

TXT

REVISTA DE CREACIÓN DEL CI-TXT



N°5 AÑO 7



POÉTICAS URBANAS

GUTIÉRREZ / CÁRDENAS / MÁRQUEZ / SOTOMAYOR / CAVERTA /
OSORIO / SAONA / CHUMBILLE / RAMÍREZ / D. / CASTILLO /
DEL ÁGUILA / ASCÁRATE / BARJA / PAVEL / NASSI / SALAZAR / SUÁREZ

Hace 5 años emprendimos un proyecto editorial que buscaba remecer los cimientos de la formalidad académica para dar cabida a expresiones artísticas e ideas innovadoras y, por momentos, casi transgresoras. Es eso lo que hoy se refleja en el quinto número de esta revista y en la pasión que despierta en nosotros las diversas manifestaciones artísticas.

Muchos poetas canónicos han pasado por estas páginas; sin embargo, dada la temática que gira en torno a este número: "poéticas urbanas y visuales", hemos decidido repensar qué puede ser y qué significa la creación.

Si pensamos en el aspecto visual, descubrimos que la mirada, el ojo del espectador, es indispensable para apreciar una obra de arte e indefectiblemente la poesía visual permite convergir el arte y la literatura en la creación misma, es decir, la literatura se trasmuta con el arte plástico.

Aunque la poesía visual no es suceso nuevo, sí nos permite seguir repensando la importancia del lenguaje y el signo, en cuanto sugiere experimentar con cambios de códigos que permitan emancipar al poema de la métrica, el ritmo, la rima y hasta el mismo verso.

¿Libertad? ¿Rebeldía? ¿Innovación? Este "nuevo tipo de lenguaje" en realidad es una nueva forma de crear a partir del presupuesto de la contemplación y del ojo que no solo buscará teorizar al respecto sino más bien descubrir(se) en cada fragmento de un nuevo mundo creativo.

Nos acompaña en esta ocasión el poeta visual Julián Alonso*, quien no es canónico, ni se dedica exclusivamente a la poesía, sino a la creación desde diversos ámbitos visuales. Su propuesta le permite, a través del arte plástico y la poesía visual, mostrarnos un universo y una poética diferentes-fronterizas.

En sus propias palabras:

"Para mí, <<Poesía Visual>> no es un término en exceso afortunado ni refleja la realidad de lo que en sí contiene. Prefiero

hablar de <<Arte fronterizo>>, muchas veces a mitad de camino de ninguna parte, pero casi siempre abriendo nuevas perspectivas al terreno de la creación a fuerza de amalgamar elementos poéticos, extrapoéticos o provenientes de otras disciplinas artísticas".

"Pienso, además, que en esta actividad es importante, como en ninguna otra, la complicidad y la colaboración del espectador/lector de la obra. Él es no solo el destinatario, sino el elemento final que dará sentido al trabajo iniciado por el autor. En la medida que éste logre hacer saltar los resortes de la imaginación de quién contempla/lee la obra, se habrá obtenido o no un resultado positivo".

"En ese empeño ando sin abandonar por ello el plano de lo discursivo."**

Se agitan con el viento
banderas de la mar.
tomando posesión
de cada playa.

*Palencia (España), 1955. Licenciado en Geografía e Historia. Actividad artística en radio, prensa, exposiciones de fotografía y poesía visual, diseño gráfico, coordinación y edición de publicaciones y eventos culturales, conferencias, etc. Ha publicado diversos libros de poesía entre los que destacan *Arquitextura* (1993, Premio Provincia de Guadalajara), y *Trampas de la memoria* (1999, Premio Ciudad de Benicarló), *El tiempo es un pájaro amarillo* - junto a Pablo Guerrero (2002) y *Lengua de máquina* (2004) cuadernos de fotografía, relatos, poesía discursiva y visual, figura en varias antologías y es articulista del diario *El Norte de Castilla*.

**López Gradolí, Alfonso. *Poesía visual española* (Antología incompleta). Calambur. Madrid: 2007. Imágenes: <http://boek861.blog.com.es/2009/03/25/julian-alonso-5831994/>, <http://emilioblazquezcrea.blogspot.com/2010/10/poesia-visual.html> <http://www.revistamadreselva.com/164/julian-alonso-3>, <http://palabramaldichas.blogspot.com/2010/04/uves-migratorias-julian-alonso.html>

ESTÁ NEV

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

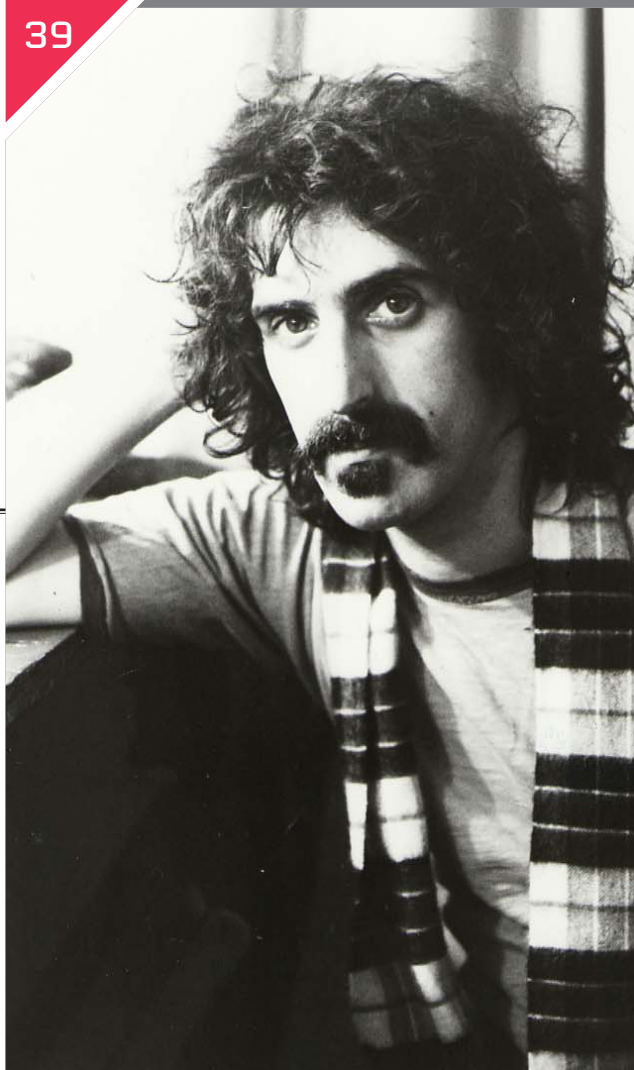
A

A

NDO

ÍNDICE

39



FRANK ZAPPA
"THE GRAND WAZOO"

