sido realmente Coltrane— sopla algo en un instrumento de viento que fuerza un bucle interdimensional a través de las constelaciones sísmicas ya instaladas dentro del sistema armónico de la música, deviniendo en una fuerza que va más allá de toda exclamación musical, al mismo tiempo que contiene una comunicación directa y clara en su centro: amor dialéctico, lógica sin declarar. Etc etc etc. Supongo que Seattle, como cualquier otro lugar, ya se ha sellado en su aburguesamiento. Pero en todo caso, ese instrumento de viento suena como un hueso de metal, un sitio en el que las generaciones muertas y por venir se encuentran y están todas incendiadas con un fuego eléctrico, azul. CLR James alguna vez dijo que “los conflictos violentos de nuestra época le permiten a nuestra



visión entrenada ver hasta los huesos de revoluciones previas más fácilmente que antes". Mira tú. Dada su ubicación en el Cinturón de Fuego del Pacífico, Seattle está en una zona sísmica importante. El 30 de noviembre de 1999 las protestas en Seattle contra la OMC incluyeron ataques directos y racionales en contra de, entre otras cosas, el Bank of America, Banana Republic, The Gap, el Washington Mutual Bank, Starbucks, Planet Hollywood etc etc etc. "Cosmos". "Fuera de este mundo". "Cuerpo y alma", ya sabes a qué me refiero. Dos años después, en Génova, el anarquista Carlo Giuliani recibió un balazo de la policía en el centro de la cara. Recuerda ese nombre. La falsedad del capital, el enclave de su carnicería corporativa —ie carnicería ritual— la frecuencia silente al centro de sus tan gentiles melodías. Ah, no veo cómo acabar con esto, hoy he tomado mucho Valium. Pero en todo caso, para ponerlo simplemente, el propósito del canto no es solo elevar los estándares de vida de la clase trabajadora, sino impedirle a la clase dirigente seguir viviendo como lo ha hecho hasta ahora. Los conflictos violentos de nuestra época hacen imposible recordar las emociones musicales en paz, salvo sea el tipo de paz que esclarece la feroz turbulencia estridente del movimiento revolucionario que pugna por claridad e influencia. Una cuerda floja de metal etc. La contra-tierra aparejada a estroboscópicas sonoras tales que nosotros, aunque de manera temporal, nos convertimos en la irrupción que en el presente hacen los gritos de los huesos de la historia, desgarrando la mente del escucha, sentando sin ambigüedades un emplazamiento nuevo ante la realidad, un nuevo fundamento externo a la armonía oficial, a partir del cual actuar. O por ponerlo de otro modo, la próxima vez que algún fanático del jazz te diga que el Coltrane tardío es inescuchable o algo por el estilo, riete en su cara ridícula. Siete veces. Te escribo luego.

*no es protesta – sino escanceo  
estructural al corazón de la ciudad, eran  
las señas de nuestra pobreza general*

*los contornos escondidos de este pueblo  
parpadean y giran, un remache chispeante  
al centro de nuestra voz, perlas*

*en la garganta central del circuito, una  
constelación de hilos y llamas  
un nuevo precio por la tierra del cortador*

## TERCERA CARTA SOBRE LA ARMONÍA (SIN ENVIAR)

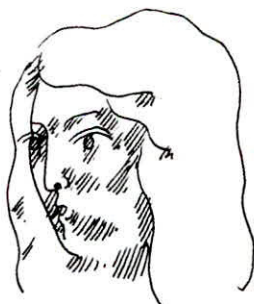
Perdona que no haya escrito en tanto tiempo, he estado bastante ocupado, y encima de eso las cosas se han puesto otra vez difíciles. Tendré que cobrar subsidios por desempleo, lo que en verdad no me entusiasma. No me malentiendas, no me siento culpable al respecto, para nada. La miseria que nos dan ya es un insulto. Ni siquiera se trata de los programas de subsidios por trabajo, es tan solo que la Central de Empleos, que el proceso entero, es una pesadilla. Hace años solían poner música en esas oficinas, creo que ya no lo hacen. Siempre era la misma bazofia predecible, pero la ponían a un volumen justo por debajo del nivel estándar de lo audible. Sí, supongo que es un modo de pensar sobre la condición armónica sin blindajes que le es común a todo quien tenga menos de cinco libras en el bolsillo. El extraño gnosticismo en el que vivimos. Las verdades sociales a las que solo pueden acceder quienes viven muy por debajo de la línea del hambre. Ellos, y por supuesto los muy ricos. Como si los ricos fueran una suerte de cuchillo dentado, en el perímetro de lo social, y como si a nosotros, los muy pobres, se nos rozara contra ese cuchillo, una y otra vez. Todos ustedes que están en el medio —sin que interese cuánto les importe— son en verdad sonámbulos. Es la razón por la cual me enoja tanto cuando se me reprende por la violencia de mi obra. Porque, ¿con qué sueñan ustedes? Mis sueños son idénticos a los de varios miembros conservadores del parlamento. Salvo que, claro, yo los tengo cuando estoy despierto. Pero en todo caso, no interesa, no quiero seguir hablando de mis problemas: se supone que debo escribirte sobre música, así que pensemos en esas canciones que solían poner en la Central de Empleos. Todos los últimos éxitos, convertidos en un altisono lamento circular y en medio de ese lamento hay un vocabulario demasiado audible. Dinero. Sanciones. Etc. Ese lamento, esa inaudibilidad, es fascinante. Se supone que debe de serlo. Para serte honesto, me sorprende que no lo hayan recogido en *The Wire*. Me sorprende que no haya discos, conciertos en el *Café Oto*. Digo, es una experiencia auditiva muy interesante. Te mueves en cámara lenta. Sientes que te han inyectado con 300 mg de heroína ardiente. La gramática y la sintaxis ya no pueden controlarse. El habla, que usualmente sería tu medio de ingreso al tiempo actual ocupado, se comprime y se estira en una red de círculos y espirales, y en su perímetro hay un sistema de música negativa, raspada, y al centro de esta hay un muro. Y luego te despiertas tras una noche de sueños terribles para descubrir que ese muro eres tú. Te veo pronto, espero. ¿Ya no toca que me invites a cenar?



## CARTA SOBRE LA ARMONÍA Y EL SACRIFICIO

He estado pensando nuevamente en los disturbios. A veces me parece que la semana en la que ocurrieron se ha comprimido, enterrándose en algún punto del pasado remoto, y que todos nos quedamos atrapados dentro de su carapaza. Nada ha sucedido desde entonces, nada en lo absoluto —o más bien, lo único que ha sucedido es un ciego arañar las paredes de esa semana, dale que dale, lanzándonos más y más atrás en el tiempo. Es un purgatorio del que sospecho solo podremos escapar cuando Margaret Thatcher muera. ¿Puedes entender lo que te estoy diciendo? De hecho, conversaba hace un par de días con un amigo sobre qué podría en verdad significar “entendimiento”. “El entendimiento”, dijo él, “es precisamente lo incompatible con la mente burguesa.” Por alguna razón comencé a pensar en la escena final de la película de Lindsay Anderson, *If*. La conoces, desde luego —quién no. Malcolm McDowell y su banda están sentados sobre el techo de la escuela, disparándoles a los profesores y los padres y a los otros chicos, y de pronto en una breve pausa, el director da un paso al frente. Se cree tan liberal, si bien recuerdas. “Chicos”, les implora. “Chicos —yo los *entiendo*”. Eso. Y entonces el personaje interpretado por Christine Noonan —uno de los pocos personajes en la película que no es un “chico”—le dispara en medio de la frente. Ya sabes a qué voy con esto —ese es su *entendimiento*, nada más y nada menos, aunque no tengo muy en claro cuán incompatible sea esa bala con el sentido que el director haya tenido de la belleza, del amor, de la imaginación o, finalmente, de su entendimiento de sí mismo y de todo lo demás —su asesina incluida. Una asesina a quien, por más que me pese decirlo, se identifica solo como a “la chica” en el elenco. Pero estoy saliéndome del tema: Margaret Thatcher, y su extraña relación con los sistemas nerviosos combinados de toda la gente que fue arrestada en las semanas siguientes a los disturbios, unas 3000 personas. Se trata, claro, de una ecuación muy escurridiza, que tiene que considerar las interacciones tan complejas que se dieron entre el circuito cosmológico de la historia de la ciudad en su totalidad (en tanto perímetro) y el círculo controlado en el cráneo de cada preso (al centro). Hay quienes dicen que Thatcher es solo una frágil anciana y que no deberíamos meternos con ella. Yo prefiero pensarla como una convulsión temporal cuya magnetósfera bien podría estarse haciendo aún más inestable e impredecible, y así comprobablemente más cruel, pero cuya radiofrecuencia de modo alguno da señales de disminuir su intensidad en el futuro cercano. Pueden oírla en Saturno, joder. La paradoja es, claro, que la propia Thatcher se ubica muy por fuera de cualquier racimo de entendimiento que la mente burguesa podría siquiera contemplar. Pero en todo caso, me queda claro que si los héroes del *If* de Lindsay Anderson hubieran vivido, hubiesen acabado siendo miembros del gabinete de la Thatcher, o cuando menos miembros de segunda fila del partido conservador. Pero ignoramos si viven o no: la escena se congela sobre McDowell, desliziéndose del techo de la escuela, disparando, su rostro no del todo asustado, no del todo nada. Después silencio. Al igual que con los disturbios, permanecen donde están, como

lo hace todo, congelado en ese único y temible segundo. Según ciertos sistemas cosmológicos, y hablo de algunos no tan distantes del nuestro como cabría imaginar, cuando alguien muere —ya sea Margaret Thatcher o Mark Druggan— toma su sitio entre los llamados “invisibles”, abriendo tradicionalmente un espacio en el tiempo social, un sistema de antimateria en el que nadie puede vivir, pero desde el cual se puede concebir nuevos entendimientos y acuerdos de armonía social. Como, por ejemplo, la música. O el asesinato de un “rey”, etc. Pero aunque quisiera que esto fuera cierto, es en esencia un saludo a la bandera, un brillo benévolo entre las tormentas anticiclónicas de lo igual-que-siempre que giran hacia el pasado y el futuro contra el horario del reloj y a velocidades cada vez más rápidas. Pienso en esos “invisibles” como si fueran no muy distintos de los llamados “indeseables”, todos esos refugiados embutidos en celdas de detención que forman anillos en las afueras de aeropuertos y ciudades etc. Son objetos de sacrificio humano de los que se valen sistemas despiadados y simplistas para mantener una armonía siniestra e invisible en la que todo gira sobre su órbita bien demarcada y todo permanece en su lugar predestinado; todo, salvo la densidad siempre montante del sufrimiento, mientras que sube la presión y uno a uno nos desvanecemos en alguna dimensión paralela, vil e improbable. Como un edificio gubernamental o algo por el estilo, ya sabes. Una catedral, por ejemplo. O una cárcel del medioevo. O una Heckler and Koch MP5 (arma reglamentaria de la policía). Pero divago. Sé perfectamente que lo más probable es que nada de esto nos ayude entender o a escapar o ni siquiera a penetrar los picos intensos de emisiones radiales en los que estamos atrapados. Ciclones y anticiclones. Ciertamente no estoy proponiendo a Thatcher como contra-sacrificio, por más tentador, y en el corto plazo, satisfactorio, que pudiera parecer. Sería imposible: cualquier lector del *Daily Mail* entendería exactamente lo que hacemos. Es horrible. Siento como si fuera a ser el 6 de agosto de 2011 para siempre. Cielos, bien podría ser el 13 de octubre de 1925. El costo estimado de los Disturbios de Agosto fue cercano a las cien millones de libras esterlinas. Las cuarenta y seis rondas de munición que mataron a Mark Duggan hoy pueden conseguirse por quince dólares y noventa y nueve céntimos. En Amazon. Para la policía es probablemente mucho más barato, y esa la definición más clara de armonía de la que ahora soy capaz. Feliz año nuevo.



## Celda 1 / Suite 3 / como en Crisis

Con las rodillas y los puños con negros de betún – García Lorca

*ok piensa esto / o como sarna, de la social  
en todo egreso fiscal, en todo vidrio escaldico a prueba de balas  
gira: como la sorna de andrómeda  
comprimiría nuestras celdas de piquete, como infinitas  
tacha eso / con todos tus clavos sociales, como que  
literalmente, en nuestras aguas tajantes, los clavos, como  
dentro de nuestra caída tartajada / & el capital es mente  
oh predicado congelado: como todo microbio social  
es mundano y frenético, como toda nave de esclavos, como  
todo barco ebrio social, como en toda escabrosa  
huelga general, oh escarabajo: rasguñaría este  
hueso numerado de la superficie / como nuestra sorna finita  
hacia los clavos carcelarios / esta cosa tiene catorce líneas  
Como en líneas de piquete / como venus en un cielo que se cierra*

Octubre de 2012: Blanqui sigue preso, y mientras el plan urbano cosmológico se comprime cada vez más, cada cuerpo humano llega a parecerse a una célula conspiratoria. Eso es el individualismo: todos nosotros fijados a una tabla colectiva de antimateria en la que nadie cree, por más que su salvaje centelleo a veces nos dé indicios de problemas. El habla oficial asume los ritmos de los huesos de pollo, goma y plumas arrojadas a través de una esfera social en receso, y la interacción antifónica de los megáfonos se dispersa como el polvo de estrellas que implosionan. Dentro de esta red reaccionaria, el poema *es* negación, lo que simplemente significa que es falso. Una profecía desesperanzada que añora romper con la tiránica banalidad de “la certeza”.



## CARTA SOBRE LA ARMONÍA Y CRISIS

Gracias por tu lista de objeciones. Acepto la mayor parte de ellas: mi vocabulario, mis referentes (mis documentos de identificación) son en su mayoría cosas que he halado del pasado. Películas antiguas, música vieja. Disturbios antiguos también, por supuesto. Abstracciones todas. Es exactamente igual que ir al supermercado. La radio de la tienda, las revistas, los DVD: todos registran algún tipo de relación obsesiva con el pasado reciente de la cultura, atravesado con destellos de austeridad e imperio. Ya sabes cuál es mi parecer al respecto pero, aun así, me gusta mucho en el supermercado. Voy ahí a diario, cuando de hecho casi no voy a ningún otro lado. Es una suerte de mapa del futuro de Londres, ajustado hasta permitir una historia colectiva levemente censurada, en la que las fuerzas amistosas y antagónicas se enfrentan entre ellas con una fuerza velozmente menguante. Es decir, astrología. O cuando menos algún tipo de contemplación de las estrellas. Una extraña constelación de información, hecho y metáfora impresa sobre la cuadrícula de la tienda. Es básicamente un sustituto para el calendario, un sistema de armonía instaurado para mantenernos, en cierto modo, intactos. Alguna especie de estabilidad corporativa. Es la razón por la que solo ponen ciertas canciones. Simply Red, por ejemplo. Los conozco, de hecho, pero no querrás saber más. Sea como fuere, estaba paseando por ahí el otro día preguntándome cómo sería si tocaran "Gallis Pole" de Leadbelly en la radio. Digo, claramente, no sucedería nada. Pero no sé, imaginemos que sí. Sería graciosísimo, dada la estrofa de "did you bring me the silver, did you bring me the gold" (¿me trajiste la plata? ¿me trajiste el oro?) repitiéndose una y otra vez y de vuelta en vuelta. Patíbulos y fantasmas y guirnaldas de flores. Es una gran canción, el punteo de la guitarra suena como una tela de araña. Es como una trampa. Cielos, sería espantoso. No podríamos escapar, estaríamos atrapados adentro y toda la luz y el sonido del espacio se reducirían a un espectro de frecuencias con niveles de energía predominantemente cercanos al cero: la unidad forzada de unos cuantos picos de banda casi inaudibles. Productos, eso, bienes. Veríamos a todas las canciones populares conocidas parpadeando y ardiendo como remotas torres petroleras en un desierto imaginario, la velocidad de fase de la cultura entera dispuesta como una secuencia estática de aros, pianos, piedras preciosas y prisiones. Los programas de subsidio por trabajo para desempleados: la explosión que ilumina el abismo. Tempo, temperatura, tempestad. Contratos temporales. Sin paga. Etc. Cada canción, incluyendo a Leadbelly, lo recalca. Pero, y esto es igual de importante, la circulación de esas canciones aún alberga la posibilidad de verse interrumpida. Estaba siguiendo los paros de Walmart con gran interés, por ejemplo. Como lo habrás hecho tú, supongo. Digo, no eres ningún tipo de idiota. En todo caso, parte de los que comunicaron esos paros fue, básicamente, lo siguiente; la estructura del supermercado se mantiene, pero de pronto la abyecta geometría astral de ese supermercado se revela como algo simplista, fanático y rectilíneo, relleno de cuerpos humanos heridos que



preferirían no morir. Son repelentes, absurdos: monstruos totales. La cuestión es cuando eso ya no sea una metáfora. ¿Sabías, por ejemplo, que el tiempo se contrae en la agonía? La expansión de la hora corporativa que se necesita para sangrarnos hasta el escorbuto recula, como alguna alineación medieval de los planetas. Una aritmética siniestra que nos sugiere que si estas huelgas no se ganan, simplemente tomarán su puesto entre las estanterías de DVD. Estarán rotas, absolutamente inutilizables, pero ahí. ¿Ves a lo que me refiero? Sustrae las vorágines de la consciencia de supermercado, y lo que nos queda es un paisaje frío y amargo. Petróleo frío, hidrógeno helado. Las esferas celestiales como un ribete musical, con todos los vocabularios *reducidos* a una sinfonía completa de distanciamientos. La verdad profunda carece de imagen. Una vez que sabes eso, sabes que tenemos todas las razones para hacer música. Todo lo demás es insania y sufrir en manos de cerdos.

