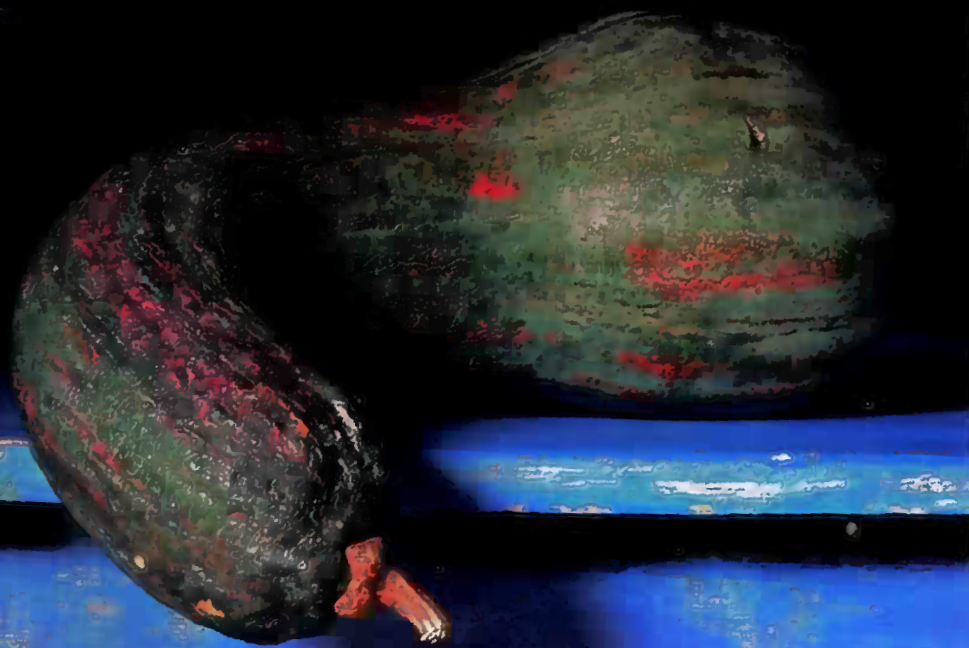


hueso húmero 66

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA // MAGI ALENA CHOCANO // MÓNICA BELEVAN // GEORGETTE DE VALLEJO // JACQUELINE RISSET // RODOLFO HINOSTROZA // FRANÇOIS RASTIER // CARLOS FERNANDEZ LOPEZ // MICHAEL WOOD // CARLOS LÓPEZ DEGREGORI // RODRIGO QUIJANO // JORGE WIESSE REBAGLIATI // LEX ROSS // ALEXANDRA HIBBETT // MIRKO LAUER // MIJUEF ANGEL RODRÍGUEZ REA // ADENDA: FOLLETO INÉDITO DE JAVIER HERAUD

dicte nber 2016



Hueso húmero

66

UNMSM

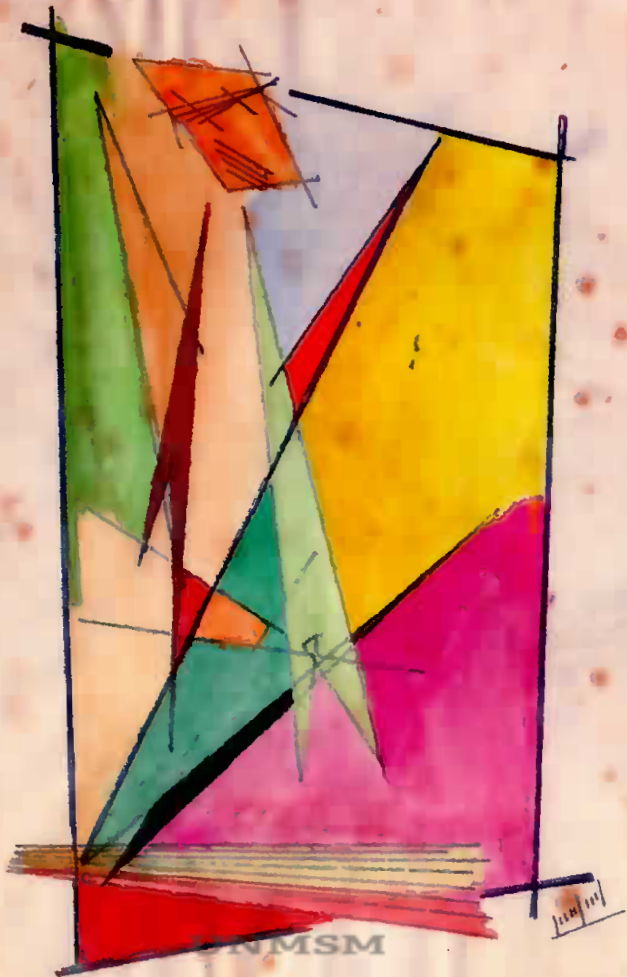
4 Sanetos A

Wytin Adan



QUIRY
HERAUD

1959
UNMSM



ENMSM

10/10/10

a Martin Adán
(al adánico modo.)

Mélica pila del acerbo zumbo

Corroes tus encías y retórnate,
y vúelvete ave, árbol oscuro
de la ciénaga alevosa. Miélete
muerte en fálidos reflejos, o

ruro cabezal aleja tus temores,
y ante cuatro cégatas, pica y
zumba. Mélica yermosa, res
cátate, trastúmbate abejón.

Enajenado, viscera torna
eternidad creciente, ríe y
canta donde asoman plomos

claros. Metástesis aploma con
arromo, forma y gozo,
apetito, llanto y demuda.



Que, de arduo nombre, sombra.
.....

(Rizos albura ardiosos arenales,
niniate indolente cuajos segre-
gales: voltea a travesías limo-
sas de extramares, celo.....)

(Y marola puestas entre sábanas
orgosas: cógete martín de
sombras retorcidas, donde tal
vez encuentres el descanso.)

(Entre mieles arbústeas y soles
orquestales, pómulo cefírico an-
te tornoso llanto.....)

(Fórniideo estertor, chopinesco
cielo, mar y costa desbordados,
entre luz y luz sin coyuntura.)



Ingénita muerte que me anima.
.....

Sonetudo panfleto recostado, de
argullas pleno. Y apiculoso el
recto, destino implicoso que su-
bleva a donde lleguen voz y llan-

to entristecido. Hueso retorcido
en la corriente, piedra secular
de la vertiente, quilla picúrea
de la noche gerda, a donde el ojo

Y la pupila imploran. Despeja tu
poniente y desdona vida, pide al
silencio el aquereoso viento, y

vuélvete martinesco, bueno ademan-
to y respeto quedo. Y en la fuente
purpúrea, volverá tu voz nunca apa-
(gada.



No me dejes sin ti, tras tu denuedo.
.....

Atraviesa tus extramares poesías,
silencio y sino, recurasa espuma
de mar en calma y alboroto lleno,
entelequia prisa y melífico viento.

Áncloste de brazo y piernas,
rayas cerúleas, hollamiento puro,
entre la poesía y el oscuro fondo.
Puesto entre Gáines arrulescos,

O entre cenizoso hollo y huella,
vuelva tu luz, voz endurecida
entre casas cartonescas y clarines.

Será combate duro y testigo
claro, tu frente amplia, prócopa,
y tu espumoso fuego.



UNMSM



UNMSM

Se acabó de
imprimir el 26
de setiembre de
1959. Se tiró
un ejemplar
numerado.

N^o 1

UNMSM



Javier Heraud,
en la escolta
del Colegio
Markham
1957/

Carnet de lector
en la UNMSM
1960

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
BIBLIOTECA CENTRAL
16212. CARNET DE PRESTAMO

Nombre Heraud Pina Javier

Facultad (es) Derecho Matr. 65

Dirección San Martín 9. Miraflores

Firma del lector Javier Heraud

RENOVACIONES

Jefe del Departamento de Circulación

Lima, San Agustín de 1960



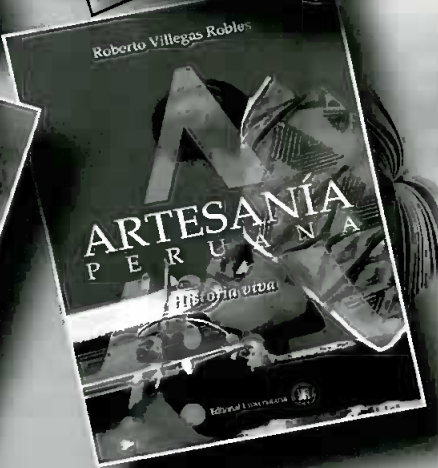
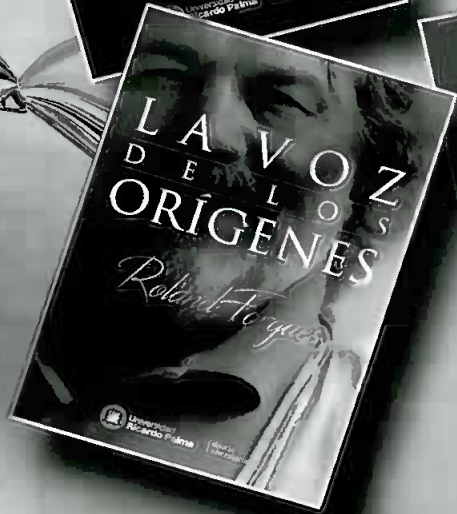
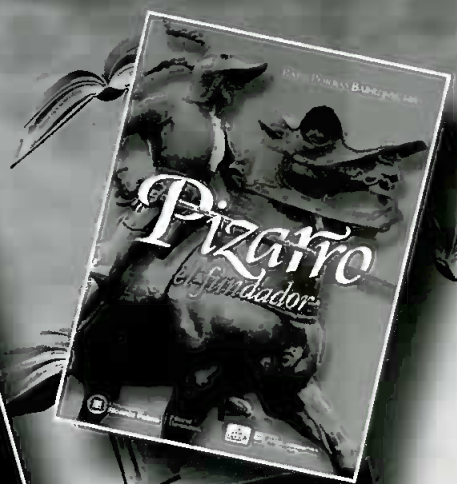
...bravo será el
temor de las furiosas
cuchillas de los
~~toros~~ en las
hijas de los pueblos
manchados
de la tierra en
el campo y en
los ranchos

Ilustración de Javier Heraud en un poema suyo



Universidad Ricardo Palma

Recientes publicaciones



www.urp.edu.pe



**Editorial
Universitaria**

De venta en:

Campus URP

Av. Benavides 5440, Surco
T. 708-0000 Anexo: 8005, 8009, 8010
E-mail: editorial@urp.edu.pe

Centro Cultural

"Ccori Wasi"
Av. Arequipa 5198, Miraflores
T. 445-3578

También ventas en las principales librerías de Lima y provincia

hueso húmero

p. 66

diciembre

2016

SUMARIO

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / Psicoanálisis y fotografía	3
MAGDALENA CHOCANO / <i>Ocho poemas de Objetos de distracción</i>	13
MÓNICA BELEVAN / Escenas de caza	17
GEORGETTE DE VALLEJO / Siete cartas	24
JACQUELINE RISSET / Tres poemas	36
RODOLFO HINOSTROZA / Cinco cartas	48
FRANÇOIS RASTIER / Pluralidad de las lenguas, unidad de la literatura	63
CARLOS FERNÁNDEZ LÓPEZ / Seis poemas	74
MICHAEL WOOD / Lo hacemos todo el tiempo (Sobre las intenciones de Empson)	77

EN LA MASMÉDULA

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI / Espejo ortivo: la escritura de Américo Ferrari	88
RODRIGO QUIJANO / Cien años de <i>Colónida</i> y <i>desColónida</i>	93
JORGE WIESSE REBAGLIATI / Traducir a Dante, traducir a Risset	98
ALEX ROSS / Iguale el resultado. Las compositoras se acercan a la marca	106

LIBROS

ALEXANDRA HIBBETT / Romper un poema para hablar de él	111
MIRKO LAUER / <i>Pintando una vida</i>	115
MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ REA / Índice de Hueso Húmero Nos. 45-56	119
En este número	130
Adenda: folleto inédito de Javier Heraud	

TAPA: Fotografía de Antonio Ramos. Copia cromógena de negativo color, 1996.
VIÑETAS: tomadas del libro *Juguets*, cuentos de Rose Marie, ilustrado por Jorge Vinatea Reinoso. Empresa Editora La Opinión Nacional, Lima, 1929.

UNMSM

hueso húmero

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F. Editor (†)

y

Mosca Azul Editores

Dirección

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

Consejo Editorial : *Jorge Capriata, Luis Loayza, Santiago López Maguiña,
Mario Montalbetti, Julio Ortega, Anibal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

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

Edificio Los Sauces Dep 1503 Residencial San Felipe, Jesús María, Lima

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

PSICOANÁLISIS Y FOTOGRAFÍA /

José Carlos Huayhuaca

1

Por su naturaleza, parecen tender a divergir antes que a encontrarse. El psicoanálisis mira hacia adentro, a la subjetividad; la fotografía, en cambio, mira hacia afuera, al mundo objetivo. La fotografía es un arte de síntesis, que trata de apretar en una imagen escueta aquella totalidad de la que capturó un fragmento significativo; el psicoanálisis, por su parte, es una disciplina analítica, como su nombre lo da a entender: busca desagregar, más allá de su fachada, el caserón gótico del psiquismo en sus piezas y niveles y trastiendas. Por último, la fotografía es visual, en tanto que el psicoanálisis es verbal (“the talking cure”). No hay, pues, posibilidad de que sus caminos se crucen.

O quizás sí. ¿No son los sueños —vía regia al inconsciente, según Freud, y material predilecto de sus interpretaciones— eminentemente visuales? Sus imágenes, ¿no parecen instantáneas de lugares, situaciones y personajes que conocimos alguna vez, que podríamos conocer o que nunca conoceremos? Pensándolo mejor, parecen más bien hábiles sobreimpresiones propias de laboratorio fotográfico, en que una persona es también otra; un lugar, el compendio de varios; una situación, esta y asimismo la contraria. Pero, ay, carecen de la fijeza de las fotografías; son fugaces y se deslían a medida que nos esforzamos por recordarlas, incluso en el inmediato despertar. Se parecen más a parpadeantes películas mudas (“flickers”), imposibles de rebobinar a discreción, como si las hubiésemos visto, de paso y por casualidad, en un arcaico y desvencijado cine de provincia, en el curso de un viaje que iba por otro rumbo.

Sin embargo, los fotógrafos, desde tiempos de los surrealistas y aún antes, han intentado figurar esos fantasmas en imágenes de cepa onírica. Ocasionalmente, con éxito; por lo común, mediante combinatorias a lo sumo ingeniosas —y los sueños no son simplemente “ingeniosos”. Por cada hallazgo deslumbrante de Man Ray, González Bravo o Hans Bellmer, abundan las sofisticadas y sofisticas¹ fabricaciones a lo Jerry Uelsmann, Julia Fullerton-Ba-

1 En el sentido de aparentes y fingidas.

ten, Erik Johansson —además de los inanes ejercicios “absurdistas” por parte de multitudes de estudiantes de fotografía.

Pero hay otras aventuras, harto más prometedoras —respecto al propósito de producir imágenes que se parezcan a los sueños y nos permitan un atisbo del inconsciente— que las fotografías “surrealistas” del montón. Dos, al menos, se distinguen (para mí) con nitidez.

2

El fotógrafo estadounidense Arthur Tress, a principios de los años 70, fue contratado para registrar con su cámara un taller de creatividad para niños. Los captó, entre otras actividades estipuladas por el profesor, escribiendo poemas acerca de sus seres queridos, e intentando pintar los sueños que alteraron su noche anterior. Esto último picó la curiosidad del visitante, quien se puso a interrogar a los niños sobre tales sueños y pesadillas que se afanaban por pintar. Para ellos fue un alivio más bien hablar al respecto, e incluso hacer una pantomima, antes que intentar figurarlos en la cartulina. Ahí nomás se le prendió el foco al amigo Tress: ¿no sería posible “poner en escena” (con “actores”, vestuario, iluminación, *props*, locaciones, etcétera) dichos sueños, sintetizándolos en una imagen emblemática que él pudiera fotografiar? Incluso los niños mismos “actuarían” sus relatos, si los hubiesen protagonizado; en cualquier caso, tendrían que contarle con el mayor detalle acerca de cada personaje, objeto, espacio y escenario involucrados en sus extravíos nocturnos, y en particular acerca de la atmósfera predominante: el clima, el tipo de luz —y ciertamente lo que “sentían”. El resultado fue dos asombrosas series de fotografías: *The Dream Collector* y *Theater of the Mind*, cuyas imágenes parecen pesadillas de las que nos acabáramos de despertar (de hecho, los niños las reconocían con estupor), y que el psicoanalista podría, quizás, descifrar como si las hubiera escuchado en el consabido diván.

Por su parte, la joven artista checa Tereza Zelenkova ha logrado, en su trabajo fotográfico de estos días, imágenes que, sin recurrir a trucos de computadora ni a escenificaciones a lo Tress, tienen el misterio y el poder evocativo de los sueños genuinos. Una caverna subterránea, con su silenciosa corriente de cristalina agua; dos mujeres sentadas de cara a la pared vacía, dándonos las espaldas; un perro (¿o es un lobo?) que parece albino, refulgiendo en la oscuridad; un puente de piedra, más bien pequeño y de hechura digamos primitiva, que cruza el lecho de un arroyo marchito; ramas entrecruzados



Arthur Tress.

de una densa arboleda, y en el centro un cuervo negro. No sé qué pensará el psicoanalista al respecto, pero imágenes como estas, no obstante haber sido halladas en el mundo de afuera, parecen expresar, o remitirnos a, zonas muy profundas de nuestra mente.

3

Hay otro aspecto, bastante más arriesgado de proponer (y de exponer), donde co-inciden a mi juicio fotografía y psicoanálisis. Lo llamaré la dialéctica del ocultamiento y la revelación. Buena parte de la teoría psicoanalítica se funda sobre ella, si no me equivoco: la represión inconsciente a que sometemos ciertos contenidos de la memoria o del deseo; su desplazamiento



Tereza Zelenkova

a formas que a la vez los encubren y los expresan; los tropiezos —actos fallidos— que delatan, sin que nos demos cuenta, su insidiosa doblez. Una vez detectados, el analista procede a “ampliar” sus detalles, restablece las conexiones y así puede llegar a descubrir nuestros oscuros (si no sucios) secretos. Vayamos ahora a la otra disciplina.

Ciertos “actos fotográficos” dan lugar a procesos en algún grado afines al anterior. “Cuando se anda con la cámara”, escribe Cortázar, “hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche.” El fotógrafo, pues, trata de observarlo todo con ojos de águila; luego elige, apunta y dispara. La intencionalidad y la concentración distinguen su actitud —o eso es lo que se presume. Muchas veces, sin embargo, toma sus vistas inconsciente de aquello que la máquina registra, sin que él (“pobre ángel”, diría Cortázar) lo supiera o quisiese. La cámara —lo sabemos por experiencia frecuente— no es como un selectivo pincel; es un imparable mecanismo de replicación que puede ignorar nuestras propósitos —y ponerlos en cuestión. Me explicaré con ayuda de dos ejemplos, uno proveniente de la ficción; de la vida real, el otro. Mi referencia al primero será telegráfica, porque lo conoce todo el mundo; pero me extenderé en el segundo, por la razón inversa.



En el film de Michelangelo Antonioni *Blow-Up* (1967)², el fotógrafo protagonista pasea por un parque de sedante verdor y nada más natural que se le ocurra tomar unas vistas de tan idílico ambiente, incluyendo a una coqueta pareja que se besuquea. Ya en su estudio, revela el rollo de película y amplía algunas imágenes. Nota entonces, a partir de ciertos detalles (la extraña dirección de la mirada de ella, por ejemplo) que parece estar sucediendo otra cosa que lo que creía haber visto en el parque. Tras sucesivas ampliaciones (*blow-ups*), descubre la inminencia de un asesinato. La cámara tomó nota, por su cuenta, de lo que él fue incapaz de ver.

A este tipo de tropiezo significativo (¿hay que pensarlo en términos de lapsus?) se refiere un famoso profesional, David Bailey, cuando habla del “dualismo” de la fotografía: “Uno ve las cosas de una manera, pero la cámara las ve de modo diferente, recogiendo aspectos que ni siquiera habíamos notado”. Y para Cortázar, el fotógrafo permuta “su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa...”³ —formulación que

- 2 *Blow-Up* se inspiró en la idea central del cuento “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar. Como conozco bien este texto, podría haberlo utilizado aquí, ya que tiene la ventaja de ser estupendo. Pero es complejo en extremo grado. Precisamente, las simplificaciones que la idea cortazariana básica sufre en su traslado a la pantalla, resultan convenientes para mis fines. De ahí que eligiera la película para explicarme.
- 3 Bailey lo dice en una entrevista a *The Guardian*, a propósito de la que considera su mejor fotografía. Y la frase de Cortázar proviene de “Las babas del diablo”.

tiene la ventaja, sobre la anterior, de sugerir un conflicto, por soterrado que esté, como sucede en el psiquismo revelado por Freud. Una máquina ve lo que el fotógrafo no; el inconsciente (otra máquina, según Deleuze) revela lo que no “sabíamos” o pretendíamos no saber⁴.

También cabe evocar otro concepto freudiano respecto a esta cualidad de la cámara, opuesta a la del fotógrafo: el de *atención flotante*. El buen psicoanalista debe registrar con parejo interés todo lo que su paciente le dice —y aun lo que calla. Prohibido distinguir apresuradamente entre lo importante y lo fútil, advierte Freud; prohibido interesarse de inmediato por esto en detrimento de aquello, por mucho que corresponda a las expectativas o juicios previos que uno tuviese. Todo “¡ajá!” debe guardarse para el final; para la etapa de la “ampliación”, no para aquella de la “toma de vistas” (me presto los términos del fotógrafo). De lo contrario “correrá el riesgo de solo descubrir lo que ya sabe”.

Por su parte, si bien el fotógrafo actúa *ex profeso*, la cámara es neutral; si aquel se esfuerza (debido a una razón estética, digamos, o al mandato del diario o del cliente) por resaltar tal o cual aspecto de lo que tiene delante de él, esta capta otras cosas también, con ojo impávido⁵, a espaldas del propio operador. Mientras el fotógrafo solo atiende a lo “significativo”, la cámara incluye, como lo haría un buen psicoanalista, lo “insignificante”... que se revelará ulteriormente como aún más pleno de significación. Como escribió el poeta inglés R. F. Langley (1938-2011):

We don't know what we see, so
There is more here. More. Here.⁶

A lo largo de la historia de la fotografía, sus practicantes han reaccionado de maneras opuestas a esta dualidad, combatiéndola sin cuartel o abriéndole las puertas hospitalariamente. Ansel Adams y Minor White, por ejemplo, mediante el concepto de *previsualización*, propugnaron el control total en la toma de vistas, a fin de excluir (¿pero depende eso de la sola voluntad y aun

4 Hace varias décadas, Walter Benjamin acuñó el concepto de “inconsciente óptico”. Pero no es el mismo que aquí manejo; tanto porque, junto al lente fotográfico, Benjamin incluye el cinematográfico, cuanto porque se refiere a procedimientos como la cámara lenta y otros, que nada tienen que ver con lo tratado en esta conversación.

5 Lo que me recuerda la distinción de Ken Kesey entre “to look at...” y “to look for...”; entre la contemplación libre de propósito y la mirada que busca algo. No sorprenderá a nadie que Kesey prefiriera la primera alternativa, tomando en cuenta su sensibilidad postbeatnik y prehippie.

6 No sabemos lo que vemos, así /que hay más aquí. Más. Aquí.

del método, por riguroso que este sea?) lo inesperado; por el contrario, gente como Garry Winogrand y Niall O'Brien procede con la esperanza de que su cámara descubra algo más allá del motivo (¡qué interesante esto!) que la llevó a enfocar el lente. Y los fotoreporteros del mundo, a su turno, se encomiendan cada día de trabajo al mismo dios —o demonio⁷.

Ahora un buen respiro antes de pasar al siguiente ejemplo.

4

Cusco, 1929. El fotógrafo puneño Martín Chambi, llegado a la ciudad a principios de la década, ya se había hecho de un lugar como profesional competente. En cierta ocasión, fue convocado por José Abel Montes, patriarca de una familia altoburguesa local, que se casaba por tercera vez y deseaba inmortalizar la imagen de su joven esposa, vestida con un resplandeciente traje de novia. ¿Fue idea del señor Montes o del fotógrafo ubicarla en medio de la escalera, tipo imperial⁸, bajo el gran lucernario que inundaba de claridad todo el interior de la casa? Difícil decirlo. Chambi era dúctil y podía hacerse al deseo de sus clientes, pero también sabía captar las posibilidades de un espacio cualquiera, y el que tenía ante los ojos era espléndido. En efecto, la suntuosidad de la casa —al menos en el contexto de esa sociedad y esos años— le valió ser conocida como la “Mansión Montes”.

El resultado fue una imagen en placa de vidrio (18x24): “Novia en la Mansión Montes, 1929”, muy justamente apreciada desde su redescubrimiento, a principios de los años 70, en el Archivo Chambi. Desde entonces, ella figura invariablemente en las exposiciones de la obra del fotógrafo, así como en los libros que le han sido dedicados. Su título —¿puesto por los herederos

7 Para Cortázar, en realidad, la cámara no es “neutral” respecto a las intenciones del fotógrafo: es *maliciosa*, y le hace jugarretas.

8 “La escalera, un espacio hasta entonces considerado como una estancia de tránsito y comunicación estrictamente funcional... adquiere [con la escalera tipo imperial], durante los siglos XVI y XVII en la Italia española, su significación de elemento de poder... propio del fasto ceremonial protocolario de la corte, donde se requiere la ostentación simbólica.” (Lamento haber trasapelado los datos relativos al origen de esta cita.)

o por el autor?— es certero. Bien podría haberse denominado “Julia Gasco en el día de su boda”, pero es obvio que el retrato es menos de la señorita Gasco que del palacio en que se halla; menos de una persona que de un atributo de esa propiedad, como la escalera imperio, como las estatuas que la escoltan, como el lucernario espectacular.

Pero debo corregirme. En dicho archivo se encontró, en realidad, no una sino dos placas sobre el mismo tema fotográfico⁹ —lo que permitiría pensar que la segunda no fue más que una “toma de protección”. Parecen idénticas: el sujeto preferente —digámoslo así— de la foto (la novia); el escenario escogido (la escalera principal); el punto de vista (de frente); el tipo de encuadre (vertical, abarcando desde el piso ajedrezado hasta la techumbre de vidrio). Bien vistas, sin embargo, arrojan una diferencia. Esta consiste en la presencia de una mujer sentada en el espacio que corresponde al costado derecho de la escalera, que es la única zona sombría del muy iluminado ambiente. Debido a ello está como sumida en la oscuridad y uno se percató de su presencia solo tras una segunda mirada. Es un personaje marginal, en los sentidos físico y social de la palabra.

Todo en la imagen connota alcurnia y lujo —salvo esa mujer, que resulta una nota disonante. Es vieja, de atuendo y actitud humildes. Sin duda, una empleada doméstica que habría estado ayudando a traer esto y a llevar aquello, en el trajín de preparar la escena. Obviamente, se trata de una falla del fotógrafo¹⁰. Este no se percató de su presencia sino hasta después de tomada la primera vista; luego, se le ordenó desaparecer, y se hizo una nueva toma. De ahí las “dos versiones”.

9 Podría haber más. El trabajo de recuperación, ordenamiento, etcétera, del Archivo Chambi viene tomando décadas.

10 No hay otra explicación lógica. Chambi era un fotógrafo comercial, no uno crítico. Atribuirle una intención “de denuncia”, en la que incurren numerosos articulistas, es producto de la pura ignorancia del medio, de la época y de la personalidad de Chambi. (Hablo, claro está, del Chambi de la realidad, no de aquel mitificado por la devoción familiar, por los entusiastas de primera —yo entre ellos— o de última hora, por diversidad de intereses creados.)



Es significativo el hecho de que Chambi conservara esta toma “fallada”, pero solo podemos especular sobre sus razones. Acaso la más obvia es de orden psicológico y práctico: él tendía a conservarlo todo¹¹. De cualquier manera, la foto, por un feliz accidente, más allá de su voluntad, se vuelve crítica y reveladora. Descubre una situación de jerarquía dura y de explotación: la novia, princesa de esta regia casa, luce radiante, pero ¿gracias al trabajo de

- 11 Inclusive fotos ajenas, al menos según el cineasta Luis Figueroa Yábar. En efecto, este sostuvo que varias o algunas de las fotos atribuidas a Chambi son en realidad de su padre, Juan Manuel Figueroa Aznar, a cuyo estudio el joven Chambi se incorporó apenas llegado al Cuzco. Años después, Figueroa Aznar le cedió el estudio a Chambi, sin cuidar de llevarse sus propios negativos (siempre según versión de Figueroa Yábar). Esta insólita conducta resulta más o menos comprensible, si se toma en cuenta que se trataba de alguien bohemio y negligente, aunque al mismo tiempo fuera talentoso.

la “chola”, sirvienta de la misma, y de sus semejantes? Volvamos a ver la foto, desde este punto de vista.

Hay dos mujeres, una es joven, vieja la otra; una resplandece en el centro de la imagen, la otra está en una de las márgenes, sumida en la oscuridad; una se despliega erguida luciendo su larga cola de pavorreal, la otra se encoge como atemorizada. Dicha desigualdad contradice la ostensible simetría de la composición fotográfica, que más bien subraya el equilibrio y la concordancia ambientales. Peor aún: más allá de la asimetría formal que ha saltado a la vista, nos hallamos ante el desenmascaramiento de una asimetría social —¡eh, Marx, viejo jodido!¹² El sueño del orden, la armonía y la luz, desordenado por este personaje lóbrego, como ave de mal agüero.

A este tipo de cosas se refirió, inmejorablemente, Antón Chejov, hacia 1898:

Pero no vemos ni oímos a los que sufren, y los horrores de la vida se dan tras bastidores. Todo luce tranquilo, pacífico, y solo las silenciosas estadísticas protestan: tantos han enloquecido, tantos casos de alcoholismo, tantos niños muertos por desnutrición... Y este orden es obviamente necesario; obviamente la gente feliz se siente bien solo porque la infeliz lleva su carga en silencio, y sin ese silencio la felicidad sería imposible. Se trata de una hipnosis general... (“Las grosellas”)

La fotografía de Chambi nos despierta de esa hipnosis. Mejor dicho, la fotografía que tomó su cámara, gracias a un *lapsus* del fotógrafo, pero que este tuvo el mérito de conservar. A tal prudencia le debemos el esclarecimiento de quienes hoy vemos “Novia en la Mansión Montes, 1929”, respecto a aquella sociedad —y sin duda también respecto a esta, la de hoy, la nuestra.

Los puntos de acercamiento del psicoanálisis y la fotografía pueden multiplicarse. Los que yo he señalado solo son indicios de sus posibilidades.

12 Me presto de Cortázar, variándola un poco, su graciosa expresión: “¡Eh, Cartesius, viejo jodido!”.

OCHO POEMAS DE *OBJETOS DE DISTRACCIÓN* Magdalena Chocano

de entre todos
los muertos éramos los más vulnerables
los puntos sobre las íes se diluían
las lápidas no resonaban
el viento olvidaba agitar nuestros cabellos
y expuestos en la selva nuestros miembros
nunca pudimos demandar amparo
contra la cháchara celeste

(Orión)

invisible casi abrazado al sol
en el verano
y luego alejándose al sur en el invierno
ese transcurso nos estraga
la verdad del cínico se asoma redonda
en todo corazón hacia el ocaso:
es un saber que no alcanza para mucho
apenas para decir algo
que reverbera en el circuito escorado
de estas montañas
luego todo se disuelve
con un chasquido de dedos
y flota la aurícula soplada en una ola
hinchida

cartografía plutónica avistada
en el ojo batracio que todo lo hiela

los puntos oscuros
la marca brillante
de la fealdad en todo planeta
que transita de nieve a nieve,
encubierto en el extravío,
el reencuentro se deshace
en este imperceptible bamboleo de estrella

0

ahora las atrocidades ya no hieden
son museables
pasos educados
transitan
se detienen observantes
con el ritmo justo
hasta que suena un timbre
—es un mensaje de texto—
algo
siempre
interrumpe al alma
en ascenso
y hay que dirigirse a toda prisa
a otro lugar ameno

el signo de interrogación
tiene adversarios

esa forma cóncava
cariacotecida
casca

respuestas

versos

una hebra se escurre entre garras
y miopía

0

marzo y neblina
son la encrucijada

ha pasado lo peor del verano

la erosión parece haberse detenido

es cierto y no es cierto

dicen que estas magnitudes son difíciles
para un cerebro no habituado a la escala

pruebe a hacerse humo
acérquese o aléjese
no todo a la vez

microfilosofías de tanteo

¡ag

en la cueva los corpúsculos
se comportan bien
se someten a
rigurosas condiciones
de aislamiento
condiciones de sabiduría

las variables
adelgazadas
los flujos bajo control

aun puede surgir
un desequilibrio
o un equilibrio más profundo

la arritmia
de una risa
que se arremolina
en las aguas

0

obtenida la contraseña
para pasar de árbol a alma
es verosímil quedarse sin palabras

desde la savia a lo vacuo

crujir
o enmudecer

teletransporte

partícula a partícula
verdeante
la hipótesis
florece

ESCENAS DE CAZA / Mónica Belevan

Tú exaltaste mi cuerpo, como el cuerno del unicornio.