PRESENTACIÓN—LA EDITORA

Poéticas urbanas y visuales: repensar la creación a través de la poesía visual / 2

ENSAYANDO

JUAN DAVID CADENA: El cine como manifestación ectoplásmica: De una creación cinematográfica colectiva, afectiva e intuitiva, en favor del fantasma de la máquina / 6

YANIRE MARQUÉZ: Objetivación y fetichización de Alicia en 'Hable con ella' de Pedro Almodóvar / 12

LITERARIA

EVELYN SOTOMAYOR: "Clorinda Matto: Las aves sin nido de Vinagrillo" / 17

GONZALO DEL ROSARIO: "Apuntes sobre la vertiente tonera en la novela latinoamericana. ¡Qué empiece la jerga!" / 20

IRRUPCIONES

CECILIA PODESTÁ: Mis Atrazo Menstrual Recorre la Plaza Mayor / 23

REVISTA TXT / CREACIÓN

HUMANIDADES A LA CALLE

RELATOS Y REFLEJOS

RUI CAVERTA: "Blood diamond" / 25

JOSUÉ BARRÓN: "Cynthia Torres se va a casar y yo no me voy a suicidar" / 29

JUAN OSORIO: "Hocico negro" / 32

POESISIS

MARGARITA SAONA: "Invernales" / 35

ANTONIO CHUMBILE TINCO: "Horca diaria" / "Quemado en la cocina" / "Moraleja" / 36

PERCY RAMÍREZ: "Orietta" / 37

MÁRLET RÍOS: "Antankallo" / "Venus" / 38

MUSICALIA

D: "The Grand Wazoo" / 39

RESEÑAS

JORGE CASTILO: La falsa piel que me habita de Rocío del Águila / 43

LUZ ASCÁRATE: Gravitaciones de Ethel Barja / 45

KAREN PÁVEL: Convulsión de Bruno Nassi / 47

JESÚS SALAZAR: 10 + 1: (SIN) VENTANAS de Javier Suárez / 49

RELATOS

29



"CYNTHIA TORRES SE VA A CASAR Y YO ME VOY A SUICIDAR"

JOSUÉ BARRÓN

Yaniré Márquez

12



OBJETIVACIÓN Y FETICHIZACIÓN DE ALICIA EN 'HABLE CON ELLA' DE PEDRO ALMODÓVAR

POIESIS

35



INVERNALES

MARGARITA SAONA

"ORietta"

Percy Ramírez

Cecilia Podestá

23



MISS ATRAZO MENSTRUAL RECORRE LA PLAZA MAYOR

ENERO 2015. Año 7. N° 1 Articulación: Rocío del Águila Gracey, Javier Suárez, Diana Maceda. Diagramación: Javier Suárez. Ilustración de portada: Karl Gutiérrez Navarrete. Un agradecimiento muy especial a los que hicieron posible la aparición de nuestro quinto número. Las imágenes cuyas fuentes no se citan pertenecen al archivo del CI-TXT. Imágenes: Zappa: <http://ilricordoperduto.wordpress.com/page/9/>; Salto del Fraile: <http://elprofepedro.blogspot.com/2009/11/la-amenaza-de-muerte-al-fraile-suicida.html>.

El cine como manifestación ectoplásmica: De una creación cinematográfica colectiva, afectiva e intuitiva, en favor del fantasma de la máquina



JUAN DAVID CADENA BOTERO



jcaden3@uic.edu

You're seeing a further telescoping of this evolutionary time. What that means is that as we go through the new evolution, it's gonna telescope to the point we should be able to see it manifest itself... within our lifetime, within this generation. The new evolution stems from information, and it stems from two types of information: digital and analog. The digital is artificial intelligence. The analog results from molecular biology, the cloning of the organism. And you knit the two together with neurobiology .

Richard Linklater, *Waking Life* (2001)

Como entrada al presente trayecto argumentativo –que quiere ser relacional e intertextual–, revisaremos una versión cercana al metalenguaje estético contemporáneo, fundada en el sujeto moderno singular que corona la tradición occidental y la persigue hasta su fin en la cima y la sima del capitalismo salvaje y el neoliberalismo, que someten la vida a las reglas específicas del mercado y la competencia en un nivel de colectividad que ya tempranamente, sino originariamente, complementa ese aspecto social y sombrío en la invención de pura luz que aquí me ocupa.

Empezaremos con una digresión sobre ciertas palabras de Theodor Adorno y el concepto de la industria cultural, que secretamente apuntalan el aparato cinematográfico, antes de revisar los conceptos de la acción, la estética, lo público y, finalmente, la acción/estética - pública, en los que se fundaría la agenda y el manifiesto de un cine capaz de dar voz a manifestaciones locales, intersubjetivas y, en el culmen, multitudinarias, usualmente relegadas a fantasmagorías desvirtuadas en la atomización de la cultura institucionalizada. Todo lo aquí descrito y desarrollado, se inscribe en los

diálogos y debates entre los miembros del grupo de investigación DICRE, todos ellos vinculados, de uno u otro modo en su experiencia personal, con la creación estética o la reflexión académica, y, por oficio, con el arte cinematográfico; sin embargo, más allá de esta autoría meramente instrumental, quisiéramos imaginar aquí mismo una Historia hipotética en la que ningún vencedor caminaría sobre ningún vencido, y cada sujeto equivaldría a la irreductibilidad única de su yo-pienso, su yo-siento y su yo-existo, rescatados en la memoria de los mitos, casi todos ellos reinventados en los 35 mi-

límetros o provenientes directamente de allí, desde hace ya un siglo y más.