## CARTA SOBRE EL TRABAJO Y LA ARMONÍA

Me he estado levantado temprano cada mañana, abriendo las cortinas y volviendo a cama. Ha habido rumores de brigadas anti-desempleo haciendo las rondas, y no quiero que algún imbécil con planilla lance cosas a través de mi ventana. Sobre todo no si estoy dormido. Aunque no espero tenerlos engañados mucho tiempo —mis investigaciones recientes incluyen el estudio intenso de ciertas notas individuales tocadas en el disco de 1966 de Cecil Taylor, *Unit Structures*, por lo que obviamente, una vez que haya logrado aislarlas, tendré que oírlas una y otra vez, a un altísimo volumen. Alguien de la Central de Empleos las escuchará eventualmente y luego, aunque yo no esté pidiendo beneficios, mi número, como le dicen, estará cantado. En el poema que está impreso en la contratapa del disco, Taylor parece afirmar que cada nota contiene la información comprimida de trayectorias históricas particulares, y que las combinaciones de notas son una suerte de cadena de trabajos forzados, un tipo de análisis musical de la historia burguesa como red cultural y económica de inlibertad. Obviamente, tuve que filtrar esta idea a través de mi propia situación: una amalgama estereotípica de intrabajo, sarcasmo, hambre y un radio rencoroso de puro temor. Supongo que ese radio podría entenderse como la negación de cada una de las notas de Taylor, pero no estoy seguro de que sea el caso: es, por lo menos, representativo de las horas perfectamente circulares que se espera venda para poder seguir viviendo. La fuerza de trabajo, que le dicen. Toda esa asquerosa bosta decimonónica. El tipo de bosta a la que Taylor parece refutar con cada nota. Como si cada nota pudiera, magnéticamente, tirar de todo aquello que una hora específica *no* es hasta llegar al centro mismo de esa hora, produciendo un tipo de semivida negativa donde los husos horarios seleccionados por la Central de Empleos como representativos de la totalidad de la vida humana están irrevocablemente malogrados. Pero no hay nada que celebrar. No hay razón para pensar que cada hora laboral no irá a expandirse infinitamente o, de modo igual, que bien pueda cerrarse de manera

permanente, con nosotros dentro, acarreado una tarea interminable. En qué consistiría esa tara, qué importa, quién sabe, porque el mecanismo básico es siempre el mismo, y pasa por inyectarle algún tipo de emulsión innovadora a cada una de esas horas, transformando a cada una en un disco claro, emocionante e interminablemente idéntico de resina bituminosa. Es obvio que lo realmente asqueroso de la resina es lo que la resina en verdad contiene, y de qué consiste. Es complicado. El contenido de cada hora está fijado, sí, pero al mismo tiempo está totalmente vaciado. ¿Adónde va? Pues se materializa *en otra parte*, usualmente como una serie de gangsters derechistas que intentarán revenderte esas horas trabajadas como, veamos, discos, DVD, comida, etc. Como todo, realmente, incluyendo a las notas que Cecil Taylor. Ya sea que estén encerradas en discos de descuento o en boletos de concierto sobrevalorados para el Royal Festival Hall, cada nota se convierte en un condominio cerrado del cual se nos excluye, y los susodichos gangsters derechistas —sin que importe el que no puedan entender la música de Taylor, o siéndole en todo caso indiferente— quedan feliz y olvidadizamente encerrados dentro. Devorando toda la comida que hay sobre el planeta, que claramente nos incluye a *ti* y a *mi*. Es decir, todos los días nos comen, con huesos y todo, y al día siguiente sucede lo mismo de nuevo. Prometeo, ¿verdad? Aguarda un instante, sucede algo en la calle, tendré que ver de qué se trata. Es uno de esos estúpidos desfiles que imagino se dan más o menos cada seis meses. Uno de esos insípidos festejos de nuestra invisibilidad total. Cielos, siento como si me estuvieran aplastando, como si estuviera en uno de esos tallados en madera medievales o en una de esas fantásticas películas de cine B que solían pasar tarde de noche por la tele hace años. Desfiles. Los muertos vivientes. Trabajos forzados. BANG. “Gran Bretaña sigue sumiéndose en el tiempo al desmantelarse otro tablón del estado de beneficencia” BANG nuestros jefes emergen de husos futuros y ocupan nuestros cuerpos que, en todo caso, hace tanto se momificaron como índices bursátiles y valores al contado BANG malditos planetas rebeldes BANG tomo el hecho de que Iain Duncan-Smith siga vivo como una afrenta personal, ok BANG todas las mañanas sigue vivo BANG BANG BANG. Puede que esté divagando. En todo caso, en alguna parte leí una entrevista a Cecil Taylor en la que decía que él no tocaba notas, sino alfabetos. Eso cambia las cosas. Al demonio con los programas de trabajo para desempleados.

(Traducción del inglés por Mónica Belevan)



# CÉSAR VALLEJO Y LA MAQUINARIA DE PRODUCCIÓN POÉTICA: CONSUMACIÓN DE LA UTOPIA VANGUARDISTA /

Luis Alberto Castillo

¿Logrará la literatura proletaria este renacimiento y esta depuración del verbo, forma suprema ésta y la más fecunda del instinto de solidaridad de los hombres? Sí, lo logrará

César Vallejo

Resulta sorprendente que en la tradición crítica —tanto vallejana como peruana— haya tan pocas reflexiones en torno a aquello que permite la producción y la reproducción misma de la escritura. Mirko Lauer, por ejemplo, quien ha trabajado hondamente el tema de las vanguardias latinoamericanas y que ha dedicado brillantes libros y artículos al viaje vanguardista peruano sobre la máquina, no presenta, paradójicamente, ningún tipo de reflexión en torno a la maquinaria de producción poética. Tanto la máquina de escribir como la imprenta quedan totalmente de lado en sus reflexiones<sup>1</sup>. Sin embargo, tal omisión pareciera tener una suerte de justificación histórica: sucede que cuando un medio se desarrolla plenamente como tal, este se transparenta quedando fuera de todo análisis posible. De ahí que no será sino con la llegada de la era digital que los aparatos mecánicos de producción se conviertan en verdaderos objetos de contemplación estética, de modo que los que antaño eran medios y por ello se nos hacían invisibles, se toman ahora opacos y entran en el terreno del análisis.

Siendo así, resulta acaso necesario en la actualidad realizar una historia de la poesía moderna, y no solo en el Perú, asumiendo la omnipresencia y condicionamientos de la imprenta en la producción y re-producción de poesía (más allá de las representaciones de la máquina en el contenido de los poemas). Si dirigimos la mirada exclusivamente al caso peruano, solo para rastrear algunos hitos, encon-

1 Salvo una pequeña referencia a los “Poemas Underwood” de Martín Adán en la que sostiene que la mención a la marca norteamericana de máquinas de escribir “alude a la modernidad del texto, pero a la vez anuncia que son poemas informales y no convencionales, como tocados por una inconsistencia de lo extranjero” (Lauer 2003:34). No obstante, deja de lado aspectos complejos como, por mencionar solo un caso, las referencias de Oquendo de Amat, tales como: “Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwood” o “Diez corredores / desnudos en la Underwood”, en las que si bien hay un tratamiento irónico, subyacen consideraciones mucho más profundas en torno a la anatomía de la letra y al ejercicio escritural que abandona ya la mano como unidad representadora y pone los dedos al desnudo a transitar atléticamente sobre el teclado .

traremos el gesto fundante de Manuel González Prada (primer poeta moderno del Perú) y la edición de su primer poemario *Mimúsculas*, que fue impreso en su propia casa por su esposa e hijo en una pequeña imprenta de juguete. De ahí precisamente el título del poemario en referencia a los diminutos tipos móviles que se usaron para la impresión en esa minúscula máquina de hacer poesía. Luego aparecerán los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima y será acaso el taller de imprenta más importante de la primera mitad del siglo XX (aunque de esto hablaremos más adelante). En los albores de la década del 60, Javier Sologuren pondrá en movimiento su propia imprenta, una pequeña Minerva que había traído de Suecia (de esas que imprimen tarjetas de presentación y partes de matrimonio), de la que saldrán casi un centenar de poemarios, todos con una misma limitación (o acaso virtud) formal: Sologuren insistía en que su imprenta solo era capaz de imprimir poemas flacos, cortos, de arte menor, dadas las condiciones materiales de su máquina (por esta razón se verá obligado en varias ocasiones a rechazar la edición de distintos poemarios<sup>2</sup>). Posteriormente, el abaratamiento y “democratización” de nuevas formas de impresión traerá consigo la superación de esas ediciones artesanales y exquisitas y permitirá si no el surgimiento, al menos el desarrollo de una poesía como la de Hora Zero, mucho más basta y prosaica.

Ahora bien, lo que quisiera emprender a continuación es una suerte de genealogía de las ediciones de los tres poemarios que Vallejo preparó para la imprenta –teniendo claro que el mismo Vallejo sostenía: “Mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria” (Vallejo 2002c:242)–, de modo que pueda rastrear las claves que subyacen al proceso de elaboración de cada uno de ellos. En esta historia de las ediciones será posible reconocer un proceso que desvela a la poesía propiamente como una gesta que hallará su máxima realización en *España, aparte de mí este cáliz*, cuyas condiciones de producción parecieran tentar la posibilidad de consumación de la utopía vanguardista de ligar vida y arte.

Tal cual lo señala Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*, lo que propiamente pretendieron hacer las vanguardias históricas fue atacar el *status* del arte en la sociedad burguesa, es decir, no se trataba de impugnar específicamente un estilo o expresión artística precedente, sino de arremeter contra la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Si el arte burgués había podido constituirse como un arte autónomo, fue debido a que logró separarse de la praxis vital, de tal forma que si bien, por un lado, le fue posible desplegar lo estético en estado “puro”; por otro, revelaba la conexión existente entre autonomía y carencia de

2 Existe una anécdota en torno a la visita de Georgette al taller de Sologuren y su deseo de que el poeta disponga todo para una nueva edición de *Poema humanos*: Sologuren, avergonzado, tendrá que decirle que tal empresa es imposible en la medida en que los tipos móviles a las justas le alcanzaban para editar a los poetas jóvenes y que si intentaba editar a Vallejo lo más probable era que en algún momento se termine quedando sin aes, ies, etc. (Cfr. Sologuren 1989:83).



función social. Ante esto, las vanguardias históricas no se opondrán creando obras de gran relevancia social, sino que lo que tratarán de hacer será que el arte vuelva a ser práctico, es decir, “organizar, a partir del arte, una *nueva praxis vital*” (Burger 1997:104), en la que no solo vida y arte queden reintegrados, sino en la que se supere el carácter individual de la producción y la recepción de la obra artística. Esto es lo que se conoce, propiamente, como la utopía vanguardista, que para Bürger no ha sucedido en la sociedad burguesa, sino bajo la forma de una falsa superación del arte autónomo. Sin embargo, lo que pretendo hacer a continuación es evidenciar cómo es que en la gestación de *España, aparta de mí este cáliz* es posible vislumbrar los fulgores de la consumación de tal utopía sobre la base de una cierta estética del trabajo que Vallejo habrá de desarrollar desde sus primeros contactos con el marxismo y la Unión Soviética.

En una de las Notas de *El arte y la revolución*, Vallejo señala cómo es que lo primero que hace el niño al nacer es un esfuerzo para contrarrestar un dolor o una incomodidad. A este esfuerzo primario del niño, Vallejo lo reconocerá como un instinto de lucha por la vida o, lo que es lo mismo, un instinto del trabajo que constituye la base de una nueva estética. Esta idea habrá de ser desarrollada de manera mucho más amplia en *Rusia en 1931* en el análisis de la obra de Eiseinstein, en la que subyace la conciencia de que el trabajo es la base del aparato social de la historia, así como de toda obra de arte. En relación a esto último es que Vallejo insiste en que Eiseinstein ha desarrollado una verdadera estética del trabajo, que nada tiene que ver con una estética económica, lo cual sería “una noción disparatada y absurda”, sino que de lo que se trata es que el trabajo se erige en “sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte” (Vallejo 2002a:152). Para Vallejo, el trabajo no es otra cosa que “el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos” (Vallejo 2002a:152). De ahí que insista en que este es un fenómeno colectivo y un acto de multitud. Vallejo expresa en estas consideraciones su estrecha vinculación con Marx, para quien el trabajo constituye el modelo del ser social. Sin embargo, el desarrollo de la sociedad burguesa modificará las relaciones existentes entre el sujeto y su cuerpo, en la medida en que el obrero se verá en la necesidad de ofrecer su fuerza de trabajo al capitalista, pero no para su realización, sino para la mera sobrevivencia a cambio de un salario. El cuerpo se convierte en material de explotación y dominación para la creación de capital, mientras el hombre se vuelve cada vez más extraño a sí mismo.

De esta forma, a través de lo que reconocemos como una estética del trabajo, Vallejo despliega una ortopedia laboral en la que el trabajo toma la forma de un acto de multitud, pero en el que antes que desarrollar relaciones meramente mercantiles, el hombre termina por reencontrarse consigo mismo en el acto productivo, es decir, reconstituyendo el vínculo con aquello que lo ha hecho hombre. Sin embargo, todo esto quedaría simplemente en el escaparate si es que la promesa laboral no terminara tomando la forma de posicionamiento político en la figura del militante revolucio-

nario o, más específicamente, del voluntario de la República. Es ahí, precisamente, que se hace posible la organización, a partir del arte, de una nueva praxis vital y la consiguiente consumación de la utopía vanguardista –aunque ciertamente, como veremos más adelante, esta termine tomando cierto redoble trágico.

Por cuestiones de tiempo e importancia solo diré acerca de *Los heraldos negros* que fue editado por la Editorial de Souza Ferreira en 1918 (la edición no cuenta con pie de imprenta aunque todo parece indicar que fue impresa en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría y que se hizo varias versiones en un intento por eliminar las erratas, afán ciertamente modernista), pero que no entró en circulación sino hasta 1919, debido a que Vallejo se obstinó en esperar el prólogo que Abraham Valdelomar le había prometido, el cual nunca llegó, por lo que el poemario terminará saliendo sin más prólogo que la frase bíblica “Qui pòtest cápere capiat”, es decir, “el que pueda entender que entienda”. Lo que no deberíamos pasar por alto es que el libro, que había sido concebido llevando un prólogo de la autoridad literaria del momento, salió únicamente con una frase en latín que era casi una forma de retar al lectorado que se aproximara a las páginas del poemario. Sin embargo, pese a la originalidad y hermetismo expresados desde ya en *Los heraldos negros*, la impronta modernista permitió que el libro fuera recibido con gran entusiasmo por la crítica más allá de si los lectores hubieran pasado o no la prueba que planteaba el prólogo.

Pero vayamos directamente a la edición de *Trilce* que resulta, sin duda, mucho más interesante. Esta joya del vanguardismo universal fue impresa en una de las imprentas que acaso imprimió los libros más importantes de la literatura peruana, al menos hasta la primera mitad del siglo XX: *La canción de las figuras*, de Eguren; *La Mariscalca*, *El Caballero Carmelo* y *Belmonte el trágico*, de Valdelomar; *Trilce* y *Escalas*, de Vallejo; *El aroma de la sombra* y *otros poemas*, de Enrique Peña Barrenechea, salieron del Panóptico de Lima... Sin embargo, los estudios en torno a este taller son prácticamente inexistentes y su mención por lo general no pasa de ser meramente anecdótica.

No resulta posible detenernos demasiado en los detalles de la edición de *Trilce*, pero de momento recordemos que los poemas se compusieron mayoritariamente durante los 112 días que pasó Vallejo en la prisión de Trujillo, así como en los dos meses previos a su detención en los que estuvo escondido en la casita de campo de Antenor Orrego en la campiña de Mansiche. De esta situación de encierro es que nacerá el poemario y no encontrará mejor lugar que el Panóptico de Lima –figura ciertamente experimental en su propuesta de resocialización del preso– para su impresión, en donde, y esto hay que tenerlo muy en cuenta, el propio poeta debió de haber fungido de editor y asesor de impresión. Asimismo, por lo escrito en una carta a Juan Espejo Asturrizaga, en la cual le dice que editar un libro “es la forma de hacer obra más pura y más seria” (Vallejo 2002:43), la labor de edición debe de haber sido ejercida con la máxima diligencia y circunspección.

Ahora bien, no resulta ninguna novedad sostener que Vallejo en *Trilce* rompe con las formas canónicas de comunicación escrita, en la medida en que esta es-



critura se presenta como la marca ideológica de la clase intelectual dominante (y, podríamos decir, *libre*) o que Vallejo violenta la representación gráfica de las palabras. Sin embargo, analizar estos puntos a la luz de la imprenta puede darnos claves interesantes. Vayamos directamente a lo que sucede en el poema XIII de *Trilce*. El penúltimo verso clama “Oh estruendo mudo” y en el verso final la exclamación se revierte y se aglutina “odumodneurtse”. Ante esto hay quienes consideran que se trata de mera arbitrariedad gráfica o que, más bien, se trata de la creación de una onomatopeya que sostiene carbónicamente todo el poema. Sin embargo, es posible pensar que la intuición vallejana está situada sobre lo siguiente. Antes de la creación de la imprenta, e incluso antes de que las superficies de escritura tuvieran un precio accesible, los copistas hacían todo lo posible por introducir la mayor cantidad de palabras en el pergamino, lo que se llamaba la *scriptio continua*, de tal forma que prácticamente no quedaban espacios entre palabra y palabra, con lo cual leer estaba más cerca al descifrar y la lectura quedaba reservada para unos cuantos. Esta ausencia de espacios entre palabra y palabra hacía del texto algo sumamente ruidoso, ciertamente muy cercano a la expresión oral, de modo que recién hacia los albores del siglo XI, con la introducción de superficies baratas, se empezó a introducir los espacios entre palabras, y la lectura se pudo convertir en un acto silencioso que fue radicalizado con la imprenta. Por otro lado, la lógica de la imprenta es la del carácter especulado (es decir, relativo al espejo), de tal forma que en la composición de las palabras sobre la platina, estas se “escriben” de derecha a izquierda para que puedan aparecer impresas de izquierda a derecha una vez que el tipo se haya estrellado contra el papel. Podemos ver entonces la posible intuición de Vallejo: al invertir la expresión “estruendo mudo” está tratando de combatir el carácter especular de la impresión retrotrayéndose a la palabra como la cosa misma que imprime y no como la cosa impresa. Asimismo, al aglutinar la expresión introduce un ruido violento en el poema, evidenciando la paradoja misma del lenguaje impreso, de no ser sino estruendo mudo en la pasividad insonora de la página.