Sal 92, 11

Tendría unos once o doce años: no podría haberlo dicho con certeza. Sabía pocas cosas, y ya quería desprenderse de ellas. Estaba claro que de nada le serviría el rodearse de artes y cosas ajenas, aunque estas la asaltaran por su propia cuenta.

No hace mucho, la noción de número se había insinuado espontáneamente en ella, cuando el cumplimiento rítmico (y no cíclico, como decía el viejo) de ciertas labores del campo y la tienda despertaron en ella una urgencia –oculta, por lo transparente– de ordenar al mundo respetando una secuencia que el padrastro celebraba como natural. Las cosas, le decía el hombre, se reiteran.

Sin embargo, en los pocos años que llevaba de memoria no había visto nunca una estación idéntica a la que le antecediera. Lo que el viejo llamaba (y siempre, en ese mismo orden) verano, otoño, invierno y primavera, no eran más que las variantes degradadas de un año original ignoto, cuya estela se dejaba ver en la tangible imperfección de las cosechas. Todo dábale a entender que cada estación era la sombra de la sombra de otra previa. Con el tiempo rechazó a los calendarios, considerándolos consuelos urdidos por magos, pretextos sabios. El mundo no se remedaba. Y, sabiendo esto, confiaba en no tener ya que entender más nada.

Tampoco confiaba en su vista que, según le parecía, había sido irremediablemente corrompida por su educación. Esta consistía, vagamente, en lo que le había escuchado a su padrastro, y en lo que le había oído a los mercaderes

y viajantes que se detenían en la tienda como piedras arrastradas por un río.

Vivía en la frontera. Pero en la frontera de qué, exactamente —eso tampoco lo sabía—.

Sí sabía, empero, otras cosas: que habría sido injusto de su parte, por ejemplo, resentir al viejo por haber supuesto que lo que sabían de la tierra y de la historia se acababa aquí, donde una luz de natural lacustre, críptica y serena se escarolaba, de un momento a otro, en una bruma férrea, un mar de ramas singularmente identificables que asumían, sin embargo, la fachada caprichosa de un bosque oceánico y sin nombre conocido, tras el cual yacía, agazapado, un reino enemigo.

De las personas que pasaban por la tienda, había quienes afirmaban pertenecer a ese reino todavía, y quienes no. Pero aunque el conflicto por dar con el nombre y confín exacto de cada país dentro del mismo pueblo ardía en ciudades y puertos, la tienda —no perteneciendo a poblado alguno— atendía indistintamente a gentes de ambos bandos; gentes que, por lo demás, no parecían siquiera ser capaces de distinguirse entre ellas, salvo fuera por ciertas palabras o señas que las identificaran como partidarias de casas opuestas. Había presenciado, hace dos días, un duelo entre hermanos, precisamente a causa de una suerte de excedente irónico de parecidos entre ambos, y estudiaba en este mismo instante, y desde el altillo, al tremendo vencedor de rostro adusto y traje negro immaculado, evocándolo, con esas mismas ropas y expresión estancas, sobre el cuerpo derribado de su espejo —eran gemelos—, sable en mano. Y aunque nunca hubiera visto a un muerto antes, los hermanos le seguían pareciendo idénticos.

Con la ayuda de Don Carlos, que es como se le pidió llamar al hombre, el padrastro y su asistente Arent amortajaron al cadáver y se aprestaron a velarlo. Los hermanos habían traído consigo las partes cortadas de un cajón, sabiendo que las necesitarían, y el sobreviviente se encargó de armarlo con cuidado el mismo día del entierro, limando, barnizando y ajustando las medidas con el propio cuerpo. Hacia la noche, los hombres ayuntaron el cajón al buey y lo arrastraron como un arado hasta la tumba que, según le pareció, cavaron hacia el pie del bosque para sepultarlo.

Ella no estuvo presente: el entierro le quedaba demasiado lejos de la tienda, y muy cerca del lugar sin nombre, le explicó el padrastro cuando ella le pidió acompañarlos. Tampoco les pidió ya más detalles. La figura digna y silenciosa del asesino, que volvió a ocupar el mismo ático que antes, le infundió una felicidad sombría.

Don Carlos no volvió a la ciudad. Sabiendo que podría morir —o que, como le dijera, moriría igual— había ultimado sus asuntos en Gante, y nada parecía poder volverlo a interesar en los negocios. Nunca mencionó a su hermano, ni nada dio a entender tampoco que este le desease ningún mal desde el más allá, aunque sea de ley, le dijo el hombre, enredándole una cinta roja que extremaba en un grueso medallón de oro entre las manos, que si hermano mata a hermano, la venganza no se haga de esperar. Claro que, en este caso, le intimó, días después, pasándole los dedos por entre los pelos pálidos, el fratricidio no quedaba claro.

¿Y no le contaría acaso qué castigo le esperaba, por suicida?

—Convertirme en árbol. De ahí que haya comenzado a echar raíces. Fui viajero; antes, pope, noble, marinero, monje, comerciante.

¿Y no le contaría, entonces, qué futuro le esperaba a los farsantes?

—El oro irónico de toda alquimia: transubstanciarse.

A medida que los brazos fuertes de Don Carlos se volvían nudosos como los de un roble, este comenzó a adentrarla en los zarzales, en los claros intermedios entre tienda y bosque. El padrastro disponía de demasiado tiempo libre como para ocuparse de la joven y su inseparable. Arent, por su parte, parecía haber huido con un grupo de universitarios trashumantes. No sabía leer, ni escribir, ni disfrazarse. De seguro volvería pronto. Ya lo había hecho antes.

El tronco de Don Carlos se hizo cada vez más literal y más macizo; mientras que sus ojos verdes —verdes como los de ella— se volvieron brazas, luego, pozos, y los pozos se trocaron en abismos. Ella no sintió un cambio similar en sí, prueba de transformación incontestable. Don Carlos sugirió introducirla al bosque, para enseñarle el nombre de las plantas y la forma de clasificarlas. Encantada con lo ajeno de la idea, aceptó.

Comenzaron al filo del bosque, con las plantas que al principio llamaron angélicas y luego, a la instancia de Don Carlos, propiamente apotropaicas: campanillas tersas y azuladas; complacientes pimpinelas; el árbol reconciliador de la avellana, cuyo fruto provocaba el efecto insólito de abrir de par en par las compuertas, por lo general incompatibles, de deseo y consecuencia (y oscurece además los ojos, dijo el caballero, saboreándola desde los suyos propios, y llevándola, seguidamente, al pie del deferente arbusto del acebo; siguiendo, en el camino, a esa flor, o a ese hilo de Ariadna, que es el crisantemo, redentor del vértigo; y deteniéndose acá ante la salvia bilabiada, que habla, calla y oscurece el pelo, dijo el caballero, sin mirarla).

Se tomaron de las manos antes de adentrarse más en la floresta para conocer algunas plantas simpáticas, o, a la instancia de Don Carlos, quien sabía griego, propiamente afrodisíacas.

¿Y no le contaría, acaso, qué significaba aquello?

—Por supuesto, dijo él, pues te has curado en sano antes de tocarlas. Afrodita es la patrona de lo involuntario. Ve como este lirio, por ejemplo, el *lilium candidum* de los romanos, da fe magnífica de tu pureza. No te sonrojas ante él, y su forma no atenta contra tu inocencia. Eres inmune porque eres perfecta.

Con estas palabras colocó en la palma abierta de la joven un montón de margaritas y caléndulas y fresas, que ella exprimió hasta disolver entre sus uñas con sensualidad superflua. Sellaron la ocasión cenando: ella unas granadas que él le trajo; él, los rabos de una planta alada.

Cuando regresaron a la tienda se dieron con que Arent había regresado. Estaba más delgado, pero más contento. El padastro sacudía la cabeza, descorazonado.

—Vino enfermo, dijo.

—¿Vino?, le ofreció la niña al caballero.

A los pocos días, Don Carlos dijo a la muchacha que se preparara para un viaje largo. Partirían juntos, sin despedirse, y para no volver.

¿Y no le contaría, acaso, adonde irían?

—Donde no haya gente, dijo el caballero. Ves que Arent ha llegado enfermo, y sin haber viajado un muy gran trecho. Lo que trae no puede repararse, ni con las plantas que conoces. Se contagia hablando, dijo él. Por eso, reiteró, no te despidas. Créeme, sígueme, y confía.

Huyeron, pues, la misma noche, en silencio. Cruzaron el campo, se adentraron en el bosque y marcharon toda la noche hasta dar con un río. Los dedos de Don Carlos, que la joven sentía envolvían su muñeca como un grillete, se habían convertido —no podía verlo bien— en ramas, en garras. Mas recordó no haber creído nunca en lo que veía y por ello se le hizo fácil olvidar la fuerza terrorífica con la que el caballero la apresaba.

—Por acá se llega a España, dijo ella.

—O a Damasco. Donde quieras—. Y tendió un mapa largo y serpenteante a sus pies—. El hecho, mi querida, es que hemos llegado a un primer final. Hoy debo presentarte a las plantas liminares o umbralicias. Ese árbol

que nos tapa de la luna es un nogal: su sombra es mortífera, pero nos salva la ausencia de luz. Y pese a su efecto letal, hay quienes han sabido extraerle a ese mismo árbol tintas exquisitas, y dicen ciertos ebanistas que su madera dura hasta el infinito.

Agachándose, volviéndose a enderezar, el caballero acarició la mejilla de la muchacha con una flor, como lo hiciera antes con el lirio. Al no prever el tacto imprevisto de la planta, esta se tiró hacia atrás, alarmada. Sintió las zarpas de Don Carlos reteniéndola.

—Iris, dijo, señalándole a la planta, es la mensajera de los dioses. Me ha dicho que ya no eres inmune. Estás preparada.

¿Y no le contaría, acaso, para qué?

—De ninguna manera.

Reiterando un momento previo, el hombre abrió su mano y puso en ella ciertas plantas. Le pidió que repitiera su gesto anterior:

—Estrújalas.

Los cardos, espinas y zarzas con las que había reemplazado a las flores esperadas hirieron su mano.

—Estrújalas, le repitió. ¿Estaba repitiéndose? Confía.

La niña obedeció, mezclando sangre, zumo y savia. El río parecía haber crecido.

—Antes de cruzar, le dijo el hombre, toma: un imposible. Resplandeció en el cabello negro de la niña una flor de un azul más fiel que el de la campanilla.

—Es un no-me-olvides. Y más vale que no lo hagas.

Don Carlos la besó en la frente, y, soltándola súbitamente de la mano, la arrojó al Leteo.

—Noté, le dijo ella, un orden obcecado en la forma en la que dispusiste de las plantas. ¿Era acaso factible que todas las que detentaran una cierta cualidad, acorde a tu sistema único de clasificación, se encontraran juntas por estratos? Ciertamente no accedí a distinguir cuál era tu propósito con todo aquello, ni si tu intención era tan clara como mi camino.

Avanzaban juntos sobre una alfombra de primula, violeta y mirto, modestas anfitrionas del Edén, le dijo él, obviándola.

—No me interrumpas, chica, todavía no termino. ¿Ves que hemos co-

menzado a andar entre plantas exóticas, salvíficas, de tierras lejanas —cuando no trascendentales— que aparecen a medida que nos adentramos más en la floresta, y en el otro, y en el río? ¿Qué es lo último que recuerdas?

—Mi imagen estallando al caerle yo encima.

—Fue un suicidio, entonces.

—¿Eres fratricida?

—No. ¿Acaso lo eres tú? ¿Me has amado, o matado, o amamantado, como para reclamarme algo? Mi vínculo contigo, dijo él, es netamente voluntario. Mira, alzó la mano, apuntando —un cerezo—. El cerezo es el hermano oriental, más refinado, del manzano judeocristiano, cuyo sitio como árbol de la ciencia y de la vida eterna este último ha usurpado. Que quede claro, en todo caso, que tales conceptos de ciencia y vida son en propiedad intraducibles a más de una sola lengua, que es la que hablamos ahora. Y bien, insisto en pedirte que me digas, ¿qué es lo último que recuerdas?

—¿Acaso me has amado, o matado, como para reclamarme algo?

—Sí. Completamente. Es por eso que otra vez pregunto, una vez más: ¿qué es lo último que recuerdas?

—Mi imagen estallando al caerle yo encima. ¿No te lo he dicho acaso?

—Sí, y hay algo de verdad en ello. Pero hay más. Recuerda.

...y tiendo un brazo alrededor del cuello de la bestia, alzando la daga en mi último estertor, sabiendo que el metal dará como un galgo con la arteria o corazón que haga colapsar el peso irresistible de mi violador por sobre el mío, ahogándonos los dos en una misma y confraterna puñalada. No me sobreviviré. Veo en la agitación a mi otra mano, la inocente, envuelta como un áspid en torno al cuerno de la fiera, que lo hunde en la tierra para apoyarse en él. El sol late en el cenit. Viro el rostro para que mis ojos se encuentren con los de la bestia, y los reconozco. Un dolor que es más que un dolor me invade, y la daga se cuadra en el aire, presta a descender sobre tu omóplato con precisión rapaz. Tomo las fuerzas para la estocada de tus propias fuerzas, boticario, y la daga corta el aire. Mis dedos se han fundido con tus crines, con la tierra y con el mango de mi arma, como plumas en las alas plegadizas de un halcón.

De súbito, el cielo se apaga. Mi pulso titubea, cesa, vuelve a titilar, y una deslumbrante frialdad soborna a cada uno de mis nervios.

—La muerte vio la forma de colarse adentro tuyo, camuflándose en las pavorosas embestidas de la bestia. ¿Lo recuerdas ya?

—No. No.

—Confía. Mírame, querida.

Abrió los ojos. De un negro inmaculado y con el cuerno en ristre, se cernía sobre ella el unicornio.

—¿Eres un árbol?, exclamó horrorizada.

—Oh, cielos, no, le dijo él.



SIETE CARTAS / Georgette de Vallejo

1.

30-11-66

Muy querido Américo [Ferrari],

Sí, he recibido el sobre con los papeles de Nueva York y sus otras cartas. Lo que me sorprende es que no haya recibido mi última carta del 21 —mientras la suya de hoy está fechada del 27— que contenía “L’hymne aux volontaires” y otros poemas en limpio. Si no recibo nada de su parte, es que por fin ha recibido estos poemas si no, yo le mandaré todo de nuevo a vuelta de correo, ya que felizmente tengo una copia.

Al mismo tiempo que su carta, he recibido la respuesta de Seghers (26 de Nov.) en la cual me felicita por las muy buenas traducciones que yo he hecho de mi marido. Dice más adelante: “Gracias a ellas, conozco hoy mucho mejor al gran poeta que era Vallejo, lo que hay de único, de vivo, de violento, de verdadero en su mensaje, poeta mayor a quien no se conoce todavía bastante Francia pero vamos a hacer todo lo posible para introducirlo mejor entre el vasto público...” Antes de terminar su carta, me vuelve a felicitar por las traducciones.

¡GRACIAS A Vd., AMÉRICO!

El resto de la carta, usted la conoce. No tengo ninguna idea de los derechos de autor que se dan en Francia y sobre todo la base sobre la cual se establecen. En Seghers parece que no se trata ni de tirada ni de 10% sobre el precio de venta sino de un precio global que, claro, no favorece nunca al autor... Para mí no importa, pues el hecho de que mis traducciones de Vallejo aparezcan en París, uno de los mejores editores de Francia, es una compensación —no en el sentido de vanagloria, lo que me importa un carajo, sino porque es para mí una especie de venganza, una venganza que tiene su peso y su cualidad sobre los patanes de Lima. Así que nunca dejaré de repetirlo, la deuda que tengo con usted es enorme. ¡Una bella, enorme deuda!

Por eso, no podemos no compartir los 1.500 F que nos propone tan generosamente nuestro tacaño Seghers a quien conozco desde hace mucho tiempo.

De acuerdo, por fin, con Vd., para aceptar las otras condiciones sobre la colección, por ejemplo, dónde aparecerá Vallejo. La edición en un solo idioma no tiene la misma importancia, ya que las traducciones no son las infames producciones de Claire Cía.

Le escribo a Seghers hoy, pero la carta partirá sólo mañana. La suya hoy mismo. Ahora lo pienso: ¿cuándo piensa pagar los 1.500 F? Si pagara cuando tenga el prefacio, estaría bien. No entiendo a ese Seghers que no paga al traductor; y si paga al traductor, no paga al autor.

Le recuerdo que si no he recibido hasta el 11 de diciembre (10 días) le mando a Vd. "L'Hymne aux volontaires" y otros poemas que lo acompañaban.

Ahora lo compadezco mucho, pues el mes de noviembre es infernal en París. Recuerdo que cuando vivía allí mis esperanzas en los buenos días renacían al final de diciembre. Me sentía mucho más infeliz en septiembre, ante esa pesadilla que se acercaba, que durante la misma pesadilla que ya se alejaba. A qué paradojas nos acercamos para huir el sufrimiento.

No se olvide, en el prefacio, de presentar a Vallejo como un rojo. Estoy leyendo un libro de Juan Luis Velásquez sobre Einstein. Siento mucho que Vd. no esté aquí para decirme lo que piensa.

De nuevo, mil gracias por todo.

Muy afectuosamente,

Georgette

2.

6-1-67

Querido Américo:

Desgraciadamente no, no he podido escribirte porque estaba muy mal, muy deprimida como siempre y agobiada de trabajo.

¿Cómo le fue la noche vieja? Hace tan solo dos años, un 31 de diciembre estropeado me ponía enferma ¡yo era entonces tan supersticiosa! Hoy todo me es indiferente, como dice André Coyné, porque mi tristeza ya no tiene tregua.

He recibido el contrato de Seghers. Un contrato draconiano que no me ha sorprendido en absoluto. Lo conozco desde hace mucho en tanto que tiburón. Como ve, no sabía si ese 10% nos convenía o no... Finalmente, quizá sea preferible. Evidentemente, todo depende de cómo van a acoger a Vallejo. Si no debe haber ediciones futuras, perdemos. Pero no me puedo creer que una manera de sentir tan nueva y tan impresionante no encuentre un público entre cuarenta y cinco millones de habitantes que debe tener actualmente Francia. Ya veremos. Por otra parte, como Vd. me lo decía, no teníamos más remedio. Fuera de Seghers, ¿cuáles son los editores que publican poesía?

En el contrato no menciona las notas biográficas y pensaba (uno piensa siempre en lo que prefiere) que lo habría evitado. En mi respuesta, le pregunto pues (por si acaso) si hay que pensar en estas notas biográficas. Pienso también que, por su lado, Vd. habrá empezado ya su prefacio. En cuanto a esto, había tenido la visita de la Dra. Maureen de Maureer, antes de mi última carta, pero había olvidado tenerle al tanto (visita a ruego de Eshleman). Me informo que había revisado completamente las traducciones de este tiburón —las encontraba, como yo, muy malas— y me aseguró que ahora son completamente diferentes. Me propuso con insistencia que le pidiera una copia a Eshleman para verlas. Confieso que salté a pie juntillas sobre la oportunidad y la aseguré de mi entera confianza en ella y en sus revisiones. Estoy tan cansada, tan agobiada, Américo, que no he podido aceptar este nuevo esfuerzo, añadiéndose a todo lo que se me cae encima de todas partes. Hace más o menos un mes, Maureen de Maurer se fue a EE. UU. para hacer operar a su hijita. Se ha puesto en relación con la Grove Press y me ha mandado el siguiente cable: "Grove acepta feliz todas tus condiciones. Están preparando contrato y carta para mandártelas rápido. Felices Navidades. Maureen".

En estas condiciones figuraba su prefacio, pidiendo naturalmente, que le sea remunerado, lo que le compensaría (todavía empleo el condicional hasta nueva orden) las malas condiciones de Seghers. Pero todavía no he recibido nada, pues con estas fiestas todos parecen caer en estado de letargo. No me puedo imaginar que hayan cambiado de opinión. Esperemos pues. La víspera del cable de Maureen había recibido otro de Eshleman, un verdadero diario. Aquí viene textualmente: "Es con una inmensa alegría que tengo el honor de saber que Vd. ha tenido la indulgencia de autorizar la publicación de Poemas Humanos. Si le he hablado de estas con demasiada insistencia, le ruego que me disculpe. Todo me venía del fondo del corazón y de mi fanatismo por César Vallejo. Sin embargo, siento mucho el haber tenido tanta prisa en el mo-

mento de partir: ya no podía decirle adiós. De todas manera estoy convencido de que se sentirá muy contenta de este libro de poemas proyectado por Grove Press. Reciba, querida señora, la expresión de mi más profundo respeto. C. Esh". Lamentable. Si supiera cuánto hubiera preferido que se callara.

Volvamos a nuestro contrato: Seghers, que nos llama "los autores", dice en su contrato: "...poemas escogidos traducidos por los autores..." Me permití pedirle que estipulara y editara "Poemas traducidos por Georgette Vallejo revisados por el profesor Américo Ferrari".

Sé y no negaré nunca todo lo que le deben a Vd. mis traducciones, pero por aquí necesito terriblemente una compensación moral y no insisto más porque Vd. sabe un poco lo que aquí he sufrido de frustraciones y afrentas de todo tipo. Un detalle ente muchos otros: hace ya algunos años, hice traducciones de Vallejo (muy malas sea dicho de paso) que aparecieron en "Lettres Nouvelles" o francesas, no importa. Para mí, era, se lo juro, como tirarme al agua, un acto de coraje, alque no se había atrevido Coyné.

Sin embargo, le pedí que revisara estas traducciones por lo menos. Pero de verdad no me aportó nada excepto que me hizo descubrir la palabra "dual" que yo ignoraba. "Les Lettres Nouvelles" (o francesas) indicaron: "traducciones de André Coyné y Georgette Vallejo", lo que no era exacto. Pero en Lima, rectificaron diciendo: "Las traducciones se deben al Dr. André Coyné". Lo que Coyné no desmintió evidentemente... Por eso —entre otras razones que Vd. entiende y sin que me sea necesario exponérselas ni enumerarlas— sería para mí una especie de revancha que estas traducciones quedarán mías, revancha que, por un lado, Vd. no me va a negar, y espero, que, por otro lado, no se va a sentir herido.

En breve, querido Américo, estamos unidos por Vallejo y deseo, por mi parte, que esto perdure mientras viva.

A pesar de lo que Vd. piensa, no hace calor en Lima.

El sol está enfermo y esta ciudad sin sol es siniestra.

Yo también le deseo un buen o mejor año. Pero Vd. es joven. Todavía todo puede arreglarse y, un día, se arreglará. Para empezar, ¡le envidio su teléfono! Un fuerte abrazo.

P.S. Ahora que lo pienso de nuevo, estoy segura de que "tiran a sus verbos auxiliares" significa: yls jettent leurs verbes auxiliaires.

"Tirar sobre una persona" = lui tirer dessus evidentemente.

“Tirar a sus viejos periódico a la basura” = les jeter (significa también jalar).

Por otra parte: ¿y qué dejar de hacer, qué es lo peor? Fíjese en que hay un signo de interrogación. Entonces ya no significa “lo que es peor”, sino ¿qué hay de peor?

De todas manera, no le diga nada a Seghers por el momento. Lo corregiremos (si es necesario) con las primeras pruebas que, por cierto, él no mira.

Georgette

3.

8-3-67

Querido Américo

Espero que la minibiografía que le mandé no se haya extraviado. Imagino más bien que Vd. está desbordado por el trabajo.

La mecanografía de las páginas que le mando (no modificadas pero revisadas y corregidas) le mostrará mi estado de cansancio, sin que me pueda explicar el porqué. tendría tantas cosas que decirle si no tuviera esos brazos de plomo. Estoy aterrada.

El Marsano se vuelve lentamente un burdel. Estoy buscando otra residencia.

59 m² me costarían 330.000 soles más o menos. Pero es como en “Veinte días han sacudido el mundo” (ya no sé de quién es) en que unas amables chicas sueñan con una chuleta de ternera!!!! ¿Cómo obtener una chuleta de ternera y 330.000 asimismo?

Vi ayer a Pablo Macera indignado: “Hija, ¿qué quieres?, la vida en un mes ha aumentado un 20%”.

“Lise, la vie es douce...” escribía hace cincuenta años ese “tan recordado” Guillaume Apollinaire...

Estoy esperando la invasión de los “platillos voladores”, predicha para marzo, por un padre español.

¿Qué tiempo de perros tiene Vd. allá? Aquí hace sol cuando no se le olvida de aparecer, pero llueve cada noche.

En el norte, son capaces de asesinar a Robert Kennedy.

Recibí una carta de N. Noush¹. Su escritura ha cambiado curiosamente... Necesito tanto verla pero estoy anclada en Lima por juicios, gentes que me deben todo lo que poseo y mis tres pobres gatitas tan buenas.

Afectuosamente. Deme noticias si tiene un segundito libre.

Georgette

4.

5/6 de mayo 1967

Muy querido Américo

He leído (muy rápidamente pero bastante bien) "Trajectoire de poète". No le diré: es lo que se ha escrito mejor sobre Vallejo —como no faltarán de exclamar algunos cretinos que, por otra parte, dicen: ¡Vallejo el mayor poeta peruano!

Pienso personalmente que no se puede escribir algo mejor. Es un triunfo que Vallejo le haya encontrado a Vd. por fin.

Mientras estaba leyendo me han surgido a la memoria estos versos de Baudelaire, en quien sin embargo no pienso casi nunca:

Pour soulever un poids si lourd

Sisyphé, il faudrait ton courage

y paralelamente he pensado:

Para poder leerle Vallejo

se necesitaría...

y comprendo —lo que hasta ahora no había ni habría aceptado— que hay que leerlo a Vd. primero Con Vd., cuántas puertas se abren a Vallejo, incluso en la élite de los lectores —¡que con Vallejo, se abran también puertas

1 N. Noush es la ex esposa de Américo Ferrari.

a su mérito!

La palabra “trajectoire” me parece perfecta. Se tira un proyectil de un punto a otro. La obra también parte de un punto del pensamiento y va a caer a otro, recorriendo como el proyectil una trayectoria. No veo nada chocante ni ilógico. Hay que conservar “Trajectoire de César Vallejo”.

¿Puede Vd. traducir esto en quince días al español? Aunque yo no soy amiga de los prefacios e introducciones, me parece indispensable ahora que Trajectoire esté incluida en la edición de lujo de Moncloa —que no se atreverá a decir que no. ¿Cuánto debemos pedirle a ese mercantil?

La Grove Press me dice haberle escrito a Vd. para estar informada en cuanto a sus honorarios —no parecen muy tacaños en lo que concierne a la remuneración. ¿Vd. les ha contestado ya o no ha recibido la carta? Vd. no me parece estar en relación.

Todavía no he firmado el contrato pero lo voy a aceptar, no es que haya cambiado de opinión sobre las traducciones de Eshleman pero es la única manera de evitar las traducciones ilícitas o peor aún —voy a firmar un contrato de exclusividad en lengua inglesa— o sea, para todos los países. ¿Tengo razón?... ¿quién puede saberlo, decírmelo?

Le mando de nuevo “Trajectoire” (lo siento) pues me he atrevido a añadir algunos detalles, y quitar otros —en varios casos estoy más o menos convencida de que usted estará de acuerdo— Pero a lo mejor sea ya demasiado tarde ya que todo está ahora entre las manos de Seghers. Lo sentiría porque estas naderías tienen su importancia.

Seghers quiere leyendas! me fastidia. ¿Qué leyendas debería inventar ahora? Tenga la amabilidad de decirle —gentilmente— que saque sus clichés rápido pues los necesito para la Grove Press.

Sí, estoy más enferma todavía. Algunos días ya no puedo salir de casa. ¡Se da cuenta! Felizmente, una mujer —realmente muy buena persona— me viene a ayudar tres veces por semana. Si no, todo estaría tan sucio que uno no sabría dónde poner los pies.

¿Cómo se va a poder arreglar su viaje con las deudas que me confiesa Virgilio? ¡400.000 soles! que reembolsa 8.000 soles mensuales (sobre 20.000 que él gana). 20.000 para el viaje de Norma; 9.000 para el dentista; y qué más. Todo eso me da dolor de barriga, como dice el pueblo. Sin embargo, tengo esperanza en verle en Julio, lo que me alegra. Espero estar menos esquelética física como moralmente.

Aquí Dios nos ha hecho la sorpresa de ofrecernos un verano que se prolonga. Nos anuncian un mes de Mayo caliente y soleado. Duermo todavía sin sábana toda recogida: las gatas acaparan el pie de la cama.

Vd. no me dice nada de su semana en Roma. Virgilio me dice que ha gastado allí todo su viaje a Lima. Espero que no.

Contésteme si tiene ganas. Muy afectuosamente y hasta pronto. ¡¡Pero claro!!

Georgette

5.

Martes 27 (¿o 28?)

Muy querido Ferrari,

Acabo de recibir una carta de Seghers que me hace engallarme pues me responde —aunque le he dicho que era urgente devolver el material fotográfico— que están sacando clichés y que apenas terminen, me los mandará por avión —sin precisar la fecha—. Le suplico informarle inmediatamente que deseo que se los dé a Vd. antes de su partida para que Vd. pueda traerme los y no el correo, ya que es una excepcional oportunidad de simplificar las cosas.

Por otra parte, he pensado de nuevo en este rapaz: en todos los países del mundo el 10% de derechos de autor, cuando hay una necesidad de traducción, se comparte entre el autor y el traductor (lo que ya es muy discutible pero muy “editorial”). Al que hace el prefacio se le paga aparte. Que Vd. y yo (sobre Vd.) hayamos aceptado las condiciones incalificables de este tiburón no hace que su manera de proceder sea legal. Me indigna pensar que Seghers se prepara para apoderarse del dinero que le corresponde a Vd., ya que prácticamente paga solo dos tercios del trabajo hecho. Piénselo, Américo, antes de traducir. Hablaremos de esto cuando esté aquí... Antes de comenzar a traducir, habría que ver a Moncloa, que es un astuto —como todos los limeños—, pero que tiene sus cualidades, su generosidad. Me hace pasar por todos los colores del arco iris: hace un año la edición va a aparecer “esta vez, sí, dentro de mes y medio”. Me da citas de las cuales se olvida sistemáticamente: me pone en estados horribles —a eso se añade la docena de pesadillas que tengo por otra parte. Hace tres noches que no pego ojo: ¿quién lo resistiría? Esperemos y veremos.

En cuanto a Grove Press, vaya para precisar las condiciones de su prefacio, sin parecer, sino vagamente, al tanto de la situación exacta. Les puede decir lo que Vd. sabe desde siempre: para salvaguardar la obra, les he propuesto el derecho de exclusividad para acabar definitivamente con la publicación de nuevas ediciones (incluso parciales) de traducciones muy malas, a lo que no me han contestado aunque sea un punto capital!

Así que está claro y evidente que no me pueden encadenar las ediciones y reediciones —muy imperfectas— del Sr. Eshleman. Si se empeñan en considerar solo los intereses del traductor (Eshleman) en detrimento del autor y de su obra, no podré aceptar sino un contrato de tres años, no más.

El derecho de exclusividad no parece interesarles mucho (aunque parezcan exigir este derecho no en los países de América del Norte, sino en todos los países de lengua inglesa, lo que es un abuso si se toma en cuenta lo que ofrecen ya que no ofrecen NADA) les propongo este derecho de exclusividad para América del Norte, pidiéndoles que me concedan por lo menos Inglaterra, para poder proponer traducciones de un traductor mejor, si se presentara uno. ¿Se puede exigir menos? EE. UU. y Canadá no les bastan para 350 dólares que van a anticipar sobre las “ediciones” de Eshleman; y se preparan ya a reproducir 20.000 ejemplares durante 5 años según sus cálculos. Es precisamente lo que quiero evitar en absoluto. Mucho menos de 20.000 ejemplares bastan para destruir el prestigio naciente de un autor y sobre todo de un poeta.

No sé si va a entender esta carta descabellada que le escribo después de tres noches de insomnio, como acabo de decírselo. Quisiera descansar antes de su llegada para poder examinar lúcidamente todo esto y para pasar con Vd. algunos momentos “agradables”, como dice Vallejo.

No sigo. Muy afectuosamente. Contenta de su llegada.

Georgette

6.

22.1.70

Querido Ferrari,

Recibí su carta cuando iba yo al correo para depositar la mía. Mandé inmediatamente los papeles firmados, excepto la hoja azul que indicaba: du-

plicado. Espero que no me haya equivocado. He constatado no sin cólera que esos rapaces le habían encargado de sus papeles.

En Lima tuvimos una lluvia diluviana que duró algunas horas. Hace cuarenta y cinco años que los limeños no habían visto semejante aguacero. Me recordó París.