Dentro de los medios y procedimientos provistos para el cine proyectado en estas páginas, no hay quizás nada verdaderamente nuevo por sí solo, y es altamente seguro que incluso la estructura pensada no sea extraña ni al vídeo-chat ni al Talmud, ni a la larga y dolorida tradición occidental judeocristiana que media entre ellos, en el sentido de que todo involucra una creación colectiva, misma lógica en la que se produce y acciona el lenguaje, y es precisamente en este carácter reincidente en donde creemos

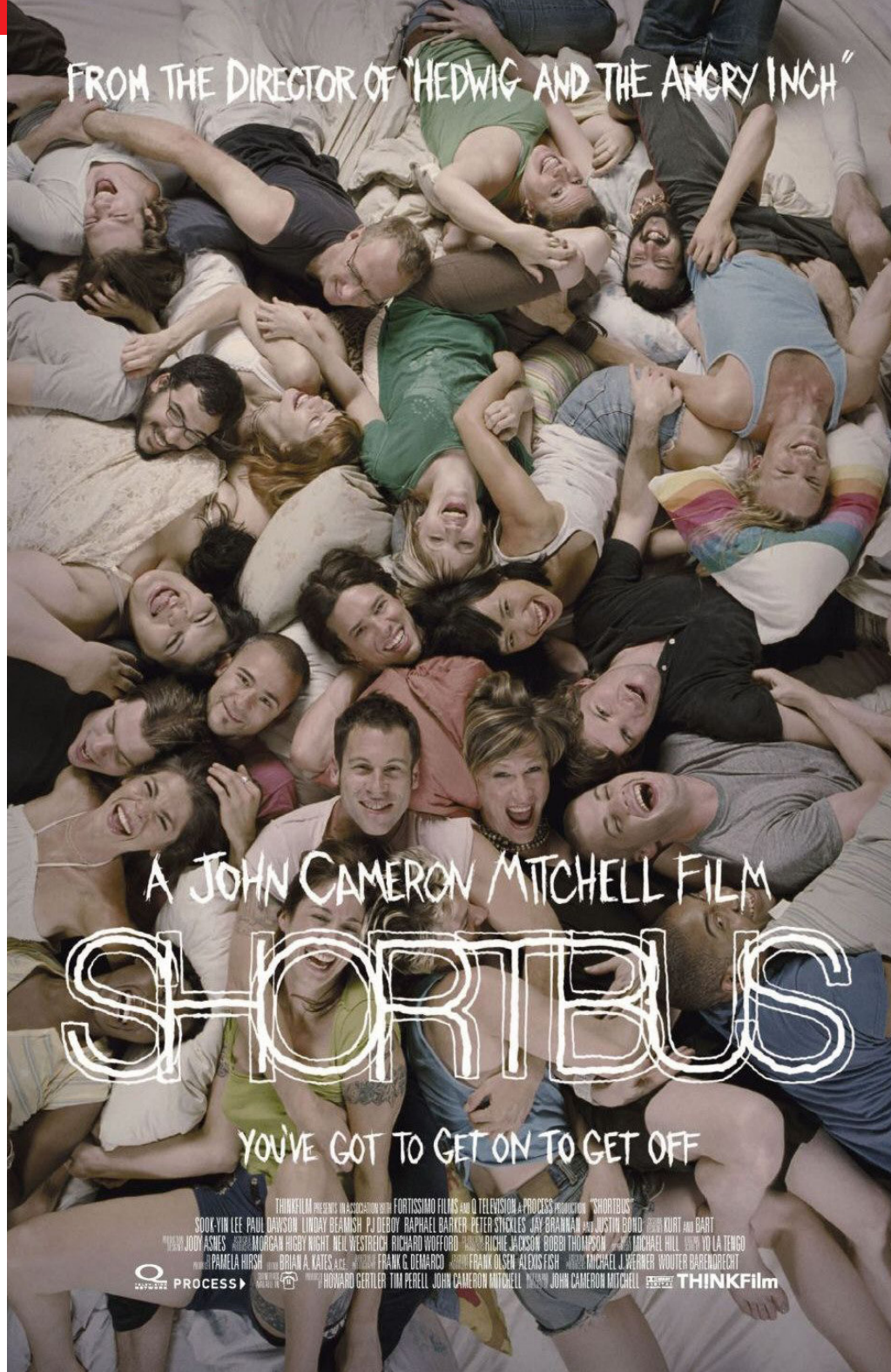
*Acuario angustioso embolado en los últimos siglos de Piscis para la precesión de los equinoccios. Humanista formado en la universidad pública y en el materialismo dialéctico, interesado en la reflexión social sobre la estética. Actualmente estudia en los Estados Unidos como beneficiario de una beca Fulbright. Escritor crítico y ficcional sin empleo, atravesado por esa eterna ambivalencia: hombre contemporáneo.

**"Ves un brinco aún más telescópico de este tiempo evolutivo. Esto significa que a medida que atravesamos la nueva evolución, ésta se acelerará telescópicamente, hasta un punto en que la veremos manifestarse... durante nuestro tiempo de vida, dentro de esta generación. La nueva evolución proviene de dos tipos de información: la digital y la analógica. La digital es inteligencia artificial y la analógica resulta de la biología molecular,

que sea posible hallar algo que en su conjunto bien vale un manifiesto, documento enfático capaz de subrayar la urgencia por las historias no contadas de todo el mundo en todas partes, que movilice lúdicamente el deseo y diluya la frontera entre el espectador y el autor. Nos preguntamos por la capacidad del cine como catalizador del hombre y de la comunidad, y como espacio de aparición y difusión de una acción social (Weber, 2008) en tanto proceso imaginado.

Primero, desde la escuela de Frankfurt, se nos plantea la digresión sobre un escéptico que llegó casi a perder la esperanza por cualquier estética en las garras de la máquina. "El arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana" (Adorno, 1983: 9). En el "mundo como lo conocemos", construido sistemáticamente, acorde con el método científico, con base en los postulados del racionalismo formal y del instrumental —el mundo despierto contra el que se enfrentó al surrealismo hasta que se le derritieron los puños y le llovieron los dólares—, aquello de la realidad humana y social que no se eleva a concepto científico natural se desinfla y se contrae en un punto sin mundo, el del 'Yo pienso'; un 'fantasma en la máquina', como lo llamó el filósofo inglés Gilbert Ryle, quien fue eliminado luego de la imagen científica del hombre por los empiristas consecuentes, como ficción de lo que se puede prescindir (Wellmer, 1993: 141).