No menos interesante resulta el poema V de *Trilce*, en cuya primera edición encontramos, al final de la primera estrofa, el verso “¡Grupo de los dos cotiledones!” y debajo exactamente de la letra “e” de “cotiledones” nos topamos con una “e” de apariencia solitaria, cual si fuera una letra caída al azar al interior del poema. Sin embargo, la precisión de la ubicación nos lleva a pensar que difícilmente se trata de una errata (aunque es cierto que esa letra desaparece en las ediciones futuras), sino que más bien es posible pensar que Vallejo está considerando a la “e” de “cotiledones” como el cotiledón mismo (hoja primordial constitutiva de la semilla y que se encuentra en el germen o embrión), en la medida en que se sitúa justo en el núcleo de la palabra (cotil-e-dones), y es a la altura de esa “e” nuclear que se sitúa la segunda para poder expresar gráficamente ese grupo de los dos cotiledones que clama el poema.

Dirijamos la atención al aspecto fundamental de la edición de *Trilce* para el tema que nos ocupa. No deberíamos pasar por alto el hecho de que hayan sido los mismos presos los que pusieron en el papel cada una de las letras del poemario. Basta pensar en ese peón-impresor al que alude Vallejo en el cuento “Liberación” –al cual llama “mi peón” y del cual sostiene que “diríase que ha perdido el sentimiento verdadero de su infortunio o que se ha vuelto idiota” (Vallejo 1998:353)– imprimiendo “Oh las cuatro paredes de la celda” o “El compañero de prisión comía el trigo / de las lomas, con mi propia cuchara” o “En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones”, por poner solo algunos ejemplos. Este gesto, sin duda, resulta menos inocente de lo que pudiera pensarse, ya que no es gratuito que un poemario que dinamitara los cánones de comunicación escrita haya sido impreso precisamente por aquellos que se hallan excluidos del circuito de comunicación. No se trata pues de simplemente haber recurrido al taller más económico de la ciudad, sino de una puesta en movimiento de la maquinaria de producción carcelaria. Ciertamente las dinámicas laborales desplegadas en el Panóptico suponen una apuesta *experimental* por la resocialización del preso a través del trabajo, de tal forma que su vinculación con las vanguardias artísticas no puede responder a una mera coincidencia y necesita de un estudio mucho más amplio. Asimismo, el gesto alcanza magnitudes de revancha y reivindicación que son posibles de rastrear en *Trilce*, pero que resultan aún más evidentes, por discursivas, en el cuento “Liberación”, al cual ya nos hemos referido. En él Vallejo habrá de sostener lo siguiente:

Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta.

El jefe de ellos es un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo. Joven, inteligente, muy cortés; Solís, que así se llama el preso, pronto ha hecho grandes inteligencias conmigo, y hame referido su caso, hame expuesto sus quejas, su dolor.

–De los quinientos presos que hay aquí –afirma–, apenas alcanzarán a una tercera parte quienes merezcan ser penados de esta manera. Los demás no; los demás son quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron. (Vallejo 1998:353)

De esta forma, *Trilce* representa la paradójica puesta en circulación de las palabras nacidas del encierro<sup>4</sup>, compuestas e impresas por hombres cuya condición

4 Vallejo es consciente del carácter paradójico y hasta absurdo que subyace a *Trilce*. En una crónica de 1927 hace referencia al día en que habrá de efectuarse el cambio de horario en París debido a la llegada de la primavera y señala cómo es que habrá de suceder en algún momento de la noche que a las once serán las doce, lo cual no pasa inadvertido para un amigo suyo que le dice: “El verso de usted va a realizarse esta noche en París” (el verso al que se refiere es el que abre el poema LIII de *Trilce*). Ante esto Vallejo dirá lo siguiente con respecto a *Trilce*: “Sin duda alguna, hay versos en ese maldito *Trilce* que, justamente, por derrengados y absur-



pareciera haberlos vuelto idiotas. Vallejo establece aquí un precedente embrionario de su futuro interés por devolver el contenido social y universal a las palabras, solo que no parte de los que se encuentran en el nivel inferior de la pirámide social, sino más bien de los que han sido excluidos de ella, de todos los que han sido puestas tras las rejas por la autoridad de la *letra*.

El caso de *España, aparta de mí este cáliz* resulta mucho más complejo. Antes de su muerte, Vallejo había apurado la elaboración del que sería su último libro de poemas. Georgette le facilitará los originales a Juan Larrea y a partir de ahí se iniciará una historia ciertamente olvidada en torno a la edición príncipe. Hacia 1938 se estableció en el Monasterio de Montserrat, en Cataluña, el Hospital de la Sangre y la Unidad de Imprentas del Ejército del Este. La dirección de la imprenta estará a cargo del poeta e impresor español Manuel Altolaguirre, que relata en más de una ocasión cómo es que los voluntarios de la República se apropiaron de una fábrica de papel abandonada en las cercanías del Monasterio en la que elaboraban un papel precioso con el que editaron algunos libros. Asimismo, cuenta que como materia prima para el papel de esos libros se usó banderas enemigas, trofeos de guerra y uniformes de soldados italianos y alemanes. Será en esta imprenta clandestina donde se lleve a cabo la edición de *España, aparta de mí este cáliz*. Sin embargo, Juan Larrea había dado dos versiones distintas en torno a la edición príncipe. En la primera de ellas había sostenido que esta se empezó a imprimir, pero que lamentablemente quedó en rama debido a los ataques del enemigo; y, en la segunda, decía que efectivamente el libro se llegó a publicar, pero que cayó en poder del enemigo cuando comenzaba a distribuirse. Esta última habrá de ser por mucho tiempo la versión oficial y generalizada al interior de la crítica. No obstante, hacia 1973, Juan Gilabert habrá de recibir una carta anónima luego de haber publicado un artículo sobre el tema. En la carta un ex voluntario de la República señalará el error de las versiones de Larrea: "Lo que sí quisiera señalarle es que en la nota 9 de su artículo usted indica que la edición del libro de Vallejo fue destruida antes de que se distribuyera, y eso no es correcto, pues yo, que participé en la edición e impresión de la obra, le puedo atestiguar que terminamos varios ejemplares; yo mismo poseo uno y sé de otros que quizá también tengan copia" (Vélez y Merino 1984:142-143). A partir de entonces, Vélez y Merino iniciarán una incansable búsqueda por dar con algún ejemplar de aquella primera edición y encontrarán en el mismo Monasterio de Montserrat hasta cuatro copias de *España, aparta de mí este cáliz* junto a una copia de *España en el corazón* de Pablo Neruda y una de *Cancionero menor para combatientes* de Emilio Prados,

---

dos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas y cómicas, pero espontáneas y vitales. Aquello de que esta noche las once sean las doce en París, no puede ser más cierto y viviente. El que pretenda sustraerse a esta articulación -ístmico o canal- entre ambos números del reloj, tendrá que asumir todas las consecuencias de su rebeldía. Aquel que no acepte esta nueva verdad matemática de que once son doce, tendrá que vérselas esta noche con mil catástrofes personales" (Cf. Vallejo 2002b:439-440).

también salidos de la imprenta del Ejército del Este. El descubrimiento reconstruirá un pedazo de la historia de la Guerra Civil que parecía condenado al olvido. Sin embargo, quisiera tratar de establecer los alcances que esta edición tiene dentro de la obra de Vallejo.

La portada del libro consigna los siguientes datos: en la parte superior el nombre del autor y el título del libro y debajo, entre paréntesis, "Prólogo de Juan Larrea" –en alusión al prólogo "Profecía de América"– y "Dibujo de Pablo Picasso", que hacía referencia al retrato que el pintor español había hecho de Vallejo con unas fotografías de su cadáver. Asimismo, en la parte inferior se puede leer: "Soldados de la República fabricaron el papel, / compusieron el texto y movieron las máquinas. / Ediciones Literarias del Comisariado. / Ejército del Este / Guerra de la Independencia. Año de 1939"<sup>5</sup>. Es decir, tenemos acá un gesto similar, pero evidentemente mucho más poderoso que el de la edición de *Trilce* de 1922. Basta imaginar a los mismos Voluntarios de la República imprimiendo los versos que relatan sus propias hazañas y esperanzas. De ahí que sea posible vislumbrar en este gesto la consumación de la utopía vanguardista de ligar vida y arte, de organizar, a partir del arte, una *nueva* praxis vital (aunque ciertamente de una manera trágica porque Vallejo ya había muerto cuando se editaba y el fascismo terminó por imponerse en la Guerra Civil española). Sin embargo, pocas veces –tal vez haya que remontarnos a la figura plural de Homero– se entendió la poesía propiamente como una gesta, en cuya creación participarán todos los hombres (recordemos que incluso el papel se hizo del uniforme entero de un oficial fascista). Estamos aquí ante el siempre impreciso lugar común en la crítica vallejiiana de "la poesía hecha por todos", solo que es posible ver en esta ocasión que tal consigna se corresponde con una particular forma de concebir el trabajo. La poesía hecha por todos no es sino esa poesía que se realiza a través de una maquinaria de producción en la que cada hombre ocupa uno y muchos lugares en la división del trabajo. Es esta la literatura proletaria de la que hablaba Vallejo, la cual, frente al verbo vacío y sin atributos colectivos de la literatura burguesa, habla un lenguaje que quiere ser común a todos los hombres. Es esta la colectivización infinita de la vida por los trabajadores: poeta, crítico, pintor, editor, impresores, soldados, héroes, Hombres, todos participan, pero desde la concepción marxista de la sociedad futura en la que cada hombre debe ser un politécnico, de modo que cada trabajador conoce y practica todos los oficios y pasa por todas las funciones y responsabilidades económicas. No se trata de una inmovilidad dentro de la maquinaria de producción, sino que el poeta ha estado también en el frente de batalla, los impresores son soldados y todos los involucrados son fundamentalmente hombres.<sup>6</sup> Vallejo, siendo absolutamente consecuente con sus críticas en torno a

5 Además, el pie de imprenta consigna lo siguiente: "De esta edición se han hecho / 1,100 ejemplares. De éstos / se han numerado 250, y los restantes sin numerar. / Se terminó su impresión el / día 20 de enero de 1939".

6 Estamos acá bastante lejos de la crítica que desarrollara Vallejo en torno a la especialización, sosteniendo, por ejemplo, que en Nueva York no será posible



una poesía de pijama y a puertas cerradas, se lanza en sus últimos meses de vida a la elaboración de *España, aparta de mí este cáliz*, en donde consumará su proyecto poético, no solo de proletarizar la poesía, sino de devolverle a las palabras su contenido social universal.

Quizá valga hacer una pequeña mención en torno al caso paradigmático de "Pedro Rojas". Vélez y Merino advirtieron en el libro *Doy fe*, de Antonio Ruiz Vilapana, el origen profundamente trágico y extraliterario del estribillo que se convierte en la instancia decisiva del poema. Refieren el hallazgo del cadáver de un campesino en cuyos bolsillos se encontró un papel arrugado en el que escrito a lápiz y con faltas ortográficas se leía: "Abisa todos los compañeros y marchar pronto / nos dan de palos brutalmente y nos matan / como lo ben perdío no quieren sino / la barbaridá" (Vélez y Merino 1984:130). Asimismo, transcriben toda una serie de datos que se vinculan con el poema, como que en los bolsillos de los cadáveres se podían encontrar aún el tenedor y la *cuchara* que revelaban la reclusión en el Penal antes de su ejecución. Sin embargo, señalan que si bien estas vinculaciones son importantes, lo único que nos permiten reconocer es el método de trabajo de Vallejo.

Cornejo Polar, por su parte, irá un poco más allá y señalará las particularidades que subyacen a ese método. En una primera versión del poema, que sobrevive en un manuscrito de Vallejo, el mensaje del voluntario de la República es copiado tal cual, pero ya en la versión final se transforma, "no lo copia, es cierto, pero lo asume como sustrato de una palabra que de esa manera socializa la instancia de su enunciación" (Cornejo Polar 1994:239). De esta forma, reconocerá dos motivaciones detrás de esta transformación. La primera la vincula a las menciones que el texto de Ruiz Vilapana hace de las cucharas encontradas en los bolsillos de los fusilados. Ya Vallejo se había preocupado desde *Los heraldos negros* por las opciones simbólicas de la cuchara<sup>7</sup>, de tal forma que el azar se termina entrecruzando con el proceso interno de su poesía, por lo cual para Cornejo Polar será "como si de pronto se hubiera cumplido el sueño de los mejores vanguardistas, de reintegrar arte y vida, pero también uno de sus temores más consistentes: que la vida moderna estaba más cerca de la muerte que de ella misma" (Cornejo Polar 1994:240). Esta afirmación resulta interesante;

---

encontrar al hombre pleno e integral, sino que solo habrá mitades, cuando no cuartos u octavos, de hombre. Para Vallejo el especialista se aleja de la universalidad humana y para retratarlo utiliza la siguiente figura: "Un dentista no piensa y se conduce como cualquier hombre, sino como hombre en cuanto dentista; su espíritu es espíritu odontológico y no espíritu humano" (Cf. Vallejo 2002b:292).

- 7 Cornejo Polar señala varios poemas en los que aparece ese utensilio; agrego, simplemente, un fragmento de una carta a Antenor Orrego en la que habla de su responsabilidad con respecto a *Trilce*: "Por lo demás el libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez circundante, como un niño que se llevara torpemente la *cuchara* por las narices. (...) ¡Y cuántas veces me he sorprendido en espantoso ridículo, lacrado y boquiabierto, con ese no sé qué aire de niño que se lleva la *cuchara* por las narices!".

sin embargo, considero que la reintegración se da en un nivel mucho más amplio. La segunda motivación tiene que ver con la experiencia vanguardista de Vallejo de violentar la representación gráfica de las palabras y su relación con la errática ortografía del voluntario de la República. Si en *Trilce* la experimentación con las grafías habían podido resultar antojadiza para algunos, aquí el asunto se hace mucho más complejo y trascendente, de tal forma que la desviación a la norma ortográfica que encontramos en el mensaje –en palabras como “ben” y “abisa”– toma un lugar fundamental en el poema y se incorpora en el verso central: “Viban los compañeros”. De ahí que para Cornejo Polar se trate de una “palabra compartida y socializada, sin duda, por un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo) y su escritura a la oralidad popular” (Cornejo Polar 1994:241). A partir de esto establecerá toda una serie de consecuencias circunscritas a la oralización del discurso poético propio de la obra de Vallejo y a la nostalgia de oralidad que impregna gran parte de la literatura latinoamericana. Sin embargo, volviendo a la línea que hemos venido siguiendo, podemos ver cómo es que en “Pedro Rojas” –y esto podríamos extenderlo a todo el poemario– ya no solo tenemos la transformación de la anécdota en sensibilidad poética, como es posible vislumbrar en *Trilce*, sino que acá lo que se asimila (más que ser transformado) es el hecho histórico para circunscribirlo al interior de una nueva epopeya.

La crítica suele estar de acuerdo en que todas las vanguardias artísticas fracasaron en su intento de ligar vida y arte. Futuristas, dadaístas, surrealistas,<sup>8</sup> todos fracasaron en sus intentos de revolucionar la vida de los hombres y quedaron muchas veces en mero gesto bufonesco e insolente contra el sistema. Sin embargo, la edición príncipe de *España, aparta de mí este cáliz* pareciera dar una perspectiva distinta del asunto. Ciertamente, Vallejo ya había muerto cuando se publicó el libro (en efecto le retoñó del cadáver como dice en “Pequeño responso a un héroe de la República”), ciertamente el franquismo se impuso en la Guerra Civil española y la edición estuvo desaparecida por más de cuarenta años, pero aun así resulta imposible olvidar que hubo un momento en España en que se puso en marcha una maquinaria de producción que dio lugar a una poesía hecha por todos los hombres y a un renacimiento del verbo a través de la producción de una palabra mancomunada.

8 Luis Buñuel resulta contundente con respecto a este punto en relación al surrealismo: “A menudo me preguntan qué ha sido del surrealismo. No sé qué respuesta dar. A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial. André Breton, Eluard y Aragón figuran entre los mejores escritores franceses del siglo XX, y están en buen lugar en todas las bibliotecas. Max Ernst, Magritte y Dalí se encuentran entre los pintores más caros y reconocidos y están en buen lugar en todos los museos. Reconocimiento artístico y éxito cultural que eran precisamente las cosas que menos nos importaban a la mayoría. Al movimiento surrealista le tenía sin cuidado entrar gloriosamente en los anales de la literatura y la pintura. Lo que deseaba más que nada, deseo imperioso e irrealizable, era transformar el mundo y cambiar la vida. En este punto –el esencial– basta echar un vistazo alrededor para percatarnos de nuestro fracaso” (Cf. Buñuel 2008:139-140).



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Carlos  
1995 "La penitenciaría de Lima y la modernización de la justicia penal en el Perú del siglo XIX". Panfichi, Aldo y Gonzalo Portocarrero (eds). *Mundos interiores*. Lima, 1870-1950. Lima: Universidad del Pacífico.
- BUÑUEL, Luis  
2008 *Mi último suspiro*. Barcelona: De Bolsillo.
- BÜRGER, Peter  
1997 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CORNEJO POLAR, Antonio  
1994 *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan  
1989 *César Vallejo: itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima: Seglusa Editores.
- LAUER, Mirko  
2003 *Musa mecánica*. Lima: IEP.
- SOLOGUREN, Javier  
1989 "Una Minerva en retiro". En: *Hueso Humero*. Lima, nro. 25, pp. 73-87.
- VÉLEZ, Julio y Antonio Merino  
1984 *España en César Vallejo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VÉLEZ, Julio  
1993 "Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia". González Vigil, Ricardo (ed.) *Intensidad y altura*. Lima: PUCP.
- ZILIO, Giovanni  
2002 *Estilo y poesía en César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria.
- VALLEJO, César  
1998 *Novelas y cuentos completos*. Lima: Ediciones COPÉ.  
2002a *Ensayos y reportajes completos*. Lima: PUCP.  
2002b *Artículos y crónicas completos*. Lima: PUCP, 2 tomos.  
2002c *Correspondencia completa*. Lima: PUCP.  
2010 *Poesía Completa*. Madrid: AKAL.

## Anexo

- Figura 1.  
Figura 2.  
Figura 3.  
Figura 4.