Supé solamente a fines de noviembre que me habían suprimido del presupuesto ¡a partir de enero 69! “2650” soles no era nada pero ¡se ve que era demasiado! Mi situación es cada día peor. En cada momento me pueden echar a la calle pues Moncloa no paga los plazos del piso. Milla, el editor del maldito homenaje a Vallejo, no ha pagado tampoco. He preferido aceptar un pago espaciado sobre un año y medio a un proceso. Como se dará cuenta, todo eso es muy floreciente! Nunca he odiado tanto al Perú. Gracias a Dios, el saber a Vallejo en su perpetuidad en Montparnasse va a despejar un poco el horizonte. Pero a pesar de todo, creo que terminaré en un cementerio de suicidas.

Todavía no he recibido nada de Seghers (usted tampoco por supuesto). Un canalla. Mi idea es mandarle una carta notarial informándole que considere que ha roto su contrato y que, por consiguiente, recobro mi libertad.

Los “Cahiers de l’Herne” publicarán la antología.

¿Qué piensa Vd.? Dominique Roux me mandó “Lovecraft”.

He escrito a Paoli para darle la dirección de D. de Roux.

No estamos en buenos términos ya que le he tratado de “escudriñador” y de “portero”.

He traducido “La piedra cansada”, “Paco Yunque” y “Fabla salvaje” que mandaré a de Roux cuando los haya escrito a máquina. Creo que podrían ser publicados enteros. Me permito enviarle algunas frases de Fabla... La primera me horripila tanto que le estaría muy agradecida si Vd. la tradujera. La segunda es del mismo tipo pero mucho más corta. En cuanto a las dos otras, no las “siento”...

Vallejo es tan extraño, habla de admoniciones apasionadas. Puede ser que, en mi próxima carta, le mande tres o cuatro otras frases, porque he copiado en limpio solo la mitad. Le pido perdón y le ruego sinceramente que me excuse (por ahora y sin duda por la próxima vez).

Veó con satisfacción que Vd. está siempre de viaje. Me gustaría volver a ver a Marcelo... ¿Sabe Vd. si la obra completa de Vallejo ha entrado en España a pesar de la censura? Me hubiera gustado enviarles un ejemplar a los Ongamia.

¿Piensa Vd. ir a averiguar si Mananviller ha hecho las obras? Si Vd. tiene una máquina fotográfica, me gustaría tener una reproducción de la nueva tumba de Vallejo.

Hasta muy pronto. Gracias por todo.

Georgette

7.

23.4.70

Querido Ferrari

Está Vd. siempre en el quinto infierno cuando le escribo. ¡Es una enfermedad crónica!

Le contesto inmediatamente para decirle que Vallejo ha sido trasladado el 3 de abril a su perpetuidad de Montparnasse y que Mananviller espera que las obras sean completamente terminadas (no hay que tener prisa) para mandarme una reproducción fotográfica que le he pedido.

Entre paréntesis, no sé todavía nada de Pierre-Jean Charles. Vd. no me contesta a propósito de Seghers; sin embargo es muy importante. ¿Tendría Vd., por casualidad, la dirección de la "Société des Auteurs" en París? Hay que salir delante de una manera u otra. ¡Qué canalla! Por otra parte, tengo grandes problemas con su gemelo-canalla Moncloa.

Entre paréntesis, la Junta Militar me quitó mi subvención de 2.650 soles mensuales.

He visto un cortometraje sobre París la semana pasada en el Museo de Arte con un cantante extraño (premio del conservatorio) que me dio ideas negras: pensar que una vive en una m... de país a unos miles de kilómetros de semejantes maravillas. ¡Vivir se me ha vuelto intolerable para no decir monstruoso! Tomo píldoras contra la neurastenia.

No sé qué pensar de Dominique Roux; le voy a escribir. No quisiera haber traducido en vano. Todo Fabla salvaje, La piedra cansada, Las ventanas se ha estremecido de Poemas en Prosa, casi dos partes de Colacho hermanos, casi la tercera parte de "El Tungsteno", y no sé qué otra cosa. También he pedido artículos a varios amigos. Pienso que Vd. se preocupa demasiado a

propósito de las frases que le he mandado. Toda la prosa de Vallejo, en Lima, es un verdadero rompecabezas. Pero no creo que los lectores vayan a comprar la traducción con el original. Además, hay que ver lo que hacen los otros traductores. ¡No se preocupan tanto!

Alguien se va a Cuba a fines de junio; le voy a pedir que traiga un ejemplar de Vallejo, aunque pienso que no quedan ejemplares.

Hace ya mucho tiempo que ha sido publicado, y no sé en qué edición (lleno de erratas por supuesto). No entiendo muy bien por qué le interesa tanto esta edición. Le voy a escribir de nuevo. Por el momento, estoy terriblemente triste. Quisiera volver a ver París.

En todo caso, espere, antes de consultar a su amigo, que le mande las otras frases (una de ellas es casi tan difícil como la frase interminable sobre la voz de Adelaida). Pienso que, sobre todo en esta última frase, hay que repetir "la voix d'Adelaida était"... en cada nueva comparación, si no se pierde el hilo muy rápidamente.

Un abrazo.

Georgette

Traducción del francés por Martine de Ferrari.



TRES POEMAS / Jacqueline Risset

PROMENADE M.

Me paseo a mi gusto
en aquel bosque de símbolos
sé que se intercambian
que se deslizan

con movimientos que oigo
se responden y yo
asisto
a aquel ballet escondido

Pensando en ti bello cisne
en este instante—
y te veo
atravesar la floresta

río: paseo inundado¹
se desliza y nada entre los árboles
largo cuello inclinado
nieve que pasa

Desde aquel momento
lo que es imposible es posible
lo sabemos tú y yo

Ah ¿qué cosa sabes de verdad?

1 Alusión al paseo Micaut en Besançon, inundado en invierno por el Doubs, larguísimo río que atraviesa la ciudad.

¿qué cosa ves?
deseo de arrancar la otra cabeza
de desgarrar el cuaderno

lo que se escribe es lo contrario
no lo contrario sino lo à-côté
¿dónde está lo que pasa
en este preciso momento?

veo el alba
sobre la cual oprime la noche
poco reconocible
a causa de la nube

Se puede pasar la vida
reconociendo el alba
diciendo de tanto en tanto
“¿es ella?”

—sí es ella
te reconozco mi vida
instante muy pálido
y el resto—
no es nada

tiempo de una mirada intercambiada sobre el borde
se reparte súbitamente
y la duda se inicia:

¿te he visto bien
me has mirado bien
instante puro de mi vida?

—tienes un cuerpo
y este rostro
que ha cogido cuerpo en el aeropuerto

parecido en todo a este rostro

(grito de pájaros poco visibles)
donde siempre he creído

que la vida comenzaba
recomenzaba
anuncio -y conocimiento

Tú me miras a los ojos
veloz
el agua de tus ojos avanza

se abraza a mí
de frente
y pasa

veloz
el día comienza
olvida al alba

¿Dónde está el error?
es creer en ella-
precisamente: amor

dulces ramas de los árboles
vislumbres luces
retardo fatal

¿creéis ser
la verdad? Rostros
¿puede creerse en vosotros?

¿Se puede cesar de creer y voluntariamente
recrear?
ah sí todo es posible

en esta pequeña

fábrica
cabeza que dice

que quiere la verdad
y cae en la dulzura
en la primera que pasa

al alba
promenade M.
espacio de los bosques

conozco lo que ellos dicen
entre los pilares
murmuran –sí–

Todo se intercambia y habla entre sí
os conozco, signos,
pasando y repasando a través de

la vida –
os conozco
–y también me equivoco

voy demasiado rápido:
por aquí, por allá

y me equivoco viendo la infelicidad
–¿también la felicidad?– los signos
negros

Bailemos bailemos aquí pequeña alegría
sorprendida
no más esperada no más albas

la alegría cuando llega
y desaparece
está allá

guiño de ojo
estado resbaloso
pez rápido

a través del agua
relámpago de alegría —de nada
Vas si en la muñeca

tienes la fuerza
de torcerles el cuello
en el instante preciso

¡Ah sí! fuerza a todo precio
fuerza de los músculos
puesto de feria

Se está bien de repente
olores de los buñuelos en la feria
y cañita

cañitas
se beben las botellas
de pie
en la bodega inundada

—mucho que hacer

Te dejo querido poema
pórtate bien

yo voy a otro lado
a ver si estoy allí

y tú

no tienes

sino que seguirme

(De Petites éléments de physique amoureuse)

ESFERA

A Thelonius Monk

Todo el día
todo el día y la noche

se obstina
en torno de la misma nota

y de golpe
—persianas calor potente

galope inesperado de caballos sobre el asfalto
es el pianista² que se detiene
dolor en la cabeza

y aquel acorde

espléndido

insiste

Se entra por allí a la locura de otro
se ha vuelto

2 A partir del filme de Charlotte Zwerin consagrado a Thelonius Monk.

loco

y aquella música

lo lleva

más bien:

él lleva

esta música llegada de su cabeza
afuera...

es la música de presencia angustiante
inmóvil – suspendida
la suspensión es bella

lo que da miedo es bello

Al instante siguiente él gira sobre sí mismo
en el teatro
en el aeropuerto

pequeñísimo sombrero que retiene
la cabeza

tiene en torno de sí
en círculo
las fuerzas que se acercan

aunque ellas sean invisibles
él lanza
hacia ellas

en la sombra veloz

una mirada y luego gira

y vuelve a girar
ramo de rosas rosadas

is a rose³

También es ella como tú: lengua
bloqueada
estudiando en París su lengua madre
bloqueada
bloqueante

Así nace el poema
: de estupor-sorpresa
e impotencia

el detenerse en la consonante
del nombre St⁴
detenerse-

y lo contrario:
desencadenamiento fluido
nocturno

fuerza en la fuerza
la mirada cede – locura
posturas

la noche el cuerpo
bajo la mirada
que fuerza

por la gran extensión de los días
signos leves patas sobre la arena

3 Gertrude Stein: "a rose is a rose is a rose".

4 Stéphane Mallarmé define así el grupo consonántico st: "en muchas lenguas, indica estabilidad y franqueza, dureza, masa, en fin: incitación".

fragmentos encontrados en el mar

el bello auto el silencioso
se desliza entre los prados durante el crepúsculo
hierbas doradas

Él no se enrojece en el bosque
en la selva solitaria
sin saber el camino de regreso

de nuevo llama a su infancia
“¿me ves?”
“sí”

La música
cristalina
se tropieza

aquello que demuestra es irrefutable

más allá del vidrio

–“ah acércate explica”

Ella, distraída,
no se mueve

–siente, quizás

(De Les Instantes)

UN INSTANTE, VEINTICINCO SIGLOS

Desde aquí veo hasta el fondo de la luna la montaña donde ella
tenía al héroe prisionero

lo tiene aún

sus nombres colorean el paisaje
orientan el paisaje de tal forma que puedo saber

zafiro

que estoy en esta arena sobre los ríos que se nombran

ah el universo aquí el más vivo de los nombres divinos
dan como una cuna dulzura y esta luz

el naufrago cuando se despierta
entre las zarzas de la ribera

“¿Hay ninfas por aquí?
¿Hay habitantes del lenguaje humano?”

luego se levanta de entre las zarzas
“quiero aprenderlo y verlo por mí mismo”

Mar que enseña
dulce color

que enseña a ver por sí mismo
que recibe este don en las luces de los nombres

de los cantos

Aquel que canta
que ama

luna luz de luna y soledad

blanco rostro esperado

y el jazmín sobre la colina

cuando se lanza queriendo morir

en tus olas mar en ti
sueño leche de luna

noche de cielo estrellado

Allá abajo sobre la isla
circundada de un agua tan transparente

que el azul de su masa
es incomprensible

cuando caigo sobre la pendiente
en volcán a pico
la herida se quema
y no cesa

Un instante veinticinco siglos
desde el fondo del mar él ve

deslizarse la sombra de la primera nave
sobre la superficie soleada

estupor
olvido

¿Cómo soportar ahora
que haya cesado de ser lustral?

¿Todos los símbolos ahora
Quizás hayan cambiado para siempre de sentido?

—¿existe aún un Siempre un sentido
si nos dejas

pesadas medusas desorientadas
encalladas miserablemente sobre tus bordes?

Algo en blanco
luz venida veloz del mar

se va
como había venido, rápido

(De Les Instantes)

Traducción del francés por Jorge Wiesse Rebagliati.

CINCO CARTAS / Rodolfo Hinostroza

1.

20 Rue Dulong / París XVII, 20 de octubre/68

Querido Mirko [Lauer]: Según un hecho psicológico conocido, la gente que viaja por primera vez a Europa no tiene ganas de escribir cartas; solo después de algunos meses (ayer 4) uno se siente en disposición de retomar el hilo y seguir el diálogo. Brevemente, así fue todo: desembarcamos en Barcelona el 4 de junio; habíamos partido el 14 de mayo como tú recuerdas, dejándole una gruesa arruga a nuestro casero, que se llama, además, Chocano. El viaje, muy hermoso –Salvo el Atlántico, claro. La famosa piel de Oso de [Antonio] Cisneros no aparecía por ningún lado, ni el AI tampoco. En Panamá compré esta máquina de escribir y envié mi última carta a María – no sé si la conoces o sabes quién es ella – y Tenerife, y Huevos a la Flamenca primera comida española, etc.

Un señor de 80 años y una señora gorda de 50 años nos esperaban en el muelle; ambos muy simpáticos y conmovidos, etc. Subimos en el poderoso Citroën del abuelo y ese mismo día partíamos a Dax. Al día siguiente llegamos. Yo, todo ojos. España es... España, como dice mi suegra. Siguieron días idílicos: paseitos por los alrededores de Bayona, St. Juan de Luz, otro St. Juan, etc. Y el foie gras y Armagnac – tú hubieras estado encantado.

Los famosos sucesos de Mayo estaban en París, porque en provincias no pasaba nada, así que en unos días partí con mi cámara fotográfica a ver si hacía un sensacional reportaje gráfico para las “revista de mayor circulación” – ilustración peruana – pero solo pude fotografiar lolitas y pelucones besándose en el Metro y nada más; la cosa ya había casi terminado, pero quedaba algo en el aire, en el espíritu de la gente, todo estaba joven (hay que decir que París es una ciudad hermosa, y todos los adjetivos que la gente ha acumulado, pero qué caras de la gente; lo gris que no es la ciudad está en el rostro de la gente). Vi a Jorge Eduardo, que me sirvió de guía y anfitrión –

sucedieron copiosas borracheras en Montmartre hablando de cosas; muy en la onda, tipo extraordinario; por último se embarcó a Cerdeña y regresa en 10 días más. El me hizo conocer a gente que valía la pena – pero el resto es dross; en fin, me embarqué a Alemania a buscar fortuna o El Milagro Alemán, y pasé un mes vagando por las calles de Múnich con Juan Acha, maldiciendo el espíritu bávaro y haciendo copiosos chistes a costa de los honestos —cuadrados— alemancitos. Marco Alcántara se ha asimilado al fenómeno. Albers es evidentemente alemán; “Hommage al cuadrado”. Por supuesto que mis puntos de vista son totalmente parciales; he contemplado Bavaria desde la perspectiva de la casa de Marco y mi total ignorancia del idioma. Nuestro común amigo Mario Vargas no contestó mis cartas, de manera que decidí establecerme en París.

Somera descripción de la casa que habito: 4 dormitorios cocina, baño, gas, múltiples chimeneas que funcionan, refrigeradora, balcón; es decir, todo un quinto piso. Pago la irrisoria suma de 250 francos, lo mismo que paga Gustavo Londoño, amigo colombiano, por un cuarto de sirvienta, oscuro y lamentable. Todo el mundo alaba mi suerte, me envidian, me celan, escupen cuando paso, etc. La explicación es que Alejandro Piqueras, otro tío de Manuel [Piqueras], se hizo amigo nuestro y resultaba que se había separado de su mujer, la cual vivía en otra casa y le había dejado a él solo el antiguo domicilio conyugal, habilitado para 3 niños; él se sentía solo y neurótico y nos ofreció compartir la casa y el alquiler, de manera que aquí nos tienes, pintando paredes, comprando camas gigantescas, haciendo funcionar las chimeneas. Es en el XVII arrondissement, un poco lejos del Quartier Latin, pero pedir más sería demasiado. / Estudio en la Alianza y escribo, y hago contactos; el miércoles tengo cita con Alan Jouffrois, en la semana con [Claude] Couffon, y esto intentando meterme en el Centro universitario internacional de teatro o algo así.

Comienza a llegar la gente interesante, pasadas las vacaciones llegaré Jorge Eduardo [Eielson], un cierto Tolstoi-nieto, está [Manuel] Scorza, quien no me negarás que es interesante –y además parece que esta vez la liga con su novela– mi amigo del alma Kazimierz Piekarets, en fin, un pequeño mundo, además está Juan Acha, de quien devine amigo en la aburrida Alemania. Todos hispano-parlantes, debido a la dificultad del maldito idioma; espero que solucionado esto pueda acceder hasta la intelligenzia estructuralista. “Todos los comienzos son difíciles” como dice Macky The Knife; pero las cosas se van a complicar si Caretas no publica mis famosas crónicas; le hice una entrevista a Maximilian Schell y la mandé, y nada. Ni noticias ni giros. ¿Puedes

pegar un telefonazo? Leí tus crónicas en Oiga y me abstengo de hacer comentarios; creo que no enfocaste debidamente el asunto Ruiz, y en general que debías “esperarte” un poco más. Como dice Macky... Mme. Ruskowska escribió a Nadine [Calliere] que había salido tu libro, una hermosa edición y no tengo que saber más; mándamelo, con urgencia, quiero ver la letra impresa; sé que –lo sabía ya– la dedicatoria, o parte de ella es un poco para mí – difícil agradecer cosas como esas / cuando llegues a París te prometo un simbólico bourguignon, y te prometo que mi famosa emotividad sudamericana será reprimida al máximo.

Aparte de todo, si me mandas dos o tres volúmenes, puedo hacerlos llegar a Jouffrois, Couffón, Max Pol Fouchet, gente interesada y de “high” nivel. Personalmente creo que deberías acabar el año escolar y venir a Europa; la situación de la gente aquí no es muy buena; obvio que no se puede vivir como en Lima, pero las compensaciones intelectuales son mayores que en cualquier parte de Latinoamérica; procura que te mande un poco de plata, unos 600 o 700 Fr. (algo así como 120 dls.) para los primeros meses; después no te será difícil acomodarte –tiene la enorme ventaja de los idiomas y si eso en el Perú es cosa folklórica o rara, aquí es indispensable, la “patente de corso” de cualquier cosa. Además, si vienes como estudiante puedes comer en el restaurante universitario por 1.50 Fr. y tiene reducciones enormes para los espectáculos, y en algunos casos, las publicaciones. En fin, París está lleno de falsos estudiantes debido a esas razones. Beckett no lo pudo hacer debido a su cara envejecida y trágica.

Si te parece –como a mí– que visto por cualquier parte es una pérdida de tiempo quedarse en Lima, te facilito todos los datos sobre la vida o supervivencia en París. Latinoamérica espera que uno cumpla con su deber. No te ofrezco alojamiento, por el momento, porque Nadine dice que eres un pesado y engreído, pero si me va mejor el próximo año podrías contar con algo barato y limpio para los primeros meses. Hipótesis.

Sabes que yo dejé una especie de amante en Lima –cada vez que viajo hago la misma cosa– la famosa María que menciono arriba. Su última carta me fue escamoteada por el correo francés o Nadine, o ambos, y yo no puedo escribirle a su casa porque hay un fulano de por medio / la cosa es complicada / y sus amigos y amigas se pelearon con ella / Piro Lusko, es decir / donc, te pido un complicado acto de alcahuetería –que entre poetas no se llama así– es decir que la llames y averigües por estado general, particularmente con relación a mí; se llama María, 37670 ó 36760 / necesito un poco de dulzura y ella

es la única que puede dármela / sabes que a Nadine no le sobra de eso. Si le intereso aún, dale mi dirección, y pídele que al escribirme utilice los conocidos subterfugios de los amantes.

¿Y Lola? ¿Se desenreda tu vida sentimental? ¿Qué dice la crítica acerca de tu libro? ¿Puedes mandarme lo de [José Miguel] Oviedo y lo de Julio [Ortega]? ¿Estás contento? ¿Tomas aliento para el siguiente o ya te lanzaste? Además, háblame de Lima & sus chismes, parte inseparable. Cuéntame largos y complicados chismes. ¿Tienes la dirección de Toño [Cisneros]? Si Mario no contesta, Toño lo hará (espero) ya que no tengo dinero para hacer la inspección ocular de Londres.

Un gran abrazo fraternal,
Rodolfo

[ESCRITO AL MARGEN]: Mándame lo más pronto el libro; Couffon quiere publicar algo de poesía peruana en Le Monde y le he ofrecido poesía tuya, de Cisneros, etc.

Además: ¿? Sobre cierto artículo Ionesco que debía salir en Expreso y salió en Oiga. Hay otro con malvadas acusaciones al paternalismo castrista; creo que no es conveniente publicarlo —no porque yo no sea yo, sino porque el Perú es el Perú, y en este caso puede ser utilizado y malentendido.

Rodolfo

2. s/f

Querido Mirko:

Recibida tu carta y contento como un hipopótamo por el tenor general. Como toda buena carta es inorgánica, comienzo a divagar: Los fríos del invierno comienzan a ser disipados por ciertos vientos, cierto sol, y los arbolitos, etc. etc. en París. En verdad que aquí como en Lima es fácil irse a la mierda como por un tubo. Me aferro a mi Hermes-Baby y escribo casi todos los días; ya tengo un trabajo: puedes escuchar mi arenosa voz en las sutiles ondas de la ORTF, emisiones para América Latina, Literatura en debate, en la que Severo Sarduy, un argentino y yo hablamos cojudeces sobre literatura francesa y sudamericana publicada en francés. Me “introduzco” como se dice, y en poco tiempo tendré más emisiones. El tiempo libre me permite

escribir—proyecto y hago cosas de orden faraónico: libros que no son novelas, piezas que no son representables, etc. y poesía. Preparo otro libro aparte del que te enviaré apenas tenga un poco de plata (espero que en dos semanas) y hoy, particularmente, me siento bien calmado y todo, lejos de las correrías intelectuales, etc. Hay que decir que durante unos meses después de acabado mi libro, anduve con él bajo el brazo tratando de usarlo de palanca para conseguirme un trabajito, es status del escritor latinoamericano desconocido, algo; mi periplo alrededor de los poetas y críticos y entendidos me dejó exhausto y al borde del break-down hasta que providencialmente caí en los alrededores de O. Paz, el cual me consiguió el petit boulot en la ORTF. Entonces, yo descanso en paz. RIP. De todos modos esto me sirvió para constatar varias cosas: a) el chauvinismo cultural de los franceses, b) la dureza del medio llamado intelectual y c) la inutilidad del idioma español.

Las “potencias culturales” se alimentan de sí mismas y rechazan lo que no sea típicamente nacional. Dos ejemplos: el surrealismo prendió en Francia porque era francés y los ingleses y yanquis nunca entraron, jamás aparecieron como influencias, tíos, padres, abuelos o primos. Y dos: toma por ejemplo el Bauhaus, alemán, 1919-1933, que influyó a todos, menos a los franceses. Y el estructuralismo, y Saussure y Tel Quel, todos crecidos y abrigados en el tibio suelo de Francia. Supongo que es igual en todos los países con tradición cultural. Las noticias dicen que sí, que es igual en Londres, Roma y Múnich. (Y Barcelona.)

Esto lo coloca a uno en la banlieue, con las desventajas y ventajas usuales. Nosotros, subdesarrollados y sin pasado cultural visible, no tenemos que aferrarnos a una tradición ni reaccionar contra ella. Podemos hacer una buena *mélange* internacional de lo que se nos ocurra. Esto era un asunto sabido y teorizado, pero se comprueba a la semana. En este momento puedo mandarme con una grande y minuciosa teoría sobre la literatura latinoamericana, planes y proyectos, etc. pero no lo haré porque tú ya la sabes en líneas generales. Por otra parte, podemos estar contentos, porque ya nuestra generación (a la que perteneces por el espíritu, no por la fecha), o sea, los ocho tipos dispersos que hay en el continente, está produciendo algo que vale la pena. Te enviaré apenas pueda *Le monde hallucinant* de cierto cubano de 25 años, Reynaldo Arenas, que a mon avis es más importante que M.V. LL. y García Márquez (no sé si exagero, pero ya me dirás).

No hay que creer en las mitologías de peruanos que vuelven a Lima, después de varios siglos en la ilustrada Europa. En verdad, cuando caí por

aquí, todo el mundo se despintó, casi nadie, en realidad, conocía el espeso mundillo intelectual, y yo, sin hablar prácticamente el idioma, no sabía cómo ubicarme, cómo decir “yo escribo, quiero trabajar en algo que no sea cargar sacos de papas en Les Halles”. Me arreglé prácticamente solo, y el único que me dio una conexión que resultó valiosa fue Jorge Piqueras, el pintor. El resto, o está en un mundo plástico, o en la banlieue. De esto se desprende, sin lamentaciones, que la cojudez parisina ha sido dura para mis nervios. Cuando tú vengas tendrás a alguien, te lo aseguro.

Otrosí: los ocho millones de habitantes de esta ciudad provocan tal comprensión que es necesario y vital hacerse un grupo de amigos, compacto e íntimo para no sucumbir. La gran ciudad es una experiencia interesante, pero que a veces tiene como efecto hacer reventar a la gente como globos o jebes. Esto también lo hemos logrado (no reventar) sino el grupo; son: Ramón Alejandro, pintor cubano; Kazimierz Piekaretz, poeta polaco; Emilio Galli, director de teatro peruano; Alejandro Piqueras, urbanista peruano, y otros que van y vienen.

Alguien que vale la pena y que te recomiendo ver en Lima es a Juan Acha. Excelente persona –hemos recorrido Múnich medio borrachos, y visitado millones de exposiciones en París & alrededores– a pesar de las diferencias de edad, es alguien que está más joven que centenares de personas.

Son infundios ¡digo en voz alta y vibrante! ¡Yo no estoy separado de Nadine! Hemos tenido problemas de adaptación, pero eso es todo. Las tentaciones de San Antonio no han bastado, o es cuestión de saber administrarse.

Acerca de la célebre celebridad: la manzana es dura y uno se casca los dientes si dispara antes de tiempo. Uno puede hacer una hermosa obra pro-contra Lima, la famosa ambivalencia odio-amor (lo que tú haces y lo que yo estoy haciendo ahora) y ser escuchado. La gente puede ser imbécil para hablar, pero a veces no para leer. Nada más conmovedor que ver a una cojudita de 18 años recitando la advocación del artista adolescente, en Dublín. Una obra es como una mina submarina: no estalla hasta que no se la toca.

Mi poesía actual debe mucho a tus búsquedas, a las teorizaciones que hicimos juntos y al desenfado con que tratabas el lenguaje y las estructuras. Reconocerás signos & y los famosos: y la barra / de Olson, además de la inclusión de citas (no ven libres mis ojos, pero mis ojos ven) esta vez sin nombre de autor. Además cierto poliglotismo but, jusq'au bout y los etcéteras desenfadados y los deliberados errores action painting. NO te sigo contando porque te va a amargar no tener todavía el libro entre las manos. Otrosí: la poesía

européa está hasta las huevas; solo he encontrado en mis lecturas de copiosas lecturas de rumbo y elegancia, dos poetas: Edoardo Sanguinetti, italiano, y un mediano Denis de Roche, francés, y un cierto Emilio Villa, de nacionalidad desconocida. El resto es basura. O son tipos estilo Gutierre de Cetina, que escriben un buen poema en toda una vida. Los americanos (norte y sur) están mejor, según creo, tomados en su conjunto. Hay un cierto Edward Kissam que tiene una revista en Berkeley i Buffalo, al cual envié poemas que debe estar traduciendo; cuando tenga respuesta te pondré en contacto con él, Los Haravecos podrán ser cojudos, pero apuntan bien: la poesía en lengua inglesa parece ser más importante que las otras, y la poesía latinoamericana no está tan mal en el “concierto de lenguas”.

La tesis que escribes (500 pp.) vas a tener que traerla o mandarla en barco; los poemas que escribes, sí, mándamelos por carta. Los surrealistas hicieron un buen trabajo. De hecho, son los únicos legibles; me alegro que los hayas escogido. En fin, muchas cosas más que decirte, sobre Lola, oh gran Lola de las aguas, me alegra mucho todo, vaya, eso marcha –me dicen que Pocha se recasa con Jesús Ruiz– no sé si creerlo, son voladas –nuestro común amigo Manuel me escribe una carta rabiosa acusándome de pequeño burgués arribista y otras flores; parece que se siente un puro porque vive en un barrio obrero. Le contesto en un pequeño ensayo llamado: “Pequeño órgano para un burgués revolucionario” que espero le sirva de dry cleaners. En fin, unos días son grises y otros primaverales, como siempre, y no tengo muchas ganas de regresar a Lima, ni pagado. Desde aquí no se ve tan mal, de hecho tengo al costado de mi cama un plano de Lima Metropolitana etc. con una banderita roja que alternativamente se va desplazando por los lugares que se me antoja. Eso será mi homenaje; eso y lo que escribo, pero volver ahí no, no ahora. Estudio atlas geográficos, historias sumerías, frases chamánicas, fotografía en colores tomadas del Apolo VIII, y veo que el mundo es grande y bello; imagino, planeo, sueño con viajes a Estambul, Chiráz, el Yemén, Lhasa, Borneo, Reikiavik. Vidas de viajeros ilustres: cierto loco danés, cierto Burton inglés: la pasión por la geografía, el odio moderado a las fronteras. Para eso sirve la plata, l’argent, el fric o pognon. En el verano voy a intentar viajar a Londres y/o Copenhague; espero que mis finanzas anden mejor para entonces. Tú me dirás ¿y el auto-stop? Solo sirve para Europa, y en verano y primavera. Además hay que hacerse un sitio al cual regresar; hay que encontrar Té, una mesa, una máquina de escribir, amigos, libros, una mujer, y luego hay que escribir. Y estoy encadenado a dos o tres obras que ejecuto ahora. Perro destino el del

escritor: viene la catarata y hay que cumplir con ella, a riesgo de que se pudra, mientras los demás hacen viajes insólitos, se emborrachan y hacen fornicio sobre el limo del pleistoceno. Una campanita te anuncia que estás llegando a cierta madurez creativa, y que ahora es cuando no hay que perder un solo día. No hay salida. Vistosa y perra suerte.

Amigo querido: oh tú que ocupas lugar de privilegio en las arcadas de mi corazón y mi hígado: adelante y escribe y cuenta conmigo.

Rodolfo

3. s/f [post 1970]

París, el 16

Querido Mirko:

Hace unos días regresé de Múnich y me encontré con la crítica de [Abelardo] Oquendo. La he leído y releído, y encuentro que es la mejor que se ha hecho hasta el momento; no se limita a la lectura formal, como la de [Saúl] Yurkievitch, sino que se despliega hacia el complejo de ideas sobre las que subyace el libro. Estoy totalmente de acuerdo –hubiera querido que otros también lo comprendiesen– que no se puede considerar cada poema por separado, sin situarlo en lo que Oquendo designa como campo semántico del libro; hay una serie de ideas, sensaciones, visiones, que se relanzan cada vez con una tonalidad diferente, que van conformando una especie de tejido solo perceptible en el conjunto. Esta siempre ha sido mi manera de trabajar, y es exactamente eso lo que hago ahora en mi “novela”, solo que de manera bastante más rígida, o más depurada. No conocía a Perroux; en efecto, hay bastantes coincidencias entre el párrafo que cita y mi poesía. Imagino que llegué a eso a través de Igor Caruso, tal vez Ferenczy y Norman Brown, a quienes Oquendo parece conocer bien. Es evidente que si uno se queda en la cultura clásica universitaria cf. Oviedo, está completamente al margen del campo de ideas sobre las que trabajo, y la única labor que puede realizar es una de flic, que se ocupa de detectar influencias de la manera más banal, sin ocuparse en absoluto del flujo de pensamiento vivo que alimenta mi obra. Eso es lo que me entusiasma de Oquendo, que participe de una manera de pensar que ha relegado los pseudo problemas del mundo universitario tradicional, y que se

ocupa de plantear los verdaderos, aunque se corra el riesgo de impopularidad y "hermetismo". Lo hermético tiene como virtud descalabrar la lógica admitida, es un llamado a la sensibilidad, a una zona de paradojas enormemente fértil que va al encuentro del cartesianismo y derivados, para implantar una percepción de la realidad más múltiple y fluida, menos oprimida por la apoteosis de la analidad que es el discurso lógico tradicional. Reino de Hermes Trimegisto, el que posee las tres partes de la sabiduría universal, según la Tabla de Esmeralda.

En fin, espero que la crítica de Oquendo me acerque a un público que Oviedo trató de escamotearme de mala manera. Largo reposo a su alma.