Sin perder esta lúcida metáfora, podemos adelantar que este 'Yo pienso' será precisamente el fantasma cuyas

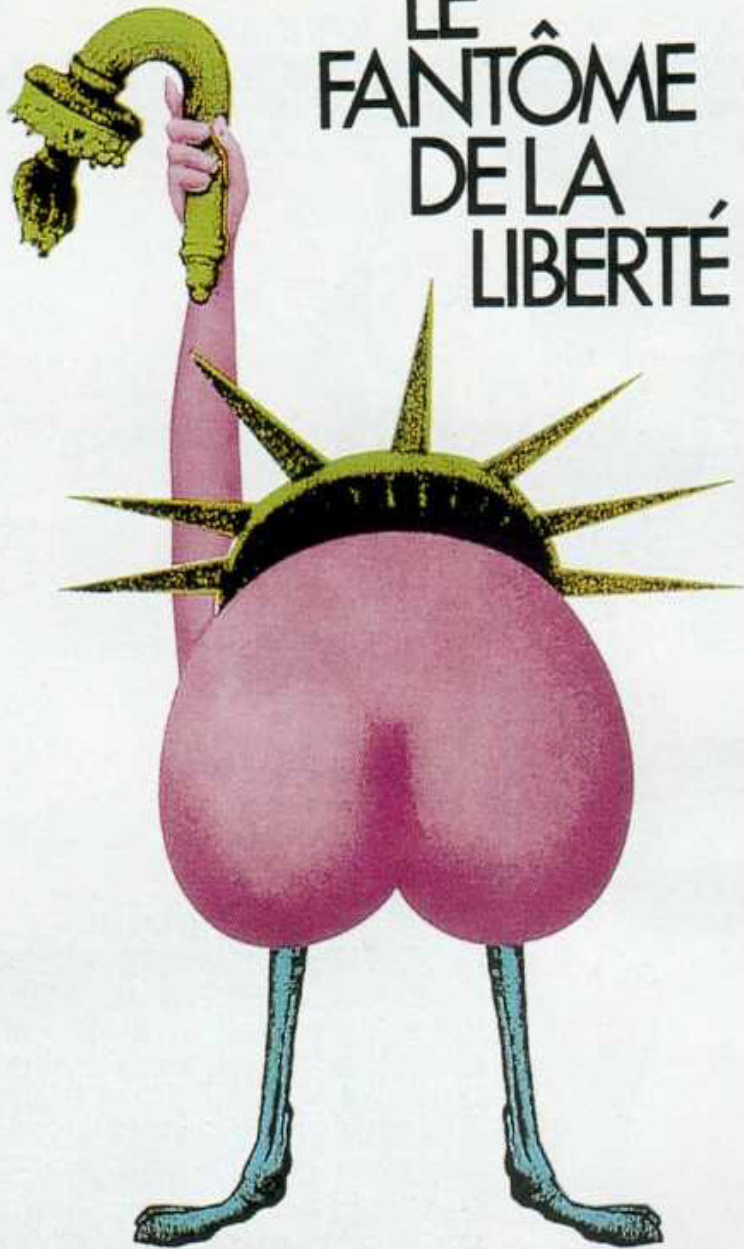


fosforescencias habrá de capturar la máquina cinematográfica ectoplásmica que procuramos intuir y bosquejar aquí mismo. El objeto artístico, atravesando todos los determinismos a los que le ha sometido dialécticamente la Historia (siendo, a una vez, reflejo, producto, antagonista y agente

de metamorfosis para estos factores determinantes) viene a hacer las veces de mediación entre la experiencia y la estética, y puede abrir el horizonte hacia la reconciliación (siempre postergación, siempre esperanza) entre lo idéntico y lo no idéntico, en la dimensión social y la individual. Se trata

la clonación del organismo, y tú las entrelazas con neurobiología", se trata del minuto 14 con segundo 21 del film estadounidense de animación. ***Hoy en día la sola referencia al DICRE es nostálgica y fantasmagórica, diluido irreversiblemente a finales del 2013, al cabo de 9 meses de diálogos muy sofisticados, pero sin dejar nada después sino este improbable testimonio teórico. El Grupo Transdisciplinar de Dinámicas Creativas (DICRE): Investigación y experimentación en formatos de ficción y realidad (Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia) funcionaba bajo la dirección de los académicos Gabriel Alba, Alejandra Jaramillo y Germán Molina. ***Imagen: <http://xgfklore.wordpress.com/p4/>

LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ



un film de LUIS BUNUEL produit par SERGE SILBERMAN avec ses collaborateurs ADRIANA ASTI • JULIEN BERTHEAU • JEAN-CLAUDE BRIDALY • ADOLFO CELI • PAUL FRANKELIN • MICHEL LONSDALE • PIERRE MAGUELON • FRANÇOIS MAÏSTRE • HÉLÈNE PERDRIÈRE • MICHEL PICCOLI • CLAUDE PIEPLU • JEAN ROCHEFORT • BERNARD VERLEY • ANIELMA VUKOTIC avec l'assistance technique de ANTONIA VITTI scénario de LUIS BUNUEL avec la collaboration de JEAN-CLAUDE CARRIÈRE • Chef décorateur PIERRE RAPPET • Directeur de la photographie BRUNO NIZARD Directeur de la production ULLY PICCARD • Production L'ÉPIQUE FILM PRODUCTIONS PARIS • Distribution DECAPOLENE tous droits réservés • Distributeur par 35M Lantier Sarl

UN FILM DE LUIS BUNUEL

siempre de una promesa, un conjunto de posibles que deben constantemente renovarse y nunca ser la repetición sistemática que llega a convertir a la obra de arte en “ismo” inane, en mercancía o en partidaria del arsenal ideológico burgués. Frente a lo “real” —que también es una construcción colectiva— el arte se yergue como aquello que mediante él se manifiesta; más que una imagen o una sucesión de

imágenes, este resulta ser mediador, aparición, “espíritu”. Es en esta mediación donde surge la posibilidad de la reconciliación. Allí donde la Historia Oficial se inviste de silencios, el Arte, como un niño sembrado en el corazón de la multitud, podría denunciar todavía las desgarraduras disimuladas en la uniformidad o remendadas con el mismo hilo que una vez entretejió el nuevo vestido del emperador, sobre el

que contaba proféticamente Christian Andersen.