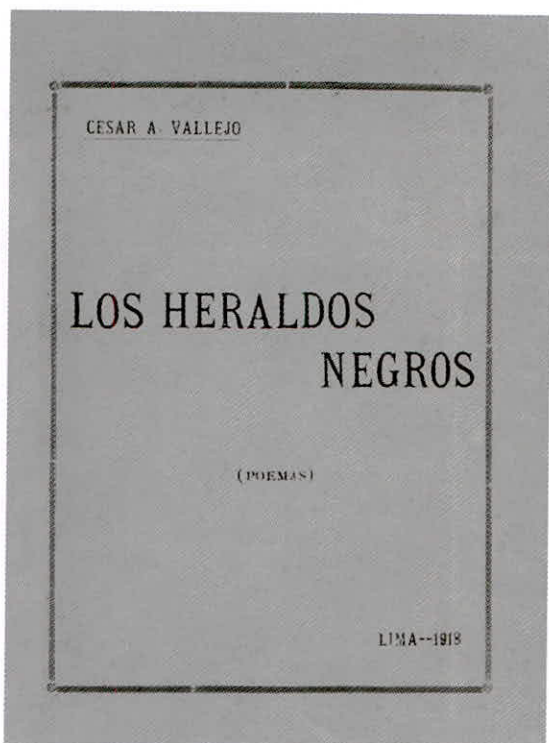
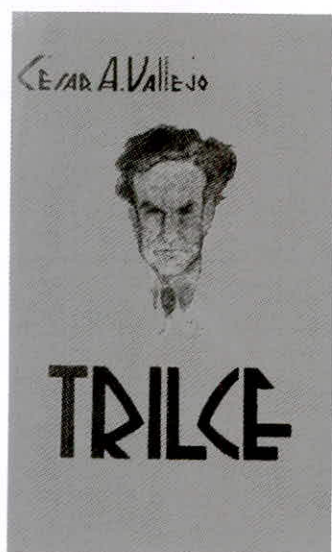


Figura 1.  
Figura 2.



## V

Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propenciones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.  
¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.  
A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en són de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.  
Y no glise en el gran colapso.

La creada voz robélase y no quiere  
ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tánto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

Figura 3.  
Figura 4.

CÉSAR VALLEJO  
(1894-1938)

ESPAÑA,  
*aparta de mí este cáliz*

POEMAS

(PRÓLOGO DE JUAN LARRUA. DIBUJO DE PABLO PICASSO)

*Soldados de la República fabricaron el papel,  
compusieron el texto y movieron las máquinas.  
Ediciones Literarias del Comisariado.  
Ejército del Este*

GUERRA DE INDEPENDENCIA. AÑO DE 1939

## JIM Y OLGA AMARAL / Ricardo Wiese

“**Q**ueda cerca de la séptima. Me acuerdo de esa casa de estilo inglés. Vamos, te llevo en mi coche”, me ofrece Álvaro Jaramillo. Ese mañana de lunes, el guayabo me consumía tras un fin de semana, digamos, movido, pero no estaba dispuesto a desaprovechar la oportunidad. Mi amigo conocía ese barrio, superviviente de una ciudad apacible y horizontal hoy erizada por tranconazos entre torres de ladrillo. Al doblar por la calle 95, el paisaje citadino se apacigua drásticamente: grandes fachadas viejas y elegantes de piedra amarilla pálida y negra, cercos amables, matas floridas y cuidadas con esmero, una de las cuales tapaba a medias una laja tallada. “Amaral”, leí al pie de la puerta, y me despedí de mi anfitrión bogotano haciéndole una seña con el pulgar arriba.

“¿Tiene usted una cita con Jim?”, me pregunta una voz por el intercomunicador. “Sí, arreglada por su hijo Diego”, respondo. “Bienvenido”, escucho al traspasar el umbral. No sé hacia dónde mirar, si el enorme y luminoso recibo, la escalera de madera reluciente o el rostro de aquella voz que se me acerca sonriente sobre tacos altos. “Aguarde un tantico por favor, que le doy la voz a Jim. ¿Sí? ¿Me da su nombre?”. Y me deja a solas. La fatiga se desvanece al ver las primeras piezas: una fila de personajes tubulares como cactus. Hombres/plantas/apariciones del desierto, suculentas sui géneris, acumuladoras de vacío que escoltan una estructura de hilos dorados, la marca de la dueña de casa.

Jim Amaral aparece en mandil salpicado por gotas y manchas marrones: cera. Es jovial, amigable. Su pelo blanco sigue compacto, profuso, como el de un oso polar. Puede tener ochenta. Corpulento, mira con franqueza detrás de gafas gruesas. Su voz pausada a medio tono construye historias y humoradas en castellano nítido con toque gringo inevitable. Inicia el periplo con la energía de un capitán ordenando el zarpe. Llama *Mis sombras* al conjunto que me recibió. Comento que me llevan a los farallones del *Deep West*, a las cuevas de los chamanes anazasi, y abre los ojos exclamando: “¡Yo soy de ahí, vengo de esa zona!”.

Diego se aproxima discretamente y abraza a su padre. Tras saludarnos, Jim en-



ciende las luces de la primera sala. “No para de trabajar, de hacer cosas”, me comenta apuradamente el vástago, antes de ser requerido por la imagen de un calendario hitita, mixteca o yoruba. Escucho vagamente. Me escabullo rodeado por una docena de pedestales y, sobre estos, algo más abajo que la altura de los ojos, cajas, mesas, plataformas, diseños de formas simples, elementales, sólidos geométricos con ruedas y accesorios de la edad de hierro, tanto como de robots venusinos o marcianos. “Te envié el calendario hace días”, replica el joven. “Debe de estar en el archivo tal. Chequea o te lo reenvío.” El diálogo familiar prosigue y se va perdiendo en la niebla mientras me hundo ante cubos, paralelepípedos, pirámides que portan piezas ancladas. Son naves madrinas, tripuladas por cuerpos menores que pueden girar, abrirse, desdoblarse, modificar el conjunto, librarlo de perfiles definitivos. Al ser manipulados chirrían, cascabelean, tañen graves. Fascinado por los efectos aleatorios de frotaciones y rasgueos, el escultor ejecuta sonoramente sus construcciones, al acecho de registros insospechados en las voces del bronce.

Las antenas de Amaral procesan mensajes del espacio exterior. Construyen, proyectan habitáculos arquetípicos desde donde se contempla el cielo estrellado en silencio reverente. Estimulado por cada ensamblaje y acertijo, caigo en una cascada especulativa y lo pierdo de vista. Sigue conversando con su hijo, relajado. Juguetea ahora con una esfinge esbelta, cuya altura no supera los treinta centímetros y que lleva, suspendidas en la espalda, un par de alas móviles. Jala y empuja las nervaduras que simulan un radar, aunque irregular y asimétrico, antes orgánico que mecánico. Su tamaño es reducido. Sus proporciones la agigantan. Levanta luego una pequeña figura de metal oscuro que descansa entre varias hermanas. “Creo que esto viene de Sumeria, o cerca de ahí”, bromea y gira sin parar el disco espiral verde oxidado adherido al dorso. Es un talismán poderoso con esa aura que arropa sobrenaturalmente la miniatura anatómica. La figura encara la oscuridad originaria e inquiere sin temor al silencio de las eras. Diego alaba la pátina verde amarillenta de la efigie contigua. Jim disiente: “Mucho color, muy bonito. Lo hubiera preferido más seco. Esta vez a mi ayudante se le pasó la mano. Aquí no trabajamos con cantidades exactas, como en el norte. Probamos nomás, y así salen cosas que no esperábamos. Con él me entiendo de maravilla, desde hace mucho”. Le pregunto si trabaja solo con cera. “Solo cera. No me gusta el barro, hundir las manos en él, ensuciarme”, me contesta dibujando una sonrisa traviesa, cómplice e inclinándose hacia la obra que me ha detenido. Señala “el sinfin” en la base de la construcción: las bases cuadradas de dos pirámides echadas en sentido inverso. Dos ventanas a la nada, engullidoras totales de luz, una oscuridad vertiginosa que contrasta con los grises ligeros del alrededor, surcados por estrías. Inquiero si estas han sido peinadas con una plancha o algo así. “Sí, es una especie de peine, que no sé cómo se llama. No está por aquí. Ahora que subamos al taller te lo muestro. Pero si te enseño mis secretos, tendré que matarte.” Reímos ante la línea clásica del *western* o novela negra. La luz rebota y se hunde acariciada por un pulso vivaz que fluye como los vientos del desierto californiano, o

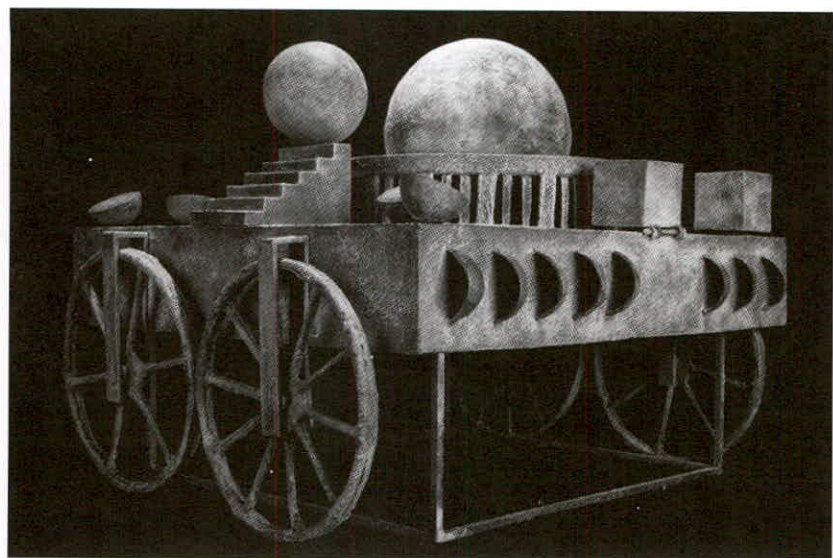


Foto: Diego Amaral

los de planicies marcianas filmadas en blanco y negro.

La sala siguiente está poblada por figuras metálicas hundidas en rocas/montañas/asteroides/planetas. Unas se miran las caras, otras vagan, otras se juntan en grupos mayores. Me desplazo imaginariamente a los cementerios antiguos de mi país, a las protuberancias polvorientas llamadas huacas, hincadas con cruces para espantar demonios precedentes. Entre bases tendidas que descienden escalonadamente al abismo, detectamos un farallón rojizo. “El bloque contiene tanto hierro que ha reaccionado así a los ácidos. No está mal, ¿no?” Lamento apurar el goce de los lujos geológicos de esa paleta fantástica, exacerbada, pero debo proseguir. Padre e hijo aguardan bajo la puerta y no cesan de intercambiar afecto pausada, distendidamente.

Tomamos la escalera hacia el segundo piso. Sus corredores están tapizados con aculelas de colores vivos alrededor de parejas y tríos que jueguean desnudos, tocándose como los muchachos tarquinos de la Tumba de los Toros. Hasta los marcos, pintados profusamente como láminas indias, contradicen las tintas previas, las oscuridades reflexivas del “sinfin” y las piedras deambuladas. Apenas pronuncio la palabra “erotismo”, aclara: “Nunca me interesó el erotismo. Solo el sexo”. Frunce el ceño, serio, y vuelve a relajarse. La sentencia parece resumir medio siglo de respuestas a los espectadores sobre sus trazos explícitos. Sus pinturas actuales son manojos floridos, homenajes a los goces carnales legados por la pareja primordial. Son trabajos enmarcados hace poco, varios fechados en 2014. Diego asiente a mi



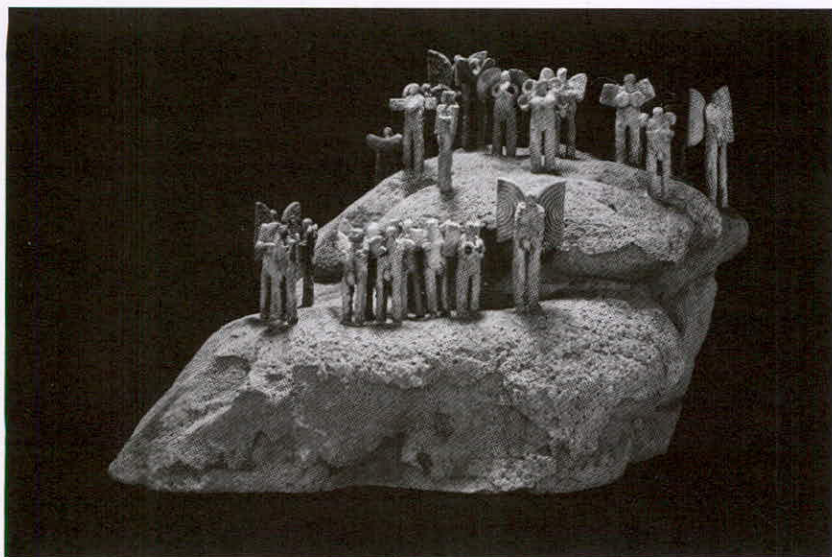


Foto: Diego Amaral

asombro y reitera: “No para de trabajar”. Le pregunto al joven si sería pertinente invitarlo a mi exposición y me contesta que ya casi no sale. Jim abrocha la idea: “Salir en Bogotá, ¿para qué? ¿Para que lo asalten a uno? ¿Hay algo mejor que quedarse en el taller?”.

Los muros cubiertos a pincel dan paso al núcleo vital del artista. El olor a cera fundida invade el recinto. Saludamos al operario que aguarda velando la olla caliente. Regadas por todos lados, partes sueltas, incompletas, láminas de cartón y metal apenas intervenidas. El ingreso del taller atraviesa una estantería con piezas pequeñas que separa el área de trabajo de una sala despejada, aireada, hogareña. Esas repisas contienen lo más selecto de la producción de un explorador e inventor de metáforas sutiles, sugestivas y bienhumoradas sobre la humana condición. “Esta se llama *La tumba de Olga y Jim*”, explica. Entre sus manos muestra una parrilla rectangular con dos siluetas que pueden descubrirse si se les levantan las bisagras. Bajo ellas solo hay vacío.

Olga, la gran Olga de Amaral nos espera en la sala contigua, sentada en su silla de ruedas como en un trono. Toco su mano, me presento rápidamente, recuerdo su gran muestra hace varios años en Lima, en el Museo de la Nación. Su cariño por la textilería peruana precolombina, considerada por ella uno de sus mayores estímulos, es proverbial. Ella responde con toda cortesía, iluminada por fognazos felices. Jim cuenta que estuvieron por allá dos veces, la primera en 1969. Olga evoca a la em-

bajadora colombiana de entonces, la señora Zuloeta, y sus recepciones espléndidas. Entusiasmado, manifiesto que conozco y admiro hace mucho su obra, y lo halagado que me siento de conocerla, de estar en su casa con los suyos. Una venia minúscula revela su estatura humana: una apabullante humildad. La artista impar está hecha de vibraciones cordiales. Resplandece como un río dorado como sus tapices. “Llévalo al tercer piso”, susurra el padre al joven. “Los espero aquí.” ¿Habría leído mi mente? Me despido de Olga, medio aturcido.

Volamos al ático, donde cuelgan láminas corpóreas de lino y oro, penden hilos pintados que definen figuras cinéticas y planos resplandecientes de toda intensidad y matiz. Un lujo irrepetible, una fiesta unipersonal. Me rodean emblemas de una pasión vitalicia realizada a plenitud: irisaciones hipnóticas y aguas calmas donde los azules del día se disuelven en plata trenzada. La inventiva manual de los tejidos ensambla música visual y, con esta, emergen señas míticas sincronizadas no solo con las indagaciones contemporáneas, sino con testimonios culturales de toda edad y latitud. Un aliento de largo alcance circula entre estas hebras y correntadas que remontan al esplendor arquetípico de la tierra prometida, de El Dorado y el oro colonial. Las esencias paisajísticas e históricas de los Andes y la Amazonia se alojan en esos mantos, donde el puro goce visual y la exaltación de la luz rebasan parámetros categóricos —“textilería” o “pintura”— para adentrarse en armonías insólitas, celebradas por los ojos del mundo entero.

Jim espera donde nos dejó. Caminamos unos pasos y aparecen sus cabezas, un octeto de esferoides alineados sobre bases a media altura. Carentes de facciones, simulan cascos forjados en batallas longevas que han arrasado toda seña particular. Adiós ojos, nariz y boca. Este destacamento anónimo ha enfrentado bombardeos inmemoriales de meteoros y aerolitos extraviados. Modeladas por los impactos de las piedras del cielo, las testas borroneadas son también semillas que se preguntan por su origen y destino. Amaral musita “Bueno, bueno”, se alisa el mandil y captamos su seña. Ahora es un *cowboy* que pisotea la arena, sofoca rescoldos y sube a su cabalgadura. Me embargan los esplendores artísticos y humanos que no termino de agradecer. Luego del apretón de manos, Jim enrumba callado hacia el taller. Diego y yo damos unos pasos por el corredor y escuchamos un *encore* del escultor que agita un brazo como abre las alas de sus personajes: “¡Felicidades! ¡Y mucho cebiche!”.

Las huellas de la hora pasada en la casa de los Amaral se revuelven a bordo de mi taxi. Acabo de conocer en vivo y en directo a una pareja excepcional no solo por los logros artísticos de sus componentes, sino por su ensamble armonioso y duradero. Son inseparables hace casi seis décadas. Comparten un nido gigante, que sobra para albergarlos y aislarlos del mundo exterior en sus talleres respectivos. La casa de piedra amarilla es una fábrica de sueños materializados, una caja de música como las que pinta Jim, incólume ante los remezones del cuerpo social que la circunda. No se entienda por ello indiferencia, autoexilio evasivo: pocas trayectorias exhiben una creatividad tan intensa e inspiradora. Baste recordar el memorial erigido por Olga en



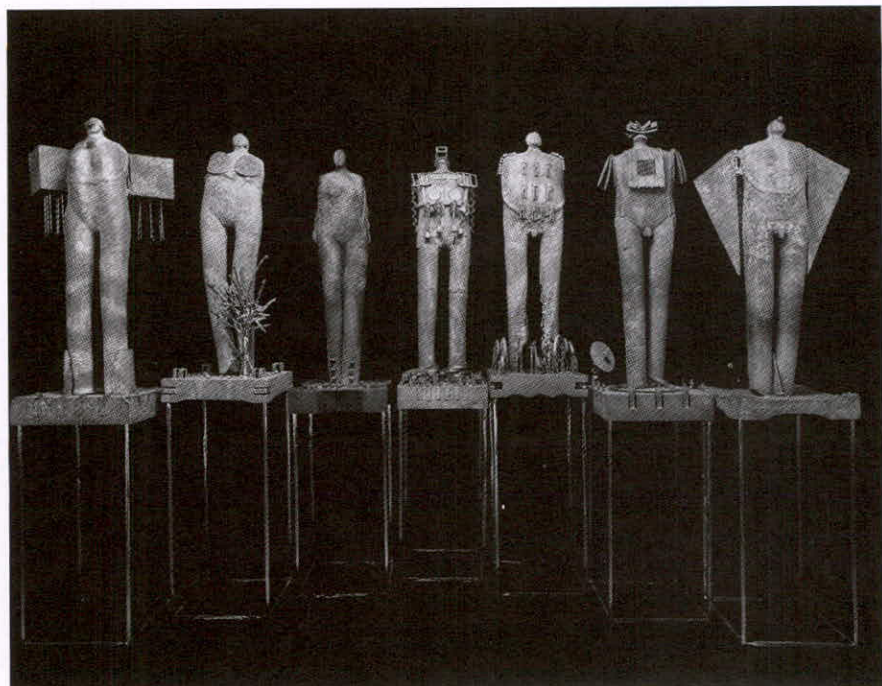


Foto: Diego Amaral

un crucero bogotano. Esta pieza compuesta por tantas partículas pendientes como las hojas de un árbol con las señas particulares de víctimas de la violencia terrorista es una elegía, un canto del dolor solidario.