Dentro de un mes estaré por Barcelona otra vez, ahora invitado por Barral como jurado del Maldoror. Imagino que voy a proponer a Cardenal, Martín Adán y otro. Espero que no se arme un despedote con los otros cabrones de jurados; creo que va a estar el siniestro play-boy Félix de Azúa. Te contaré cómo fueron las deliberaciones. Por otra parte voy a aprovechar para arrinconar a Fernando y sacarle una traducción al menos; tenemos pensado viajar a Italia este verano, y no hay mucha plata; solo tengo un Boris Vian para traducirles a los Tusquets, 90pts.pag. t.t.c.. Mi "novela" (tengo que encontrar otra palabra para designar el maldito libro) avanza a paso de crucero. No sé cuándo la terminaré, pero imagino que antes de fin de año. Tal vez sea más prudente postular —una vez más— a una lectoría en alguna universidad, no vaya a ser que el libro tenga un confuso destino y mis derechos de autor sean inexistentes. Si piensas regresar a Europa, yo podría hablar con Yurkievitch, que es el hombre de las lectorías, para investigar las posibilidades de colocarte a ti también.

Confidencialmente: parece que Alfredo [Bryce] regresa a Lima; es probable que deje su puesto de lector en Nanterre; mira con él si te puede hacer entrar. Todo depende de si Alfredo se readapta en Lima.

Yo tengo que refrenar mi entusiasmo y pensar de una manera más prudente. Si no, mandaré al demonio las universidades, y seguiría arriesgando sobre el pellejo de Nadine y mis amigos. En fin, he terminado mi psicoanálisis, y entro en "fase creativa", lo que me da la peligrosa sensación de invulnerabilidad que conduce a la gente a los infiernos.

En fin, ya sabes cómo vivo en París; aquí nada ha cambiado. Eielson hizo un vernissage ayer, Walter [Curonisy] llegó anteayer con barba, Piqueras (Alejandro) está en la Martinica, Nadine se lanza en el psicoanálisis, Pierre se casa, Severo terminó Cobra, se han vendido (hoy me enteré) casi 3 mil

ejemplares de *Contra Natura*, Oviedo me manda libritos con una tarjeta "atentamente", en fin, un gran abrazo de tu hermano,

Rodolfo

4.

Deyá [Mallorca], lunes

Querido Mirko:

Hace más de un mes que estoy en Deyá, el célebre pueblito donde vive [Robert] Graves. Vine aquí a trabajar, pero al final me la he pasado "poniendo en orden mi espíritu" y traduciendo. La vida es agradable, hay una especie de colonia extranjera que se dedica al arte, al ajedrez, a la playa. Estoy en casa de Plinio Apuleyo [Mendoza], algo enorme para mi (relativa) soledad, y Walter Curonisy y otro loco que se llama Marcos Rivarola han amenazado con visitarme, pero felizmente creo que se han perdido en Palma de Mallorca. Hace unos días estuve en Barcelona por asuntos de plata; Julio me alojó y hablamos largamente; leí el panfleto al alimón que ustedes hicieron y me gustó mucho, además como idea es más interesante que la crítica tradicional. Mario me mostró un artículo sobre mi padre, aparecido en 7 Días. Sí, era mi padre el del homenaje; cuéntame cómo fue. Estuve muy preocupado todos estos días porque mi hermana me escribió diciendo que tal vez él tenía una recaída en su "locura", y eso a su edad me parecía terrible.

Pues sí, Nadine viene el 18, pasaremos un mes juntos entre Ibiza, Cadaqués y Deyá, y luego partiremos otra vez a París. Traduje un Boris Vian para los Tusquets, y ahora haré un Bretón. Barral me pidió que hiciera un libro de Astrología "que se vendería tanto como el I Ching" pero no acepté. Demasiado trabajo. Además ahora me va mejor en la radio y quiero dedicar más tiempo a mi libro. Imagino que te habrás enterado de que el Maldoror se lo dimos al viejo Lezama. Cardenal perdió por un voto; la cosa quedó 4 a 5, y el quinto era el de Paz, quien ignoró inexplicablemente la existencia de Cardenal. Otro de los jurados era [Jaime] Gil de Biedma, con quien hice muy buena amistad, entre numerosos gin tonic y el horroroso marco del hotel Meliá-Maldoror. Hablamos de ti, y me dijo que lamentaba mucho la disputa que tuvieron etc. etc. efecto de los tragos, el sueño, el aburrimiento.

Según Graves, Deyá es uno de los vértices o un triángulo magnético, otro de los cuales es Delfos, y otro machin. The proof is in the pudding: aquí

vivieron Raymondo Lulli y Cagliostro, y el espíritu de un cierto Bud Lindt se aparece de cuando en cuando en mansiones solitarias como la mía. Además, siempre según Graves, la Odisea fue reescrita íntegramente por una mujer que habitaba la isla de Patmos u otra del mismo género. Me pasó una tarde entera hablando con el bardo, en un francés cruzado con español y latín, y recopilé informaciones de ese género. Luego me regaló una lechuga.

El bardo se pasea por el pueblo vestido como un campesino, con unas alpargatas inverosímiles y un sombrero de paja toquilla o bombonaje, absolutamente deshilachado, como conviene. El otro día uno de esos ómnibus llenos de turistas ingleses se detuvo, y los infelices pusieron a nuestro hombre contra un muro, para fotografiarlo como a un campesino very típico; el bardo dejó hacer con una sonrisa, y luego, en un inglés oxoniano, les dijo: "Ahora les voy a decir quién soy. Yo soy Robert Graves". Naturalmente se siguió una serie de apretones de manos de tipos que se presentaban con indiferencia: "John Smith", "Peter Linthicum", "Bob Baedeker", y acto seguido le preguntaron su profesión.

Puedo tratar de terminar mi ensayo sobre Borges; si Textual sobrevive hasta entonces, te lo mandaré; tal vez lo acompañe de una especie de poema que estoy escribiendo ahora. Espero con impaciencia la llegada de tu libro; mándame algunas copias, para hacerlo circular un poco en París.

Con un abrazo, ton frère

Rodolfo

Posiblemente nos animemos, nosotros también, a fabricar un mome, vistas las favorables coyunturas astrológicas que ofrece el almanaque Chacornac.

5. s/f

Querido Mirko:

¿Te dije que Barral me había encargado un libro de astrología? La propuesta data de marzo o abril, y yo recién la acepté a fines de julio, cuando Nadine y yo estábamos varados en Ibiza, prácticamente sin un centavo. De regreso a París me hundí en el maldito libro (pensaban sacarlo en noviembre) y trabajé 12 y más horas al día para terminarlo a tiempo. Horrible asunto, que me puso al borde del stress. Hace una semana que lo he terminado,

empaquetado y enviado al eficiente [Fernando] Tola, y recién ahora empiezo a respirar. Retomo mi correspondencia, imaginando que has pensado cosas horribles de mí por mi falta de señas de vida, y me apresuro a explicarte las inusuales razones de todo esto. El maldito libro —si Tola no me estafa demasiado— me dará para vivir un año, libre de preocupaciones y dedicado íntegramente al negocio literario. Probablemente altere la imagen que tienen de mí mis escasos lectores, y alimente la insaciable agresividad de los orrillos, pero esto me tiene sin cuidado. Lo único que probablemente suceda es que me vuelva aún más insolente, ya que parece que este es el mecanismo de defensa que he elegido desde mi tierna infancia. Los hay peores.

Balo (¿diminutivo de Baldomero?) Sánchez León me dijo que Santa Rosita padece de silencio, ya que los críticos no se animan a meterle diente a tamaña obra de patch-work. Julio dice que le has agregado un piso más a la Torre de Babel, y está escribiendo algo en ese sentido. Si yo fuera crítico me animaría a entrarle, pero me doy cuenta de que mi instrumental está más bien enmohecido, y que habría que aplicarle categorías que desconozco, aludiendo al inevitable Umberto Eco y a los progresos de la lingüística moderna. Por otra parte, hay muchas cosas que me escapan, ya que usas el lenguaje de una tribu que no es la mía; la estructura del asunto se me escapa, ya sea por su brillante ausencia, o por mi incapacidad. Trato de leerlo como un manuscrito infinito, que brutaliza las estéticas habituales por “proliferación pendular”, anulando la noción de orden, creciendo desafortunadamente en todas direcciones a partir de un centro hipotético, situado en alguna parte imposible de determinar. ¿Será eso lo que Severo llama “generación de un texto”? Ya van tres veces que lo leo y me preparo a una nueva frustración, ya que me parece que nunca voy a poderlo percibir como un conjunto estético acabado, sino algo semejante a las expansiones de César (el escultor) en que la materia plástica fluye por todas partes, y te impide colocarte fuera del asunto, como observador; ahora que colocarse dentro del asunto es, para mí, altamente desesperante porque no domino el código de la tribu, no entiendo las alusiones sino muy vagamente, y debo resignarme a una aprehensión fragmentaria. El descuartizamiento del cuerpo de un dios sigue leyes secretas, como diría Graves, y esta vez no soy el oficiante; me faltan referencias. ¡Qué complicados somos! El lenguaje me parece cojonudo; imagino que es el que soporta todo; es como un edredón tejido con pitas latas papeles retazos tubos piezas lajas fierros televisores juncos torres computadoras lianas perros escafundras bombas seda medias rocas cables pitos. Creo que es uno de esos libros destinados a una curiosa trayectoria;

será atacado, injuriado, elogiado, negado etc. y al cabo de algún tiempo todo el mundo se dará cuenta de que está profundamente influido por él, que ha planteado, una vez más, un *carrefour avec une violence ravageuse* y un humor brutal.

No les va a caer muy bien a los lectores, de todos modos, y menos a los nuestros. En fin, manténme informado sobre el desarrollo de las operaciones, y dame tu opinión sobre el asunto.

[Arturo] Corcuera me dijo que tu viaje a China era prácticamente un hecho; por lo menos eso es lo que opina un periodista peruano que se llama Espinosa, Mendoza o Sosa, que trabaja ahora en Pekín y maneja los hilos de variadas conspiraciones. También me hizo vagas promesas de invitaciones al Perú y a China, que naturalmente no se concretarán. Fui con él —como probablemente te habrás enterado— a un infortunado festival o bienal de poesía en Knokke-le-Zout, que se parece a tu poema aquel de la Velada Literaria ampliado unas mil veces, con Momias y Marciales tragando respetuosos bocadillos, sensitivas señoritas amantes de la poesía & todo el cortejo belga. Creo que fui víctima de una astuta conspiración de Corcuera para venir a Europa y repartir su maldito Noe Delirante en los pasillos de la bienal; caí bajo promesa de dólares (para gastos de representación y todo eso) que yo pensaba invertir en obras de redressement familiar, pero me encontré con esquelas del INC, tampones y timbres oficiales, y una miserable cantidad de dólares que apenas si pagó mis gastos. En fin, lamentable.

Mi estancia en Deyá terminó de manera por lo menos irregular, debido a una romántica escapada mía con una inglesa la noche de San Juan, con una luna llena y sobre Sagitario, bajo los olivares, limoneros y demás flora mallorquina, bajo la mirada dulce y vigilante de Nadine. Naturalmente que, después de numerosas horas de recriminaciones, tomábamos el avión para Ibiza, donde, bien provistos de ciertas barras de hash, tratamos de pasar el resto de las vacaciones de Nadine. El lugar es bello, aunque infecto. “Thamos, los hippies han muerto” nos dijeron las voces cuando viajábamos, en una temblorosa chalupa, hacia Formentera. Ahora no hay sino una banda de freaks vagamente místicos y ciertamente cabrones, que encaja perfectamente en los planes del Ministerio de Turismo Español. Cuando partí a buscar dinero a Barcelona, Nadine tuvo la mala idea de tomar mezcalina, cosa que la dejó más bien jodida. Así pues, regresamos a París a reponernos de las variadas emociones del viaje, yo con un pie dislocado —debido a una caída idiota— y ella a contar a su psicoanalista cómo fue que el malvado dios mezcalito le hurgó los nervios con

un palito. Y luego fue el libro de astrología, la velada de Knokke etc. Y hace una semana, fui yo el que se mandó en el asunto psicodélico, con varios años de retardo según me dijeron: acompañado por el gurú Arturo Mellet Castillo, que antes de dedicarse a la meditación trascendental se ocupaba de cosas más terrenales, hice mi trip en LSD. Me remonté directamente hacia lo innombrable, con un solo y leve accidente de transcurso, vi “el punto” (como lo llama banalmente Arturo) aunque los alemanes lo llaman más bien la “significación total” o Letztheit), me entretuve una hora en consideraciones metafísicas, y descendí a tierra dulcemente, amando a todo el mundo Nixon compris. Lo malo es que, a las nueve de la mañana, cuando todavía estaba en estado de beatitud, [la agente literaria] Carmen Balcells me llamó de Barcelona, porque quería hacerse cargo del libro de astrología, temiendo —con razón— que el tándem Barral-Tola me estafaran sobre el tiraje. Le dije que el dinero no era importante, que confiaba en la humanidad, que los editores formaban parte de la humanidad, que no podía hacerle eso a mis amigos. Creo que se puso furiosa; en todo caso me dijo “piénsalo” antes de colgar, y hasta ahora lo estoy pensando, porque además me ofreció cien mil pesetas ipso facto, si firmaba con ella. En fin, tengo la impresión de que la maldita pastilla arruinó el único negocio que he hecho en mi vida, y que está visto que voy a crever sin haber visto les chiens noirs de Mexique, las rosas de Chiráz etc. De todos modos, Arturo me mira con mayor respeto, porque parece que se mandó unos 25 viajes turbulentos antes de ver “el punto” y lo agarré de saque. Quiere afiliarme a su club místico-macrobiótico, y ahora, menos que nunca, me interesa ese vergonzoso negocio de venta de estampitas y sillau.

¿Cómo va tu hijo? ¿Nacerá en febrero, bajo Acuario?

Un abrazo de tu hermano,

Rodolfo



UNMSM

PLURALIDAD DE LAS LENGUAS, UNIDAD DE LA LITERATURA / François Rastier

[El texto que sigue ha sido extractado y traducido, con permiso del autor y del editor, del capítulo 4 del libro La creación artística: Imagen, Lenguaje, Virtuel publicado en francés (Créer: Image, Langage, Virtuel) por Casimiro livres, 2016, pgs. 97 a 109, y será publicado en español (2017) por la misma editorial. Aquí se plantea el fenómeno esencial de la diglosia literaria que, a no dudarlo, define la base linguocultural de los textos de literatura peruana propiamente dichos, desde los versos de Juan del Valle y Caviedes hasta los poemas de César Vallejo, ello aparte de la prosa de Concolorcorvo, Churata o Arguedas.]

Ya no hay más lenguaje, solo hay las lenguas.

J.-L. GODARD, *Adiós al lenguaje*

Mientras que las artes de la imagen, la música, la danza, pasan por ser accesibles a todos, aun para quienes no conocen las normas, la literatura parece estar reservada a aquellos que dominan las lenguas y los nacionalismos han hecho mucho para encerrarla al interior de las fronteras de cada nación.

Pese a ello, el cosmopolitismo de las Luces había formulado ya el proyecto de una literatura mundial, pareja artística de la ciudadanía global. En el terreno de la literatura comparada, actualmente las corrientes poscoloniales se esfuerzan por oponer las “culturas dominantes” a las “culturas dominadas” y alientan las polémicas que, de hecho, acometen contra la noción misma de cultura: cada literatura sería definida como la expresión de una “colectividad” de casta, de etnia, aun de raza, y la cultura continuaría estando irremediablemente dividida por guerras sin fin y sin tregua.

Este capítulo aspira a superar esas preocupaciones identitarias enfatizando dos aspectos desdeñados de la literatura: su multilingüismo y su compromiso ético.

EL MULTILINGÜISMO ESENCIAL DE LA LITERATURA

Las dos terceras partes de los hombres hablan más de una lengua cada día, pero en literatura el multilingüismo asoma todavía como una curiosidad e incluso como una extravagancia¹. El multilingüismo es despreciado, obstruido: por ejemplo, el banco textual Frantex, referencia mayor en los estudios de lengua y literatura francesa, no transcribe las palabras, expresiones o pasajes en lengua extranjera contenidos en las obras, llegándose a expurgar del texto de Balzac el acento alsaciano del barón Nucingen.

Desde comienzos del siglo XIX, los nacionalismos europeos privilegiaron ciertamente la idea de una lengua pura, homogénea, dejando de lado algunos fenómenos de calco o de préstamo léxico; e instituyeron las literaturas nacionales, lingüísticamente “puras”, susceptibles de servir de canon para la construcción identitaria. En su conocida *Esthétique de la réception* [*Estética de la recepción*] Hans-Robert Jauss afirmaba todavía que la historia de la literatura debe “representar a través de la historia los productos de su literatura, la esencia de una entidad nacional en busca de ella misma” (1978, pg. 23, énfasis nuestro)².

La validez de la noción de literatura nacional es muy dudosa ya que las lenguas de cultura son transnacionales. Ellas atraen a los escritores de cualquier nacionalidad que, en su derecho, rivalizan para enriquecer su corpus. Tanto por su conocimiento de las lenguas como por sus traducciones y

- 1 Para nuestro uso, distinguiremos el *plurilingüismo* como dominio de varias lenguas y el *multilingüismo* como coexistencia de varias lenguas: un texto puede ser multilingüe, un autor plurilingüe. Se podría imaginar una sociedad multilingüe en que cada uno estuviese atado a su lengua materna; pero, por supuesto, se preferirá una sociedad plurilingüe en la que cada quien dominaría más o menos varias lenguas. De hecho, toda cultura es potencialmente plurilingüe; los antropólogos cuentan trescientas culturas pero hoy queda alrededor de seis mil lenguas.
- 2 Es de asombrar que esas palabras no hayan llamado la atención. Poco importa aquí que Jauss, conscripto voluntario, haya ganado en la SS [*Schutzstaffel*, guardia protectora nazi] el grado de capitán y comandado a los asesinos de la *11 SS-Freiwilligen-Legion Nordland* en el seno de la división Carlomagno: su teoría quedó obsesionada por el nacionalismo.

auto-traducciones, los escritores acceden, asimismo, al espacio de la literatura mundial que ellos contribuyen a ampliar.

Entre paréntesis, estas evidencias enfatizan la estrechez de la noción de literatura francesa como las ambigüedades de la etiqueta *francófono*. En resumidas cuentas, las consideraciones relativas a la nacionalidad del autor parecen secundarias, incluso ociosas, cuando no son simplemente anacrónicas. Claudius Claudianus, alejandrino de lengua griega, escribió sus grandes obras en latín. Más cerca de nosotros, Marguerite Yourcenar, belga radicada en los Estados Unidos, fue la primera mujer en ingresar a la Academia Francesa. Beckett tuvo el destino de ser irlandés y de escribir también en inglés; de no ser así tal vez hubiera sido relegado a alguna mazmorra francófona.

La obra multilingüe.— El multilingüismo en literatura no es, de ningún modo, un fenómeno marginal a poner a cuenta de algún “mestizaje”, según la fórmula extraña pero banalizada en los estudios culturales, pues es, en cambio, fundamental tanto para la creación como para la interpretación de las obras.

El caso más simple es el empleo de diversas lenguas por el mismo escritor, como fue el caso de Romain Gary, Joseph Conrad, Isaac Bashevis Singer, Joseph Brodsky o Jerzy Kozinsky. Una nueva lengua puede regenerar un proyecto estético; tal fue el caso de Rilke cuando en el atardecer de su vida decidió escribir en francés: “Mi feliz sorpresa consistió en haber logrado recibir todo eso, en haber sido lo suficientemente joven para hacer mía esta juventud verbal deliciosamente ofrecida. Pues no podéis imaginaros, querido Gide, cuánto me ha rejuvenecido la obediencia activa a esta lengua admirada. Cada palabra, al permitirme emplearla a mi guisa y según mi verdad practicante, me ha brindado no sé qué primor de uso. Esto se parece muy poco al trabajo y, no obstante, trae consigo todos los descubrimientos” (carta a André Gide del 10 de julio de 1926)³.

Observemos sobre todo la forma fijada del plurilingüismo, cuando la obra despliega simultáneamente varias lenguas. Por regla general, una lengua

3 Además: “Es muy asombroso encontrarse, como invitante [¿invitado?] <practicante> en el suelo de otra lengua: ¡cuán joven era allí!, me parece que todo recomienza con este nuevo instrumento y yo estaba casi asustado, pero con un sobresalto feliz, de sentirlo vibrar con mi tímido toque, cada vez más atrevido... He arriesgado siempre algunas letras..., pero hacer versos en esta lengua tan altivamente cerrada y tan precisa frente a sí misma, e incluso permitir que se publique esos versos: ¡por Dios, qué audacia! (carta a René Favre del 18 de noviembre de 1925).

de base, la más usual entre el público al que se dirige en primera instancia⁴, asegura una continuidad a partir de la cual se añaden las inserciones en diversas lenguas de cultura. Así, en los *Cantos* de Pound se insertan sobre el inglés el italiano, el alemán y el japonés, lo que reconstituye el Eje a su manera⁵; o el yiddish y el alemán en el español de Susana Romano Sued, lenguas que evidentemente ganan en importancia en sus poemas sobre el exterminio.

Ese plurilingüismo ostensible es aprovechado por los contemporáneos; él participa de la estética del collage, tan apreciado por el modernismo de comienzos del siglo XX como el vorticismismo por Ezra Pound. Aparentemente cosmopolita, el imaginario de la heterogeneidad, sin embargo, no depende de una tradición democrática: simplemente cristaliza una voluntad de ruptura inscrita en el texto mismo y puede acomodarse tanto a los radicalismos de derecha como a los de izquierda.

En cuanto a la imagen implícita del autor, ella puede ciertamente figurar un *polymathe*⁶, pero más frecuentemente un inspirado que tendría el don de “hablar en lenguas” como es el caso de Pound, a quien Primo Levi denunciaba por su “superuomismo”⁷, haciendo alusión a su delirio nietzscheano. Este rasgo se adapta a las concepciones exaltadas del romanticismo tardío en que aún nos encontramos; pero, a la inversa, puede también concretar las interrogaciones críticas sobre cierta mundialización económica, como en la obra de Camille de Toledo *La chute de Fukuyama — opéra pour six langues* [*La caída de Fukuyama — ópera para seis lenguas*]. La omnipotencia es entonces devuelta al Mercado, pero aun ahí el plurilingüismo asume una dimensión crítica eminentemente literaria.

4 Ese público puede ser el de los difuntos. Ilustrando ejemplarmente el principio de que la literatura del exterminio se dirige a los vivos y se destina a los muertos, Itshak Katzenelson escribió en yiddish, en 1944, en el campo francés de Vittel, el *Chant du peuple juif assassiné* (*Dos lid funem oysgehartgen yidishn folk*) [*Canto del pueblo judío asesinado*]. Él pereció bajo el gas desde su llegada a Auschwitz, pero su manuscrito enterrado debajo de un árbol fue encontrado después de la guerra.

5 Referencia a las naciones del llamado Eje — Alemania, Italia y Japón — contra los Aliados durante la Segunda Guerra del mundo. [Nota del traductor]

6 *Polymathe* (en esp. *polimate*) neologismo construido con los radicales gr. πολυ- numeroso o mucho y μάθη(-σις), aprendizaje: designa a una persona que tiene conocimientos profundos en dominios que aparentemente no tienen relación entre sí. No es el caso de los peyorativos <sabelotodo> o <metomentodo> sino del «Hombre del Renacimiento» o del «Homo Universalis», espíritu abierto, curioso por todo. [Nota del traductor]

7 Sigla en it. *super-hombre-mismo*. [Nota del traductor]

Complementariamente, se debe rectificar la figura del lector: la obra multilingüe supone un lector de los más cultivados, más todavía que el de las traducciones bilingües. Dicha obra puede, entonces, parecer elitista y justificar la frialdad de los editores ordinarios; pero este recelo no agota la cuestión: por ejemplo, en su adaptación para el teatro de *Se questo è un uomo*, Primo Levi hacía hablar a cada uno de sus personajes en su lengua, del yiddish al polaco, al ruso y varios otros, a fin de que los espectadores imaginen, hasta sientan, la angustia de los detenidos al encontrarse inmersos en “el mar tempestuoso del no-entender”. De ese modo, él bosquejaba una hermenéutica de lo incomprendido.

Por último, el multilingüismo manifestado pone en peligro los modelos de la comunicación aplicados a la obra literaria. Aun complejizados por la pragmática de los actos indirectos, esos modelos son simplificadores y su irenismo⁸ no permite dar cuenta de la función crítica de la literatura. Esta desestabilización alcanza también a la estética identitaria de la recepción: la obra multilingüe no corresponde a ningún “horizonte de expectativa” tal cual sería definido por una comunidad nacional. La nación de una obra deviene su lectorado, la república de sus intérpretes.

Multilingüismo secreto.— Las obras abiertamente multilingües implican una reflexión sobre el multilingüismo secreto de toda literatura. Un ejemplo inesperado: no obstante que La Fontaine pasa tradicionalmente por ser un parangón identitario de la educación nacional francesa, releamos su virtuosa balada en cinco estrofas que tiene por pie *Je me plais aux livres d'amour* [*Me complazco con los libros de amor*], incluida en los *Contes et Nouvelles* [*Cuentos y novelas*] de 1665. Allí él opone sucesivamente la *Légende dorée* [*Leyenda dorada*] (de Jacques de Voragine [Iacopo di Vorazze]) a “messire Honoré” [“señor Honoré”] (por el autor de *L'Astrée*⁹); a “maître Louis” [“maese Louis”] (que el lector debe comprender Ariosto), menciona Oriana (heroína del *Amadis de Gaula*), su “nenito” (Esplandan), Clitophon (por las *Aventures de Leucippe et Clitophon* de Achille Tatios d'Alexandrie), Ariana (heroína de Desmarets de Saint-Sortin), Polexandre (héroe de Gomberville), Cleopatra y Casandra (alusión a las novelas de La Calprenède), Cyrus (héroe de *Artamène ou le Grand Cyrus* de Georges y Madeleine de Scudéry), Parsifal el Galo, para

8 *Irenismo*, neol. proveniente del gr. εἰρήνῃ, la paz; significa la voluntad de no hacer caso de lo que separa para focalizarse en lo que aproxima y une; es la actitud de comprensión y conciliación. [N. del T.]

9 *L'Astree* es el título de una novela pastoral francesa tenida por una obra literaria mayor del s. XVII; su autor fue Honoré d'Urfé y se publicó entre 1607 y 1627. [N. del T.]

concluir “Cervantes me encanta”, sin olvidar la mención de Boccaccio en la dedicatoria.

La Fontaine restituye así bajo un modo lúdico el espacio cosmopolita de los clásicos (Jacques de Voragine, Ariosto, Boccaccio, Achile Tatios, Cervantes), revelando el corpus a partir del cual elabora su balada y que supone, con razón, conocido por sus lectores. Este espacio multilingüe es el de toda lengua de cultura, a diferencia de las lenguas simplemente de servicio como es hoy el inglés internacional, desprovisto de corpus y de historia.

Incluso las obras monolingües pueden esconder un multilingüismo que escapa a las miradas superficiales y a las lecturas cursivas. Se puede sostener que el alemán de Kafka era influenciado por el checo, pero también asediado por el yiddish. El corpus de elaboración es muy frecuentemente multilingüe, cosa que, por supuesto, se ve en los manuscritos de autores políglotas como Nabokov, e igualmente en los expedientes genéticos de autores franco-franceses como Flaubert. Él reescribe pasajes en lenguas extranjeras sin que se transparente nada en la versión final: cuando describe al comienzo de *Hérodiades* la ciudadela de Machaerous sobre un pico de basalto “que tenía la forma de un cono”, reproduce la traducción manuscrita que hizo de Tristram describiendo “a conical hill” (1837, pgs. 258-259). Una obra monolingüe en apariencia puede así encubrir un centón de traducciones implícitas y refundidas.

¿Un estilo multilingüe? — Por su variedad, los recursos estéticos que ofrece el multilingüismo parecen mayores. La elaboración de un nuevo acoplamiento, inusitado, entre expresión y contenido, permite a un texto imponerse como una obra: no se le puede modificar más sin perturbar los (des) equilibrios, y así levanta ante su lector su propia legalidad objetiva.

Tomemos el ejemplo simple de la silepsis multilingüe en que una palabra puede ser leída en una lengua o en otra. Hasta una época reciente, en la literatura europea era banal que los escritores europeos estuviesen formados en las lenguas antiguas, y los latinismos abundan en Paul Valéry como en Claude Simon, los helenismos en Saint-John Perse, etc. Solo se trata de alusiones en sentido etimológico¹⁰. Cuando en un poema de guerra Apollinaire describe así el humo de su cigarro, “al desatarse los nudos de sierpes, escriben también el nombre conmovedor *Madeleine*, en que cada letra se love en bella

10 Alusión, etimológicamente del lat. *allusĭo -ōnis*, holgarse con otro o con algo, retozar, jugar. [N. del T.]

inglesa”, él induce con un humor casi inglés a leer *love* en dos lenguas¹¹. Estas ocurrencias pueden convertirse aun en un procedimiento de composición; por ejemplo, con una tonalidad más polémica, toda la obra de Khatibi está entrelazada con la obsesión del francés por el árabe. Khatibi no emplea el francés contra el árabe o a la inversa, sino que piensa su dualidad y su contradicción. Los “significantes de interfase”¹² que parecen pertenecer a un signo en una lengua y a otro en su vecina, no crean solamente una equivocidad crítica sino que abren un desdoblamiento de los intertextos.

A ello se agregan las tonalidades y los imaginarios diferenciados según las lenguas. El latín fue religioso y científico pero también erótico, no únicamente porque los autores paganos desafiaban la honestidad, sino porque a partir del Renacimiento las obras eróticas en lengua vulgar como los *Ragionamenti* de Aretino tornaban del latín los pasajes licenciosos para sustraerlos a la comprensión de las damas. Esta erotización continúa hasta en *Histoire* [Historia] de Claude Simon.

El italiano fue reputado por ser la lengua de los amores, el francés la lengua de la galantería y de la mundanería, el alemán la de la filosofía y de la química, como el inglés estadounidense continúa siendo la lengua de la informática y de los negocios. La alternancia de las lenguas en el seno de una obra puede movilizar tales estereotipos: por ejemplo, un poema de Vallejo estudiado por Enrique Ballón Aguirre (2015)¹³ parece oponer al castellano viril el francés como lengua de la feminización. Pero ella puede, aun mejor, desmentir esas imágenes preconcebidas y hacer operar a las lenguas y a los dialectos de manera incompatible como lo hacen James Joyce y Emilio Gadda.

Corpus de elaboración.— A la multiplicidad de las lenguas le respon-

11 Con cierto sentido del *understatement*: “Y el soldado no tiene la osadía de terminar el juego de palabras bilingüe que no deja de suscitar esta caligrafía silvestre y vernal [de la primavera. N. del T.]” (carta a Madeleine del 28 de mayo de 1915). [En francés, *lover* significa adujar, enrosocar, enrollar; en inglés *love* es amor, cariño. N. del T.]

12 La palabra *interfase* significa, en biología, el momento de la vida celular en que la célula se prepara para dividirse. [N. del T.]

13 E. Ballón Aguirre, “Le plurilinguisme dans un poème de César Vallejo”, *Texto ! Textes et cultures*, vol. XX, n°1.

http://www.revuetexto.net/decannexe/file/3624/le_plurilinguisme_dans_un_po_eme_de_ce_sar_vallejo.pdf

Versión castellana: “Diglosia poética: Vallejo / Verlaine”. *Lexis* XXXVIII, 1, 2015, pgs. 133-160.

de la de las fuentes. Las pretendidas “raíces” de una obra que concretiza la vida intelectual del escritor son los textos de los que ella extrae su sustancia y que constituyen el linaje imaginario en el cual quiere insertarse el creador. En el compendio *A la recherche des racines* [*En búsqueda de las raíces*], Primo Levi compuso una antología personal de las obras que lo formaron, desde el Libro de Job hasta Rabelais, de un manual de química a un artículo científico sobre los hoyos negros. Él escribe al respecto: “Mientras que la escritura en primera persona es para mí, al menos en mis intenciones, un trabajo lúcido, consciente y diurno, me di cuenta de que la elección de nuestras propias raíces participa al contrario de una obra nocturna, visceral y por lo menos inconsciente” (1981, pg. 9).

Al corpus de elaboración multilingüe le corresponde un corpus de interpretación que también lo es. Incluso en un autor clásico y reservado como Primo Levi, el poema *Il superstite* comienza, en efecto, con una cita evidente y termina con una cita escondida: la primera remite a *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, v. 582 (“*Since then, at an uncertain hour*”); la segunda al *Infierno* de Dante, canto XXXIII, v. 141. En la lectura literaria, al pasar de una palabra a otra, hay que pasar muy a menudo por otros textos y otras lenguas; ese rasgo podría incluso revelar lo que le corresponde propiamente.