El objeto artístico contiene algo extraño a él que lo hace precedero, “lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido” (Adorno, 1983: 12); esta porción no artística, por contraste con la cual viene a definirse todo el resto, coincide con aquella parte de la obra de arte que renuncia a comunicar, rehusándose al lenguaje y a todo el aparato de dominación que subyace en el signo, concretamente su plasticidad expresiva (recordamos acá, entre otros buenos ejemplos cinematográficos, los recursos formales de Luis Buñuel en *El fantasma de la libertad*, 1974, o la escritura colectiva entre los actores/ autores de *Shortbus*, 2006). En esta renuncia a ser una unidad de sentido, el objeto artístico funda su autonomía y opone lo no idéntico a toda presión sistematizadora; finalmente, imagina, inventa, crea. “El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad” (Adorno, 1983: 13) y es precisamente en este carácter precedero en donde reside la imposibilidad de definir el contenido del objeto artístico según su origen o sus materiales. En tanto el llamado “estilo” es la concesión y la

enunciación que el artista hace de sus tiempos en el encuentro con su subjetividad, es en esta transitoriedad en donde podría encontrarse la verdadera naturaleza de la obra de arte; es la misma vida, que registrada en el cinematógrafo deviene en imagen, acción, historia y reinención, oponiéndose a aquella tendencia comercial y conservadora que, pese a las innumerables defensas de la aventura, desde los ma-

****Y con él la televisión, y los medios de video en general, tan heteróclitos en nuestros días y capaces de recapturar en una rutina pasiva y seriada lo verdaderamente singular e intersubjetivo de las versiones multitudinarias, como sucede, en el último y más reciente de los casos, con los relatos transmediáticos (Evans, 2011), para los que la extraordinaria oferta tecnológica y su demanda cultural posibilitan producir relatos colectivos y multitudinarios, a través de distintas plataformas informativas y medios de comunicación que articulan un relato de ficción en el mass media, a partir de la interactividad y el intercambio virtual de datos, modificando series disponibles para una amplia audiencia o creándolas de la nada a partir de reproducciones, modificaciones o registros originales, que resultan del diálogo o intercambio entre los espectadores, como es la página

nifiestos y propuestas experimentales que anteceden la presente reflexión – todo desde aquí hasta Glauber Rocha y Jorge Luis Borges, desde ellos hasta Bretón, desde Bretón hasta Calderón de la Barca que soñó que podría ser Chuang Tzu que había soñado ser una mariposa–, ha unificado más y más los formatos, repitiendo indefinidamente una transitoriedad más, que no debía imponerse a las otras infinitas maneras de pensar, contar, capturar, montar y contemplar el cine, distintas al Hollywood de California tanto como a aquel otro más tiránico Hollywood emplazado en nuestras mentes creadoras. De la misma manera en que el arte opone su mortalidad, su conflicto, a la noción unitaria y homogénea que se ha ido elaborando de la realidad, el sujeto podría oponer el ‘Yo pienso’ a todo el edificio de saberes occidentales y racionales que constituyen el estamento de lo ‘real’.

El objeto artístico se impone como un horizonte o como un advenimiento, pero esto a condición de aparecer permanentemente en conflicto (Adorno lo llama “herida misma del arte”), sin ceder a reconciliaciones ficticias o mecánicamente construidas, que destruirían la esencia misma de la promesa. Este proceso de exploración de la propia autonomía del artista ha sido dificultado por la progresiva identificación entre el objeto artístico y la mercancía, llevando a la fetichización de aquel en esta. Bajo este yugo, el fenómeno de la creación se estanca, su facción estética se hace fácil, conciliadora y engañosa, lisonjera y persecutora de una satisfacción conformista, el espectador se aleja doblemente más del proceso creativo al

ser rotulado como cliente, dando lugar a una sociedad deshumanizada que se contempla a sí misma en el espejo mentiroso de un arte en la que todo se ha hecho complaciente. Hoy por hoy, la llamada a una renovación estética en el cine, no puede ser solo plástica sin ética, y no basta ya, según parece, con apelar al importante papel del autor y a una tendencia política correcta; ni basta con multiplicar la expresividad de los recursos cinematográficos disponibles a través de la técnica. En la suma de esta clase de inquietudes estéticas se enmarca la pedagogía que alimentaba el trabajo del Grupo transdisciplinar de dinámicas creativas que abordamos a continuación; en cualquier horizonte de procedimiento, debe proponerse un énfasis humano que tome en cuenta las varias dimensiones del objeto de arte mencionadas hasta acá, mientras responde de manera más arriesgada al problema de la autoría en el contexto de una sociedad atomizada.

El cine, aparato por excelencia de la reproductibilidad técnica y faceta audiovisual más conocida en el concepto adorniano de la industria cultural, se plantea esta clase de oposiciones y preguntas desde su misma aparición; la óptica material y objetiva del mundo se hace imaginaria en la elaboración de sus sentidos, la ficción reescribe la realidad, captando la ruptura dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo, lo singular y lo colectivo, lo eterno y lo temporal... el hombre y la máquina. El cine crítico, soñado y proyectado en nuestra estética, está precedido por diversas tradiciones y tendencias que se han planteado la creación colectiva. Partimos de la asociación directa

entre la creación, la expectación y el aprendizaje, porque si contemplar un objeto es ya una manera de recrearlo —modificarlo irreversiblemente—, entonces generar masivamente esta consciencia sería la premisa en nuestra concepción de la cinematografía como proyecto colectivo, tanto en las intrínsecas relaciones de su producción, como en el aparecer de su recepción, presentados a la confección manifiesta del tejido público que se propone intervenir, involucrando diversos y múltiples autores/actores/espectadores en el entramado creativo.