“A Jim y a mí, además del amor, nos unió la honestidad de cada cual en su búsqueda artística”, declara Olga en una entrevista por Internet que leo aproximándome al centro bogotano. Los transeúntes que pasan ante mis ojos en pistas y veredas simulan los dibujados en línea continua por el joven Amaral hace decenios. Desnudos, intercambian fantasías, se interpenetran en la orgía gozosa que los guardianes tradicionales de la moral y las buenas costumbres pretenden barrer bajo la alfombra. Solo esos trazos audaces y valientes hubieran bastado para recordar a su autor. En aquel momento, nadie, ni él mismo ni su amada Olga, hubiera podido vislumbrar cuántas más obras magníficas aguardaban.

## DE LA METRO SUS ESTRELLAS / Manuel Puig

[La siguiente lista de actrices y escritores es célebre y fue escrita por Manuel Puig. Al compartirla con nuestros lectores hemos agregado unas fotografías; todas –excepto una– seleccionadas del banco que ofrece la herramienta de Google Imágenes.]

Guillermo Cabrera Infante escribe:

*A Manuel Puig le apasionaban las listas y hay muchas en sus libros. Pero su mejor lista, mi favorita, era toda de escritores. Aquí va su metamorfosis como meta, que me envió una vez como regalo de Navidad un 28 de diciembre:*

### Metro Goldwyn Mayer Presenta a Sus Estrellas Favoritas

1) *Norma Shearer (Jorge Luis Borges)* ¡Tan refinada!



2) *Joan Crawford* (*Alejo Carpentier*)

¡Tan fiera y esquinada!



3) *Greta Garbo* (*Miguel Ángel Asturias*)

¡Todo lo que tienen en común es ese Nobel!



4) Luise Rainer (Juan Carlos Onetti)

¡Tan, tan triste!



5) Hedy Lamarr (Julio Cortázar)

Bella pero fría y remota.





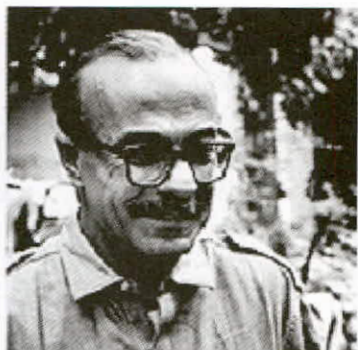
6) Greer Garson (Juan Rulfo)

¡Oh qué cálida!

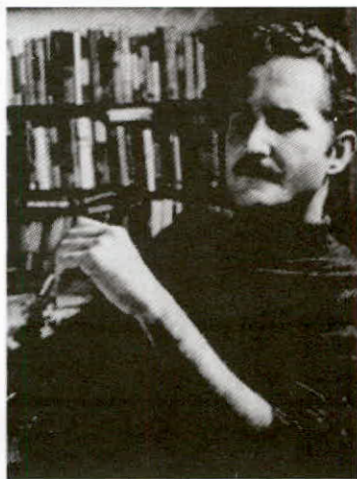
7) Lana Turner (José Lezama Lima)

Tiene rizos por todas partes.





8) *Vivien Leigh (Ernesto Sabato)*  
*Temperamental y enferma, enferma.*



9) *Ava Gardner (Carlos Fuentes)*  
*El glamour la rodea, pero ¿puede actuar?*



10) *Esther Williams (Mario Vargas Llosa)*  
*Tan disciplinada (y aburrida)*



11) *Deborah Kerr (José Donoso)*  
*Nunca consiguió un Oscar pero espera, espera.*



12) Liz Taylor (Gabriel García Márquez)

*Bella pero con las patas cortas.*

13) Kay Kendall (Guillermo Cabrera Infante)

*Vivaz, ingeniosa y con glamour. Espero grandes cosas de ella.*





14) *Vanessa Redgrave (Severo Sarduy)*

¡Es divina!



*Julie Christie (Manuel Puig)*

*Una gran actriz, pero al encontrar al hombre de sus sueños (Warren Beatty) no actúa más. Su suerte en el amor ¡es la envidia de todas las estrellas de la Metro!*



MANUEL PUIG

## NOTICIA SOBRE BROSSA / Jorge Capriata

**J**oan Brossa (Barcelona, 1919-1998) es, sin duda, uno de los más prominentes artistas del vanguardismo catalán posterior a la guerra civil. La calificación de artista no es gratuita, ya que a la par que literato fue artista plástico, dramaturgo y guionista de cine. Se le ha llamado, a la vez, un artista polimórfico (Bordons, 2001) y un creador casi oculto y ajeno a las modas artísticas o literarias. Su obra literaria, que se inicia en la década de los 40, y nace en medio de una censura inquisidora que suprimía, arbitrariamente, versos enteros de sus poemas, apenas era conocida en cortas ediciones 30 años después. No es de extrañar, pues, que sus traducciones al español hayan demorado otra década en aparecer y que aún sean escasas.

Militó en el bando republicano y fue herido en la guerra. Posteriormente, y terminada la guerra, fue obligado a cumplir con su servicio militar en el bando nacionalista. Su vocación por la poesía es temprana, y su primer poema conocido fue escrito en una trinchera. Si bien, inicialmente, su formación artística y literaria parece ser la de un autodidacta, al regresar a Barcelona frecuenta a escritores y artistas como J. V. Foix, Joan Poncs, Joan Miró y Antoni Tàpies. Del primero tomó su inspiración surrealista, pero sujetándola al rigor del metro y de la rima en sus sonetos y sextinas, forma esta última poco cultivada y que apareció en el castellano de principios del siglo XVI. Con Tàpies mantuvo una relación de amistad y colaboración a lo largo de la vida, publicando juntos una serie de libros ilustrados. Dijo Tàpies de su amistad con Brossa: "...más que marcar una nueva etapa en mi carrera, se puede decir que casi coincide con su inicio". Y de Brossa: "...no hay nadie mejor que Brossa para extraer poesía de las chirriantes maquinarias de los decorados... de las rimas más difíciles y extrañas, del olor de los tipos y las tintas de viejas prensas..." (citas de *Antoni Tàpies. Obra gráfica*, Deborah Wye, 1992, pp. 42-43).

Interesado en Freud y en las ideas vanguardistas de la escritura "automática" llamó a sus imágenes "libres e hipnagógicas", con una proclividad a rechazar toda lógica convencional en la construcción de sus poemas. Leemos, así, una yuxtaposición de sorprendentes y hasta deslumbrantes imágenes oníricas, disociadas, fragmentadas, conducidas por una lógica del absurdo. Sus textos desafían al lector, al

que concibió como “intérprete” o ejecutante de su obra, creando un amplio espacio de libertad poética e interpretativa. A esta poesía la llamó neosurrealista.

El propio Brossa describe así su relación con el surrealismo: “Yo era afín al surrealismo como podían serlo Poe o Blake... porque la poesía la entendía así, con este desvelo de mi mundo interior, impelido por la fuerza que me llevaba a expresarla con libertad total”. Y más adelante, señalando sus diferencias: “Mientras que los surrealistas se zambullen en las técnicas de la introspección, los neosurrealistas ya dan por descubiertos estos mundos y aprovechan sus hallazgos para enriquecer el instrumental poético” (citado por Bordons, 1995). Eventualmente incursionó en nuevas formas poéticas, desde “poesía visual” hasta poemas-objeto. Con el paso de los años su poesía se fue tornando menos hermética, pero sin perder su vocación inicial. Fue fundador conjuntamente con Joan Poncs y con la participación, entre otros, de Antoni Tápies, de la influyente revista *Dau al Set* (1948), la primera manifestación del vanguardismo en España de la posguerra presentada con un breve manifiesto neosurrealista. El nombre de la revista (dado al siete) sugiere un sutil homenaje a Mallarmé, de quien fue declarado admirador. Autor de una vasta obra literaria, publicó más de 80 poemarios, además de prosas, obras dramáticas y guiones cinematográficos. En Catalunya recibió numerosas distinciones por su obra y, en 1988, la Medalla Picasso de la Unesco.



JORGE CAPRIATA

## EL MAÑANA / Carlos Bernasconi

Se han cumplido los noventa minutos reglamentarios del partido, *tal vez* el árbitro añade algunos escasos minutos, pero como estamos perdiendo no habrá tiempo suplementario y, menos aún, la angustiada etapa de los penales.

Pocos llegamos, sorpresivamente, a los noventa años y, claro, como mirar hacia adelante, en lo personal, es un tanto ilusorio, solo nos queda la certeza de la retrovisión.

Al margen de lo familiar y del desarrollo personal que, por fortuna, es más o menos satisfactorio, no podemos soslayar el ambiente colectivo en el cual estamos incluidos: patria, nación. Y de verdad, salvo los adelantos tecnológicos, que son genéricos, el país continúa reposando, indiferente, en el banco de Raimondi.

Desde la edad razonable, he percibido, con reiteración, el fracaso social de sucesivos gobiernos. No diré que hemos carecido de presidentes bien intencionados, que fueron destruidos por opuestas ambiciones civiles y militares. Con el tiempo esos intereses se han acentuado y la actualidad presenta un panorama desolador. Padeecemos la perseverante ambición de poder de quienes ya lo han ejercido, sin éxito, y un numeroso elenco de personajes de escasos méritos con ambiciones presidenciales y parlamentarias.

Adolecemos de madurez política. Los plétóricos partidos de antaño se han convertido en minúsculas sectas y el Poder Legislativo, salvo algunos representantes, está poblado por gente sin experiencia y de conducta cuestionable.

Esa pandemia llamada corrupción afecta los ámbitos del poder y se acentúa, con desfachatez, en el entorno judicial. Emergen fortunas de turbios negociados, de la droga, de ilegales mineras y depredadoras empresas taladoras. No hay actividad que haya evadido la perversión. La inseguridad campea y hasta se habla, con naturalidad, del sicariato. No deseo insistir en el sórdido panorama electoral. Resulta repetitivo optar por el menos malo o elegir al que roba pero hace obra.

El Perú es un país privilegiado que solo necesita para progresar eso que perdimos o que jamás tuvimos: honestidad. A pesar de todo lo vivido, con lo que me queda de ilusión, siento que la situación cambiará, que la juventud actuará con nuevo, limpio ímpetu optimista, superaremos este penoso trance, avanzando. Yo no estaré en la tribuna para observar lo que espero no sean nuevas goleadas.



## PARA QUÉ VOY A MENTIR / Alberto Durant

Hace unos meses tuve que escribir un breve texto sobre mi nuevo proyecto cinematográfico, una adaptación libre de una novela de Alonso Cueto. Para mi sorpresa fui encontrando una serie de constantes y semejanzas con mis películas anteriores. Todo empezó al reflexionar sobre la naturaleza de esta historia y el sentido que tiene que transcurra al interior de una familia. De a pocos me fui dando cuenta de que el tema familiar estaba presente en mis tres películas anteriores. Ahondando en los ejes de estas películas se me hizo claro que en mi nuevo proyecto estaba volviendo sobre varios temas que había tratado antes.

*Coraje* (1998) es la primera película que escribí como guionista principal. Si bien está basada en un personaje público hartamente conocido en nuestro país, había espacio para crear situaciones, personajes y relaciones dentro de la trama. Durante la escritura del texto cinematográfico fui potenciando algunos aspectos y descartando otros, buscando no alterar la esencia de la historia de vida de la protagonista. Sin ser consciente de ello fui sembrando en la trama algunos temas que tomarían cuerpo en mis siguientes películas. La cuestión de la verdad, el dinero como factor desestabilizador y el drama de una familia en descomposición aparecen de manera embrionaria en *Coraje*.

Desde *Doble juego* (2006) hasta mi proyecto actual (tentativamente *Venganza y silencio*), se reafirman los mismos asuntos. En la base de todas estas historias hay una familia incompleta (padre o madre ausente) y un elemento externo —el dinero— que llega para desencadenar un conflicto en la relación padre/madre con el hijo/hija. Al final, el desorden es reconstituido por una verdad revelada en el marco de un final abierto.

En estos tres filmes el tema de la verdad es central en la historia, pero bajo distintas modalidades argumentales. En *Doble juego* el personaje protagónico es víctima de los engaños de un timador. En *El premio* (2009) la mentira adquiere la forma de sospecha luego de que un premio de lotería desaparece. En *Cuchillos en el cielo* (2013) el ocultamiento de la verdad es el peso que carga la protagonista. En todos los casos en el cierre de la trama brota la verdad para devolver el equilibrio al universo familiar. En estas películas el dinero también es una constante como factor movilizador de los conflictos. En *Doble juego*, el hijo toma dinero del padre para recuperar la estafa de la que ha sido víctima. En *El premio*, el dinero de la lotería

es deseado por todos y esto echa andar la intriga. En *Cuchillos en el cielo*, la niña roba un dinero con el oculto propósito de escaparse o quizás de reconciliarse con la madre.

Sin adelantar mucho sobre cómo se conjugan estos factores en mi actual proyecto, solo mencionaré algunos puntos. A partir de un crimen en el seno de una familia de clase alta limeña arranca una intriga para descubrir la verdad. Como en todo policial el tema de las sospechas y los falsos culpables recorren la trama. Al final un fajo de dinero nos dará las pistas para develar lo sucedido. Lo particular de esta historia es que la verdad final no viene para reconstituir lo fracturado. Llega para quebrar lo que en apariencia estaba bien constituido. En este filme —para ponerlo en términos freudianos— se escenifica la fantasía infantil de la muerte de uno de los padres bajo un esquema de complejo de Edipo negativo.

Que un creador hable sobre su obra no es usual, por muchas razones. Quizás la primera sea el pudor. Sin duda hay otras más sustanciosas. Es normal que un creador no tenga la distancia necesaria como para reflexionar en torno al significado, origen o alcance de su trabajo. Es conocida la analogía de que el artista trabaja con la vista nublada, como sumergido bajo el agua, movilizado por impulsos de supervivencia. Hay quienes sostienen que el proceso creativo es una batalla con el inconsciente. Sin duda puede serlo. Aunque no es menos cierto que toda creación transita por la búsqueda, la reflexión y la argumentación narrativa.

En muchos cineastas se evidencia una suerte de estética propia que cada cual va haciendo suya con el tiempo. Más aún, no solo se construye un estilo, también se profundiza el interés alrededor de algunos temas o maneras de abordarlos. Por ello se dice que todo creador tarde o temprano se repite. El instinto expresivo y estético se va coagulando con los años y se incorpora a uno tanto como la manera de hablar, vestirse o caminar. Develar estas características se espera que sea trabajo de los críticos de cine. Sin embargo, este singular oficio también tiene su sesgo personal. Recuerdo el desconcierto que me provocó la interpretación que un calificado crítico escribió alguna vez sobre una película mía. Sentí que hablaba de un filme ajeno al que yo había hecho. Es normal que se haga lecturas no imaginadas por el realizador y no por ello necesariamente caprichosas. Toda obra al concluirse abandona al creador y adquiere de alguna forma vida propia. Pero la sombra del creador está siempre rondando.

¿De dónde y por qué surgen estos temas que se repiten en mis últimos filmes? No tengo respuesta. No he crecido en una familia fracturada ni el tema de la mentira o el dinero han estado en el centro de conflictos o intereses personales. Quizás la misma inexistencia de estos problemas me ha llevado a desearlos y buscarlos en mis ficciones. No lo sé. Solo diré que yo he sido el primer sorprendido cuando descubrí que vengo dando vueltas sobre lo mismo hace muchos años. Como podría haber dicho Pascal, la creación tiene razones que la razón no entiende. Para qué les voy a mentir.

## DOS NUEVOS LIBROS SOBRE VALLEJO / Jim Anchante Arias

Julio Ortega. *César Vallejo. La escritura del devenir*. Madrid: Taurus, 2014.

Enrique Bruce Marticorena. *Madre y muerta inmortal. Género, poética y política desde los textos de César Vallejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2014.

Hacia 1924, el Neruda de los *Veinte poemas...* afirmaba enfáticamente: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. Algunos años después, el Vallejo de “Intensidad y altura” expresaba no sin cierto dramatismo: “Quiero escribir, pero me sale espuma”. Nos parece sintomático este proceso que va del “puedo escribir” nerudiano (al menos del primer Neruda) al “quiero escribir” vallejiano. En el primero hay todavía, como demandaba la tradición, un manejo cabal del lenguaje y de sus formas, en tanto el poeta se revestía como un ser dotado para la versatilidad en el manejo de las palabras (*performance* que se completaba con una competencia, diríamos en términos semióticos). En Vallejo, en cambio, la lucha compleja y atormentada con el lenguaje lo lleva de un deseo (y una *traba*), en que la noción de *performance* ha cambiado radicalmente, al discurso de una competencia frustrada: así, su *desdecir* poético no solo esquivo la lógica causal del querer al poder, sino que a veces su expresividad discursiva lleva intrínseco un *no-poder* que renueva, no sin cierta ironía, el quehacer de la lírica hispanoamericana.