Lenguaje y lengua de arte.— El lenguaje es un concepto filosófico que une una facultad general de la humanidad a una hipótesis sobre las propiedades universales de las lenguas. La literatura razona el lenguaje en el seno de las lenguas y refleja así una contradicción que constituye su fuerza: ella es un arte del lenguaje, no del francés, del chino o del tagalog y, sin embargo, se expresa en tal(es) o cual(es) lengua(s) para elaborar obras de vocación internacional. De este modo, la obra acabada cristaliza en una lengua o en varias una deliberación sobre el lenguaje. Es por eso que, sin duda, parece crear su propia lengua, una lengua de arte. En los vínculos de una obra ejemplar, la lengua de arte une los dialectos, como la lengua homérica al instituir el griego clásico o la lengua de Dante el italiano moderno. La obra crea una norma en lugar de obedecerla; ella es, de algún modo, logotética¹⁴, en el sentido de que está tan escrita en una lengua como la lengua se escribe en ella desde el momento en que la obra constituye un acontecimiento e inaugura una descendencia capaz de suscitar un género.

14 *Logotética* es un neol. que combina los términos grs. *λόγος*, palabra, dicho y *θετός*, puesto, establecido. [N. del T.]

La cuestión de la lengua de arte se plantea con mayor agudeza puesto que toda gramática es normativa, aun o sobre todo cuando ella reconoce excepciones. La diversidad interna de las lenguas es vastamente subestimada por la tradición gramatical que pretende formular reglas válidas para todo discurso. A pesar de las pretensiones de los gramáticos, sobre todo de los jacobinos, ninguna lengua es homogénea: más allá de las diferencias de lugares, de tiempos y de niveles de lengua, hay que tener en cuenta la multiplicidad de las normas de discurso, de género y de estilo que allí participan. Esos rasgos no son externos a la lengua¹⁵ pues determinan su carácter polisistemático. Así, cada lengua se divide en discursos valorizados de modo desigual (religioso, jurídico, literario, político) en que cada uno se distingue por los géneros adaptados a sus prácticas.

El discurso literario no es la forma sofisticada de un lenguaje coloquial inubicable, respecto del cual el discurso literario constituiría un *desvío*. Él depende de una lengua de arte, reflexionada, criticada y rehecha por cada autor. En las tradiciones conocidas, la lengua literaria parece ser particularmente valorizada. Tal vez la literatura ha heredado de sus orígenes sacros las elaboraciones formularias que no deben todo a la mnemotecnica; ella ejerce, pese a todo, una función crítica y permite entrever otros órdenes del mundo y de la sociedad.

Aparte de ello, la lengua literaria tiene la particularidad de poder reflejar y reelaborar todos los discursos: recordemos el lenguaje notarial en Balzac o las conversaciones en Proust y Sarraute. Es la fuente inagotable de mil juegos, como entre el sánscrito y los *pracritos*¹⁶ en la literatura india clásica.

Se ha podido ver ahí, con razón, una forma de plurilingüismo interno; Khatibi afirmaba, por ejemplo: "La lengua francesa no es la lengua francesa; ella es más o menos todas las lenguas internas y externas que la hacen y la deshacen"¹⁷. Por lo tanto, la pluralidad interna de las lenguas y el multilingüismo aplican en literatura los mismos movimientos de transformaciones y de transposiciones.

Para los lingüistas, la noción de lengua pura es, o debería ser, un fantasma, ya que los fenómenos de préstamo, de calco, de difusión, se extienden mucho más allá del léxico. Una lengua no es un sistema cerrado, pues no se

15 Cf. F. Rastier. *Semántica interpretativa*, México, Siglo XXI Editores, 2005, cap. 3.

16 *Pracrito* o *prácrito*, lengua vulgar de la India. [N. del T.]

17 Abdelkébir Khatibi, "Bilinguisme et littérature", *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, pg. 188.

puede tener a menos las variaciones considerables según las épocas, los lugares y las prácticas sociales. Además, las lenguas evolucionan al contacto de unas con las otras: los fenómenos de difusión puestos al día por la lingüística areal¹⁸ son fascinantes y Saussure ha enfatizado justamente la ausencia de frontera clara y definitiva entre las lenguas. A esos principios generales, las lenguas de cultura añaden una dimensión explícita y razonadora. Como cada lengua acrecienta su patrimonio tanto por los préstamos como por las traducciones, las lenguas de cultura han llegado a asumir una especie de multilingüismo interno que agranda su función crítica. Recordemos, finalmente, esta singularidad europea: desde la Antigüedad, con la dualidad de las lenguas de cultura internacional que fueron el griego y el latín, el establecimiento de valores comunes ha pasado siempre por el multilingüismo.

La lengua misma es una obra colectiva cuyas fijaciones, en el léxico como en la fraseología, no se deben solamente a la frecuencia: la repetición misma depende de los valores incrementados a las expresiones tenidas por acertadas, hasta volverse formularias o performativas. A esto se agrega el hecho de que cuando la literatura se ha apoderado de ellas, una lengua enriquece su corpus de traducciones y de textos en otras lenguas por medio de citas, alusiones y reescrituras.

Cosmopolitismo.— En todas las artes se encuentra la dualidad entre el proyecto universal del arte y las modalidades particulares de sus modos de expresión, de tal modo que la música es un arte del sonido que se expresa en diferentes gamas o sistemas tonales, perfiles rítmicos y melódicos propios de las diversas áreas culturales.

Los grandes movimientos artísticos son *a minima* regionales; por ejemplo, el caravagismo tocó toda la pintura occidental. Pero esta cuestión

18 Se denomina área lingüística (del al. *Sprachbund*) a un grupo de lenguas habladas en espacios geográficamente vecinos, que si bien comparten un conjunto de características distintivas (al. *Sprachraum*: grupo de lenguas que tienen similitudes), no provienen de un origen común sino que se han desarrollado por influencias mutuas en razón del contacto de sus hablantes. Así, los hablantes de un área lingüística no son afectados de manera semejante por el proceso de convergencia como sucede, por ejemplo, con el quechua y el aimara que comparten numerosos rasgos sin que se haya demostrado claramente su origen común. Un área lingüística se distingue de una *familia de lenguas* que se define de manera genética, es decir, cuyos rasgos comunes son heredados. Finalmente, una *zona lingüística* es una zona geográfica, por ejemplo, los Andes, donde tiene vigencia un mismo dialecto, una misma lengua o es hablada una misma familia de lenguas. [N. del T.]

no ha sido suficientemente pensada para la literatura, dado que la lengua prosigue siendo un pilar del nacionalismo identitario como penosamente se ve un poco por doquier. Sin embargo, por ejemplo, la novela picaresca nacida en España, es también alemana (*Simplicius simplicissimus*) o inglesa (*Tom Jones*); es por ello que Milan Kundera ha podido decir que la novela ha hecho Europa mucho antes y quizá mejor. Brevemente, el punto de vista comparativo que caracteriza a las ciencias de la cultura conduce a solo definir la identidad como *especificidad*. Entre las especificidades no hay, de ninguna manera, contradicción, sino solamente diferencias. Se puede establecer entre ellas una distancia crítica igual, mientras que las identidades tienden a afirmarse como las tautologías narcisistas. Aquellos que usan varias lenguas habitan entonces, potencialmente, varias patrias. La humanidad es una diáspora, pero los parecidos entre sus miembros se deben a una historia compartida más que a una naturaleza predefinida.

Una literatura puede ser apreciada en su lengua dominante, pero solo puede ser verdaderamente comprendida y descrita en el corpus de las otras literaturas a las cuales debe, por así decirlo, su especificidad. La literatura comparada, aun si se halla frecuentemente relegada a las periferias académicas y a los campos de tránsito para los refugiados universitarios, se encuentra en el centro intelectual y científico de los estudios literarios.

La literatura multilingüe interioriza y manifiesta, a la vez y de alguna manera, la reflexión crítica sobre la comparación de las lenguas y de las culturas. Por lo tanto, ella participa en la edificación de la literatura mundial, no aplicando las recetas de los *best-sellers* mundializados, productos consumibles en todas partes, sino promoviendo una diversidad irreductible.

Yoko Tawada, escritora que vive en Hamburgo y traductora primordialmente de Celan al japonés, piensa que un poema no estará acabado hasta que sea traducido a todas las lenguas. Inspirándonos en ella, nos gustaría decir que la literatura se dirige a toda la humanidad y participa así en su constitución ética y estética. No solamente la humanidad encuentra su patria en el universo cosmopolita de las obras, sino que el multilingüismo prueba a su modo que la humanidad existe no sólo por la interfecundidad genética sino por la transmisión semiótica.

Las nociones mismas de literatura, de lengua literaria y hasta de lengua a secas podrían verse entonces revalorizadas con la vara del multilingüismo. Tal es al menos nuestro parecer. Sin embargo, sería difícil y arriesgado tratar de generalizar: cada obra multilingüe depende de una elección estética

particular que puede convenir a diversos géneros, de Rabelais a George Herbert, desde el relleno macarrónico a la meditación mística habitada por las Escrituras. La diversidad del material multilingüe no impide, más bien al contrario, fomenta la unidad del proyecto formal; a veces es la condición misma, en la medida en que el multilingüismo interno es un factor de la especificidad del texto y de la unicidad de la obra.

Se ha podido distinguir, desde luego, el plurilingüismo (capacidad de dominar varias lenguas) del multilingüismo (coexistencia de varias lenguas en un espacio social). La obra multilingüe rebasa esta distinción vuelta provisional, pues si las lenguas permanecen yuxtapuestas en el seno del texto empírico, ellas se hablan a su manera en el seno de la obra, tan es así que hablan diversamente al lector pero manteniendo un discurso común, aunque transmitan una heterogeneidad de superficie.

La obra multilingüe, confrontando y conciliando las diversidades de las lenguas, no presupone efectivamente el ilusorio lenguaje universal de antes de Babel; ella excede, con todo, esta diversidad incoherente y fantasmática que se llamaba "la confusión de las lenguas". La pretendida maldición se encuentra anulada y hasta convertida en bendición secreta cuando la obra resuelve las diferencias entre las lenguas en un proyecto estético unificado, y deja entrever así una prometedora universalidad abigarrada.

Traducción del francés por Enrique Ballón Aguirre.



François Rastier

SEIS POEMAS / Carlos Fernández López

Agua donde
no se acaba
la noche,
dragón su
lento discernir
en frágiles
vehículos de luz,
marea del
sentido

Bebe hilos
a punto de
quebrarse,
pájaros ahogados,
desdicha
o deber
sin ataduras

A ras
de cielo
el curso
seguro
del río,
el muro
de luz
suspendido

Y la niña
te mira
hecha de agua,
viaja sin
peso, tose,
sigue atada
a ti por
la mirada

Carlos Fernández López

Esparcido,
el reflejo del sol
en el agua,
rasga el vítreo
y no se apaga,
pone a prueba
el deseo

Regresas, golpeado
por el sol,
oblicuo, casi
pálido en
el decir
su música
sin partitura
te acompaña,
se filtra
en la página,
transcurre
lento contigo

(De *Castillo de agua*)

LO HACEMOS TODO EL TIEMPO. (SOBRE LAS INTENCIONES DE EMPSON) / Michael Wood

¿Qué es vacilar, si le quitamos totalmente su dimensión psicológica?

GIORGIO AGAMBEN, *El final del poema*

Hay, en *Seven Types of Ambiguity*, de William Empson, un instante en que el autor decide detenerse en la mente de Macbeth. El futuro asesino trata de convencerse a sí mismo de que el asesinato pudiera no ser un crimen tan abyecto (al menos para el criminal) si sólo pudiera terminarlo pronto. Este es un pensamiento tan irreal como cualquiera que pudiera provenir de un hombre que parece haber estado tramando un asesinato, aun antes de haberse permitido pensar en él conscientemente, y cuyo pensamiento se ve atormentado por lo que él llama consecuencia, aquel mismo resultado que imagina preferiría evitar.

El discurso comienza así:

Si acabara cuando fuera hecho, entonces sería bueno

Que fuera rápido; si el asesinato

Pudiera amortajar la consecuencia, y asir,

Con su sobreseimiento, el éxito...

Empson nos conduce por este pasaje con vehemencia, comentando cada línea y sus sibilantes y vertiginosos sentidos, para luego posarse en una sola palabra:

“Y *asir*, la única palabra llana entre estos monstruos, significa una acción; es una señal de la incapacidad humana para enfrentar estos asuntos de estado, una criatura manoteando a la luna mientras monta atronadores celajes. Todo los significados no pueden ser recordados de inmediato, sin importar

con cuánta frecuencia se lean; siguen siendo las imprecaciones de un asesino, desmañado y torpe, en medio de poderosas tinieblas.”

Es un acto de atenta lectura crítica, el de descubrir la palabra que denota acción entre la proliferación de conceptos, y generosa la sugerencia de que Macbeth, demente y ambicioso como es, aun cuando está cavilando la muerte de su rey, pueda representar una simple confusión humana frente a asuntos que son demasiado grandes, y con demasiadas consecuencias para nosotros. Atento también para percibir que Shakespeare no solo hace una representación dramática del asunto, sino que también lo hace a través de la elección que hace su personaje de una palabra específica para, a renglón seguido, llamar “monstruos” a las otras palabras, hablar del escueto verbo como “criatura”, e introducir el tema de la luna y los atronadores celajes, creando un nuevo espacio verbal difícilmente reconocible como crítica. Y cuando al final del pasaje Empson amplía su enfoque y retorna a la total y angustiosa reflexión de Macbeth, continúa con la misma doble práctica. Ve nuestra incapacidad para captar todos los sentidos, como un efecto logrado por Shakespeare, y no como una lectura fallida; y encuentra una figura del lenguaje para representar al personaje y la situación. La palabra se vuelve todo el pasaje, la criatura se vuelve un mago torpe y desaliñado, y la luna y los atronadores celajes, las tinieblas del poder.

¿Qué está ocurriendo aquí? Empson diría, con demasiado modestia, que se trata de crítica descriptiva —en contraposición a la analítica. Pero no está describiendo nada. No es tampoco crítica impresionista, un intento de evocar los sentimientos que la obra despierta en el lector, aun cuando esto se acerca más al blanco. Empson está trazando la huella de una pauta de reflexión y encontrando metáforas para el comportamiento de una parte del lenguaje.

El texto de Empson nos recuerda (lo que a veces olvidamos) que los personajes en una obra están hechos de palabras, son lo que dicen, o más precisamente, son cómo nosotros interpretamos lo que dicen, y sus metáforas nos acercan y les dan vida a esas palabras. La criatura manotea y Macbeth trastabilla; pero la criatura misma es un verbo; y Macbeth es un hombre usando palabras para alejar un acto de su mente.

William Empson nació en Yorkshire en 1906 y murió en Londres en 1984. Estudió matemáticas y después inglés en Cambridge, escribió poemas y obras de teatro, actuó, reseñó películas y libros. Tras dejar Cambridge, trabajó como escritor independiente en Londres durante dos años antes de viajar al Japón, en 1931, para enseñar en la Universidad de Tokyo, donde permaneció

hasta 1934. Pasó tres años de regreso en Inglaterra antes de incorporarse a las universidades en el exilio en China. Durante la guerra trabajó en el servicio de ultramar de la BBC, regresando a China por unos cuantos años después de la guerra. En 1953 fue nombrado catedrático de Inglés en la Universidad de Sheffield, donde permaneció hasta su retiro en 1971.

Publicó una colección de poesía en 1935, a la que tituló *Poems*; otra, intitulada *The Gathering Storm*, en 1940, y sus *Collected Poems*, en 1949. También publicó varios trabajos sobre crítica literaria: *Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of Complex Words* (1951) y *Milton's God* (1961). Tanto en su poesía como en su prosa, Empson muestra su llamativa habilidad para hacer que sus paradojas no parezcan paradojas, sino tan solo fragmentos de pensamientos ligeramente complicados, del tipo que todos necesitamos tener de vez en cuando.

En la década de los setenta, una moda menor propuso asociar a Empson con la teoría francesa, y especialmente con la deconstrucción, pero el propio Empson la rechazó. Cuando Christopher Norris le hizo llegar algunos textos de Derrida y otros autores, Empson le dijo que pensaba que “esos horribles franceses” eran “tan desagradables, en cuanto a su moral o su trato, que no los puedo tragar”. También se dio maña, quizás sin quererlo, para inventar un nuevo filósofo francés: Jacques Nerrida. Lo que le disgustaba a Empson, tal como él lo veía, era la búsqueda de la complejidad por la complejidad misma, un proyecto que siempre pretendía estar “buceando en las profundidades”, pero que en realidad solo se estaba congratulando por su propia agudeza. Sobre todo, lo tomaba como otra muestra (en 1971) de lo que estaba ocurriendo con el estudio del lenguaje y la literatura en todas partes: se ponía en juego el valor de lo humano, las palabras jugaban entre ellas, no se podían vislumbrar ni intenciones ni agentes.

Y a pesar de todo, el trabajo de Empson lo vinculaba estrechamente con la mayoría de los movimientos críticos y literarios del siglo XX, tanto en inglés como en otras lenguas, no por su influencia sobre ellos, ni por la influencia de ellos sobre él, sino porque sus preocupaciones eran el meollo de cualquier pensamiento literario del momento. No podemos adscribirlo con certeza a ningún enfoque o estilo, pero tampoco podemos ignorarlo: siempre se interpondrá en el camino.

Con frecuencia se piensa en Empson, correctamente, como uno de los fundadores de la Nueva Crítica, tal como la llamaran en los Estados Unidos, y ciertamente fue el más brillante lector minucioso (*close reader*) que tuvo este

movimiento. Pero a medida que el *close reading*, un estupendo instrumento en las aulas, se convirtió en un método más difundido, se volvió menos especulativo y menos histórico, hasta que finalmente pareció incapaz de referirse a algo que no fueran las palabras en la página, o de permitir la creencia de que algo pudiera existir fuera de la página.

*

En 1946 W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley escribieron un ensayo intitulado *The Intentional Fallacy*, proponiendo, entre otras cosas, “que ni el designio ni la intención del autor están disponibles ni son deseables como pautas para juzgar el éxito de una obra de arte literaria”. El ensayo fue y continúa siendo enormemente útil por la forma en que nos permite resistir a las fáciles confusiones críticas entre el arte y la vida, y a las nociones reduccionistas de la causalidad. También nos ayuda a recordar un hecho frecuentemente oculto: el camino hacia la obra pésima, ya sea literaria o de cualquier otra disciplina artística, está plagado de buenas intenciones. La intención puede ser el inicio de las cosas —aun cuando lo accidental puede ser también un buen comienzo—, pero el resultado incluye varios otros ingredientes. La frase “ni disponible ni deseable”, dogmática como tiene que ser un buen enunciado polémico, no admite ningún tipo de matiz en su consideración. Las intenciones (o designio) del autor son a veces fácilmente reconocibles y esclarecedoras; a veces bruscas y desconcertantes. En algunos casos nunca las conoceremos, pero desearíamos desesperadamente hacerlo. En otros, nos deleita desconocerlas. Muchos autores son capaces de enunciar con claridad sus argumentos, pero claramente evasivos sobre sus intenciones, y las intenciones inconscientes acechan por todas partes. No hay aquí ninguna regla general, sólo nos queda la tarea de leer y reflexionar.

Pero para Empson, la doctrina de la falacia intencional, a la que gustaba llamar la Ley de Wimsatt, era una norma que decía que no deberíamos, en ningún caso, pensar en autores; la literatura debería distanciarse claramente del sucio mundo del apetito, la falacia y la intención significativa. Pensaba que esa norma era el veneno de los estudios literarios de la segunda mitad del siglo XX, y estaba tan obsesionado con sus efectos nocivos, como lo estuvo por lo que percibió como la invasión de las universidades angloamericanas por hordas de críticos literarios cristianos.

La Ley de Wimsatt, según Empson, “establece que ningún lector puede captar la intención de ningún autor” o, en una ligera variante, “dice que ningún lector podrá captar algún día la intención de un autor”. Desde que piensa que este enunciado carece de sentido y es dañino, Empson prefiere

remedarlo y simplificarlo como en “un lector jamás debe entender la intención de un autor” o, sarcásticamente, que una audiencia del siglo XVII “no podría haber previsto que el señor Wimsatt iba a formular una ley que les prohibiera entender la intención del autor”.

“Debemos tomar en cuenta las experiencias y convicciones del poeta”, insiste Empson; seguir “las principales líneas de interés del autor”, y decirles a estudiantes de literatura que “ni siquiera parcialmente pueden tener éxito” en lograrlo es “lo más dañino que se puede hacer”. Corriendo un extraño riesgo, Empson está dispuesto a decir que falsear datos biográficos es “más humano que el rehusar la ayuda biográfica, o intención alguna del autor”. Esta declaración de parcialidad de Empson le permite disfrutar de la lógica de la adivinanza de tantos malos biógrafos. Marvell “hubiera recordado una ocasión similar” o “se hubiera avergonzado de lo hecho”. Yeats “debe haber amado ese juguete cuando tenía diez años”, “parece claro que la madre (de T. S. Eliot) habría rehusado vivir bajo el mismo techo que la esposa”. Pero la pasión que inclina estos argumentos es interesante y necesitamos mirar a una gama más amplia de los puntos de vista de Empson para entender su fuerza.

El más clamoroso ejemplo de una ruptura de Empson con la Ley de Wimsatt es también el más divertido y el más esclarecedor. Para entender a *Hamlet*, piensa, debemos volver “al momento de su descubrimiento por Shakespeare”. Este habría ocurrido cuando la compañía de Shakespeare asume una obra de *Hamlet* por Thomas Kyd (o algún otro) y no sabe qué hacer con ella porque se dan cuenta de que esta crujiente antigualla sobre la venganza estaba totalmente fuera de moda. Shakespeare habría visto la revisión como “una tarea bastante especializada, un asunto, en fin, de tratar de satisfacer públicos que pedían obras de Venganza y que se reían al verlas”. A pesar de eso, siguió adelante.

“Creo que no supo cómo resolver el problema en la reunión del comité, cuando el ingenioso Vate fue elegido para soportar el peso de la tarea, pero que comenzó a vislumbrar cómo, camino a casa... Pensó: ‘La única forma de tapar este hueco es agrandarlo. Haré que Hamlet se acerque al público y les diga, una y otra vez, ‘No sé por qué me estoy demorando más que ustedes; la motivación de esta obra, es tan confusa para mí como para ustedes, pero no puedo evitarlo’. Lo que es más, haré lo imposible para que no lo culpen. Y entonces no se atreverán a reírse’. Ocurrió, por supuesto, que este método, en lugar de convertir la vieja obra en una farsa, la convirtió en algo estremecedor y profundamente vital.”

La idea que tiene Empson del “método” de Shakespeare, hace que la película *Shakespeare enamorado* parezca un documental; y el detalle sobre lo del camino a casa es estupendo. Pero, ¿habla en serio? Sí y no, pero me resulta imposible medir las respectivas dosis. Habla en serio cuando considera “el momento del descubrimiento”, y sobre la lectura de la obra en la ficción que narra. Hamlet sí habla como si se supiera metido en una obra caduca y atroz. El resto, la reunión del comité y el ejercicio de ventriloquía del soliloquio del autor, es un atrevido relleno cómico: teatro de crítico. No sé (después de todo nuestro tema es un intento de adivinar intenciones) cuán cómico quería Empson que fuera el relleno.

De otro talante, Empson estaba dispuesto a admitir que el argumento de Wimsatt y Beardsley tenía “una cualidad de sentido común, simple y llano, pues es difícil saber cómo llegamos a conocer las intenciones de cada uno”. Pero a renglón seguido era inflexible en cuanto a que esta dificultad no servía de excusa para no tratar de meterse en la mente de un autor. Al contrario, significa que debemos tratar de hacerlo con más ahínco. “No existe ninguna razón metafísica... para tratar las intenciones de un autor como inherentemente incognoscibles.”

Lo más importante en estos argumentos es un elemento que está siempre presente en Empson, pero solo destacado a veces. Comprender la literatura no difiere de nuestra manera de entender cualquier otra cosa: “Lo hacemos todo el tiempo”. Norris lo aclara cuando dice que “todos los libros de Empson tratan, en diferentes maneras, de acercar la poesía a las condiciones normales del lenguaje y el discurso de sentido común”, y que la ambigüedad, por ejemplo, “pertenece a un orden normal, y no únicamente poético, del pensamiento y el lenguaje”. Aproximarse a un enunciado, usualmente significa buscar su sentido, y en una de sus aseveraciones algo enredadas, Empson trata la Ley de Wimsatt en forma realmente curiosa.

“Cualquier hablante, cuando niño, ha querido comprender lo que la gente quería decir, por qué mamá se enojaba, por ejemplo, y obtenía suficiente éxito parcial para seguir tratando; el esfuerzo se mantiene usualmente hasta la adultez, pero no siempre hasta la vejez. El éxito, podría argumentarse, nunca es completo. Pero se acerca más a serlo en un trabajo literario que en ningún otro uso del lenguaje.”

‘Parcial’ y ‘usualmente’ dejan claro que la práctica es común, pero no universal y el comentario sobre la vejez es una broma, una leve travesura. Pero la conclusión es sorprendente. En la misma región donde podríamos

pensar, por nuestra propia experiencia, y por la larga y conflictiva historia de la crítica literaria, y ciertamente por la misma obra de Empson, en la que ha sido más difícil “entender lo que la gente dijo” el éxito es menos parcial que en cualquier otra parte. La intención del autor está más cercana y plenamente disponible que cualquier otra.

La razón del éxito de la literatura en este ámbito se encuentra en toda la obra de Empson, a menudo perdida entre el ruido de sus quejas sobre lo que le disgusta en la crítica literaria del momento, pero finalmente no muy alejada de las aseveraciones de Wimsatt y Beardsley, o de la mayoría de la buena crítica nueva o antigua. La obra terminada es la prueba de su intención, o, como dice Empson “debemos confiar en que cada poema específico nos muestre de qué manera está tratando de probar su valía”. Si combinamos este aserto con su observación “el juicio del autor puede estar errado”, es difícil entender de qué se trataría la disputa. Difícil, pero no imposible. Por la misma razón de que preferiría contar con una biografía falsa que con ninguna, Empson preferiría adivinar el contenido de la mente de un autor antes que dejar al autor fuera del relato. Esto es lo que dice en los momentos de tranquilidad: “No me importaría estar de acuerdo, con una fórmula de expresión, que dijera que la intención del autor sólo puede estar siempre sujeta a conjeturas, siempre y cuando se esté también de acuerdo con que la conjetura... deba siempre hacerse”. Y más enfáticamente: “Si los críticos no demuestran alguna pretensión de comprender los sentimientos del autor, se les debe condenar al desprecio”.

Si tomamos prestada la figura de la muerte del autor, podríamos imaginar a Barthes y Empson mirándose el uno al otro como en un espejo, sin que ninguno supiera de quién es la figura reflejada en el espejo. Barthes pensó que el autor debería considerarse muerto para que la escritura pudiera ser rescatada de la tiranía del chismorreo y la pedantería académica, y pudiera ser leída por su valor intrínseco. Calvino quería concebir la escritura como una máquina por casi las mismas razones. Pero después Barthes se dio cuenta de que no podía prescindir del autor, que lo ‘deseaba’, que necesitaba construir o imaginar un autor para poder rastrear ciertos significados —ironías, por ejemplo. Esta fue una manera de dejar discretamente que la intención volviera a incorporarse a la crítica —como un huésped invitado y no como una presencia policial.

Al contrario de esto, Empson nunca pensó en la intención como una presencia policial, solo como el indispensable, pero falible, origen de toda escritura que importe. Pero cuanto más arduamente afirmaba la necesidad

de pensar sobre la mente del autor, más prodigioso y variado encontró su contenido. Hay veces que Empson parece encaminarse a la creación de una escuela Monty Python de crítica literaria: “Estamos imprimiendo lo que no sabemos si Coleridge ha escrito, pero al menos lo que hubiera podido escribir si se hubiera decidido a mantener en este lugar el verso que mucho antes hubiera designado”. “Nunca hubiera sobrepasado la intención del autor”, nos dice, “ya fuera consciente o inconsciente”. Esto es casi un delirio, casi teológico, como creer en tres o cuatro cosas imposibles, antes del desayuno. Parecería que Empson quiere atribuir intención a cualquier interpretación a la que llegue, y caemos en cuenta de que ha estado haciendo todo el tiempo lo que hacen los buenos críticos: confiando en su propia sensibilidad acerca de las palabras y del don del autor.

*

Su lealtad al lenguaje como materia es lo que conecta a Empson con tantas consecutivas escuelas críticas, incluyendo las que detestó. Hubiera pensado que el argumento de Heidegger de que es el propio lenguaje el que habla (“die Sprache spricht”) era peor que la Ley de Wimsatt, pero, por supuesto, Empson no estaba diciendo que no hablara, sino que deberíamos prestarle atención al hablante detrás del habla, ese al cual Heidegger había eliminado.

La centralidad del lenguaje, lo que algunos pensarán su inevitabilidad, es lo que vincula a la mayor parte de los enfoques teóricos del siglo XX. El formalismo ruso acecha al estructuralismo francés, y no solo porque Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss trabajaron juntos; el pensamiento de Walter Benjamin, era, quizás siempre, inseparable de los senderos de su lenguaje. Hasta el austero Adorno dijo que uno “difícilmente podía hablar de asuntos de estética sin estética, desprovisto del reflejo de la materia tratada”. No creo que Adorno quiso decir que la crítica debería imitar al arte, tan solo que debía encontrar una forma que recordara su origen.

Quizás el momento definitorio de esta historia ocurrió durante una conferencia que tuvo lugar en la Universidad de Johns Hopkins en 1966. Asistían Barthes, Derrida y Lacan y todos hablaban del lenguaje; Georges Poulet, el más señalado representante de la escuela de Ginebra, una imaginativa escuela no-analítica, se paró para decir que lenguaje era una palabra que nunca le gustó pronunciar, y que esta abstinencia era “quizás la tendencia de pensadores anteriores”.

Pero hablar sobre el lenguaje no era solo una nueva tendencia, o, si lo era, tenía una vida extraordinaria. El lenguaje como modelo, y no como

palabra, estaba en el meollo del estructuralismo y era el paradigma para un modelo. Podíamos comprender la gramática de las relaciones sociales, de los géneros literarios, de los períodos históricos y muchas otras cosas, como comprendíamos la gramática de nuestro propio lenguaje. O como si tratáramos de comprenderlo. Podríamos empezar a pensar en su omnipresencia y su curiosa fuerza reguladora, y cómo funciona con tal efectividad sin que lo conociéramos mucho y sin percibir que obedecíamos sus órdenes. La proposición de Lacan de que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” fue una invitación a pensar el psicoanálisis en estos términos, y Barthes dedicó todo un libro a la estructura lingüística de lo que él llamo el *sistema de la moda*. Entre bastidores, junto con Jakobson y otros rusos, se encontraba el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, quien en los primeros años del siglo les había enseñado a sus alumnos que etimología y estructura eran dos cosas distintas: su analogía favorita era el ajedrez, donde la historia anterior del juego era interesante, pero inservible para la comprensión estratégica del curso de una partida.

Pero la conferencia de 1966, que resultó en un libro titulado *La controversia estructuralista*, también anunciaba otra cosa: el comienzo del postestructuralismo, un movimiento igualmente centrado en el lenguaje, pero dedicado a las grietas y dislocaciones de la sintaxis, al desequilibrio y la variedad de empleo, digamos, antes que a la aparentemente infinita disciplina gramatical. Este desplazamiento tuvo muchos rostros, de los cuales la deconstrucción, inicialmente un término más bien técnico en el léxico de Derrida, y luego, alternativamente, una práctica académica fascinante y vilipendiada, fue quizás la más conocida. En la persuasiva práctica de Derrida, Paul de Man y otros, tomó al lenguaje no como un recordatorio de una estructura secreta, sino como el hogar de una recurrente crisis de significado, un lugar donde la interpretación aprendió que nunca tendría fin. No sostuvo, como pensaron muchos de sus detractores, que no existía nada real fuera del lenguaje, y es un error traducir el “Il n’y a pas de hors-texte” como “no existe nada fuera del texto”. Un *hors-texte* es una página sin numerar en un libro impreso. Derrida está diciendo que hasta esas páginas sin numerar cuentan como lo hace alguien fuera de la ley; un *hors-la-loi*, en francés, tiene todo que ver con la ley, que lo convierte en lo que es. Más escuetamente, podríamos decir que la interpretación es teóricamente interminable, pero este aserto mismo requiere interpretación. Interminable no quiere decir inútil, y lo que es interminable en teoría puede fácilmente detenerse en la práctica. Podemos pensar —yo pienso

así— que las razones para detenerse son generalmente más interesantes que la estéril posibilidad de una búsqueda infinita, aun cuando entonces cabría preguntarse si las razones para detenerse son prácticas o teóricas.

Puedo quizás ser un tanto más preciso acerca de lo que afirmo sobre el proyecto crítico de Empson, y al mismo tiempo decir algo sobre el “ahora”, el momento de la escritura. En sus primeros dos libros, Empson se anticipa al estructuralismo al llamarnos la atención sobre el lenguaje, dentro y fuera, de la literatura, y especialmente sobre pautas de significado en lugares donde no lo percibíamos —aun cuando esas pautas siempre amenazan con irse de nuestras manos. En *The Structure of Complex Words*, Empson nos presenta una variedad de teorías que finalmente convierten su título en un *oxímoron*. La complejidad de algunas palabras, en manos de Empson, y la acumulación de significados y usos, desafía la noción misma de estructura.