La disolución autor/espectador se sitúa en su formulación positiva, promoviendo la gestación de un objeto estético y cinematográfico en el vínculo vivo que éste mantiene con la Historia, con los imaginarios populares, las ideas individuales y la intersubjetividad multitudinaria entre sus actores/autores/espectadores, finalmente el cordón umbilical que relaciona al arte y a los sujetos, y moviliza la acción social desde una red de significados compartidos (Weber, 2008), incluso cuando no todos los protagonistas hubieren sido reconocidos siempre como artistas, detenidos en la aduana del acceso restringido a la categoría de autor, experimentada con mayor intensidad y vigencia que nunca en los arduos controles del mainstream cultural postmoderno. El germen del ejercicio subyace ya en la mayéutica socrática, capaz de establecer un diálogo pedagógico entre numerosos sujetos; un buen precedente para esta metodología lo encontramos en las dinámicas teatrales propuestas por Brecht, por Artaud, y

youtube.com, perteneciente a Google, tal cual la vemos definida, aún más allá, en wikipedia.org, todo en el proceso del intercambio y la oferta de información.

******En los diálogos del DICRE, se ha alcanzado ya cierto consenso en cuanto a la posibilidad de mostrar una primera serie de registros no editados a un grupo dado de actores/autores/protagonistas, con el fin de que esta instancia inicial de recepción pueda generar contenidos cinematográficos nuevos y reorganizar o modificar los precedentes, de manera que, en un proceso más largo, se den distintos momentos dialécticos para la relación, replanteando todavía algunas veces la totalidad estructural de la narración cinematográfica emprendida, privilegiando el trayecto creador por sí mismo (como terapia, memoria y juego), antes que el producto definitivo y acabado que se ha entendido tradicionalmente como cine.*

más recientemente en la creación colectiva del grupo La Candelaria y en la dramaturgia de Augusto Boal, sobre todo en la relación con el público y con lo público que éstas suponen; la figura del Coro en los dramas griegos, por otra parte, nos provee con una buena metáfora para prefigurar la potencia expresiva y mítica de la colectividad que debería manifestarse a través de la intervención cinematográfica que acá esbozamos.

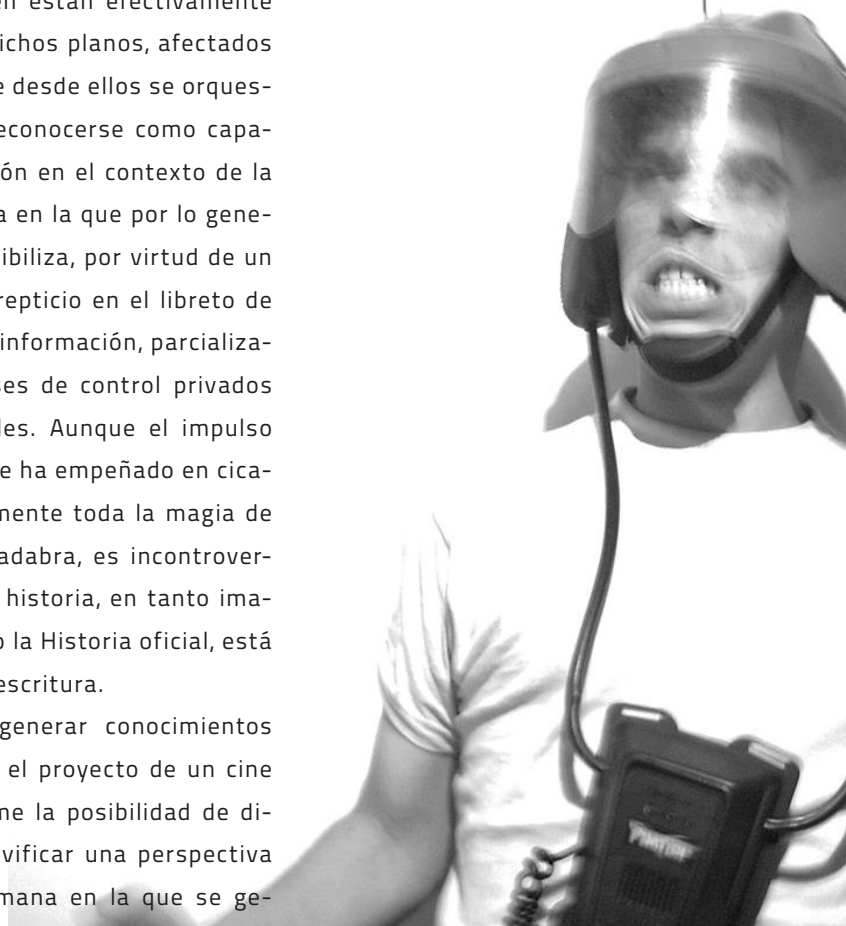
El diálogo, la creación colectiva, la personificación multitudinaria en una cinta de treinta y cinco milímetros, se alimentan de una concepción —ya a estas alturas del análisis discursivo, un hecho comprobado— según la cual el discurso se genera desde múltiples niveles, registros y subjetividades. La hermenéutica nos aporta un eco más específico de esta idea, definiendo al hombre como un ser que existe en el lenguaje, que interpreta porque habita en el mundo y que solo habita en tanto interpreta; “el poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia” (Heidegger, 1994: 4); se trata de criaturas que en la expresión estética pueden hallar la eternidad de su quintaescencia y la efímera singularidad de su completud, al mismo tiempo que se reintegran al mundo, a la vida, a través de la reconfiguración simbólica en sus relatos, en los que adquieren consciencia sobre un ‘yo’ mismo inédito y una realidad de distintos ‘tú’, interactuando en la narración masiva de la historia, la sociedad, la cultura, y, en primer término, del lenguaje. Estructurar de modo participativo un relato cinematográfico, representa un paso adelante en la restitución del poderío semántico de cada sujeto, al mismo tiempo que re-estimula el deseo colectivamente;

en el programa de semejante ambientación, se abre un panorama de preguntas que deberán contestarse a través de la experimentación, la intuición, el juego del cine y de la vida, transitando a través del documental, el falso documental, el reality, la ficción, junto a muchos otros formatos, estableciendo una constante dinámica entre formas ortodoxas que, una vez aplicadas de modo más o menos heterodoxo e intuitivo, pueden enriquecer los recursos de la diversidad expresiva y contribuir en la gestación de un cine que sea constantemente renovable, mostrándose capaz de retroalimentarse respecto de sus formas y sus sentidos.