Sobre la base de esta reflexión, quisiéramos revisar brevemente dos libros que han aparecido el año pasado y que han venido a engrosar la ya amplísima y nada homogénea bibliografía sobre la obra de nuestro poeta universal. En ellos, nociones como lenguaje, cuerpo y conocimiento son debatidas a partir de la particular poética vallejiana, la cual recorre diferentes momentos y que dan forma a un *corpus* lírico que, las más de las veces, se ha caracterizado por manifestar una conflictiva *corporeidad*.

### LA EPISTEMOLOGÍA DE LA POESÍA VALLEJIANA

Nadie pone en discusión que Julio Ortega es actualmente uno de los vallejistas más connotados. Así lo han demostrado sus artículos, ediciones y libros dedicados al autor de *Trilce*. El año pasado publicó, en edición de Santillana, el libro *César Vallejo: la escritura del devenir*. El mismo se divide en nueve partes: las seis primeras son los capítulos propiamente dichos; luego vienen unas “Notas sobre una biografía de la lectura”, acompañadas de documentos sobre literatura de la Guerra Civil española y una bibliografía primaria y secundaria.



El título del libro expresa en gran medida el objetivo del ensayo: sustentar la poesía vallejiana como una escritura presente hacia un futuro, una poética del devenir a través de una crítica al discurso de la modernidad y al lenguaje que lo construye. Eso lo deja bien en claro Ortega desde el inicio, pues el primer capítulo lleva por título “El proyecto poético”, en el cual se resume el periplo vital y literario del poeta, que va de *Los heraldos negros* a *Trilce*. Según el crítico, hay un hilo que enlaza ambas experiencias: la búsqueda de un lenguaje propio. Así, analiza el “yo no sé” del poema que abre el primer libro, como una suerte de “yo no sé cómo decirlo” frente a la realidad que quiere y no puede expresar: “La poesía (...) no es la mera expresión de los poderes del habla, sino, al contrario, la puesta en crisis de la capacidad del lenguaje de nombrarlo todo, de su misma pretensión de ser un mapa transparente y exacto del mundo” (21). Ya desde este momento define el proyecto vallejiano como la destrucción del lenguaje convencional y la construcción de uno nuevo, de una nueva forma de nominación.

Sugestiva propuesta, tratándose de Vallejo y si pensamos sobre todo en *Trilce*. Pero, a nuestro parecer, un tanto exagerada si pensamos en el libro de 1918 (publicado en 1919). Reflexiona Ortega lo siguiente en el apartado dedicado a *Los heraldos negros*: “la desnudez del hablante es la demanda de la poesía que procede a desarticular la pacificación impuesta sobre los nombres por la nominación ilusa. Por vía negativa, el poema trabaja desde el no saber, desde el no poder decir, reconstruyendo el saber de una carencia que explora el desamparo del ser humano con lenguaje” (24). Definitivamente, el hablante de este libro se encuentra en una situación de *orfandad* frente al mundo, pero aún sabe en gran medida cómo *nominar* esa orfandad, a diferencia de lo que propone Ortega. Por ejemplo, recordemos los versos que vienen después del primero:

Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,

La resaca de todo lo sufrido

Se empozara en el alma... Yo no sé!

Hay cierta contradicción, pues el estribillo “yo no sé” lleva implícito un desconocimiento, una angustia gnoseológica, pero a continuación el hablante sabe muy bien cómo describir analógicamente estos golpes, tanto en el presente (“son” las caídas hondas de los Cristos del alma) como en el futuro (“serán” tal vez los potros de bárbaros atilas). Por ello, nos parece un tanto exagerada la propuesta de Ortega de que ya desde este primer libro hay una crisis de la nominación y una búsqueda de construir un discurso (o, como él dice, un *contradiscurso*) de una nueva nominación. En todo caso, sí hay elementos que van a ir anticipando este lenguaje vuelto en sí mismo vallejiano, como crítica al racionalismo modernista. Pensamos, por ejemplo, en su descripción de la madre en “Los pasos lejanos”: “tan ala, tan salida, tan amor”.

En el segundo capítulo, “Las prácticas del devenir”, consideramos que Ortega llega a sintetizar su mayor conocimiento de la poética vallejiana en *Trilce*, muy a



sabiendas de que sigue repitiendo su famosa frase de que mientras más se investiga a Vallejo, menos se sabe de él. En el poemario de 1922, se busca auscultar más sistemáticamente “una poética que plantea una insuficiencia del nombre, en el sentido de que la experiencia moderna es puesta en una crisis de la fe nominativa idealista, y que lo codificado, el archivo de los saberes, no es suficiente para explicar la conflictividad moderna, cuya poesía de lo nuevo parte de una poética de la indefinición” (39). Se cristaliza a través de una retórica retorcida, y que termina siendo una *antirretórica*, el “contradiscorso trícico” del que nos habla el especialista. Porque Vallejo, a través de sus poemas, desestabiliza el uso convencional del lenguaje y los artificios tradicionales del discurso literario. Hay en su cuestionamiento una indagación infructuosa por conocer aquello que está más allá de las palabras, y por construirse lingüísticamente el mundo en la medida exacta de su confesión. Aquí si entramos de lleno en la problemática, no solo del no-saber, sino también del no-saber decir como su complemento. Por ello, nos parece totalmente pertinente que Ortega defina esta disyuntiva como una problemática de la *epistemología trileica* (título del capítulo 3), aquella cuyo hermetismo funda un nuevo lector, así como una nueva forma de representación o *desrepresentación*, como prefiere llamarla el autor. Explicación de lo vallejiano a través de la *negatividad* que lo caracteriza (antirretórica, contradiscorso, desrepresentación), que puede terminar por confundir al lector no especializado, aunque se trata en lo posible, dentro del desconocimiento que el mismo Ortega asume, de ser fiel a la *angustia* vallejiana y a su epistemología de testimoniar un mundo en ruinas, así como el discurso que lo expresa. Más que decir, lo que realiza Vallejo un es desdecir, un tachar.

En el siguiente capítulo, Ortega explicita a profundidad la poética vallejiana de la tachadura. Y, para ello, compara el proceso de ciertos borradores de poemas específicos con sus versiones últimas. A partir de este cotejo, el crítico llega a la conclusión de que se busca no solamente abandonar las formas tradicionales, sino sobre todo tornar más ambiguo el mensaje poético, hasta el punto de quitar todo tipo de referencialidad al mismo. La escritura vallejiana como palimpsestica, como borrador de otros borradores o el “Gran Borrador” que no hace más que aleccionarnos sobre el mero *simulacro* que significa la poesía de nuestro tiempo. Queda claro, para Ortega, que esta poética de la tachadura no es deudora ni anticipo de los sujetos u objetos borrados del psicoanálisis lacaniano, sino “drama de su escritura [que] se sitúa entre la representación (que el nombre evoca) y la figuración (que la sintaxis poética ensaya). Los nombres dicen demasiado, saturan el espacio del poema; la sintaxis busca que digan otra cosa, algo nuevo, que dicen comparativamente, a medias” (113). Ortega sigue destacando la negatividad de la poética vallejiana, pero dejando en claro que esa tachadura prende una luz para apreciar su originalidad. Por eso, afirma rotundo que la palabra vallejiana no hay que buscarla en el diccionario, sino a través de su “mala escritura”, donde pone justamente como ejemplo el poema con que empezamos la nota: “Puedo escribir, pero me sale espuma”, representa la naturaleza misma del lenguaje como impedimento para escribir poesía. Es una críti-

ca radical de la poesía que desemboca en lo irrisorio (“comer yerba”) y el sarcasmo (“vamos, cuervo, a fecundar tu cuerva”).

En el capítulo 5 se elabora un análisis que traspasa los poemarios de Vallejo, con el objetivo de desentrañar lo que el crítico denomina como una “hermenéutica del hablar materno”. Y, para analizar dicha hermenéutica, explicita el recurso de la coloquialidad empleado por el poeta. El sujeto de la orfandad de los dos primeros poemarios se convierte en el desocupado de *Poemas humanos* y en el testigo de la tragedia en *España, aparta de mí este cáliz*. Es así como se construye un lenguaje desgarrado en que la figura materna y su lenguaje son “la deuda contraída con el mundo, que nos desaloja de la casa, nos despoja del sustento verbal en la cárcel, cuyo esquema carga de hierros el lenguaje y nos convierte en inquilinos *endeudados* del mundo, privados de una pertenencia en el habla” (151). Tras la muerte de la madre, el hombre se convierte en un huérfano en todo sentido, incluso del lenguaje. Sin embargo, ello no invalida las posibles contradicciones (antitética ante todo la lógica vallejianiana) en que la madre desmesurada se convierte en una “muerta inmortal”, o la Madre España del último poemario es también el último bastión para la defensa universal de la Cultura y la Libertad.

El capítulo 6 es el más narrativo del libro. Se busca reconstruir el discurso literario de la Guerra Civil española a través de la escritura de *España, aparta de mí este cáliz*. Se recoge testimonios de personajes que interactuaron con Vallejo en el famoso Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, de 1937, así como de aquellos que lograron ver la primera edición del libro en cuestión. Aquí el análisis orteguiano es intertextual: se constituye una retórica del discurso de la República, a través de panfletos, poemas proletarios y otros textos hemerográficos, y se contrasta su ideología con la poética de la tachadura vallejianiana. Así, por ejemplo, se explicita el origen referencial de Pedro Rojas, el famoso héroe del poema, y se constituyen otros personajes que, si bien son menos famosos, no dejan de pertenecer a la tropa que lucha en pos del devenir español, que para nuestro poeta se convierte en la gran lucha contra el fascismo en Occidente. Aquí se cohesionan un devenir político y un devenir escritural. ¿Ambos terminan fracasando? Es posible, si reparamos en la poética vallejianiana de una posibilidad más que de una concreción. Pero posibilidad (devenir) es también futuro y esperanza. Sobre los escombros de los ideales, Vallejo “radicaliza estos raciocinios al actualizar la memoria cultural desde una subversión de la temporalidad. Más que una tradición, le importa una proyección de un tiempo que rehace el presente e incluye al futuro. La memoria cultural se abre en la indeterminación del presente y se actualiza en el lenguaje de las rearticulaciones posibles” (197). El lenguaje vallejianiano se configura así como la escritura del devenir de la que nos habla Ortega. Poética de una posibilidad más que de una concreción, pregunta a una incertidumbre más que una respuesta, el “puedo escribir” vallejianiano es un lenguaje que se expande en el horizonte de las limitaciones humanas, pero también en su inmensurable búsqueda de asir su palabra entredicha.



La estructura del libro de Ortega es intachable. Sin embargo, consideramos que la combinación entre un análisis muy didáctico, búsqueda por hilar un proceso y las reflexiones en que se suceden densas afirmaciones sobre la poética vallejana podría asustar a más de un lector poco preparado que quisiera ver en este libro una guía para profundizar en su mensaje poético. Porque este es un libro para especialistas, al menos en la argumentación de nociones muy sugestivas como epistemología trileica y poética de la tachadura. No así las objeciones a la lectura biografista en que a veces se ha entendido a Vallejo, y menos aún ese dramático episodio en que se reconstruye la génesis de *España, aparta de mí este cáliz* (el momento más climático del libro). No sorprende, dados sus antecedentes, que Ortega nos regale un nuevo libro obligatorio para la rigurosa crítica vallejana.

#### LA POESÍA COMO CUERPO O EL CUERPO DE LA POESÍA

*Madre y muerta inmortal. Género, poética y política desde los textos de César Vallejo* (USIL, 2014) es un ensayo de Enrique Bruce Marticorena, doctor por CUNY. El autor lleva adelante una profusa investigación y reflexión sobre la configuración del cuerpo femenino-materno en la poesía vallejana. Dicha investigación, como él mismo lo señala, ya ha sido esbozada por Susana Reisz en su libro *Voces sexuadas* (1996). En ese sentido, su texto continúa y profundiza algunos aspectos trabajados por Reisz, además de incluir una presentación del propio Julio Ortega.

El autor, en forma bastante sistemática, parte de la siguiente hipótesis: “para Vallejo, poeta, el drama humano tiene un escenario irreductible: el cuerpo femenino. Y, más precisamente (...) el cuerpo reproductivo de una mujer. Creemos que la figura de la madre que aparece ya sea como personaje que recorre los versos del poema o como un vocativo, es la figura inevitable que habría de escoger Vallejo, hombre: ella es corolario y corroboración del drama del cuerpo reproductivo femenino” (21). Y para sustentar ello, el crítico se va a valer de un marco teórico enriquecido por el discurso psico-crítico (basado sobre todo en Freud y en Melanie Klein), la teoría post-estructuralista de Julia Kristeva, los estudios de género y la teoría *queer* de raigambre anglófona. Todo esto, según el autor, configurado a partir de una postura en la que se da preeminencia a la bibliografía primaria por sobre la elucidación teórica. O, como dice Bruce, “no he utilizado los textos de Vallejo en aras de los estudios de género y los estudios *queer* sino todo lo contrario: fue la lectura y re-lectura del bardo lo que me hizo ver en su obra los fundamentos estrechos (...) que ofrece inevitablemente todo discurso poético” (15-16).

Ahora bien, para llevar adelante un proyecto de tal envergadura, Bruce divide su ensayo en tres capítulos. En el primero, titulado “Madre y muerta inmortal”, el autor parte de una lectura de la representación del cuerpo femenino en la poesía moderna occidental. Nos habla de la visión idealizada de inspiración petrarquista, así como

de la hembra voraz de cierto sector romántico. O, en términos sociológicos, del cuerpo femenino como artefacto sujeto a la voluntad masculina, en equilibrada concordancia funcionalista con la ideología capitalista. En cambio, el caso de Vallejo es particular, pues va a construir en gran medida una imagen femenina, bien corporeizada a través de las pulsiones sensoriales, bien interiorizada a partir de remanentes cristianos, en que el discurso de la imagen materna traspasa, como una sombra en el atardecer, las diferentes modelizaciones de la feminidad en su poesía. Menciona, por ejemplo, el caso de las Otilias en *Trilce*, personaje particular a partir del cual el poeta aborda “la condición femenina (humana), núcleo de lo que él cree ser el nervio del drama existencial de nuestra especie” (23). Y semejante drama existencial lo habría conducido a la configuración de un horror a la reproducción, tal como ya algunos críticos han señalado a partir de la exégesis de ciertos poemas. Bruce cita el “Trilce IX”, en el cual “el temor vallejiano es genital, reproductivo. Él teme a la hembra en su potencial reproductor” (40). La contraposición a las propuestas vanguardistas de su tiempo, así como un análisis del aparato gráfico del poema, lo conducen a semejante interpretación. Ahora bien, esa deconstrucción del cuerpo y del rol materno lo lleva a problematizar también la misma noción de familia, en la cual, a decir del crítico, subyace la herencia no solo de lo positivo, sino ante todo de las taras sociales.

Llegados a este punto podemos preguntarnos, junto al autor, sobre las evidentes contradicciones en el discurso vallejiano en torno al cuerpo de la madre como eje existencial y social: nos encontramos en él incluso después del nacimiento, pero a su vez es una realidad necesaria para emprender el camino de la libertad. Es, por ejemplo, la casa-madre de “Trilce LXV”, adonde regresamos en cíclico peregrinaje para cobijarnos bajo los arcos de la muerte-inmortal.

Contradicciones y complejidades de semejante envergadura también se trabajan en el segundo y, a nuestro entender, más polémico de los capítulos del libro de Bruce: la configuración de un yo poemático masculino, entrecruzado con remanentes corpóreo-femenino-maternos. Esto, como una clara oposición a la ideología falocéntrica, desarrollada a partir de la noción freudiana de la ley del padre. Es aquí donde Bruce emplea el concepto de “fisicidad” como actividad retórica sobre lo físico corpóreo. El cuerpo como construcción discursiva en la poesía vallejana se manifiesta a través de un proceso antitético como evidencia de una etapa prelingüística que, en términos de Julia Kristeva, se define como proceso semiótico, en oposición al nivel simbólico o lógico-discursivo del lenguaje. A partir de estos presupuestos, el crítico propone “cómo el cuerpo / texto de la madre está resaltado en su fisicidad por la voz infantil. Dado que el cuerpo femenino que ha consagrado la tradición literaria masculina está obstinadamente desfiscalizado, resulta poco sorprendente la renuncia del poeta a elaborar poco o nada sobre el amor y las desilusiones o aspiraciones metafísicas que dicho cuerpo acarrea” (67). Se construye así una voz heterogénea donde madre, hijo, padre y demás identidades o construcciones culturales se entrecruzan y terminan por representar la voz ilógica y antirracional de los



orígenes, pero también de los fines, del nacimiento y de la pulsión de la vida, así como su contraparte y complemento ético, estético y existencial: la muerte. Se nace para morir, pero justamente porque tenemos conciencia de la muerte es también que construimos el discurso ambivalente, heteróclito, pero siempre fulgurante e inexorable de la vida.

En el tercer capítulo, el autor lleva a la práctica los argumentos esgrimidos a través del análisis textual de determinados poemas. Es así como desarrolla los tópicos del cuerpo materno y de la escritura. Por ejemplo, en "La paz, la avispa, el taco, las vertientes..." y en "Transido, salomónico, decente" (ambos de *Poemas humanos*), emplea el concepto kleiniano del "pecho malo" para establecer la configuración de dos madres (o de dos facetas de la madre) en los poemas: la meramente reproductora y la sexualmente agresiva. El léxico vallejjiano y el recurso de la enumeración son esenciales para ello. Por otro lado, en "El libro de la naturaleza" (*Poemas humanos*) y en "Pequeño responso a un héroe de la república" (*España, aparta de mí este cáliz*), se analiza un proceso en que la representación de la madre-amante deviene en la imagen de la muerte. En ciertos poemas del libro dedicado a la España republicana, esa figura materna llega a alcanzar niveles colectivos: España es así, en cierta medida, la madre cobijadora.

El presente libro de Enrique Bruce, como el de Ortega, es para especialistas. Si bien el autor explica con detenimiento la *chora* kristeviana y algunos elementos del psicoanálisis kleiniano, entre otras nociones de su corpus teórico, las mismas deben ser previamente manejadas, a nuestro entender, por el lector para que pueda entender a cabalidad cómo están siendo utilizadas para desentrañar el tópico vallejjiano de la mujer-madre. Además, consideramos que se debió ser más incisivo en la revisión de la bibliografía sobre la madre en Vallejo, la cual, como sabemos, es uno de los temas eje de la poesía de nuestro vate universal. La omisión más evidente es la de Max Silva Tuesta, por citar un nombre. Aun así, el libro destaca por su clara intención didáctica y por su rigurosidad frente a la envergadura de semejante proyecto.