*

Los críticos literarios no viven en la actualidad, como muchos suponen, en un mundo posteórico. Hay demasiada teoría por conocer. Pero, a medida que los nombres que estuvieron de moda se desvanecen y la práctica continúa, a menudo pensamos que la teoría podría ser aún más interesante en casos puntuales. Este sentimiento parece especialmente pertinente en una época en que la lectura cercana está siendo desafiada por la lectura distante, y cuando modelos de suspicacia hermenéutica —excavación profunda— son enfrentados con alegatos en favor de una lectura superficial. Es importante continuar el diálogo. No apelaríamos a la cercanía si no sintiéramos que la distancia era demasiado abstracta o didáctica; o no apelaríamos a la distancia si no sintiéramos que la cercanía se ha vuelto demasiado estrecha. Y si no nos hubiéramos perdido en las profundidades, nadie tendría que recordarnos la superficie.

El trabajo de Empson se encuentra siempre en este fuego cruzado. Hace más o menos un mes, estaba tratando de encontrar el tono y las implicancias de una famosa frase de Rimbaud, la última línea de un poema en prosa titulado “Parade”, ingeniosamente traducido por John Ashberry como “Sideshow”. El poema describe un conjunto de amenazadores “robustos bribones”, jóvenes y viejos, que parecen representar un espectáculo callejero:

...Representaban lamentos, tragedias de malandrines o semidioses... y recurrían a la comedia magnética. Los ojos en llamas, canta la sangre, crecen los huesos y chorrean las lágrimas y los hilos rojos. Sus burlas o sus terrores duran un minuto, o meses enteros.

No sé qué es la “comedia magnética”, pero no suena bien. Y después, una frase que es en sí misma un párrafo entero termina el poema diciendo: “Sólo yo tengo la llave de este alarde salvaje” (“J’ai seul la clef de cette parade sauvage”).

Me interesó el llamado al poder que yace en esta afirmación de conocimiento, pero también me pregunté de qué tipo de llave o plan pudiera tratarse, y de si Rimbaud se mofaba de la vanidad del lector antes que celebrar su privilegio. No estaba, hasta donde supe, pensando en Empson, y si lo hubiera estado, habría recordado solo una referencia de dos palabras (“como Rimbaud”) al poeta francés, en un tardío texto corto ensalzando la obra de Edgell Rickword. No existe mención alguna de Rimbaud, en ninguna de las obras importantes de Empson, ni en sus cartas ni en la biografía de John Haffenden. Entonces leí el borrador de un artículo que formaba parte de la larga disputa de Empson con Rosemond Tuve sobre el cuestionado trasfondo litúrgico del poema “El sacrificio” de George Herbert. Empson está refutando lo que toma como una afirmación de Tuve acerca de que él, Empson, “podía saborear mejor un poema sin conocimiento”. Le contesta que él tiene todo tipo de conocimientos.

“Afirmo conocer no solo el trasfondo tradicional del poema de Herbert (suficientemente bien), sino también lo que pasaba por la mente de Herbert cuando lo escribía, sin su propio conocimiento y contra sus intenciones; y si ella dice que no puedo conocer ciertas cosas, contesto que esto es lo que hacen los críticos, y que ella también debería tener ‘la clef de cette parade sauvage’.”

Esta llave no es la única llave, por supuesto, y Empson no cita la frase completa de Rimbaud, que sugiere una posesión privativa y quizás enloquecida. Tuve debería tener su propia llave, pues no sería un crítico si no la tuviera. Y la rapidez de la mente de Empson convierte a este espectáculo salvaje en un alarde de tradicionales horrores cristianos, muy lejano del circo profano de Rimbaud. Lo hace porque el sacrificio del poema de Herbert es el de Jesucristo, cuyo estribillo continúa preguntando “¿Hubo alguna vez dolor como el mío?”. Sin embargo, atesoro este pasaje no solo por lo que volví a conocer acerca de la vivacidad de la argumentación de Empson, sino también porque deja entrever la gama y facilidad de sus referencias, la fugaz evocación del escritor cosmopolita compartiendo cuarto con el brusco británico. El hombre que no podía deletrear el apellido Derrida, cita a Rimbaud como si fuera un joven vecino de Yorkshire, rebelde pero de expresión fluida

Traducción del inglés por Jorge Capriata.

ESPEJO ORTIVO: LA ESCRITURA DE AMÉRICO FERRARI / Carlos López Degregori

I

La primera vez que leí a Américo Ferrari fue en 1992. En esa oportunidad se cumplían los cincuenta años de la muerte de José María Eguren y me invitaron a participar en una mesa de homenaje. El azar me llevó al ensayo “El símbolo en la poesía de José María Eguren” que está recogido en el volumen *Los sonidos del silencio*. Fue un descubrimiento fructífero. Hay autores que aguardan en el laberinto de una biblioteca la chispa que iniciará el diálogo con el lector. En pocos días leí el libro completo y un tiempo después llegó a mis manos *Tierra desterrada*. Sentí que los poemas de ese libro eran la prolongación o el reverso de sus ensayos, los dos lados de un tapiz cuyos hilos estaban hechos de la misma sensibilidad e inteligencia.

Cuando en 1994 apareció *Lejos de todas partes* decidí remitirle un ejemplar. Lo hice con pudor y con esa sensación de incertidumbre acerca del destino del libro. Uno nunca sabe si ese destinatario desconocido abrirá sus páginas o lo abandonará en algún lugar recóndito sin haberlo tocado siquiera. Esa es la ley en la existencia de la poesía: aguardar en una inminencia permanente. Si hay suerte, puede que sus páginas interesen a algún lector y se vuelva sentido, enigma o sinsentido. La respuesta tardó en llegar y vino acompañada de unas líneas de saludo y un ejemplar de *El bosque y sus caminos*. A Américo Ferrari lo imaginaba como una persona severa que habitaba un círculo separado por el espacio y las generaciones, pero que poseía, al mismo tiempo, una afinidad con mis intereses. En esos casos solo cabe una señal de asentimiento. Cuando iba a publicar *Aquí descansa nadie* —aún no lo conocía personalmente— me atreví a solicitarle unas palabras para el libro. Me sorprendió al poco tiempo con un penetrante estudio a ese libro y a todo mi proyecto poético. Ahora intuyo que nuestro exiguo diálogo había construido un puente de Nadie a Nadies.

II

La sensación que deja la lectura de la obra de Américo Ferrari entrelaza el rigor y el extrañamiento. Así puede esclarecerse la singularidad de una aventura poética y reflexiva que ocupan un espacio insólito en nuestra tradición y cualquier lector que conozca el dinamismo de la literatura peruana contemporánea puede corroborarlo. En los años sesenta, Américo Ferrari se dio a conocer como un estudioso de la obra vallejiana con su trabajo *César Vallejo*, aparecido en 1967, en París, en colaboración con Georgette Vallejo, seguido del prólogo a la edición de la *Obra poética* completa publicada por Francisco Moncloa en 1968; sin embargo, el verdadero umbral de su obra literaria debe situarse en 1972. Ese año aparecieron *Espejo de la ausencia y la presencia y El silencio / Las palabras*, como dos “libros extraños” en una década poética marcada por la profusión de referentes cotidianos y ruidos de la calle y cuando los cánones y expectativas de la mayoría de creadores y lectores privilegiaban una poesía narrativa, exteriorista, y abierta al testimonio histórico y social. El título del libro de Luis Loayza identifica esa actitud de extrañamiento a la que me referido y es elocuente que Ferrari esperara muchos años para dar a conocer sus textos en ediciones casi secretas. No se trata del descubrimiento de una vocación tardía, pues casi veinte años de escritura previa revelaban un diálogo intermitente con las palabras (la edición de su poesía reunida recoge dos colecciones, *Elementos* y *Color de pensamiento*, que fueron escritas entre 1949-1954 y 1962-1965, respectivamente). La única explicación que encuentro para este ocultamiento es la exigencia; pero también, y en un grado muy alto, la certeza de la soledad de la escritura poética marcada por el propio tiempo interior y la resistencia a una inevitabilidad formulada como conciencia en la dedicatoria que abre *Casa de nadies*: “A las almas hermanas de poetas / a quienes les disgusta escribir pero / escriben no pudiendo hacer otra cosa / porque nadie les ha enseñado nunca nada, / para que nadie lo sepa”.

Después de estos libros inaugurales, las colecciones de poesía de Américo Ferrari fueron sucediéndose en ediciones casi secretas: *La metamorfosis*

de la evidencia (Ediciones de la Clepsidra, 1974), *Tierra desterrada* (Arybalo, 1980) y *La fiesta de los locos* (Auqui, 1982). En 1998, se publicó en Barcelona la reunión su obra bajo el título *Para esto hay que desnudar a la doncella (obra poética 1949-1997)* y dos años después dio a conocer *Casa de nadies*. Con estos pocos libros Ferrari cartografió un espacio y trazó una genealogía en la que podían coincidir, por ejemplo, la fuerza visionaria de una porción del romanticismo y simbolismo, la subversión lingüística de Vallejo, el decir paradójico del barroco de Quevedo o la deformación de la realidad y el discurso poético del expresionismo. El resultado es una identidad poética que podríamos definir a partir de una filiación: expresionista - conceptista - esencialista. Identidad que Ferrari ha configurado a través de los años en una poesía difícil y tensiva que no pretende plasmar simplemente las emociones del yo en el sentido ancestral de la lírica, ni ofrecer un minucioso testimonio del entorno, sino que se concibe a sí misma como actividad trascendente muy lejos de cualquier facilismo declarativo, como abismamiento.

Todo abismo supone una dimensión vertical y dos puntos que operan como anclas para fijarlo. Me refiero al fondo y a la superficie. La poesía de Ferrari busca unir esos vértices en una totalidad contradictoria: la superficie siempre se precipita en un abismo y el abismo anhela la superficie. Cada uno de sus libros se acerca más a alguno de estos polos. Sus primeros poemarios encarnan la pulsión del fondo sin fondo; la palabra es “caída en lo innombrable”, hundimiento en el magma del lenguaje y el ser: “genio del aire espejo ortivo obscura / luz cimbrada en los ábsides”, así es concebida la creación en “La poesía es otra cosa” que forma parte de *Tierra desterrada*. En sus libros siguientes —a partir de *Figura para abolirse*— la poesía necesita morar en una incierta superficie, siempre precaria, esquiva y que es la cáscara del vacío.

Dejar de ser tampoco es cosa fácil, no de existir, eso lo hace el más inepto, basta caerse o toparse con cualquier fantasma de ente intruso o abstruso y ya está; cosas de pacientes, como lo que es de tiempo y espera: sino cuando el hecho se concentra en el dejar, digamos volverse dejado en materia de ser. Más difícil que dejar de fumar para el fumador pues lo que es un vicio que contiene todos los vicios más el infinito: ahí todo se invierte y lo que en el fumador y otros viciosos necesitaba voluntad, que es como dar gusto y alimento a ser, ahora, para lo que llamamos dejar de ser es todo lo contrario, si cabe, pero cabe poco: requiere intensa y penosa práctica en la adquisición del estado de dejadez, convertirse uno en dechado de dejado, digamos así.

La poesía es asumida aquí como despojamiento: librarse de caminos

previsibles, de convicciones, de certezas, pues solo existen paradojas, inseguridades, sinsentidos. La escritura es un “dechado de dejadez” para alimentar la dialéctica que enciende y anula el abismo y la superficie, la sombra y la luz, el lenguaje y el silencio:

Antes de amanecer la sombra es suave. Encubre cosas, pero revela tacto. Antes de amanecer Alba entra en la cama, cierra las piernas abre las puertas, cierra las puertas abre las piernas. Alta lengua de luz lame entonces las axilas del cielo y provoca ganas de besarle a Alba la herida secreta por donde todas las corrientes de su sangre salen a reunirse con el mar. Alba se me pega toditita y de sus ojos glaucos rebasa el deseo.

Así masculaba el poeta en su sueño.

Alba más rápida que la luz saca de su ojo glauco afilada navaja y de un tajo preciso le corta la lengua.

Este poema espléndido muestra la dialéctica que señalaba. Pero hay un aspecto fundamental: no estamos ante una formulación conceptual, las palabras encarnan estados que involucran al hablante poético. Así es la escritura de Américo Ferrari en su segunda etapa: la que se despliega a partir de Figura para abolirse.

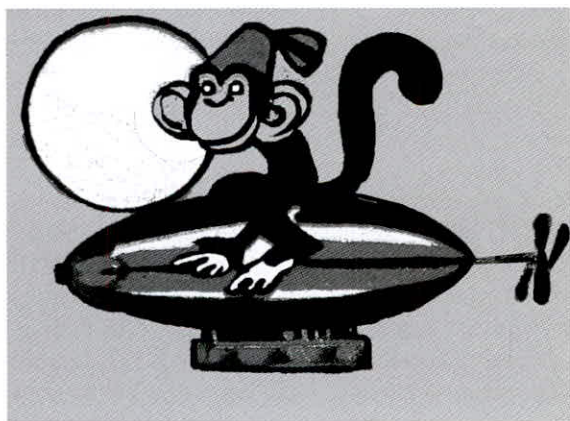
III

No puede separarse la aventura poética de Américo Ferrari de sus ensayos, pues ambos dominios comparten esa fuerza de abismamiento y desestabilización. Basta recordar *El universo poético de César Vallejo* publicado por Monte Ávila en Venezuela y las colecciones de ensayos *Los sonidos del silencio: poetas peruanos del siglo XX* (1990), *El bosque y sus caminos* (1993) y *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica* (2003), que son las estaciones sucesivas de un mismo libro en los que ha reunido sus ensayos. Para Ferrari la lectura es una actividad creativa, una producción de sentido que toma como punto de partida la oscuridad intrínseca del texto poético. No existen fórmulas ni teorías que expliquen el hacer literario; esa es la razón por la que cada lectura es solo un relámpago de inteligibilidad, un asedio parcial que se cumple en la empatía del autor y el lector que aceptan el misterio del texto. Acercarse a la poesía es, entonces, una señal de reconocimiento y hermandad. Reitero la dedicatoria en el pórtico de *Casa de nadies* que ilumina

estos dos caminos que constituyen el legado de Américo Ferrari:

A las almas hermanas de poetas
a quienes les disgusta escribir pero
escriben no pudiendo hacer otra cosa
porque nadie les ha enseñado nunca nada
para que nadie lo sepa.

Discrepo de la última línea. Es bueno saber que Américo Ferrari es una de las grandes voces de la generación del cincuenta.



CIEN AÑOS DE COLÓNIDA Y *des*COLÓNIDA /

Rodrigo Quijano

Desperuanizar el Perú.
Alfredo González Prada

Cuánta gente que no piensa, ¿no?
Abraham Valdelomar

Para A.Q.
Para Roy Santiváñez

Cuatro números de una publicación cuya intención política estuvo armada desde la necesidad de formar “una federación intelectual con los mejores elementos” del país —para citar a Abraham Valdelomar, su principal animador— bastaron para darle forma a uno de los episodios más perdurables de insurrección desde las artes y letras en el Perú de principios del siglo XX.

Así y todo, *Colónida* fue una revista que no superó el año de existencia.

A nivel latinoamericano, el principal antecedente de esta insurrección ya había sucedido a fines del siglo XIX con el Modernismo: el primer gran proyecto continental de emancipación intelectual y cultural luego de las revoluciones independentistas. Y aunque, de hecho, el Perú no participó plenamente en ninguna de las revoluciones de la Emancipación, sí tuvo en la Guerra del Pacífico un episodio trágico y violento que no solo puso en evidencia los principales aspectos deficitarios de la sociedad peruana, sus injusticias y sus cruentas desigualdades, sino que produjo como principal reacción y antídoto, la conciencia acerca de la necesidad de una nueva realidad nacional y el surgimiento del pensamiento crítico peruano, encarnado principalmente por Manuel González Prada.

De manera que si el siglo XX latinoamericano empieza con la Revolución mexicana, es claro que el siglo XX peruano y el pensamiento crítico nacional están a un paso de empezar desde las cenizas de la Guerra con Chile. Y sin embargo, ese gran paso se encuentra concentrado en el futuro de la prim-

era década del siglo siguiente, en la actividad casi solitaria de Abraham Valdelomar como figura de sino trágico, cuya principal función él mismo definió como la de articular belleza.

La publicación comandada por Valdelomar duró estrictamente el verano limeño de 1916¹, pero la experiencia cultural, política y urbana de los miembros de *Colónida* la precedió de manera tan importante que lo que a menudo recordamos no son los textos, ni la labor política de rescate en pos de un giro ético en la escritura y en el oficio de los escritores, sino una serie de episodios activistas en los que la ciudad es la principal protagonista y nuestros héroes son un grupo de jóvenes creadores aficionados a la sátira, a los cafés y a algunas drogas duras que, a diferencia del alcohol, consideraron elegantes.

Hasta el impulso de *Colónida*, el ejercicio de las letras y la escritura a principios del siglo XX se resumía básicamente en ser otra encarnación del poder oligárquico y sus relaciones sociales amparadas en los valores coloniales del latifundio. *Colónida* abrió un espacio de actividad y creación en el que sus objetivos y víctimas favoritas fueron precisamente los círculos y las personalidades del ambiente pasatista y reaccionario del epicentro cultural de las letras del mundo aristocrático limeño. De ahí que, como centro de elaboración disidente de esa atmósfera centralista, la apropiación de la ciudad, de sus calles, sus bares y sus espacios públicos fueran parte indispensable e indisoluble de su actividad.

Si pensamos en la Lima de ese momento, hace cien años, los recorridos que los integrantes de *Colónida* y sus compañeros de ruta realizaban como toma de posición ciudadana sucedían en las partes recién transformadas por el carácter afrancesado de la renovación urbana que se había iniciado a fines del siglo XIX. Como promoviendo un equilibrismo en medio de la línea difusa que dividía la ciudad modernizada del arrabal, sus lugares favoritos de flaneo se producían entonces entre la calle comercial del Jirón de la Unión, sus galerías y sus alrededores (aunque todavía no había sido inaugurada la Plaza San Martín, producto del Centenario), el Paseo Colón, el Parque de la Exposición y las aparisnadas plazas aledañas al eje de la avenida Alfonso Ugarte. En suma, los nuevos espacios públicos surgidos como parte de la modernización y crecimiento de la ciudad; espacios surgidos además como parte de una democratización aparente de las relaciones al interior de la ciudad

1 Los tres números dirigidos por Abraham Valdelomar aparecieron entre enero y marzo de 1916. La dirección del último número, publicado en mayo de ese mismo año, se atribuye a Federico More.

—al menos en la teoría— y de la incipiente masificación de su uso ciudadano.

Lo público y el público son para ese momento una novedad asimilada igualmente a la idea de la modernización del mundo urbano limeño. Lima concentra para ese entonces lo principal de los recursos, del comercio y los servicios a nivel nacional. En la primera y la segunda décadas del siglo XX, el volumen de publicaciones aumentó en 265%² abriendo de este modo un ciclo de producción editorial impresionante y, sobre todo, inédito para el país.

De manera que lo público como espacio y lo público como situación de articulación social desde la institución del Estado son parte de las cosas que han empezado a surgir para ese momento en la vida urbana. Y de hecho, como fruto de esas dos instancias de lo público, ese pedazo de geografía modernizada de Lima, cuya población no llegaba ni al millón de habitantes, fue el teatro de operaciones de este grupo de jóvenes intelectuales y escritores disidentes.

Para 1916, Valdelomar, Federico More, Alfredo González Prada, Manuel Aguirre Morales y Ricardo Badham apenas habían pasado los 25 años de edad. De sus famosos compañeros de ruta, sabemos que para el momento del episodio del baile de Norka Ruskaya en el cementerio, que causara tanto escándalo en la ciudad, José Carlos Mariátegui apenas pasaba los 24 y que el muchacho Luis Alberto Sánchez, posterior erudito, crítico y biógrafo del movimiento nacido con el siglo, apenas si había cumplido los 17. Podemos imaginar a todos ellos flaneando en desorden por esas cuantas cuadras de experiencia urbana moderna, sin duda limitada, pero asumida como legítimamente propia, en una actitud de reconocimiento urbano que bien podríamos imaginar como el despertar prematuro de una psicogeografía debordiana nacional, en el que la calle y el mapa del deambulamiento entero de una generación son por primera vez protagonistas en la historia de la creación local.

Uno de los datos interesantes del auge de lo público como operación social del espacio y de la aparición del público como operación de lectoría y consumo es que en medio del auge de las publicaciones de ese momento el periodismo se produce como comentario de la nueva vida urbana. Las columnas de chismes, la crónica, la entrevista dinámica, los retratos realizados en pleno auge de los estudios fotográficos en la capital e incluso el género de la carta abierta dirigida a propios y ajenos se producen como parte de un proceso por el cual la intimidad se procesa y se ventila de manera pública. Este es un

2 José Deustua y José L. Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cusco: CBC, 1984.

cambio completo del paradigma de la comunicación urbana de ese tiempo. Y de manera algo similar a lo que sucede en la actualidad, el periodismo de ese momento, a manos de estos jóvenes escritores e intelectuales disidentes, teje una red social urbana nunca antes vista y, sobre todo, de signo opuesto a la moral católica y conservadora de lo oligárquico.

Vigías de un observatorio urbano, insinúa Luis Alberto Sánchez, para referirse a esta red de comunicación. Y en esa acción de avanzada, la trayectoria intelectual y vital de Valdelomar se encuentra en primera línea en el frente.

“Mis compañeros de hoy en la literatura, y sobre todo, mis sucesores de mañana, no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien mi sacrificio”, escribe en abril de 1918 Valdelomar en una carta pública a Francisco Valega. “Yo comprendí a tiempo —continúa— que un escritor necesita, ante todo, una popularidad, un gran público que se interese por él, un mercado para sus obras. (...) ¿Pueden medir los majaderos que me condenan lo que significa ser un trabajador en un país de ociosos?”

Colónida no solo es el síntoma de una profesionalización de la escritura en el sentido del mercado, aquí con Valdelomar en tanto figura heroica, sino que además es parte de una profesionalización en el sentido de una ética de creación reñida con el clientelismo y el aparato clasista y segregado del poder oligárquico. Este es el momento en el cual la escritura es parte de una movilidad social en el crecimiento de la clase media y parte del ensanchamiento de la esfera pública disputada palmo a palmo al poder concentrado oligárquico.

Colónida, la publicación, se propone desde el primer número una ruptura con ese aparato de concentración y exclusión oligárquico, en lo que uno de sus miembros principales, Federico More, propone como una necesaria “tabla rectificadora de valores”, que no es otra cosa que un reemplazo del carácter oligárquico en las letras. En esa línea y en un intento de reemplazo de la estética ñoña y pasatista imperante, *Colónida* se va hasta el siglo anterior en la búsqueda de algo realmente, profundamente, moderno y llega sin más remedio hasta el simbolismo. Retrospectivamente recupera así a Eguren, a Darío, incluso al Chocano dandy y tropical. Pero por encima de las cosas realiza por primera vez un esfuerzo antihegemónico casi absoluto y se presenta como un observatorio de la producción literaria de provincia y de este modo realiza un repaso de toda producción por fuera del radar centralizado de lo limeño oligárquico. Y es en ese sentido que *Colónida* se convierte en ese observatorio que hará que Sánchez califique a este grupo de creadores y activistas como “vigías de estratégica penetración”, refiriéndose a la enorme

cantidad de escritores e intelectuales llegados de la provincia a la capital y promovidos en la revista y otras publicaciones de ese momento.

De manera que este es otro de principales los puntos de interés en el legado de *Colónida*: una profesionalización de la escritura ligada a los nuevos valores antioligárquicos. Valores que son el producto del surgimiento de nuevas capas medias, producto de la migración de las provincias a la ciudad de Lima y producto de quien, como Valdelomar mismo, nacido en la provincia Ica y criado en el puerto de Pisco, fuera otro vigía de estratégicas penetraciones en un mundo de la creación antes vedado. En ese preciso ángulo es que surge su famosa e insolente frase sobre Lima, el Jirón de la Unión y el Palais Concert³. En dicho centro urbano excluyente, él, un provinciano, azambado y de piel oscura que debía empolvarse la cara para aclararse y estirarse el pelo crespo, “es”, encarna Lima. Es desde esa precisa instancia que les grita “cholos” a los burgueses que le “tapan el horizonte”, para causar su desconcierto. Y es desde esa precisa instancia en la cual su apariencia y conducta de dandy ofrecen de manera performática y rebelde todo lo que la disidencia del aspecto puede ofrecer como cachetada a una sociedad pacata, racista y estéril como la limeña de ese entonces y —sorpresa— aún la de hoy.

Con *Colónida* se abre un espacio inédito en la esfera pública que habrá de acompañar y nutrir de manera orgánica el sistema de la creación y de la producción intelectual nacional, cuyo pináculo político, artístico y productivo es sin duda alcanzado en la posguerra, para luego decaer bruscamente —o es acaso hecho caer por innumerables y violentas circunstancias— durante el último cuarto del siglo pasado. Esa esfera pública en proceso de desmantelamiento, es precisamente la que hoy se encuentra secuestrada por el control y la concentración mediática corporativa re-oligarquizada. Para salir de esa trampa, necesitamos cien años más de una, o dos, o diez experiencias *Colónidas* y *desColónidas*. Para producir su rescate, su hoy más que nunca indispensable tabla de rectificación de valores.

3 La famosa frase dice: “Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo”.

TRADUCIR A DANTE, TRADUCIR A RISSET /

Jorge Wiese Rebagliati

Que Jacqueline Risset haya sido una de las grandes intérpretes de la obra de Dante en el siglo XX (y en el temprano sgl. XXI) es, para el dantismo internacional, una comprobación evidente e indiscutible. Su sólido conocimiento académico siempre se apoyó en la intuición certera y la perspectiva inédita. *Dante. Une vie, Dante écrivain ou l'intellecto d'amore*, el capítulo sobre Dante en *Traduction et mémoire poétique* son textos que —en la línea del ensayo de Mandelstam o la autotraducción de Joyce— nos hacen apreciar a un autor —Dante— siempre como nuestro contemporáneo, si no como nuestro “postcontemporáneo”, como un eterno vanguardista.

Dentro de esta perspectiva, debe incluirse su monumental traducción al francés de la *Divina Comedia*. Esta obra es, primero, no lo olvidemos, un esfuerzo masivo de apropiación del texto dantesco por una intérprete. Solo en segundo lugar es una versión del poema sacro destinada al lector francoparlante (por cierto: se trata de una versión eficacísima, dado su éxito editorial, artístico y académico). Solo se emprende un trabajo de esta magnitud por amor. Solo el deseo por conocer más al objeto amado puede hacer traspasar las enormes barreras que impone el traslado de la *Divina Comedia* a la sensibilidad del lector del siglo XX o del siglo XXI.

Puede lograrse, ciertamente, porque esta sensibilidad ya estaba como posibilidad en el texto de la *Comedia*. Y porque Jacqueline Risset, formada en la ebullición de la Francia de los años 60 y, concretamente, en la redacción de *Tel Quel*, era la intérprete natural de esa sensibilidad. En una especie de afinidad electiva de doble entrada, era fatal que la *Comedia* fuera traducida por Jacqueline Risset (voz pasiva) y era fatal que Jacqueline Risset tradujera la *Comedia* (voz activa). Dante encontró a su contemporánea.

Es posible decir, también, que Jacqueline Risset se encontró en el encuentro con Dante. Con una personalidad artística e intelectual tan dinámica, resulta difícil cerrar el círculo y postular influencias únicas. Sin embargo, una ojeada mínima a la vasta bibliografía de Jacqueline Risset prueba la centralidad de Dante. Y no solo como objeto de reflexión académica. Como ocurre con la de Dante, la poesía de Jacqueline Risset

se vuelve vehículo de temas filosóficos, de preocupaciones históricas, de tomas de posición sociales, de cuestiones poéticas y estéticas. Jacqueline Risset reflexiona sobre Dante también poéticamente y varios de sus poemas muestran a un Dante aún más contemporáneo que el de la traducción o el de la crítica.

Dante Alighieri puede ser, entonces, piedra de toque para comprender a Jacqueline Risset. Me interesa explorar esta comprobación, sobre todo en lo que atañe a la traducción, en varios textos, pero sobre todo en "Traduire", de *Dante écrivain ou l'intellecto d'amore*, recogido también en las páginas iniciales de su traducción de *La Divina Comedia* con el nombre de "Traduire Dante". Permítaseme ofrecer una lista de las características que, según Jacqueline Risset, debe seguir una traducción contemporánea de la *Divina Comedia*:

Traducción literal;

Prosodia moderna;

Estructura liberada de simetrías obligatorias: "desossée", 'deshuesada';

Equilibrio: lejanía del texto vuelta proximidad sin dejar de hacer brillar la distancia;

Rechazo de arcaísmos: lengua dirigida hacia el futuro (Dante está siempre delante de nosotros, más allá de nosotros);

Rapidez;

Modernidad absoluta (modernidad del intérprete, no del texto);

En lugar de la rima, un tejido de homofonías generalizadas;

Plurilingüismo;

Verso libre.

Podría resultar un poco prolijo comprobar todas estas características en un fragmento de la traducción de la *Divina Comedia* de Jacqueline Risset, pero algunas deberían resultarnos tan evidentes como para volverse modelos creativos, coincidencias o sincronicidades de la propia obra rissetiana.

Refirámonos a los nueve primeros versos de la *Divina Comedia*, en la traducción de Risset

:

- 1 Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure

car la voie droite était perdue.

4 Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée!

7 Elle est si amère que mort l'est à peine plus;
mais por parler des bien que j'y trouvai,
je dirai des autres choses que j'y vues.

Nel mezzo del cammin di nostra vida
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant' è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

(*Inf.I,1-9*)

En relación a la lista de los rasgos ideales de una traducción dantesca, consideremos algunos aspectos de la traducción de Risset:

Se aprecia la presencia del verso libre. Son mayoritarios los versos de 10 sílabas, que alternan con versos de 12, 9 y 8 sílabas.

Se nota con claridad el esfuerzo por ser literal. Los dos primeros versos casi "se traducen solos", en la feliz expresión de la propia Jacqueline Risset. Se mantiene el importante contraste entre "notre vie" (v.1) y "je me retrouvais", v.2 (el yo dantesco, a la vez comunitario y feudal, e individual y burgués) no retenido por otras traducciones (por ejemplo, la de Rivarol

). Es evidente que la literalidad está constreñida por varios límites, entre ellos, el sistema de las lenguas. Así, frente al italiano, donde el pronombre nominativo es potestativo y frecuentemente se omite:

Tant' è amara che poco è più morte

(*Inf. I, 7*)

El francés impone un pronombre nominativo obligatorio:

Elle est si amère que mort l'est à peine plus

(*Inf. I, 7*)

La misma literalidad de las soluciones de Risset la hacen evitar los arcaísmos. Por ejemplo, traduce "dritta via" (v.3) por "voie droite" (v.3) y, así, se aleja de sintagmas como "droiturière voi" (v.3), que son característicos de la traducción de Pézard.

Si bien se reconoce en Risset la prosodia moderna, y su texto luce una estructura liberada de simetrías obligatorias, la sutil trama de homofonías compensa no solo la ausencia de rimas, sino también las estrictas correspondencias del original dantesco. Creemos que puede comprenderse cabalmente la traducción del verso 7 del canto I del *Infierno* como cumplimiento de este rasgo ideal:

Elle est si amère que mort l'est à peine plus

(*Inf. I, 7*)

Una traducción aún más literal sería la siguiente:

**Elle est si amère que à peine plus c'est la morte*

(*Inf. I, 7*)

Una solución de este tipo, sin embargo, impediría que la palabra "plus" (v.7) se asociara a "dure" (v.4) y a "vues" (v.9). "Plus" (v.7), además, se vincula por aliteraciones con "peine" (v. 7) y "pensée" (v.6). No es que deje de relacionarse con la solución anterior, pero perdería el refuerzo que le otorga la posición: fin de verso.

Otras relaciones fónicas resultan equivalencias absolutamente válidas, como la sustitución de la aliteración de la /s/, que refuerza la relación de términos clave de esta primera escena de la *Comedia*:

esta selva selvaggia e aspra e forte

(*Inf.* I, 5)

Por la aliteración de la /f/:

cette forêt féroce et âpre et forte

(*Inf.* I, 5)

De paso, se distingue de la traducción de Pézard, que mantiene el término “sauvage”, quizás más inmediatamente fiel al término “selvaggia” de Dante, pero con seguridad menos efectivo. Pézard salva la palabra, pero pierde el efecto poético; Risset pierde la palabra, pero retiene el efecto poético.