Además de promover el descubrimiento de las relaciones de interpretación entre los sujetos y su mundo, concretamente en lo que concierne a escenarios propios de la política y la historia oficial, mantenemos como principio la necesidad por restituir la sensorialidad y el afecto entre actores que, si bien están efectivamente vinculados a dichos planos, afectados por todo lo que desde ellos se orquesta, deberían reconocerse como capaces de expresión en el contexto de la opinión pública en la que por lo general se les invisibiliza, por virtud de un programa subrepticio en el libreto de los medios de información, parcializado por intereses de control privados o institucionales. Aunque el impulso identificador se ha empeñado en cicatear absolutamente toda la magia de nuestro abracadabra, es incontrovertible que cada historia, en tanto imaginaria, incluso la Historia oficial, está abierta a la reescritura.

Antes que generar conocimientos verticalmente, el proyecto de un cine colectivo redime la posibilidad de dinamizar y revivificar una perspectiva intuitiva y humana en la que se ge-

neran conocimientos colectivamente, promoviendo la apropiación masiva y la reconfiguración de discursos que ya existen, en el propósito de gestar discursos nuevos e ideas no concebidas. La misma estructura jerarquizada pero horizontal, ambicionada idealmente por esa democracia que en la vida real y cotidiana aparece constantemente inhibida por la desigualdad en las relaciones de producción y las verdaderas posibilidades de representatividad de sus sujetos, muchos de ellos invisibilizados casi completamente de la cultura dominante que usualmente les toma prestados o les enajena sus propios lenguajes y formas, halla en el cine, como medio de expresión característico del hombre moderno, un eco; cada película atraviesa distintas manos, e idealmente, un poco antes de la definitiva imposición del cine de autor, se compone de un momento de escritura, otro de dirección, otro de montaje y uno más de difusión o producción, que se ocupa de su espectáculo; este



aspecto formal del cine, junto con la emotividad y la expresividad, patentes en su modo de aproximación a los espectadores (también ciudadanos, actores políticos y agentes ideológicos activos), reaparecen entre los corolarios que movilizan nuestra concepción, en la que se enfatiza el carácter colectivo e intersubjetivo ya implícito en el séptimo arte, potencializando lo que Walter Benjamin (1975) defendía como una tendencia política y revolucionaria que el cine como forma, en sus materiales y producción, de carácter comunitario e intersubjetivo, le transmitía al cine como sentido, tanto en la creación como en la proyección masiva.

El proyecto aquí intuido, entendido también en los márgenes de un estricto programa académico e investigativo, asumiría estructuras propias de la democracia, de otras artes y de los medios masivos, planteándose galvanizar el deseo en medio de una actualidad privada de él. La experiencia sería subjetiva y personal tan pronto como pública; estética, ética y política, soñando un cine situado políticamente en la terapia, en la catarsis y en la lúdica, mientras propone activamente un juego crítico que transvase los contenidos de nuestra historia, proponiendo reaprehenderlos colectivamente, gestándose dentro de contextos locales que establecieran el diálogo con lo universal. Actualizar el debate sobre el formato cinematográfico es un paso adelante en la empresa de revolucionar su forma y su sentido, siguiendo una agenda metodológica transdisciplinar que rescate manifestaciones estéticas individuales, poniéndolas al servicio del discurso colectivo sin removerles sus sensorialidades ni sus afectos, así como tampoco su espontaneidad y su incendiaria originalidad.

Finalmente, las diversas asunciones metodológicas que nutren el proyecto, articulan el principio de la no-identidad del arte, concretamente del cine arte, y sus posibilidades pedagógicas, en función de replantear las relaciones de producción que la anquilosan en nuestros días, empobreciendo su poder emancipatorio en el eterno aplazamiento del objeto estético conflictuado. Del mismo modo, como intermediarios y facilitadores técnicos de un proceso fundamentalmente colectivo, el grupo de investigación reconoce la urgencia de oponer resistencia a una creciente atomización de la sociedad (Bauman, 2001: 183), fragmentada más y más, y relegada a un plano de recepción pasiva que violenta diariamente, tanto en las salas de cine como en los televisores y otros registros, el inagotable poder creador de cada individuo en la masa, capaz en su sola singularidad de movilizar alguna acción social masiva, sobre la base de sentidos y lenguajes compartidos.

Arribamos, por último, a la necesidad


de ceñirnos a uno de los principales postulados del performance, tan bien expresado en Peggy Phelan, "La representación reproduce lo Otro como lo Mismo. El performance, ya que puede ser definido como representación sin reproducción, puede verse como modelo para otra economía de representación, una en la cual la reproducción del Otro como lo Mismo no está asegurada" (Phelan, 1993: 16). Y esta economía de representación sin reproducción, esta no identidad en la herida misma del arte, ya que no en la permanencia de los materiales, sí se encuentra en el espíritu de los tiempos que atraviesa el ectoplasma de la película y se hunde en el escorzo de su horizonte lumínico, allá en la pantalla. Al final, hay más preguntas que respuestas, pero así sucede siempre con una agenda investigativa que se haya propuesto no repetir sino para reescribir, no registrar sino para inventar.

REFERENCIAS

- Theodor, Adorno. (1983). *Teoría estética*. Riaza [trad.]. Barcelona, España: Orbis.
- Bauman, Zigmunt. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Malo y Piña [traductores]. Madrid, España: Ediciones Alka.
- Benjamin, Walter. (1975). *El autor como productor*. Aguirre [trad.]. Madrid, España: Taurus.
- Heidegger, Martin. (1994). "Poéticamente habita el hombre" en *Conferencias y artículos*, Barjau [trad.]. Barcelona, España: Serval.
- Linklater, Richard (Director) y Tommy Pallota (Productor). (2001). *Waking life*. EE.UU.: Fox Searchlight.
- Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked - the politics of performance*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Wellmer, Albrecht. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*. Arántegui [trad.]. Madrid, España: Visor.