Quisiéramos terminar saludando la aparición de ambos libros, lo cual evidencia que con respecto a Vallejo nada está terminado. Además, quisiéramos añadir una cita de Julio Ortega que resume en buena cuenta el "quiero escribir" vallejjiano, verbo que lleva implícita la antítesis de crear, a través de una poética de cuestionamiento del lenguaje, una de las voces más originales y rotundas de la poesía vanguardista hispanoamericana: "Esta es una poesía nueva trabajando entre grandes tensiones con la agudeza y flexibilidad de un habla a la vez dramática e irónica, tribal y mundana, oral y arcaica, regional y técnica, pronta al neologismo y lo agramatical, remota y actual. También por ello, este proceso es una gestación, no una normatividad (...), y a veces se tropieza, se oscurece y se exaspera en su propio balbuceo, no busca, claro, solo decir mejor, sino decir por primera vez, y su meta no es la estética del decir sino la del desdecir. El poema impone otro estatuto del lenguaje" (96)

## EL GENOCIDA DE BEETHOVEN / Paolo Fabbri

Enrique Ballón Aguirre. *El Pizarro de Beethoven. Alegorías artísticas de un emblema histórico peruano*. Lima: Epojé, 2014.

El teatro de la ópera barroca y neoclásica ¡sí que era una sociedad del espectáculo! La tradición se inició cuando se incluyó en el escenario la zona externa del teatro. Esto es lo que sucede al final de la última escena de la ópera *Fidelio*, de Beethoven: sobre el escenario, celadores redimidos y obreros felices y, en el exterior, críticos “proletarios” y policías, todos con cascos, todos en movimiento y todos confundidos en la humareda. Todos juntos –además de los incluidos de la sala y del foyer– por aquello de que el estrépito de la comunicación mediática ha decretado “la más importante preparación del mundo”. Y todos contra la despótica violencia, el severo tirano, el cruel enemigo de la libertad, el impío que oprime la inocencia con su maldad, la criminal voluntad, el infame de corazón de tigre todo rabia y furor, el asesino que invoca el infierno y la muerte contra la rectitud, la justicia, el amor y el coraje de los que luchan por la verdad. En resumen, Don Pizarro, el gobernador dueño de la prisión, es un barítono portador de un nombre, todo menos que inocente. Nos lo demuestra, con todas sus sombrías consecuencias, un libro de 912 páginas –1.400 en el proyecto original– de Enrique Ballón Aguirre, *El Pizarro de Beethoven. Alegoría artística de un emblema histórico peruano*, acabado de publicar por Epojé, Lima, 2014. Un análisis monumental del mito del conquistador del Perú, Francisco Pizarro, cuya despiadada sumisión a la corona de España concluye con un genocidio: la muerte a filo de espada y de enfermedad de nueve millones de los antiguos habitantes de las tierras incas.

El autor, profesor emérito de la Universidad del Estado de Arizona (USA), es lingüista y semiótico de la cultura. Miembro del Comité Científico del Instituto Ferdinand de Saussure (París), ha estudiado las lenguas andinas –quechua y aimara–, sus tradiciones populares y la etnotaxonomía –la extenuante terminología con que vienen etiquetadas las miles de papas andinas. Pero sus intereses en poetología lo han conducido al estudio del grandísimo poeta peruano César Vallejo y de la mexicana Juana Inés de la Cruz, preferida de Octavio Paz. El libro sobre “el perverso” de la ópera *Fidelio* reconstruye detalladamente el recorrido cultural con el que el Pizarro “histórico” es convertido, en la ópera de Beethoven, en el epónimo del tirano sin dios y sin ley, un sátrapa y un dictador.

Desde Montaigne, a través de Voltaire y Rousseau, los intelectuales franceses crearon la leyenda negra del fundador del virreinato del Perú, del cual escuchamos los ecos musicales en óperas histórico-alegóricas como *Las indias galantes*, de J.



Ph. Rameau, y el *Moctezuma*, de A. Vivaldi, o el *Montezuma*, de Graun. Una tradición tenaz que llegó al hombre de teatro Jean Nicholas Bouilly, el mismo que escribe su *Leonor o el amor conyugal. Hecho histórico español* (1798), tomado de un evento del Terror jacobino en la Revolución francesa y lo ambienta en la prisión de una localidad cercana a Sevilla. Un texto que Beethoven –buen conocedor del francés– reinterpreta con una nueva axiología e ideología, asumiendo entonces una responsabilidad ética y alegórica. El pérfido dueño de la cárcel es justamente Pizarro, quien, como actor de una intriga doméstica, se convierte en una alegoría artística del Tirano. Ello me lleva a pensar en los centenares de prisioneros de la oscura cárcel y en su invocación por la libertad, en la violencia de la orquesta en el aria de Pizarro del primer acto y en el recitado que comienza con las palabras de horror dirigidas a él.

La investigación rigurosa de Ballón Aguirre está orientada por el vigoroso movimiento político registrado en la obra lírica de Beethoven. La historiografía nacional e internacional continúa en efecto presentando al “genocida” Pizarro como un emblema patrio del Perú. Con agudeza hermenéutica, el semiótico peruano maneja los epítetos que construyen este estereotipo, consolidado como verdad histórica. A pesar de su etimología (lat. *adiectivus*, que se añade, de *adjicere*, añadir), los adjetivos son todo lo contrario de accidentales: construyen el ícono ortodoxo de un líder valiente, noble, firme, tenaz, dotado de destreza de manos y sagacidad administrativa, etcétera. Contra los efectos monumentales de esta leyenda dorada, la ópera *Fidelio*, con su intensidad libertaria, restituye a Pizarro en su verdadera naturaleza y le destina el carácter de impredecibles desarrollos futuros. Una alegoría, como lo es también la traducción de *Novela soñada (Traumnovelle, 1925)* de A. Schnitzler trabajada por S. Kubrick en su gran film *Eyes Wide Shut* (1999). Allí, el protagonista Fridolin/Bill en dificultades matrimoniales, siguiendo la pauta señalada por el pianista Nightingale, con los ojos vendados, debe pronunciar la palabra de orden “Fidelio”: podrá entonces entrar enmascarado a un lugar de sexo y de violencia dominado por un ambiguo, autocrático, personaje.

Las numerosas páginas del libro tratan de reescribir esos espacios del olvido, pero es difícil, en un mundo globalizado, calcular el eco de las propias palabras. Así, Ballón Aguirre nos recuerda que *Fidelio*, aunque conocido y representado en América Latina, nunca ha sido visto en Lima. Vaya de boca del apuntador un consejo al futuro director de escena que represente allí esa ópera: antes que ambientarla en la Bastilla, habrá de hacerlo en los campos nazis de concentración, Guantánamo, fábricas detrás del telón y otros lugares posibles, en que Don Pizarro pueda cantar su odio y su derrota entre sus antiguas pero no olvidadas víctimas, los pueblos de los Andes.

(Traducción del italiano por Guillermo Dañino Ribatto)

## MÁS ALLÁ DEL DECIR / Marcelo Pellegrini

Víctor Vich. *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2013.

De los tres ámbitos de la psiquis humana descritos por Jacques Lacan (lo imaginario, lo simbólico y lo real), es este último el que presenta las más grandes dificultades para ser definido y descrito. En su libro *El sujeto lacaniano*, una lúcida glosa del pensamiento del autor francés, Bruce Fink señala a lo real como “el significante definitivo” cuya principal característica es resistirse a toda significación (la paradoja aquí es aparente y volveremos sobre ella). Inextricablemente ligado a lo simbólico y lo imaginario, lo real es lo que se resiste a todo proceso de simbolización, y es, de esa manera, lo que permanece refractario al lenguaje. Judith Butler y Slavoj Žižek nos advierten, sin embargo, del “peligro” de externalizar lo real, de transformarlo en una entidad ajena a nosotros, porque al describirlo de ese modo ya estamos realizando sobre él un proceso de simbolización sobre lo que precisamente se resiste a ello; por el contrario, señalan Butler y Žižek, lo real es un proceso interno, inherente a nuestra condición humana, una fisura o herida que permanece abierta, una especie de falla geológica que atraviesa nuestra experiencia impidiéndole cifrar con el lenguaje el mundo.

Víctor Vich entiende casi mejor que nadie que la poesía es la expresión literaria más adecuada para dar cuenta del sujeto y su lucha por los significados en un mundo que parece que ha perdido sus coordenadas éticas. El deterioro de la comunicación, la falta de solidaridad, la desquiciamiento de la política, entre otros males contemporáneos, se resumen en tres preguntas de mayor dimensión, formuladas por Vich de la siguiente manera: “¿Qué es el sujeto?, ¿Qué es el lenguaje?, ¿Cómo funciona el vínculo social? son, a mi entender, tres de las preguntas que la poesía está siempre intentando indagar a partir del conjunto de sus representaciones y de sus intensos riesgos formales” (p. 12). Vich emprende su tarea amparado por el amplísimo registro verbal de la poesía peruana de las últimas décadas, comenzando por Luis Hernández y terminando con Lorenzo Helguero. Un recorrido que se detiene en estaciones señeras, como Abelardo Sánchez León, Mario Montalbetti, Eduardo Chirinos y Rosella Di Paolo, entre otros. La gran “novela familiar”, para utilizar la conocida expresión freudiana, de la poesía peruana que nuestro autor relata para sí mismo y para nosotros está marcada por variados intentos de dar con la expresión de un sujeto escindido. Vich lo explica mucho mejor:

En este libro, voy a sostener que la poesía es un discurso que provee de un encuentro con lo real, vale decir, un discurso que intenta nombrar algo que se resiste a ser nombrado, en tanto mismo acto de simbolización implica por lo



general una violencia frente a lo establecido. De ahí que la poesía esté siempre maniobrando con el lenguaje (...) y de ahí también la conciencia y esa sensación de derrota que impregna a buena parte de la poesía contemporánea. (p. 15)

Vich ha tomado cuidadosa nota, además, de la advertencia de pensadores como Butler y Žižek: no abandonar nunca la noción de que lo real es una fisura al interior de la psiquis humana, que es lo mismo que decir al interior del lenguaje:

(...) lo real no es exactamente aquello que no llega a ingresar al lenguaje, sino la marca del fracaso –aquella huella impresa en el orden simbólico– que da cuenta de la imposibilidad que tiene el lenguaje de representar el mundo a cabalidad. Es decir, con lo real no se hace referencia a una dimensión “externa” a lo simbólico sino, más bien, a su propia falla constitutiva, a una especie de grieta que se produce violentamente en el acto de simbolizar (p. 15)

De esta forma, los poetas emprenden la siguiente trayectoria: elaboran una imagen de sí mismos, una máscara poética (orden imaginario) y emprenden con esas herramientas la descripción del mundo por medio del lenguaje (orden simbólico) solo para toparse con un muro que impide la elaboración simbólica. Esa ha sido la trayectoria de la poesía moderna al menos desde el Romanticismo: la descripción de un violento fracaso. De ahí a que ese “significante definitivo” del que habla Bruce Fink sea el que se resiste a la significación, porque le pone un freno que termina en la incoherencia y el caos. De ahí nacen algunas de las más valiosas experiencias poéticas del último siglo y medio: Rimbaud, Mallarmé, Pessoa, Vallejo y Paul Celan, entre otras obras que los poetas peruanos aquí estudiados han leído con fervor. Pero no se trata, como advierte Vich, de “terminar posicionando al lenguaje como un puro fracaso frente a lo real, sino de observar cómo la palabra poética articula una verdad que, si bien es irrepresentable y gira en torno a un vacío, es también un agente que habla y que sirve para construir el vínculo social” (p. 18). El intento de Vich, entonces, se vuelve claro: dilucidar el papel que en el discurso social ha tenido la poesía en el Perú de las últimas cuatro décadas. Esto, nos advierte el autor, es un problema de difícil solución debido al lugar marginal que la poesía ocupa no solo en el Perú, sino en Occidente. Dice Vich:

Hoy, en efecto, la poesía se ha vuelto un discurso extremadamente marginal, pero también un discurso marginalizado socialmente. ¿Por qué la sociedad contemporánea evade la poesía? La respuesta no es otra que porque ella reta las representaciones establecidas y porque propone significados inéditos que no aparecen en otros ámbitos de la cultura. Como lugar que apunta al deseo y a la falta, la poesía es aquel discurso que encarna el malestar existencial y que da cuenta de las fallas en la cultura. Si la sociedad se desentiende actualmente de la poesía, lo hace porque se trata de un discurso verdaderamente subversivo; un discurso que porta una palabra diferente, que invita a mirar de otro modo, a escuchar otras voces y que nos impulsa a dejar de lado lo que somos o, más bien, a reconciliarnos con aquello que creemos que somos pero siempre a partir de nuevos sentidos (pp. 18-19)

La poesía, entonces, mina los lenguajes establecidos y recupera para nosotros la visión de lo otro y de los otros que yace en la interioridad de la experiencia humana para de ahí pasar al ámbito de los discursos sociales, esas verdades aceptadas la mayoría de las veces sin cuestionamiento alguno. La poesía, marginal y marginalizada, es un *género menor* en el sentido que Deleuze y Guattari dieron a ese término para referirse a la obra de Kafka: una literatura que, situada en los márgenes del lenguaje, destruye los sentidos heredados y los cambia radicalmente, incluso en su centro mismo. Esto es lo que Víctor Vich quiere desentrañar a partir de las obras de los doce poetas que estudia en su libro. Las muy diversas propuestas de autores como José Watanabe o Rocío Silva Santisteban, por ejemplo, hablan de la diversidad formal y de los distintos puntos de vista adoptados por ellos para lidiar con la realidad de un país como el Perú, que en las últimas cuatro décadas ha pasado por devastadoras crisis políticas y económicas, y que ha visto cambiar su tejido social de maneras hasta ese momento nunca vistas. Desde la cita interminablemente irónica en Luis Hernández a las imitaciones de las grandes tendencias poéticas del siglo XX de Lorenzo Helguero, pasando por el escepticismo de Mario Montalbetti, las resignificaciones del amor en Rosella Di Paolo, la belleza destruida pero igualmente deslumbrante de Eduardo Chirinos y la excesiva realidad en Abelardo Sánchez León, entre otros, Víctor Vich nos entrega un cuadro fascinante por sus aventuras formales y bellamente terrible por lo mucho de desesperación que hay en el canto de estos poetas. De lo real a la realidad misma, y de vuelta, entre el vuelo y la caída estrepitosa en el mundo, Víctor Vich nos hace recorrer algunos de los hitos más señeros de la poesía de su país, con una elocuencia y una penetración que hace mucho tiempo echábamos de menos en la crítica hispanoamericana de poesía. *Voces más allá de lo simbólico* está llamado, qué duda cabe, a convertirse en un referente obligado para quienes frecuentamos con permanente deslumbramiento ese vasto país que la poesía peruana ha ido construyendo.



## UNA PRESENTACIÓN

Mario Montalbetti. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014.

## ¿PARA QUÉ SIRVEN LOS TEXTOS DE MONTALBETTI? / Mijail Mitrovic

Escribí el prólogo del libro. Allí suelto algunas ideas que parten de la lectura de más o menos treinta y cinco ensayos que Mario me alcanzó tras terminar, como alumno, su curso de Lingüística General en el 2012. La mayoría de los textos que componen *Cualquier hombre...* estaban en ese folder gordo que leí.

La pregunta que quiero lanzar es puntual: ¿para qué sirven los textos de Montalbetti?

La primera respuesta, que creo es la más cercana a lo que piensa Mario, es que no sirven para nada.

La segunda respuesta me tomará un poco de tiempo:

1. Parece un consenso que hemos perdido una mirada crítica a la realidad. Haber perdido tal cosa supone que la crítica antes tenía lugar en la sociedad. *Tener lugar* aquí significa que a través de la crítica la gente podía entender lo criticado, relacionarse con ello; y también apunta a que había un cuerpo más o menos consistente de autores y obras a las que posteriormente se le llamó “tradición”.

Jorge Villacorta dijo en el 97 que la crítica de arte en el Perú se basaba principalmente en artículos de 500 palabras, publicados en periódicos o semanarios, escritos además por cuatro o cinco personas. Esa crítica no utilizaba argumentos sino imágenes; imágenes que expresaban el gusto o disgusto del autor respecto de la exposición —la mayoría de las veces— o de la obra —en una mucho menor medida—. Ello, sumado a la inexistencia de libros que piensen el arte local, puede servir como ejemplo de lo que quiero decir: lo que tenemos es una forma de crítica orientada o bien al comentario periodístico —esto es, a presentarle cosas al público, a quienes “consumen”—, o bien obsesionada con los tópicos románticos de la creación artística (la expresión del alma, la biografía del artista como explicación de la obra, las corrientes estilísticas, etcétera). Si eso es “tradición crítica”, no entiendo cómo no se le declaró en crisis desde su nacimiento.

El punto es que la crítica —de las artes, de la sociedad, del pensamiento— nunca tuvo un peso tal que autorice a declararse, hoy —en consonancia con las crisis que suponemos habitan todas las esferas de lo social—, como necesitada de ser salvada. Los textos de Mario no sirven, entonces, para salvar ninguna tradición crítica.



2. Pero tampoco sirven si el criterio de evaluación de su utilidad es *tecnocrático* —acá me apoyo en una conversa que sostuvimos hace unos días—, es decir, si el objetivo que se espera de una intervención crítica es solucionar problemas, y no me refiero a problemas teóricos, sino problemas prácticos como la identificación de las personas con su país, la inclusión de los excluidos en el sistema democrático, la solución de los conflictos sociales o el reconocimiento de la diversidad cultural. Esos problemas son los que la crítica tecnocrática intenta resolver, permeando la totalidad de los campos académicos actuales. Pensemos en cómo una tesis de licenciatura debe “justificarse” como se justifica un proyecto de desarrollo social; o cómo se ha instalado ese sentido común que asume que la teoría no sirve para nada, ni siquiera para pensar.

Si la crítica actual es tecnocrática, y en estos textos no se encuentran intervenciones que apunten hacia esas miras, ¿para qué sirven los textos de Montalbetti?