Los criterios que guiaron la traducción de la *Comedia* de Jacqueline Risset son los mismos que he escogido para traducir la poesía de Jacqueline Risset al español. Resulta absolutamente natural que nos guíe este ideal, sobre todo porque Jacqueline ya usaba varios de estos criterios como orientaciones para su propia poesía: verso libre, ausencia de rima, rapidez, prosodia moderna. No presenta en su poesía tantas homofonías como en su traducción de la *Comedia*, aunque se aprecien ocasionales rimas funcionales y otros recursos (simetrías —y también contrastes— gramaticales) que deben retenerse en la traducción.

Un rasgo absolutamente relevante de la escritura poética de Jacqueline Risset es su plurilingüismo. Como lo ha hecho notar Gianfranco Contini, es también una característica de la composición de la *Comedia*. Este plurilingüismo crea una situación sui generis: sobre todo si trabaja con la antología personal publicada por Jacqueline Risset en 2011, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, el traductor se encuentra con la posibilidad de ser fiel a un original que puede considerarse una “supraversión” de dos “versiones originales”, la francesa y la italiana. De tal forma que lo literal tiene más posibilidades de preservarse en la versión española, ya sea recurriendo al original francés, ya sea recurriendo al original italiano.

Así, por ejemplo, en el poema “Promenade M.”, el modelo para la versión española es el original francés, no el italiano:

Où est l'erreur?
c'est croire en elle-
précisement: amour

¿Dónde está el error?

Y no:

es creer en ella-
precisamente: amor

Dove è l'errore?
 è crederle-
essattamente: amore

Al contrario, en el mismo poema, el original italiano se vuelve modelo para la versión literal española:

dolci rami dagli alberi
 barlumi lumi
ritardo fatale

dulces ramas de los árboles
 vislumbres luces
retardo fatal

Y no:

douces ramures des arbres
 lueurs lumières
attardement fatal

Puede resultar interesante notar que la versión española pudo proponer con alguna solvencia un equivalente de la rima interna *barlumi: lumi*, en la asonancia *vislumbres: luces*. El vínculo "luminoso" se mantiene en el par [vis] lumbres-luces. En la versión francesa, la aliteración y la secuencia /lu-e-r-s/ mantienen el vínculo fónico-semántico entre los términos.

El plurilingüismo se presenta también como cita, como remisión intertextual. En estos casos, la versión española respeta la decisión autoral: traduce cuando el original traduce y deja el texto en lengua original cuando el poema de Risset cita en lengua original. Debe aclararse que esto funciona para el original italiano, que solo en este aspecto puede considerarse traducción del francés. Es el caso de la expresión "l'à-côté" en "Promenade M.":

ce qui s'écrit est le contraire
 pas le contraire mais l'à-côté

ciò che si scrive è il contrario
non il contrario ma *l'à-côté*

lo que se escribe es lo contrario
no lo contrario sino lo *à-côté*

En cambio, si el original italiano traduce del francés, en este caso un verso de Scève, la versión española también lo hace:

“surpris de la douce présence”

“sorpreso dalla dolce presenza”

“sorprendido por la dulce presencia”

Probablemente, las representaciones de Dante más relevantes no se encuentran en la traducción de la *Divina Comedia* o, más recientemente, de las *Rimas*, sino en la propia poesía de Risset, escritura poética que se configura, así, en una síntesis de traducción, creación y crítica. Ocurre con varias obras y se presenta de varias maneras. En el poema “Un instante, veinticinco siglos” , por ejemplo, que alude a la visión de Neptuno desde el fondo marino, que ve sorprendido cómo la estela de la nave de los Argonautas surca un antes no cruzado mar (*Par.* XXXIII, 94-96), el zafiro y el dulce color del canto I del *Purgatorio* aparecen como versos aislados y separados entre sí. El poema termina con una alusión al ángel barquero que lleva a las almas salvadas, de la desembocadura del Tíber a las costas de la playa del Purgatorio. Véanse las siguientes relaciones:

Desde aquí veo hasta el fondo de la duna la montaña donde ella tenía
al héroe prisionero

lo tiene aún

sus nombres colorean el paisaje

orientan el paisaje de tal forma que puedo saber

zafiro

que estoy en esta arena sobre las riberas que llaman

[...]

Mar que enseña

dulce color

que enseña a ver por sí mismo

[...]

Un instante veinticinco siglos

desde el fondo del mar él ve

deslizarse la sombra de la primera nave

sobre la superficie soleada

estupor

olvido

[...]

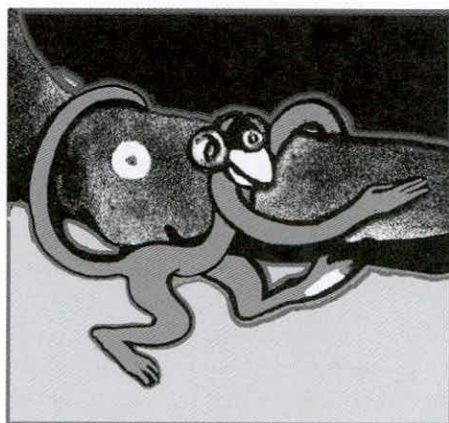
Algo en blanco

luz venida veloz del mar

se va

como había venido, rápido

Una *Comedia* desconstruida amorosamente, cuyas palabras se vuelven ladrillos de un nuevo edificio es, quizás, uno de los homenajes más bellos que se le pueden hacer al gran poeta toscano.



Jorge Wiese Rebagliatti

IGUALLEN EL RESULTADO. LAS COMPOSITO- RAS SE ACERCAN A LA MARCA / Alex Ross

Hace un tiempo, *New Music Box*, una revista on line de música clásica publicó un ensayo de la compositora Amy Beth Kirsten titulado “La compositora ha muerto”. Kirsten reconoció que las mujeres han pasado por momentos dolorosos tratando de alcanzar una posición en la música clásica, en la cual el repertorio masculino domina en forma agobiante. Pero a la luz del reconocimiento internacional de figuras como Kaija Saariaho, Unsuk Chin y Sofía Gubaidúlina, arguyó que la compositora no requiere favores especiales o discriminación positiva. “Ni el arte ni el artista merecen segregación —aún si es bien intencionada”, escribió Kirsten. En lugar de que los promotores salgan a levantar la moral de mujeres dedicadas a la composición, ella sugirió que se acoja solo sus trabajos que hablen en forma vigorosa, confiando en que las mujeres saldrán adelante.

El artículo de Kirsten causó algunas controversias entre sus colegas aunque, felizmente apartándose de la norma de Internet, la discusión no se personalizó. “Espero el día que pueda aceptar completamente sus pensamientos”, respondió la compositora Kristin Juster. Muchos comentaristas sintieron que Kirsten había subestimado los obstáculos que quedan. Además del sexismo sin reservas de algunos profesores de composición, habría que sumar opiniones como la de Aaron Copland para quien las mujeres tenían un bloqueo interno para crear estructuras musicales de gran formato. Inclusive hay importantes instrumentistas, administradores y, sí, también críticos, cuyas preferencias perpetúan el status quo. Para seguir una carrera de compositor musical no solo se debe escribir música, sino poner en movimiento el engranaje de instituciones, ganarse a los reacios, promoverse uno mismo, adaptar la realidad a la visión de uno. Como Alexandra Gardner señala, en un mensaje en *New Music Box*, las mujeres no están “culturalmente alentadas” a hacer cumplir demandas.

Una conspicua disparidad persiste. Hasta ahora, el Met ha ejecutado solo una ópera compuesta por una mujer: *Der Wald*, de Ethel Smyths, en 1903. En la relación de las cien óperas más frecuentemente ejecutadas hecha por Operabase 2012, Saariaho es la única mujer, y está en el puesto noven-

taiséis. En el mundo de las orquestas el cuadro es ligeramente mejor: Jennifer Higdon, Augusta Read Thomas y Joan Tower figuran en la relación de la League of American Orchestras de las compositoras americanas vivas más populares. Pero en promedio las orquestas tocan a lo sumo una o dos obras de mujeres cada año. Con frecuencia esos desbalances no surgen por una misoginia que rampante sino simplemente se debe a que se asignan pocos espacios y estos van fácilmente a los nombres masculinos más conocidos. El problema se aliviaría si con solo tocar más música nueva. Kirsten, en los comentarios de su ensayo, añade: “Quizá si se buscara mayor equidad en la programación, se debería equilibrar la división entre compositores vivos y muertos”.

Lo claro es que hay cientos de talentosas mujeres cuyos estilos van del más disonante vanguardismo al más melodioso posminimalismo. Ninguna serie de conciertos perdería calidad si se incluyera más sus trabajos. Al contrario, cualquier institución que tuviera por hábito descubrir compositoras se convertiría, por contraste, en un lugar más animado y atractivo. Es posible que la indiferencia de las generaciones jóvenes a la música clásica tenga algo que ver con la atmósfera rancia y restrictiva de los repertorios. A los no habituales, el concierto típico debe parecerle algo así como una noche de zombies en la Bohemian Grove.

Esta temporada dos de las más importantes series de TV de música nueva —*Retratos de compositores* en el Teatro Miller, bajo la dirección de Melissa Smey, y el Festival de *Música Ecstatic*, curado por Judd Greenstein— han hecho vislumbrar un mundo en el que la “la compositora”, en el sentido de minoría asediada, ha cesado de existir. Tres de las representaciones en la temporada del Miller se dedicaron a mujeres: Gubaidúlina, Olga Neuwirth y Rebecca Saunders. El festival Ecstatic, que dio diez conciertos en el Merkin Hall, presentó a tanto a mujeres como a hombres, dando particular atención a las compositoras-intérpretes, como Shara Worden, Carla Kihlstedt e Imani Uzuri. En ambos casos la elección fue una lógica extensión de la filosofía imperante que nada tenía que ver con el género: Smey está determinada a mantener informados a los neoyorquinos de las tendencias europeas, y Greenstein está inmersa en una ética rectificatoria de género en la escena musical de Brookling.

Algunas compositoras y musicólogas de orientación feminista han tratado de identificar una sensibilidad común en la música de mujeres; el grupo de esas personalidades parece discrepar de esos esfuerzos. Yendo de concierto en concierto, sentí como si estuviera asistiendo a un festival de opuestos. El

nuevo trabajo vocal de Kihlsted “De noche caminamos en círculos y estamos consumidos por el fuego”, en el que la compositora canta y toca el violín, dio un matizado e intrincado marco de hechizantes composiciones art-pop a veces reminiscente de Bjork. La pieza, del año 2004, de música teatral de Neuwirth *...lo que viene...* filtra un eco de estilo cabaret a través de una inquietante y erizante resolución musical. Antes, en el Trio de Cuerdas que Gubaidúlina compuso en 1989, un áspero grupo de sonidos se abre a un luminoso aunque disonante tejido de intervalos, a una armonía de esferas distantes. Muchas de estas compositoras parecerían estar mediando entre contradicciones estilísticas, pero todas ellas van en su propia dirección.

A pesar de todo no se puede decir que el género no hace diferencia. Kihlsted y Worden, como intérpretes encarnan caracteres que sus colegas varones no pueden reproducir. Así, en un reciente concierto —“Obras de Mujeres” en el Teatro Players—, Kristin Norderval cantó su ciclo de canciones *Nada probado*, basado en los poemas de la reina Isabel I, con acompañamiento de la concertista de viola Parthenia. Aunque fue una pieza de concierto, al ejecutarse parecía haber sido una ópera evocando con tensas y vibrantes texturas, realzadas por computación, el aislamiento noble del tema. La versión musical del poema “O fortune”, que Elizabeth escribió bajo arresto domiciliario durante el reinado de la reina María, se alza en furia fantasmal que eclipsa todas las pasadas óperas de la monarca, de Donizetti a Britten. La voz femenina siempre ha sido el vehículo principal de la alta emoción; algo poderoso ocurre cuando esas voces no solo son vehículo, sino se convierten en fuente creativa.

El concierto más impresionante de la serie Miller fue el dedicado a Rebecca Saunders con la participación del excelente conjunto de Nueva York Either/Or. Una luminaria de vanguardia de la que se sabía poco en Nueva York, Saunders nació en Londres en 1967 y estuvo viviendo en Alemania desde sus años veinte. Puede describirla como una vanguardista empecinada, su estilo evita las tendencias neotonales comunes al mundo angloamericano. Hace muy pocas referencias a temas sociales o a la cultura pop, como las que uno encuentra en la obra de Neuwirth, que ha escrito una ópera basada en *Lost Highway*. Pero la introvertida, casi secreta atmósfera de la música de Saunders también la coloca aparte del estruendo del cauce vanguardista. Ella ha dicho que está sobre todo interesada en la forma como el sonido se materializa desde el silencio. Durante una discusión en escena con Richard Carrick, el cofundador de Either/Or, ella dice que se imagina a sí misma “tirando de un hilo y revelando el sonido que ya estaba ahí”.

Saunders puede gravitar hacia dinámicas suaves, pero sin que su música cause una impresión tenue. Sus partituras están intercaladas con duros, irritantes movimientos con frecuencia producidos a través de distorsiones de timbre convencional: llevando duramente los arcos hasta cerca de los puentes de los instrumentos de cuerdas, golpeando octavas en el piano, multifónicos sonidos en los instrumentos de viento (múltiples tonos generados por tecleos alternados o por canto durante la ejecución). También hay mucha percusión bric-a-brac, incluyendo metales golpeados con palillos de tejer y latas de café agitadas en cabezas de timbales. Uno tiene la sensación de fragilidad sonora inmensamente amplificadas, como si estuviera recogida por un micrófono hipersensitivo.

La paleta sónica de Saunders no es nueva —compositores como Helmut Lachenmann y Salvatore Sciarrino han usado algunas versiones como estas durante décadas—, pero ella tiene la fresca habilidad virtuosa de combinar colores. El programa Miller empezó con el trío *bermellón* del 2003, compuesto para clarinete, cello y guitarra eléctrica. Desde el inicio el clarinete y el cello tocan un intervalo microtonalmente expansivo, que pulsa en forma extraña y se disuelve en un tembloroso tono alto producido por un golpe de arco eléctrico en la guitarra. Después de una pausa, un segundo halo de tonos da paso a un no terrenal, en absoluto semejante al blues, *bottleneck slide*. Hay un elemento teatral en tales ensamblajes: uno busca por aquí o por allá imaginando qué instrumentos son los que tocan. El drama se intensifica en *murmillos*, una pieza de 2009 que cerró el concierto Miller: nueve músicos fueron distribuidos en todo el auditorio, algunos no a la vista, de modo que nunca se podía estar seguro de si, por ejemplo, el sonido del oboe realmente venía de este.

Más notable aún es el gusto de Saunders por juntar fragmentos de sonido en absorbentes narraciones de suspenso. A menudo cuando los compositores llevan los instrumentos hasta límites no convencionales, se llega a un punto en el que la fascinación da paso al aburrimiento; pero las “transiciones tímbricas”, como ella las llama, se acumulan en estructuras imponentes. La obra *dichroic seventeen*, de 1998, para acordeón, guitarra eléctrica, piano, dos percussionistas, cello y dos bajos, reposa sobre contemplativos pasajes de acordes en el piano que insinúan a Erik Satie en su fase más esotérica, acompañados por el sonido de una aguja de tornamesa que salta en las ranuras del final de un disco. Los miembros del Either/Or hicieron una fascinante lectura de esta pieza, así como de las otras.

La musicóloga Susan McClary, en una aguda discusión de las óperas y piezas teatrales centradas en mujeres, ha hablado de una “versión sensual del vanguardismo”, en la que “las intensidades no apagadas” del deseo encuentran voz. La música de Saunders es al mismo tiempo demasiado abstracta y demasiado íntima para soportar tal insinuación. Su ámbito del sonido silente tiene una asombrosa inmediatez, pero como en las obras de Gertrude Stein y Samuel Beckett, dos de sus autores preferidos, el lenguaje hace su propio mundo. Al final de todo estas obras evocan un deseo universal: buscar la belleza entre los pedazos de un mundo roto, o, si eso fracasa, guarecerse en el silencio.

Traducción del inglés por Fernando Guillén



ROMPER UN POEMA PARA HABLAR DE ÉL / Alexandra Hibbett

Montalbetti, Mario. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: FCE/CASLIT, 2016.¹

Da mucho placer leer *El más crudo invierno*. Comenzar la reseña crítica de este libro con esta afirmación puede parecer banal, pero es un punto central. El placer de este texto es el resultado de cómo su indagación se manifiesta, ante todo, como una forma textual particular. Barthes distinguió (en *Le plaisir du texte*, de 1973) lo que llama el placer del striptease del suspenso narrativo de lo que llama el *jouissance* o éxtasis del texto. Existe cierto placer en desvelar la secuencia de una narrativa, en llegar a su verdad, pero esto no es el placer que le interesa a este teórico; Barthes se entusiasma más bien por aquellos momentos en los textos donde no leemos para saber “qué pasará después”, o para llegar a un final o a una verdad, sino donde somos cogidos por otra economía, donde el ritmo de nuestra lectura cambia, se hace lento y nos fijamos, fascinados, en detalles del lenguaje que exceden su “utilidad”, donde gozamos del ejercicio del lenguaje mismo. Así es la experiencia de leer *El más crudo invierno*, libro que trata, en su integridad (96 páginas), del análisis de un solo poema de Blanca Varela, de 13 versos y 58 palabras.

Cito un pasaje como ejemplo de esta forma, para luego describir el tema del libro y plantear una pregunta crítica. Comienza con un pasaje de Max Jacob que dice: “Lo he leído detenidamente y, si me lo permites, ahora voy a romperlo para que podamos hablar de él con mayor libertad”. Luego Montalbetti sigue con este comentario:

Afortunadamente, hay variedades del romper. Se puede romper un límite, romper la monotonía de un paisaje, romper un silencio tenaz, una tregua, costumbres, se puede romper a hablar, puede romper el día... Todas estas son formas de romper que tienen algo en común: son formas de separación o de irrupción en las que, en general, el proceso de separación o irrupción se debe a una fuerza externa: un valle irrumpe en un desierto, un disparo rompe un silencio o una tregua, etc. Hay otra forma de romper que es distinta porque es interna, un rompimiento que sobreviene por razones estructurales propias —como cuando decimos

1 Este texto, con leves modificaciones, fue leído como presentación de este libro en La Casa de la Literatura, el jueves 13 de octubre 2016.

de una ola que rompe, que se deshace en espuma; olas que rompen sobre las rocas, a izquierda o derecha, en la orilla—. Ningún sujeto es el agente de ese rompimiento. Nosotros solamente podemos contemplarlo. Pero al hacerlo, al romper, la ola se convierte plenamente en lo que es.

Notemos cómo este estilo de escritura nos distancia de la palabra “romper” y nos hace verla de otra manera; notemos las imágenes que surgen en los ejemplos; notemos la manera en que identificamos con lo que dice sobre rompimientos internos; notemos cómo vamos viendo junto con el autor la imagen mental de la ola rompiéndose, y la callada esperanza y coraje de la idea de que algo, al romperse, pueda convertirse en lo que es. Notemos, además, que no es directa la relación entre este párrafo sobre el romper y el objetivo del libro en cuanto análisis de un poema. El texto de Montalbetti cobra autonomía de su función, cobra un ritmo propio distinto al ritmo de la utilidad.

Así, el placer de este texto está vinculado a su peculiar forma. ¿Qué género es? ¿Qué tipo de libro es el que leemos? Lo primero que podríamos pensar, al ver que se trata de Blanca Varela, es que se trata de una obra de crítica literaria. Pero la crítica literaria es una disciplina académica; la convención es que repase anteriores estudios de la obra en cuestión, y que entre en discusiones sobre la historia literaria, por ejemplo. Nada de esto sucede aquí. Ninguna mención a lectores anteriores de Varela, ninguna contextualización de su obra en una cronología de autores. Lo siguiente que pensamos, con acierto, es que se trata de un ensayo, aunque intuyo que el autor quiera rehuir incluso esta caracterización y sugerir algo más fragmentario, al darle a su libro el subtítulo “Notas”. El sentido común nos dice que el ensayo como género permite la expresión de una opinión o el desarrollo de una idea, pero sin seguir las rigurosas normas del artículo académico. Para pensadores como Lukács, el ensayo es, además, un género estético, o al menos está en un terreno gris entre lo estético y lo filosófico, que da cuenta del encuentro del sujeto con un objeto. Esto quiere decir que un ensayo sobre arte en realidad es algo paradójico, porque sería en alguna medida sobre sí mismo. Efectivamente esto se da en el libro de Montalbetti, que al parecer es sobre poesía, pero comparte mucho con la poesía también. El autor adscribe al poema de Varela la calidad de ser el lenguaje operando sobre sí mismo, y colocar como título el lugar-común “el más crudo invierno”, usado también por el poema, es un guiño que indica que el libro está haciendo lo mismo.

Si el artículo tiene la estructura de una línea o cadena, el ensayo una forma más parecida a una constelación. Así es este libro, como bien sugiere la

palabra "notas"; textos breves, espontáneos, en la forma de una nube de ideas, más que una secuencia. Está dividido en 32 de estas "notas" numeradas y una coda, pero no hay que creer su numeración; no refleja siempre una secuencia. Hay pasos tomados sin lógica deductiva o inductiva, asuntos aparentemente ajenos traídos de pronto a colación. Hay citas introducidas sin ilación, que quedan flotando, evocativos. Todo esto que sería mal visto en un artículo académico es el *modus operandi* del texto de Montalbetti, y solo a través de esta forma particular logra manifestar sus reflexiones, reflexiones a las que un artículo académico difícilmente podría llegar. De este modo es que el placer de este texto le es central; se desprende de su forma, y su forma es inherente a su propuesta.

Entrando ahora en detalle a la temática, el libro se trata de un poema que habla de cabezas, cabezas que son como canastas, que dejan pasar y luego retienen agua; cabezas que también retienen peces, ruinas, rumores; cabezas que habitan "el más crudo invierno"; que son y no son suyas, o, para ser fiel al poema, son "la no suya cabeza". Además de una lectura muy detallada de este texto, Montalbetti lo pone en constelación con amplias referencias, reflexiones y conceptos de literaturas diversas: filosofía contemporánea y clásica, discusiones teológicas, teoría de la arquitectura. Además, es una lectura autoconsciente, una lectura que nos hace conscientes de lo que significa leer un poema, de qué tiene sentido hacer y qué no, frente a un poema. En otras palabras, nos propone no solamente una lectura, sino un método de lectura. Su lectura de Varela nos enseña que frente a un poema no tiene sentido buscar significados finales y estables. Si intentamos esto, no estamos leyendo el poema por lo que es, sino equiparándolo a otros usos del lenguaje. No se trata tampoco de traducir un lenguaje metafórico a su significado "real": Montalbetti no va a intentar descubrir de qué son cifras términos como "cabeza" o "canasta" o "pez" cuando aparecen en el poema. Lo lee más bien por los sentidos que propone.

Montalbetti propone que hay una diferencia entre sentido y significado: mientras que el segundo es un punto de llegada estable, un sentido es una dirección, como la dirección del tránsito, que apunta hacia un significado pero en sí, como sentido puro, no se reduce solo a su destino. Un sentido está lleno de significación, pero nunca se cierra, nunca se determina. Un sentido es una invitación, una invitación a una indagación sin limitaciones preestablecidas. Desde que pasaron de moda el estructuralismo y la narratología, la crítica literaria muchas veces deja de lado los detalles de la forma, la manera en que

cada obra utiliza el lenguaje para lograr efectos específicos de significación. Montalbetti no solo se fija en esto, sino que lo convierte en el centro de su indagación, pues es en lo formal donde se establece el sentido. Así, expone los efectos sobre el sentido de tres elementos formales: primero, los efectos de usar un símil (y no una metáfora); segundo, los efectos de usar una frase agramatical, “la no mía cabeza”, frase que rompe las leyes de la expresión y que al parecer podría haberse dicho de manera gramática (por ejemplo “la cabeza que no es mía”); y, tercero, los efectos de, en el mismo poema, usar un lugar común, “el más crudo invierno”, un lenguaje muerto que desentona por su convencionalidad. De tal modo, el ensayo es una reflexión profunda sobre los efectos que tienen sobre nosotros modos particulares de usar el lenguaje, efectos usualmente invisibles, y muestra el potencial de la agramaticalidad poética para exponer lo que el lenguaje nos impide conceptualizar (lo prelingüístico, o el origen-negado de la lengua). Si Varela hubiera escrito “la cabeza que no es mía”, el “significado” aparentemente sería el mismo, pero al no decirlo así, realiza un gesto en exceso al lenguaje, instala una performatividad central en su poema: el sentido de este verso es el hecho mismo de trasgredir las leyes de la gramática, del lenguaje. Por tanto, su efecto es mostrar que estas leyes no son en realidad necesarias, que hay una contingencia detrás de y anterior a las leyes del lenguaje, un terreno donde una cabeza no es ni mía ni no mía.

Como Montalbetti mismo dice, ha hecho algo similar a Jacob al romper el libro de Jabès, solo que no de manera física: Montalbetti ha roto el poema de Varela en todas sus partes constituyentes para así hacernos ver en él sentidos que no percibíamos en una primera lectura. Al hacerlo, nos muestra la potencia de la poesía para mostrarnos ese terreno donde las cosas puedan ser de otra manera de lo que dice la lógica del lenguaje. Se desprende entonces una lección bastante general de este libro, una lección sobre la poesía, en abstracto.

Con esto llego a mi pregunta crítica, que es específicamente por una ausencia central al texto de Montalbetti. Lo que no está en el texto es una reflexión sobre la especificidad no-abstracta de los términos e imágenes y sonidos que componen el poema. Al analizar el texto en detalle, se enfoca en sus estructuras de sentido, estructuras abstractas, más que en la misma materialidad de la que está compuesto el poema. Así, no hay una reflexión sobre por qué se basa en la imagen de “cabezas” y no de, digamos, pies u ovarios ni una indagación en el sentido que se desprende de su ritmo apagado. El autor no se enfoca en estos elementos porque, en su esquema, lo alejarían del terreno del

sentido hacia el del significado (lo concreto más que lo evocativo, y fundamentalmente a la dimensión histórica de su significación y lectura). Sin este tipo de reflexión, el ensayo no nos habla sobre el vínculo histórico entre este texto, y su lector o productor. ¿Qué sentido tiene decir “cabeza” o “pez” para una mujer de clase alta que escribe en Lima hacia el final del siglo XX? ¿Qué efecto tiene sobre la lectura su ritmo lento y sus silencios, en una ciudad moderna y bulliciosa? ¿Qué sentido tiene específicamente el lugar común sobre el invierno, y no otro? Y más importante quizá: ¿qué sentido tiene leer estas cosas ahora, nosotros, en este año, en este lugar? No creo que realizar estas preguntas, en diálogo con la lectura tan rica que ha hecho Montalbetti sobre su dimensión formal, sería “cerrar” la indagación a una interpretación convencional o un significado estable. Al contrario, nos daría mucho para reflexionar sobre el lugar siempre específico de lo estético en contextos históricos, políticos y sociales determinados.

PINTANDO UNA VIDA / Mirko Lauer

Fernando de Szyszlo, *La vida sin dueño*. Lima: Penguin-Random House, 2016.

Los artistas visuales no suelen escribir, y las excepciones suelen ser muy apreciadas. Más cuando son autobiográficas. En el Perú son de particular interés los textos de los pintores Francisco Laso¹, en el siglo XIX; Teófilo Castillo² y José Sabogal³ en el XX. Pero no eran autobiográficos. *La vida sin dueño*, de Fernando de Szyszlo, es un trabajo de rescate de la propia vida, a los noventa lúcidos años. Una vida en la pintura, pero también una vida en la cultura.

Quienes hemos seguido su trayectoria compartimos un cierto conocimiento público sobre las ideas y el trabajo de Szyszlo. Desde su juventud ha dado entrevistas y escrito textos en los que fue entregando su historia como

- 1 Su *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos 1854-1869*, editado por Natalia Majluf (IFEA-MALI, Lima, 2003) no es autobiográfico y solo a medias artístico, pero sí una colección de textos de un pintor inclinado a decir las cosas en primera persona.
- 2 Sobre todo sus crónicas de viaje entre Lima y Buenos Aires.
- 3 Su *Desván de la imaginería peruana* podría ser considerado un momento autobiográfico de iluminación nacionalista.

artista e intelectual en la sociedad. A estas alturas ya ha aparecido una docena de libros dedicados a Szyszlo⁴, y él mismo ha publicado uno con sus ensayos en 1996, reimpreso en el 2012.⁵

No es, pues, la primera vez que Szyszlo recoge su vida pasada y la presenta, pero sí el esfuerzo más detallado y orgánico por hacerlo, y por explicarse. Sus retrospectivas han sido en cierto modo adelantos de este libro en el terreno visual: cuadros que sometidos a la yuxtaposición delimitan un derrotero. *La vida sin dueño* vendría a ser, glosando una idea de Emilio Laferranderie para la poesía, el recorrido secreto de sus cuadros.

Su recopilación de ensayos de 1996 fue una reunión de textos yuxtapuestos para alcanzar algo que podemos llamar su identidad pública acumulada, su carrera, los trabajos y los días. Pero en esta nueva oportunidad Szyszlo quiere otra cosa: entender (y que entendamos) su vida como el desarrollo de una intimidad. Esto es lo contrario de las innumerables entrevistas, que todavía no ha reunido, donde la cosa ha sido más bien mostrar la capa exterior, instantánea, algo defensiva de su vida. Algo así como un pintor al que el periodista ha obligado a alejarse de sus cuadros por un tenso momento.

Si bien pintar ha sido largamente más importante en la vida de Szyszlo que escribir, o incluso que opinar, siempre el mundo de la literatura lo atrajo más que el de la pintura, el de los literatos más que el de los artistas visuales. El libro casi no registra amigos pintores a partir de un momento. Basta con ver la lista de sus amigos, donde poetas y narradores son quienes más lo acompañan en su historia, personal y artística. A la vez Szyszlo se mueve entre los dos espacios como si no hubiera diferencia entre ellos, pero tampoco un vínculo específico, más allá del reconocimiento de una suerte de república de los creadores.

De hecho, en el círculo de amigos de Szyszlo no hay esa diferencia entre las letras y el arte. Es sintomático que los amigos de juventud más cercanos, como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy o Luis Miro Quesada Garland, se movieran con la misma soltura entre lo escrito y lo visual. Como creadores o como críticos.

Volviendo al libro, cuando me enteré de la existencia de esta obra que

4 Entre estos libros: Mariella Balbi et al., *Travesía*, Lima, UPC, 2001; Dore Ashton, *Szyszlo*, Poligrafo, 2003; VVAA, *Fernando de Szyszlo*, El Comercio, Lima, 2010; VVAA, Szyszlo, Lima, MALI-BCP, 2011.

5 *Miradas furtivas. Antología de textos* (México, FCE, 1996). Segunda edición puesta al día en 2012.

aquí comento pensé que luego de tantas entrevistas y declaraciones autorreferenciales no le quedaría al autor espacio, ni ánimo, para unas memorias tan extensas y detalladas como estas. Pensé mal. El libro es definitivamente mucho más que la suma de las partes de lo ya entregado. Tres espacios discernibles en esto: la autobiografía propiamente dicha, la vida del afecto donde el tiempo no pasa o lo hace muy lentamente, y el mundo de la evolución de su pintura, hecha de veladuras y exploraciones.

Para comenzar no son propiamente memorias, y Szyszlo se resiste a llamarlas así. Se trata más bien de una autobiografía, intensamente confesional, y en esa medida íntima. En buena medida es lo que los periodistas no pudimos arrancarle. Digo esto porque en ningún momento en estas páginas el pasado de un hombre de noventa años parece remoto, sino siempre muy presente. El autor está decidido a ser un contemporáneo de sí mismo.

Lo que le interesa contar más a Szyszlo es una vida en la pintura. Luego de sus vivos recuerdos de infancia y temprana juventud, todo lo que no es pintar pasa a un segundo plano. Sin embargo, sus referencias a personas de importancia en su vida son cuidadosas, siempre cargadas de afecto, y forman un mosaico ilustrativo sobre la Lima cultural y artística desde los años 50. No es un libro que busque revelar un mundo privado que no sea su intensa lucha con el lienzo, una lucha existencial, que incluso da la impresión de que llega a ser una lucha corporal, como en el título de Ferreira Gullar.

Lo que dice Antoni Tàpies sobre los propósitos de su propia *Memoria personal* de artista (1977): “narrar las circunstancias de mi vida, las influencias que he recibido, el itinerario interior que he sufrido, o las búsquedas personales que se encuentran en la base de mi pintura” describe bien a este libro de Szyszlo.

Muy al inicio de su acopio de textos de 1996 encuentro una queja de Szyszlo: “En América Latina los artistas, los poetas, los intelectuales hemos estado todo el tiempo obligados, compelidos a hablar, a participar, a explicar, a protestar, a manifestar. Me recuerda una frase de Michael Wood sobre que los intelectuales latinoamericanos tenían que serlo todo en la sociedad: “críticos, payasos, sacerdotes, agitadores radicales y maestros de escuela victorinos, todo al mismo tiempo. Hombres para demasiadas estaciones”.⁶

Frente a este tipo de fuerzas centrifugas y distractoras, Szyszlo siempre conservó su centro, y estas páginas del 2016 lo muestran con claridad. En

6 The New York Review of Books, mayo de 1974.

su vida todo es un medio para llegar al lienzo, y todos los lienzos medios para llegar al inasible cuadro ideal. Este último es una mezcla de idea platónica, santo grial (aunque Szyszlo es severamente laico), tesoro escondido por entre las cuevas de su propio trabajo.

El arte prehispánico es central en todo el arte de Szyszlo, y también en este libro. En el esfuerzo por comprender el arte preincaico, Szyszlo empezó también a rescatarlo para la cultura visual peruana.⁷ El rechazo a la plástica indigenista se tradujo hacia 1940 en un nuevo cosmopolitismo, y un espacio de confrontaciones: nacionalista/cosmopolita, figurativo/abstracto, pero Szyszlo encontró otro camino, a partir de la forma en las civilizaciones desaparecidas de la costa. El descubrimiento de una belleza anterior al monumentalismo incaico, hecha de intimidades y, para nuestro gusto, contrastante y superior. El pintor convirtió ese pasado de formas en un argumento para su arte moderno. La influencia fue clave para ir minimizando la obsesión incaica y la obsesión agrícola del país, y así abrirle paso a muchas estéticas autóctonas distintas.

No es casual, entonces, que el pintor haya estado entre los primeros en entender a José María Arguedas (su amigo de la peña Pancho Fierro) en su condición de héroe cultural, ubicado al centro de un nudo de significaciones nacionales. Pues si a Szyszlo lo atrajo lo que E. A. Westphalen llamó “la elegancia sombría y mitología cruel de las telas de Paracas”, también lo inspiró el esplendor del universo quechua vivo y latente en Arguedas.

A pesar de ser un hombre de ideas, hasta este libro Szyszlo nunca había teorizado realmente sobre creación. Lo que ha hecho más bien es expresar sus gustos por escrito, como una guía para que el espectador pueda comprender sus opciones. Como cuando ha contado de su predilección por la cerámica Chancay y sus “formas habitadas”, una frase que ha usado con frecuencia. Un mundo de diseños sencillos en apariencia, que Szyszlo nos ha enseñado a mirar en su exacta dimensión de trazos magistrales.

7 Los párrafos a continuación son parte de unas reflexiones que comenzaron con *Szyszlo: indagación y collage* (Lima, Mosca Azul Editores, 1975); su expresión más reciente ha sido el breve artículo “Szyszlo en los arenales de Chancay”, *La República*, Lima, 6.7.2015.

Segunda y última parte

161. MAGRELLI, Valerio. *Poemas*. N° 52, pp. 18-22. [Tr. Carlos Gatti Murriel.]
162. MAGRIS, Claudio. *El gran estilo y la totalidad*. N° 52, pp. 62-70. [Tr. Peter Elmore de Claudio Magris, *L'anello di clarisse. Grande stile e nichilismo della letteratura moderna*.]
163. MÁNDY, Iván. *Por la mañana antes del viaje*. N° 46, pp. 94-106. [Poema. Tr. Dóra Faix.] [*Estatuas negativas. Penúltima literatura húngara*.]
164. MARTÍN, Frido. *De Náufragos*. N° 47, pp. 55-56. [C.: Seasick (of you).- Para
menearte con holgura.- En la arena infinita.] [*Poesía peruana post-2000. (Un zappeo)*.]
165. MEDINA, Alberto. *Prestigio del hueco: Fernando Vallejo*. N° 55, pp. 122-129. [Sobre su novela *La rambra paralela* (Madrid; Alfaguara, 2002).]
166. MELGAR WONG, Francis. *De Esta-*
- dos Unidos distinto de Jesús María. N° 47, pp. 57-58. [*Poesía peruana post-2000. (Un zappeo)*.]
167. MENDOZA, Marlon. *Menos power, menos point: el power point*. N° 51, pp. 152-160. [C.: Intro.- Contenido.- Sartori y democracia.]
168. MERINI, Alma. *Poemas*. N° 52, pp. 23-26. [C.: Junto al Jordán.- Aseo.]
169. MERNISSI, Fatema. *De Sueños en el umbral. Memorias de una niña en el harén*.
N° 56, pp. 39-48. [Relato. C.: Las fronteras de mi harén.]
170. MÉSZÖLY, Miklós. *Casualidad y desventaja en la literatura. La óptica centroeuropea*. N° 46, pp. 70-78. [Tr. Julio Zavaleta.] [*Estatuas negativas. Penúltima literatura húngara*.]
171. MONTALBETTI, Mario. *La sonrisa post-histórica. (Sobre una muestra de Jorge Cabieses)*. N° 45, pp. 135-139. [Reseña.]
172. -----. *At last Peru*. N° 47, pp. 151-

158. [Reseña al libro de Fernando Bryce. *Atlas Perú* (Lima: 2005).]
173. -----. *Bienvenidos al exceso de lo real*. N° 49, pp. 119-122. [Reseña a: Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.]
174. -----. *Poemas*. N° 52, pp. 113-120. [C.: Amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol.- Lejos de mí decir-les compañeros.]
175. -----. *Tal vez sea nuestro Mahler*. N° 52, pp. 186-190. [Reseña a: Roger Santiviáñez, *Labranda*. Lima: Hipocampo Editores & Asaltoalcielo Editores, 2008.]
176. -----. *La distancia minoica*. N° 52, pp. 191-192. [Reseña a: Micaela Chirif, *Cualquier cielo*. Lima: Mundo Ajeno Editores, 2008.]
177. -----. *Labilidad de objeto, labilidad de bien y pulsión de lenguaje. En defensa del poema como aberración significativa*. N° 53, pp. 95-106. [Véase el comentario de Susana Reisz en la ficha. N° 221.]
178. -----. *Un no, voz, res..., probando*. N° 54, pp. 70-78. [Texto de la presentación de la muestra "Inventar la voz: nuevas tradiciones orales" de Luis Alvarado.]
179. MUJICA PINILLA, Ramón. *Arte e iconografía del Perú*. N° 46, pp. 165-172. [Reseña a: Jesús Ruiz Durand, *Introducción a la iconografía andina. I*. Lima: IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minera Antamina, Ikono Multimedia, 2004; Juan José Vega, *Historia y tradición local de Ayacucho, Cusco y Puno*, 2004.]
180. -----. *Arte popular: ensayos de Macera*. N° 55, pp. 182-187. [Reseña a: Pablo Macera, *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2009.]
181. -----. *La comida peruana en las artes visuales: un texto de Mirko Lauer*. N° 56, pp. 214-222. [Reseña a: Mirko Lauer, *Bodegón de bodegones. Comida y artes visuales en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2010.]
182. MUÑOZ CARRASCO, Olga. *El ancho delta de El falso teclado*. N° 48, pp. 101-110. [Comentario a *El falso teclado*, libro incluido en su obra completa, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 245-263).]
183. MURRUGARRA, Elma. *De Juegos*. N° 47, 59-60. [C.: Dripping.- Eudemonia.] [*Poesía peruana post-2000 (Un zappeo)*.]
184. NEGRONI, María. *La musa que se canta (Sobre Pez de Mariela Drey-*

- fus). N° 49, pp. 177-180. [Reseña a: Mariela Dreyfus, *Pez*. Lima: Santo Oficio, 2005.]
185. NEMES, Nagy, Ágnes. *Sobre literatura*. N° 46, pp. 54-62. [C.: Sobre la crisis del lenguaje. Tr. Gabriella Menczel.] [*Estatuas negativas. Peúltima literatura húngara*.]
186. -----, *Poemas*. N° 46, pp. 63-65. [C.: Llevaba estatuas.- De las metáforas. Tr. Rodrigo Escobar Holguín y Vera Székács.] [*Estatuas negativas. Peúltima literatura húngara*.]
187. NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. *Fitzgerald y Hemingway: historia de un combate literario*. N° 50, pp. 101-109.
188. -----, *Bajo la máscara de las palabras*. N° 50, pp. 189-191. [Reseña a: Daniel Alarcón, *Guerra a la luz de las velas*. Tr. Jorge Cornejo. Barcelona: Editorial Alaguara, 2006.]
189. ORTEGA, Julio. *La poesía de Patri-cia Guzmán*. N° 45, pp. 125-230.
190. -----, *Bitácora*. N° 47, 159-161.
191. -----, *Alejandro Romualdo: Ni pan ni circo*. N° 48, pp. 3-9. [Reseña al libro de poesía publicado por el Instituto Nacional de Cultura (Lima: 2005).]
192. -----, *Bitácora*. N° 51, pp. 131-135. [C.: Listas.- Cristina Iglesias.- Borges a pesar de Bioy.- Edward Hopper.- Elena Poniatowska.- Magic resort.- Dos reflexiones de post-España.- La baja estima.- Nacional/mundial.]
193. -----, *Conversaciones con Picón Salas*. 56, pp. 191-195.
194. -----, *Tendero o las puertas de la memoria (espectáculo en un acto y tres escenas para tres actores)*. N° 54, pp. 3-22. [Teatro.]
195. ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina. *Poesía "indígena" contemporánea y gestión cultural (A propósito del Encuentro Internacional de Poesía Intercultural)*. N° 51, pp. 100-124. [C.: Poesía camentísá.- Poesía mapuche en lengua mapuaungún.- Poesía kichwa.]
196. PADILLA, José Ignacio. *Epilogo para Giuliano-no*. N° 53, pp. 179-182. [Sobre *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson.]
197. -----, *Mujer-espada, Otro desenlace, de Magdalena Chocano*. N° 53, pp. 206-211. [Reseña a: Magdalena Chocano, *Otro desenlace*. Barcelona: Veer Books/Ediciones Insólitas, 2008.]
198. -----, *Eielson: De materia verbalis*. N° 54, pp. 23-52. [C.: COORDENADAS.- PRIMERA PARTE: LENGUAJE Y

MATERIA: *Poesía escrita*.- 1. Las combinatorias de la escritura.- 2. Canto visible.- *Poesía escrita*.]

199. -----, *Eielson: materia y lenguaje*: Quipus. N° 55, pp. 46-75.
200. PADRÓN, Carlos. *Nosotros viajeros: hacia una ontología del viaje*. N° 56, pp. 147-153.
201. PALEY, Gracey. *Adiós y buena suerte*. N° 51, pp. 78-91. [Relato. Tr. del inglés, Peter Elmore.]
202. PATÉRCULO, Nemicus. *Epistvla ad poetvncvlm: ars poética novissima*. N° 45, pp. 140-147. [Texto traducido y fijado por Elio Vélez Marquina.]
203. PEÑA CABRERA, Antonio. *Abugattas: ensayos sobre el futuro*. N° 48, pp. 168-170. [Reseña a: Juan Abugattas, *Indagaciones filosóficas sobre nuestro futuro*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.]
204. POLLAROLO, Giovanna. *El ciudadano de Felicia*. N° 53, pp. 218-221. [Reseña a: Edgardo Rivera Martínez, *Diario de Santa María*, Lima: Alfabeta, 2008.]
205. PONTALIS, Jean-Bertrand. *Fragmentos*. N° 50, pp. 110-117. [Tr. Miguel de Azambuja.]
206. PONTE, Antonio José. *De este lado del amor*. N° 51, pp. 23-28. [Cuento.]
207. PORTILLA DURAND, Luisa. *Sobre tradición oral peruana*. N° 49, pp. 157-165. [Reseña a: Enrique Ballón Aguirre, *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2006.]
208. PORTOCARRERO, Elena. *Como bodas de Canaán*. N° 48, pp. 96-99. [Cuento.]
209. POSADA, Andrés. *La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia*. N° 51, pp. 36-54, [C.: Introducción.- La música del centro y la periferia.- América Latina en la periferia de la periferia.- Sobre la poca difusión de la música en América Latina.- El cambio de la música nueva en los últimos años. La revisión de la posición eurocentrista.- En torno a los procesos de globalización. Reflexiones a modo de conclusión.]
210. *Preferencias literarias. Una encuesta*. N° 50, pp. 150-153.
211. PUENTE, Antonio José. *La viga maestra, el tiempo*. N° 51, pp. 146-149.
212. QUIGNARD, Pascual. *Tres fragmentos*. N° 50, pp. 75-77. [Tr. Mirko Lauer.]
213. QUIJANO, Pascual. *Las paradojas de la colonial modernidad eurocentra-*

- da. N° 53, pp. 30-59.
214. QUINTANILLA, Pablo. *La movida filosófica en Latinoamérica y el Perú*. N° 51, pp. 136-145.]
215. RABI, Raschid. *Mort Cinder y su problemática pertenencia al género de superhéroes en la historieta*. N° 55, pp. 169-181. [C.: El tiempo nuestro en cuestión.- El héroe y la máscara del tiempo.- La revisión actual del género de los superhéroes.- El disfraz de sus relatos en *Mort Cinder*.]
216. RABONI, Giovanni. *Poemas*. N° 52, pp. 53-61. [C.: Cinema de tarde.- Desde el altar en la sombra.- Las bodas.- La guerra. Tr. Jorge Wiese.]
217. *Reabrir cuestiones que parecían resueltas. Una conversación con Aníbal Quijano*. N° 51, pp. 3-16.
218. REECE, Spencer. *Margaret*. N° 55, pp. 120-121. [Cuento. Tr. Luis Loayza.]
219. REISZ, Susana. *Otros laberintos. Borges y la web*. N° 46, pp. 39-53.
220. -----, *De incendios y regresos imposibles: un nuevo poemario de Victoria Guerrero*. N° 48, pp. 146-161. [Reseña a: Victoria Guerrero, *Ya nadie incendia el mundo*. Lima: Estruendomudo, 2005.]
221. -----, *Mario Montalbetti versus El Poema*. N° 53, pp. 107-131. [Comentario al artículo de Mario Montalbetti, véase ficha N° 177.]
222. RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. *La lectura como acto de fe*. N° 45, pp. 167-174. [Reseña a Rosa Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*. Madrid: Gredos, 2003.]
223. RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel. *Índice de Huso Húmero*. N°s 25 a 44. N° 45, pp. 175-198.
224. ROJAS BRÜCKMANN, Maia. *Fundido negro*. N° 55, pp. 36-45. [Poemas.]
225. ROSS, Alex. *Catedrales sumergidas. Música en el fin de siglo*. N° 55, pp. 3-55. [C.: Después del fin.- Después de Europa.- Después del minimalismo.- Después del modernismo.- Después de los Soviets.- Después de Britten.- Nixon en China. Tr. Camilo Torres (: 3-20) y Fernando Guillén (: 20-35).]
226. ROWE, William. *Poemas de Magdalena Chocano*. N° 47, pp. 196-200. [Reseña a Magdalena Chocano, *Contra el ensamblamiento (partituras)*. Barcelona: Ediciones Insólitas, 2005.]
227. -----, *Breve prefacio a Arthur Rimbaud*. N° 52, pp. 121-136.

228. RUIZ ZEVALLOS, Augusto. *Mariátegui y el factor geográfico*. N° 54, oct. 2009: 139-145.
229. RUMI, Mevna Mohamed Jalaluddin. *Poemas*. [Tr. Roberto Mac Lean U.]
230. SÁNCHEZ MÁLAGA, Armando. *La música de Orejón*. 55, pp. 198-201. [Reseña a Dora Fernández Calvo, Roxana Gardes de Fernández, *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2009.]
231. SANDOVAL BACIGALUPO, *La canción de la Pu*. N° 55, pp. 76-77. [Cuento.]
232. -----, *Con las manos vacías. Lengua, poesía y traducción*. N° 56, 198-203.
233. SANTIVÁÑEZ, Roger. *Cinco estudios*. N° 54, pp. 79-83. [Poemas. C.: 1. Gloria.- 2. Mytilene.- 3. Trisagio.- 4. Estudio de unos labios.- 5. Estudio de unos ojos.]
234. SAONA, Margarita. *La voluntad de recordar*. N° 54, pp. 207-211. [Reseña a: Juan Carlos Ubilluz, Alexander Hibbett y Víctor Vich, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.]
235. SAUCEDO SEGAMI, Carmen P. *Ensayos estimulantes*. N° 54, pp. 203-206. [Reseña a: Juan Carlos Ubilluz, *Nuevos súbditos; cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.]
236. SCHWEBLIN, Samanta. *Matar un perro*. N° 54, pp. 207-211. [Relato.]
237. SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Spivak, los subalternos y el Perú*. N° 49, pp. 133-144. [Sobre Gayatri Chakravorty Spivak.]
238. SOBREVILLA, David. *Acierto y carencias de la tesis de bachillerato de Augusto Salazar Bondy* N° 49, p. 166-169.
239. SOUTO ALCALDE, David. *Poemas*. N° 54, pp. 53-57. [C.: Recuerdos de Calpurnio.- Conclusiones de una revolución.]
240. TAKÁCS, Zsuzsa. *Poemas*. N° 46, pp. 91-93. [C.: Ejercicio de memoria. Visitante. Tr. Mará Teresa Reyes y Jesús Tomé.] [*Estatuas negativas. Penúltima literatura húngara*.]
241. TAR, Sándor. *Sermón del monte*. N° 46, pp. 131-141. [Relato.] [*Estatuas negativas. Penúltima literatura húngara*.]
242. THAYS, Iván, *Habitación es Islandia*. N° 45, pp. 150-155. [Reseña a: Luis

- Hernán Castañeda, *Casa de Islandia*. Lima: Estruendomudo, 2004.]
243. TOLEDO, Alonso y Mónica BELEVAN. *Vida, muerte y resurrección de la ne-rópolis, La paradoja de una arquitectura que se autoaniquila*. N° 53, pp. 62-88.
244. TORD, Luis Enrique. *El Cuzco y la música virreinal*. N° 45, pp. 162-166. [Reseña a: José Quezada Macchia-vello, *El legado musical del Cuzco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*.] 49, pp. 131-134.
245. TORRES, Camilo. *Bestiario semántico. Notas sobre el Vocabulario de Luis Loayza*. N° 45, pp. 131-134.
246. ----. *Un cierto matiz pardo*. N° 55, pp. 120-134. [Cuento.]
247. TÓTH, Éva, *Poemas*. N° 46, pp. 125-127. [C.: Génesis.- Dies Irae.- Dice la monja portuguesa. Tr. Eliseo Diego.] [*Estatuas negativas. Penúltima literatura húngara*.]
248. TRUJILLO, Jorge A. *De La ironía de la rama negra*. N° 47, pp. 61-63. [C.: Cero.] [*Poesía peruana post-2000. (Un zap- peo)*.]
249. TUBINO, Fidel. *Sobre Adiós a Ma- riátegui*. N° 51, pp. 178-187. [Rese- ña a: Ignacio López Soria, *Adiós a Mariátegui*. Lima: Fondo Editorial de Congreso, 2007. C. ¿Adiós a Ma- riátegui.- La "filosofía débil" como opción de fondo.- La interculturala- ridad y la filosofía.- Pensar crítica y positivamente el Perú.]
250. TUCAN, Fadwa. *Palabras a mi pa- tria*. N° 56, pp. 34-38. [Poemas. C.: Mi ciudad está triste.- La peste.- A.G.H., nuestra cita.- El diluvio y el árbol.- Siempre vivo.- ***. Tr. Pe- dro Martínez Montavez y Mahamud Subh.]
251. UBILLUZ, Juan Carlos. *La resisten- cia de lo inolvidable*. Sobre Plumas del Antisuyo. N° 55, pp. 188-194. [Reseña a: Ricardo Wiesse y Chris- tian Vieiljeux, *Plumas del tiempo. Vilcabamba, raíz y piedra*, Lima: Universidad Católica Sede Sapien- tia, 2009.]
252. ULLÁN, José-Miguel. *Seis poemas*. N° 40, pp. 9-13. [C.: Punto cardinal.- Prochainement.- Arqueología del vera- no.- Duelo.- Geografía.- Casi.]
253. VALDIVIA BASELLI, Alberto. *¿Es la muerte, acaso, una palabra?* N° 41, pp. 196-200. [Reseña al libro de poe- mas de Luis Alberto Chueca, *Con- templación de los cuerpos*. Lima: Estruendomudo, 2005.]

254. VALLE, Alejandra del. *De Estrella doble*. N° 47, pp. 64-65. [C. Estrella de mar.- carta.- estrella de mar estrella de cielo.] [*Poesía peruana post-2000. (Un zappeo).*]
255. VEGA FARFÁN, Denise, *Hipocampo*. N° 56, pp. 132-140, [Poema.]
256. VÉLEZ MARQUINA, Elio. *Digresiones barrocas y algo más*. N° 45, pp. 156-161. [Reseña a: Enrique Ballón Aguirre, *Los corresponsales peruanos de sor Juana Inés de la Cruz y otras digresiones barrocas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.]
257. -----, *De En el bosque*. N° 47, pp. 66-68. [C.: Remini zappeo.] *scencia.- brocadura.- hozar.- peregrino.* [*Poesía peruana post-2000. (Un zappeo).*]
258. -----, *Lavs Deo: la poesía religiosa de Marco Martos*. N° 49, pp. 170-176. [Reseña a: Marco Martos, *Aunque es de noche*. Lima; Hipocampo Editores.]
259. -----, *Vigencia de los estudios coloniales*. N° 55, pp. 202-210. [Reseña a: *Simulacros de la fantasía: nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales: homenaje a José Pascual Buxó*. Simposio Internacional. Universidad Autónoma de México. Seminario Cultura Literaria. Novohispana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.]
260. VERGARA PANIAGUA, Alberto. *La revolución francesa y el cine: interpretaciones y contextos*. N° 49, pp. 97-118.
261. -----, *El movimiento indigenista en América*. N° 54, pp. 188-199. [Reseña al libro del mismo título de Henri Favre (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-CEMCA-Lluvia Editores, 2007.)]
262. *Versiones libres de tres poetas árabes*. N° 56, pp. 89-93. [C.: Su' al Mubarak Al Sabah, *La tocada*.- Badr Shakir Al-Sayyab, *Canción de agosto*.- Mazik Al-Mala'ika, *A la luna*. Versión del inglés, Mitko Lauer.]
263. VICH, Cynthia. *Una lectura de la narrativa de Vargas Vicuña*. N° 48, pp. 131-134.
264. VICH, Víctor. *Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia*. N° 48, pp. 80-95.
265. VIGIL, Nila. *Para entender nuestra cultura de la oralidad*. N° 50, pp. 171-183. [Reseña a: Juan Biondi y Eduardo Zapata, *La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: teoría y práctica de la oralidad en el discurso social del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2006.]

266. VILLAR, Alfredo. *El Evangelio según JC*. N° 47, pp. 214-224. [Reseña José Carlos Yrigoyen, *Los días y las noches*. Lima: Álbum del Universo Bakterial, 2005.]
267. -----. *Entre zorros y parias*. N° 54, pp. 189-198. [Reseña a: Fernando Cueto, *Lancha varada*. Chimbote: Río Santa Editores-Ediciones Altazor, 2005; *Lluvia corazón*. Chimbote: Río Santa Editores, 2007; *Días de fuego*. Lima: Río Santa Editores-Editorial San Marcos, 2009.]
268. -----. Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja (*o cómo el carnaval venció al indigenismo*). N° 54, pp. 116-127.
269. -----. *El último visionario*. N° 55, pp. 163-168. [Sobre Pablo Amarigo Shuña.]
270. WAHAB EL BALLATI, Abdel. *Poemas*. N° 56, p. 14-23. [C.: La profecía.- Descenso de Orfeo a los infiernos.- Poemas de amor a Ishtar. Tr. Federico Arbos.]
271. -----. *Mi experiencia poética. Los años de formación*. N° 56, pp. 24-33. [Tr. Carmen Ruiz.]
272. WATERMAN, Peter. "Praga 1966-69: ¡Trabajadores del mundo, perdonadme!". N° 52, pp. 137-152. [Crónica. Tr. Mónica Belevan.]
273. WEÖRES, Sándor. *Poemas*. N° 46, pp. 79-82. [C.: Con la frontera de dos mundos.- Tema con variaciones. T. Rodrigo Escobar Holguín y Vera Szákács.] [*Estatuas negativas. Pe-núltima literatura húngara.*]
274. WESTPHALEN, Inés. *Los herederos de Emilio Adolfo Westphalen*. N° 49, pp. 145-148.
275. WIESSE REBAGLIATTI, Jorge. *La autobiografía trascendental. Una lectura de Camino de Ximena desde la Vita Nuova*. N° N° 54, pp. 84-85.
276. WONG, Julia. *Bocetos para un cuadro de familia*. N° 47, pp. 87-117. [Relato.]
277. YRIGOYEN, José Carlos. *De La balada de anormal*. N° 47, pp. 69-71. [C.: Ángel de la pérdida.- Hotel de Arequipa.] [*Poesía peruana post-2000. (Un zappeo).*]
278. ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Cuentos brevísimos*. N° 49, pp. 68-73. [C.: Imagen del Perú.- Una figura en el Louvre.- El cuarto del loco.- Hombre vencido por las posibilidades.- Golpes de ciego.]
279. ŽIŽEK, Slavoj. *Contra la tentación populista*. N° 49, pp. 22-53. [Tr. Mónica Belevan]

ÍNDICE TEMÁTICO

213, 217, 219, 227

ARQUITECTURA 243

ARTE

Cartas 63

Ensayos 34, 83, 215

Estudios 31

Reseñas 9, 143, 144, 171, 172, 179-181, 251

ARTE CULINARIO

Cocina checa 147

Reseñas 181G

ARTES PLÁSTICAS

Ensayos 28, 169

CINE

Ensayos 39, 60, 121, 122, 260

CRÍTICA LITERARIA

Biografías 94

Encuestas 23

Ensayos 162, 170, 185, 193

Reseñas 103, 154,

ENSAYO

Estudios 228, 237

Reseñas 92, 235, 261

Textos 1, 4, 24, 25, 44.76, 133-135,

FILOSOFÍA

Biografías 29, 156

Entrevistas 3

Estudios 31, 214

Reseñas 21, 33, 123, 136, 158, 159, 203, 238, 249,

Textos 200

FOTOGRAFÍA

Reseñas 27

HISTORIA

Cartas 58

Estudios 71

Reseñas 77, 82

Testimonios 74, 272

INTERCULTURALIDAD

Entrevistas 18

LINGÜÍSTICA

Ensayos 24, 64, 132

Reseñas 207, 265

MÚSICA

Estudios 14, 26, 138, 209, 225, 264

Reseñas 15, 230, 244

NARRATIVA

Cartas 130, 152

Conversaciones 93

Encuestas 210

Ensayos 36, 38, 49, 76, 99, 127, 178,
187, 213, 263

Estudios 35, 43, 54, 57, 245, 268,
275

Reseñas 19, 52, 53, 55, 56, 68, 78,
89-91, 96, 100, 106, 116, 128, 146,
165, 182, 184, 188, 196, 204, 222,
234, 242, 267

Testimonios 37

Textos 6, 10-12, 16, 17, 40, 51, 101,
105, 108, 112, 124, 149, 151, 160,
169, 183, 190, 192, 206, 208, 212,
218, 231, 236, 241, 246, 276, 278

Reseñas 119, 173

QUECHUA

Conversaciones 137

Textos 195

TEATRO

Reseñas 88

Textos 194

POESÍA

Cartas 45, 84

Encuestas 210

Ensayos 39, 50, 148, 177, 189, 198,
199, 202, 221, 232

Entrevistas 13

Reseñas 22, 41, 107, 110, 117, 153,
154, 157, 158, 175, 176, 191, 220,
226, 253, 256, 258, 259, 266

Testimonios 211, 271, 274

Textos 2, 5, 8, 30, 32, 42, 46, 48, 59,
62, 67, 69, 70, 72, 75, 79, 85, 95, 97,
98, 102, 104, 109, 111, 114, 120, 125,
126, 129, 131, 139-142, 145, 147,
150, 161, 163, 164, 168, 174, 186,
195, 197, 201, 216, 224, 229, 233,
239, 240, 247, 248, 250, 252, 254,
255, 257, 262, 270, 273, 277

PSICOANÁLISIS

Biografías 118

Ensayos 20, 205, 279

En 1959 los 4 *poemas a Martín Adán* fueron obsequiados por JAVIER HERAUD –poeta inédito entonces– a uno de nuestros directores, en un pequeño folleto manufacturado que en edición facsimilar viene como separata de este número. Tras años de considerarse perdido ese ejemplar único reapareció, hecho que esta revista celebra compartiéndolo con sus lectores. Las fotos del original se deben a Luz María Bedoya.

Los poemas de MAGDALENA CHOCANO proceden de *Objetos de distracción*, libro que de esta poeta e historiadora peruana publicó en una edición restringida de 50 ejemplares Ediciones Insólitas (Madrid, 2016). Sobre JACQUELINE RISSET (Francia, 1937-2014) escribe en este mismo número JORGE WIESSE REBAGLIATTI, quien acaba de publicar en la revista *Pessoa plural* (universidades de Brown, Warwick y los Andes) un estudio sobre la traducción al inglés hecha por Fernando Pessoa de la leyenda *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda. Con Valentino Gianuzzi, el poeta, profesor universitario e investigador español CARLOS FERNÁNDEZ LÓPEZ ha publicado diversos trabajos sobre César Vallejo. En la actualidad ultima la edición en video de un proyecto performático titulado “Arar” y trabaja con la pintora María Vallina en el libro de artista *Castillo de agua*.

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA publicará próximamente una reunión de sus ensayos acerca de películas basadas en obras literarias, varios de los cuales han visto la luz en las páginas de esta revista; su título: *Del libro a la pantalla*. La escritora peruana MÓNICA BELEVAN publicará en estos días la primera reunión de sus relatos, con el título *Díptico gnóstico* y el sello de Hueso Húmero ediciones. Su cuento “Escenas de caza” es uno de ellos. Las cartas de GEORGETTE DE VALLEJO a Américo Ferrari nos fueron proporcionadas

gentilmente por Martine de Ferrari, viuda del poeta y ensayista peruano fallecido este año en Ginebra. Ella ha dispuesto que esas cartas se entreguen a la biblioteca de la PUCP. Sobre Américo Ferrari escribe en este número CARLOS LÓPEZ DEGREGORI, quien viene de publicar un nuevo libro de poemas: *La espalda es frontera* (Paracaídas /Editores, Lima, 2016). Las cartas de RODOLFO HINOSTROZA, recientemente fallecido también, son las primeras de la amplia correspondencia que mantuvo con Mirko Lauer tras establecerse en Europa.

FRANÇOISE RASTIERE, actual presidente del Institut Ferdinand de Saussure, es lingüista y su proyecto intelectual se sitúa en el cuadro general de una semiótica de las culturas. Su libro más reciente traducido al español es *Saussure: de ahora en adelante* (México, Paidós, 2016). MICHAEL WOOD (Inglaterra, 1936) ha sido profesor de las universidades estadounidenses Columbia, Exeter y Princeton, de la cual hoy es emérito. Ha publicado libros sobre literatura y sobre cine, entre ellos acerca de Buñuel y García Márquez en lo que a nuestra lengua concierne. Contribuye con artículos y ensayos en NYRB y LRB y tiene en preparación un libro sobre William Empson. De RODRIGO QUIJANO se ha reeditado recientemente en Buenos Aires el poemario *Una procesión entera va por dentro* (Bahía Blanca) y en Valparaíso, Chile, ha aparecido, dentro de una carpeta editada por Los Nuevos Sensibles donde se reúne cuatro ensayos de diversos autores, uno suyo, titulado *Terraza en Valparaíso y otros incendios*.

ALEXANDRA HIBBETT es profesora de la Facultad de Letras de la PUCP; su última publicación ha sido *Dando cuenta. Sobre el testimonio de la violencia política en el Perú* (Lima, PUCP, 2016), libro del cual es coeditora. MIRKO LAUER acaba de publicar *La cocina francesa y el Perú* (Lima, USMP).

ikono  MULTIMEDIA



- Diseño integral
-
- multimedia
-
- realidad virtual 2D 3D
-
- on-line off-line
-
- ikonos@terra.com.pe
-
- tf 998710299 4636770
-
- Ikono SA
-



PUCP

EXCELENCIA RECONOCIDA INTERNACIONALMENTE

La Pontificia Universidad Católica del Perú es la única universidad peruana acreditada por el Instituto Internacional para el Aseguramiento de la Calidad (IAC) del Centro Interuniversitario de Desarrollo (Cinda) en:

INVESTIGACIÓN

/ CINDA / IIO-IAC

**FORMACIÓN
EN PREGRADO**

/ CINDA / IIO-IAC

**FORMACIÓN
EN POSGRADO**

/ CINDA / IIO-IAC

**GESTIÓN
INSTITUCIONAL**

/ CINDA / IIO-IAC

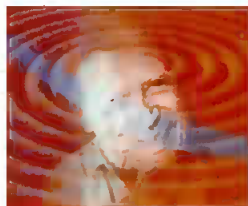
www.pucp.edu.pe

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

UNMSM

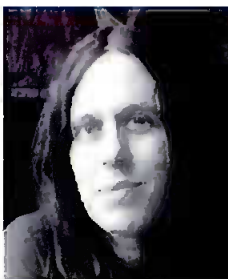


100 años
PUCP



Entra a

WWW.ENCUENTRATUPOEMA.PE



y escucha poesía peruana
en la voz de tu lector preferido.