3. Hay una opción más, cuyo ejemplo negativo es la *desdichada lectura* que ofrece Mario del poema *Los reyes rojos* de Eguren. Allí lo que hace Mario es agotar el poema, pues lo descifra palabra por palabra al punto de dejarlo sin necesidad alguna de comentario, quitándole todo misterio y posibilidad de generar ese efecto estético que producen los objetos artísticos. Y es que un problema no mencionado antes que la crítica tecnocrática busca resolver es la indeterminación del significado de las cosas que analiza. Tal vez no indeterminación, sino apertura de su significación, aquello que asegura su existencia futura como objeto que interese interpretar.

Esa desdichada lectura es el ejemplo negativo de lo que me parece que estos textos consiguen, que es tomar la literatura, las artes plásticas, los problemas éticos, etc., como excusas —pretextos, como han puesto en el título— para hablar de *otras cosas*. Esas otras cosas —resumo dos: que el significado no es parte del lenguaje; que el lenguaje no sirve para comunicar— son lo que finalmente Mario firma como su pensamiento propio, apoyado en una “tradición” inventada que se deja ver en sus referentes teóricos y en el uso singular que hace de estos.

Y de esas otras cosas es el único responsable.

## TODO EL RESTO ES LENGUAJE /

Emilio J. Lafferranderie

### I

En una lectura diacrónica de los textos de Montalbetti sobre el lenguaje y sus consecuencias es posible distinguir tres fases. El libro que hoy se presenta corresponde a la tercera. No sabemos si será la última. Intuyo que hay suficientes indicadores para suponer una posterior. Lo indudable es que siguiendo el curso que provee la cronología podemos intentar pensar cómo se ha llegado a *Cualquier hombre es*



una isla. Para ello, habrá que comprender uno de los escritos centrales de la "segunda fase de Montalbetti" titulado *El lenguaje ha desaparecido* (Hueso Húmero, 33). Es el año 1997, y no deja de ser paradójico que dos años después de haber publicado *Fin desierto*, se enuncie que el lenguaje ha desaparecido. En ese texto, el lenguaje es definido bajo el eje de la pérdida, como un miembro fantasma, es decir, como una alucinación dispar de sonidos y significados de una unidad corporal que ya no es tal. Si esto es así, se abre la posibilidad de que el lenguaje adquiera características cercanas a una alucinación pública y que se homologue en su estructura a esa otra práctica colectiva alucinatoria que es la religión. El vínculo no es arbitrario. Montalbetti lo sabe y lo escribe así: "nuestra fe en el lenguaje, nuestra fe ciega en sus efectos comunicativos, su poder referencial, sus consecuencias performativas, sus pozos llenos de significado, sus habilidades cognitivas, es la mejor prueba de su ausencia". Las definiciones sobre la fe en el lenguaje se aproximan al clásico *creo porque es absurdo* e incluso se extienden a una reformulación contemporánea de la apuesta pascaliana: voy a vivir suponiendo que existe el lenguaje, voy a hablar asumiendo que hay significados.

Pero si todo es fe o alucinaciones proposicionales, ¿qué es aquello que diariamente hacemos con las palabras, a qué hacen referencia los sonidos que intercambiamos con la ilusión de comunicarnos o en qué consisten las consecuencias performativas de cada práctica verbal? La metáfora corporal-neurológica del miembro fantasma busca dar una respuesta. Y en cierto modo debía ser así, pues esta representa los acentos y las imágenes de ese momento histórico: la indolencia frente a la precariedad social, la experiencia política de fragmentación, la percepción de que todo lenguaje no es más que un efecto degradado de sentido o una réplica inerte y artificial. En ese barrido teórico donde todo desaparece, ni la literatura —menos aún la lingüística— se libran de ser subsumidas por Montalbetti bajo la sombra de un estático régimen gramatical. En el mismo texto dice: "En una época en la que parecemos vivir el fin de todo, el fin de la historia, el fin del marxismo, el fin del arte, el fin del tiempo, el fin del desierto... ¿por qué no el fin del lenguaje? ¿por qué no hacer del lenguaje el último vagón de este tren fantasma, de este tren de las desapariciones?". La pregunta no implica un efecto retórico, sino que busca trazar un campo de trabajo organizado bajo una polaridad: lenguaje y simulacro. El primero definido como una pluralidad deslocalizada y ausente, el segundo como una homogeneidad reproductiva que da consistencia al mundo. *El lenguaje ha desaparecido* concluye en el siguiente *impasse*: la sospecha sobre la capacidad de las palabras para distanciarse del régimen socio-político de los simulacros. En esa interrogante diagnóstica parece detenerse el análisis de Montalbetti. La Clínica vendrá después.

## 2

En *Cualquier hombre es una isla*, las preguntas se han desplazado. El lenguaje no es un miembro fantasma, ni un auto sacramental, ni una virtualidad que actúa vía una indescifrable negatividad. En esta tercera etapa, la dicotomía entre el nihilismo fantasmal del significado o su absoluta transparencia se diluye. La espectralidad

ha llegado a su fin y sus efectos se traducen en esta serie de escritos donde se intersectan lenguaje y poema, lenguaje y modos de vida, pero sobre todo, lenguaje e historia. Y tal vez sea este último uno de los rasgos centrales del presente libro: configurar y analizar los discursos que construyen y disuelven el lazo social. Ahora, pareciera existir un vínculo indiscernible entre la producción del lenguaje y la producción de la vida colectiva. Desde este marco, puede comprenderse un ensayo parcamente violento como *El lugar del arte y el lugar de la memoria*, producido en el contexto de la discusión, elaboración y construcción de este espacio público. La fuerza del análisis de esas páginas reside en pensar diagonalmente sobre los modos estatales y no estatales de gestionar la memoria de la muerte, el dolor, las desapariciones fácticas, la intervención en los cuerpos. Todo en el ámbito de una paradoja: crear un museo-lugar para cerrar "un periodo histórico". La conclusión de ese texto se anticipa a lo que ha estado sucediendo: codificar un lugar de la memoria es construir una economía del recuerdo, nada más. Las preguntas que genera terminan por diluir el sentido común humanista de este proyecto cultural al concebirlo como una estación más para el consumo social de la memoria. El epílogo es claro: no todo puede estar en lugar de algo.

Pensar estas temáticas sobre los modos de vida en nuestra comunidad exige un ejercicio crítico anti-natural que aproxima el estilo de Montalbetti a una investigación de las sedimentaciones culturales, a las que resulta necesario oponer anomalías significantes y direcciones obtusas de sentido. El foco es la inmediatez del simulacro y la espectacularidad del imaginario que logra convertir en lógica, la lucha por el reconocimiento a través del consumo. Trabajar contra esa simplicidad consensuada bajo el régimen de la información implica descomponer las articulaciones que normalizan las ideas, los lazos sociales y las formas en las cuales se acreditan nombres, roles y espacios.

En esta línea de análisis, *Cualquier hombre es una isla* es un libro conceptualmente intolerante y profundamente anti-pedagógico. Esa es su fuerza: no tolerar ni el consenso mimético de significados ni su multiplicación especular. Es un libro pensado y escrito por fuera de aquello que Lacan llamaba el discurso universitario. Son páginas que no buscan enseñar ni hacer de la letra escrita un ejercicio de transmisión de conocimiento, sino que revelan un método que consiste en privar de forma a esas unidades de consumo que son imágenes, cuerpos y palabras en la experiencia cotidiana. *Cualquier hombre es una isla* plantea en los diferentes campos que recorre una idea que el autor viene trabajando desde hace una década y que podría definirse como una *política del sentido*.

3

Una nota final. El libro se inicia con el poema *El ombligo del sueño*, de *Cinco segundos de horizonte*, y concluye con un análisis del poema *El explorador polar*, de Joseph Brodsky. Ambos funcionan como los extremos de un intervalo en cuyo interior suceden los textos. Ambos hablan de trayectos, de geografías y de la posibilidad de aproximarse a ese punto que no se puede sobrepasar donde lenguaje

e imágenes se cancelan y no hay nada ni nadie para realizar cualquier clase de intercambio simbólico. El trayecto en los versos del *Ombbligo del sueño* es circular y ocurre en un óvalo de la ciudad de Lima y culmina con una detención y una sombra del poder. El texto sobre el poema de Brodsky es un análisis sobre el desplazamiento de un explorador hacia esa latitud absoluta, ese afuera no simbólico, ese ombbligo geográfico que es el polo norte. *El explorador polar* de Montalbetti no es Klein, el personaje de *Solaris*, la novela de Stanislaw Lem llevada al cine por Tarkovski. *Solaris* es una versión futurista alucinatoria del ombbligo del sueño cuyos efectos, al materializar todos los deseos de los personajes, termina produciendo una pesadilla. En *Solaris*, desanudar lo simbólico conduce al personaje a lo inhumano. En el análisis del *El explorador polar* no hay pesadillas ni desintegraciones perceptuales. El personaje sabe que no puede habitar el polo y también sabe que no va a detenerse. Como señala Montalbetti, no es el polo lo que el explorador desea, y tampoco es el óvalo o desanudar el ombbligo del sueño aquello que el automóvil busca en el poema de Cinco segundos de horizonte.

Ambos comparten una dirección, un devenir-punto, un sentido. A pesar de la gangrena del explorador, de haber consumido todo lo disponible, de haber trazado signos en la única foto que le remitía a una historia, persiste. Escribe en la foto para borrar una biografía e impersonalizarse. Solo así puede continuar. Y ese es el corolario del libro: solo así se puede pensar.

## RESPUESTA A UNA PREGUNTA QUE NO ME HAN HECHO / Mario Montalbetti

En un momento pensé que la idea central que hilvanaba todos los ensayos de este libro era mi desagrado por el poder en cualquiera de sus formas: político, militar, religioso, lingüístico, económico, social... Ese desagrado es real y existe.

Pero hay otra idea que creo que explica mejor la emergencia de estos ensayos.

No sé si se han dado cuenta, pero vivimos en medio de condiciones intelectuales deplorables.

Tal vez por educación no decimos nada.

O tal vez no decimos nada para que la cosa no empeore, aunque es difícil que lo pueda hacer.

La evidencia es abrumadora: nos hemos despachado el lenguaje. El lenguaje ha desaparecido y en su lugar hay un montón de palabras.

Si ustedes abren el periódico, ven televisión, paran la oreja en un café, o se dan una vuelta por nuestras universidades, encontrarán un montón de palabras pero nada parecido al lenguaje.

Tal vez se trata de un truco publicitario: "Visite Lima, el lugar sin lenguaje". Tal vez esa sea la fórmula secreta de Marca Perú para vendernos al exterior.

Nunca he subido en el Mirabús pero tal vez lo que dicen los guías no es: "Este el Museo de la Memoria" o "Aquí está el restaurant de Gastón", sino "Observen bien: aquí nadie está pensando".

Insisto, la evidencia es abrumadora. El caso más reciente es ilustrativo. Admitimos prácticamente cualquier cosa excepto que borren nuestros colibríes. Cuando matan líderes asháninkas no nos alteramos tanto; pero no se metan con nuestros colibríes porque entonces sí nos molestamos.

En suma: hemos cultivado la papa y nos hemos despachado el lenguaje. No está mal.

Tampoco es que el lenguaje ha desaparecido solo, como cuando los niños dicen "se rompió". Tomó tiempo y trabajo.

Esto es lo que ha ocurrido: nos hemos amputado el lenguaje. El lenguaje se ha vuelto un miembro fantasma. Y como todo miembro fantasma creemos que está ahí, apuntamos con él, nos duele, sentimos comezón, nos rascamos, etc., pero es una ficción nuestra. Creemos que hay algo ahí donde en verdad no hay nada.

El muñón que nos ha quedado lo hemos cocido con un montón de palabras. Eso nos da la sensación de que tenemos un lenguaje. Pero un montón de palabras no es un lenguaje. Los animales (los monos vervet, las abejas, los canarios, etc...) tienen un montón de palabras pero no tienen lenguaje. Esa es la diferencia entre ellos y nosotros. Esa era la diferencia entre ellos y nosotros.

Se preguntarán ¿y para qué queremos lenguaje si tenemos palabras?

No sé si se han dado cuenta, pero vivimos en medio de condiciones intelectuales deplorables.

El punto es que sin lenguaje no tenemos ninguna defensa contra lo Real. Sin lenguaje la puerta está abierta al eterno retorno de todos nuestros traumas: a la vuelta de Sendero, a la re-elección de corruptos, al retorno exacto de cada uno de nuestros cumpleaños y al ascenso del Boys a Primera.

Ese, creo, es el hilo que hilvana a estos ensayos y pretextos.





## En Este Número

GUILLERMO ROCHABRÚN ejerció entre 1970 y 2010 la docencia en la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP, donde dirigió la revista *Debates en Sociología*. Sus más recientes publicaciones son “50 años del IEP: de la agenda originaria a la agenda pendiente”, en Martín Tanaka (editor) *50 años pensando el Perú: una reflexión crítica. El Instituto de Estudios Peruanos 1964-2014* (Lima, 2015), y “Todos somos iguales. ¿Todo es igual? Buenas causas y malos argumentos”, en Marianella Ledesma (coordinadora) *Justicia, derecho y sociedad. Debate interdisciplinario para el análisis de la justicia en el Perú* (Lima, 2015). *Dikter utan Land (Poemas sin país)*, aparecido este año, es el más reciente poemario de GÖSTA AGREN, escritor finlandés de lengua sueca. El fragmento que aquí damos procede de su libro *Bortom Nostradamus* (2000). JEAN-MARIE GLEIZE, poeta y crítico francés, profesor universitario en Lyon, director de la revista *Nioques*, especialista en Rimbaud y Ponge, agitador del debate poético actual, ha publicado este año *Le libre des cabennes* (Seuil). NUNO JÚDICE (Portugal, 1949) es autor de una veintena de libros y director de la revista *Colóquio/Letras*. En 2013 obtuvo el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. En esa ocasión Pedro Serra, profesor de literatura portuguesa en la Universidad de Salamanca, publicó *Devastación de silabas*, antología, en traducción suya al español, la obra poética de Júdice.

WILLIAM ROWE ha publicado recientemente los libros de ensayos *The Incisions* (Iodine Press) y *Nation* (Knives Forks and Spoons). Su poesía completa saldrá el próximo año con Crater Press. El Fondo de Cultura Económica de México publicó en 2013 la segunda edición de su libro *Hacia una poética radical*. También ensayista y poeta, SEAN BONNEY es autor de *The Commons* (Londres, Openned Press) y *Happiness Poems After Rimbaud* (Unkant Books); sus *Se-*

*lected Poems* aparecerán en octubre con Enitharmon Press. De FERNANDO CASTRO la revista *Literal* publicó hace poco el poema "Ode on one orbit of 0". En unos meses más los versos de "La esfera", escritos con su esposa Teresa, serán puestos en órbita polar a bordo del satélite cultural mexicano Ulises I. MÓNICA BELEVAN, poeta y narradora, colaboradora habitual de esta revista, y ALONSO TOLEDO, arquitecto, son fundadores de la firma de diseño arquitectónico Diacrítica y de su filial teórica Lapsus Lima, productora del podcast "A History of Architecture". Belevan obtuvo hace poco una maestría en Historia y Filosofía del Diseño por GSD de la Universidad de Harvard, y Toledo es director nacional de gerencia de proyectos para Colliers Intl. Perú.

La tesis de maestría de LUIS ALBERTO CASTILLO fue sobre Vallejo y la imprenta; archivista de profesión, se preocupa especialmente por la materialidad de la escritura. El pintor RICARDO WIESSE abrió una nueva muestra en la galería Forum, en agosto último, titulada *Ventana de sombra*. Su más reciente publicación es *Letra y música de María Wiesse* (Lima, IEP, 2014). La elaboración de las páginas "De la Metro sus estrellas" se debe a Santiago del Prado, quien en 2012 publicó el libro *La amistad del aire*. JORGE CAPRIATA ha publicado traducciones en varios números de esta revista. En Hueso Número Ediciones apareció su traducción de *Los sonetos y un lamento amoroso*, de William Shakespeare (la versión completa de 1609). En el ICPNA de Miraflores se exhibió una *Antología xilográfica 1953-2015* del artista plástico CARLOS BERNASCONI, sobre la base de la cual se ha impreso un volumen que lleva el mismo título que la exhibición. ALBERTO DURANT ha dirigido siete películas, de las cuales la más reciente es *Cuchillos en el cielo* (2013).

La nota de PAOLO FABBRI apareció en *Tribune di Palermo* (nro. 2, 17-12-2014). Autor de obras de semiótica, Fabbri ha ejercido la docencia en universidades de su país, Italia, y de Europa y América. Actualmente lo hace en la de Milán y en la Libera Università Internazionale di Studi Sociali, de Roma. JIM ANCHANTE, escritor, crítico literario y docente universitario, ha publicado el poemario *Resquicios* y dos volúmenes de estudios, uno sobre Martín Adán y otro sobre Eguren. Actualmente hace un doctorado en la Universidad de Bordeaux Mon-

taigne. Sobre MARCELO PELLEGRINI véase nuestro número 62. MIJAIL MITROVIC PEASE (Lima, 1989) es antropólogo por la PUCP y profesor de arte contemporáneo en Corriente Alterna. Ediciones Liliputienses (España) ha publicado *Un intervalo, un término*, libro que incluye los poemarios anteriores (*Lugares prácticos, Caracteres*) y el inédito *Líneas mediaciones*, de EMILIO LAFFERRANDERIE.

Los dibujos de LESLIE LEE nos fueron entregados para un número exclusivamente gráfico que planeamos en otros tiempos y no se pudo realizar. Los hemos rescatado como viñetas en memoria del artista.





La **PRIMERA UNIVERSIDAD** peruana en obtener una **certificación LEED** (Leadership in Energy & Environmental Design) en la categoría **Nueva Construcción – Nivel ORO**



# SOMOS PUCP, SOMOS INNOVACIÓN ACADÉMICA

El aula del Complejo de Innovación Académica ha recibido la **certificación LEED** en la categoría **Nueva Construcción – Nivel ORO**. Este edificio ha sido construido con:

**52%** de ahorro en el consumo de energía eléctrica

**42%** de ahorro en el consumo de agua potable

**100%** de aditivos, pinturas y selladores con bajo VOC (Compuestos Orgánicos Volátiles)

**16%** de materiales reciclados

**65%** de madera certificada FSC (Forest Stewardship Council)

**35%** de materiales regionales



**Unidos** pensamos bien.