OBJETIVACIÓN Y FETICHIZACIÓN DE ALICIA EN HABLE CON ELLA DE PEDRO ALMODOVAR

 YANIRE MÁRQUEZ

 ymarqu2@uic.edu



El cine, como apunta la crítica feminista Laura Mulvey, revela y juega con la socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que a lo largo de la historia ha objetivado a la mujer. El séptimo arte es capaz de controlar tanto las imágenes, como las miradas erótico-controladoras (de los personajes y los espectadores) derivando, eventualmente, en la naturalización de estas formas dominantes de mirar y en la total objetivación del sujeto observado.

**Yanire Márquez es licenciada en Filología Inglesa y nuevas tecnologías de la información por la Universidad de Deusto (Bilbao) aunque uno de los años de la licenciatura fue realizado en University of Manchester gracias a la beca Erasmus. Tras licenciarse, fue aceptada para un Master en Hispanic Literary and Cultural Studies en University of Illinois at Chicago. Actualmente, es estudiante de tercer año de doctorado en la misma Universidad. Su área de investigación son los estudios culturales y más específicamente trabaja con mujeres cineastas españolas y la representación de la mujer en el cine.*

A pesar de que otras formas de arte pueden incluir esta problemática, esta es más eficaz e influyente en el cine, ya que en su intento por asemejarse a la realidad, goza de una relación más activa y dinámica con los

existentes modelos de identidad y subjetividad. Por eso, tal y como lo identificó Metz, el cine pasó a ser uno de los principales aparatos de dominación del patriarcado, convirtiendo a la mujer en el 'leit-motiff' del espectáculo erótico.

Si nos centramos en el caso del cine español, este ha estado siempre cargado de ideologías nacionalistas de género. No obstante, en el año 1980 el cine español parecía tomar un nuevo rumbo con el surgimiento del cine dirigido por Pedro Almodóvar, quien fue considerado el símbolo más representativo de la ideología liberal en España. Almodóvar se anticipó a críticas de identidad como la feminista o la conocida 'Queer Theory' que aparecería poco más tarde en forma de crítica respecto a temas como al género o la sexualidad y la marginación o el poder que se ejerce sobre ambos. En cualquier caso, las películas de Almodóvar han dado lugar a numerosos debates y polémicas respecto a la representación y el papel de la mujer en sus películas. En efecto, una de las características más destacadas del cine de Almodóvar es la representación de la mujer a través de las conocidas 'chicas Almodóvar'. Podría decirse incluso que Almodóvar es un 'director de mujeres' ya que son ellas las que ocupan el plano central de su cinematografía. Sin embargo, en numerosas ocasiones el director ha sido acusado de tener una actitud bastante misógina al exponer sus mujeres en roles tradicionales como amas de casa, madres o mujeres faltas de inteligencia y totalmente sexuales. Por tanto, uno se pregunta si sus películas constituyen en realidad una crítica en forma de alegoría acerca de la objetivación de la mujer, o por el contrario, reproducen la subjetividad de la mujer al exponerla como objetos de deseo y en situaciones de inferiori-

+ "HABLE CON ELLA"

Hable con ella es una película española del 2002, escrita y dirigida por Pedro Almodóvar y protagonizada por Javier Cámara, Leonor Watling, Darío Grandinetti y Rosario Flores. Hable con ella fue galardonada con más de treinta premios internacionales, entre ellos el Óscar al mejor guion original y el Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa. Consiguió siete nominaciones en la XVII edición de los Premios Goya, pero finalmente solo logró uno, el de mejor banda sonora.

"LAS PELÍCULAS DE ALMODÓVAR HAN DADO LUGAR A NUMEROSOS DEBATES Y POLÉMICAS RESPECTO A LA REPRESENTACIÓN Y EL PAPEL DE LA MUJER EN SUS PELÍCULAS. EN EFECTO, UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS MÁS DESTACADAS DEL CINE DE ALMODÓVAR ES LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER A TRAVÉS DE LAS CONOCIDAS 'CHICAS ALMODÓVAR.'"

**Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975).

***Metz, Christian. The Imaginary Signifier (1982).

****Berger, John and Dibb Mike. Ways of Seeing, Episode 2: Women in Art (1972).

*****Kakoudaki, Despina. "Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence in Talk to her." All about Almodóvar: A Passion for Cinema. Ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, 193-238.

dad al hombre. A continuación, examinamos este tipo de representaciones en la objetivación del personaje de Alicia en *Hable con ella* (2002).

La trama de *Hable con Ella* se centra en cuatro protagonistas principales vinculados por una serie de acontecimientos y circunstancias. Es más, esta se compone de una serie de representaciones como el cine, el teatro o la propia fotografía que giran en torno a la idea del voyeurismo, es decir, el placer adquirido de la observación de personas u espectáculos y cómo esta manera de observar puede transformarse en una forma de control sobre el cuerpo femenino. La primera secuencia se abre con la atenta mirada de los dos personajes masculinos, Benigno y Marco, hacia las bailarinas de Café Müller. Esta obra además de provocarles lágrimas también presenta la belleza de las bailarinas quienes llevan prendas ligeras y sugerentes que se asemejan mucho a las pinturas clásicas europeas y sus desnudos. Además de indicar belleza, las bailarinas pueden ser vistas por el espectador como objetos eróticos ya que, como ha notado John Berger, las mujeres aparecen desnudas o con prendas muy ligeras, transparentes, sugiriendo que pueden ser quitadas con facilidad. En esta representación de Café Müller, las mujeres están ciegas y necesitan de la ayuda de un hombre para no tropezarse. Tras este episodio, ambos personajes vuelven a reencontrarse en el hospital clínico donde trabaja Benigno como enfermero. En realidad, el elemento común que les une es que

ambos tienen a la mujer a la que aman en un permanente estado comatoso. No obstante, el cuidado y observación de Benigno a Alicia, una de sus pacientes en coma, se vuelve el tema principal de la película.

Indiferentemente de lo que los personajes femeninos estén haciendo; bailando, vistiéndose o incluso durmiendo, el *mise-en-scène* del que se compone la película y la propia trama, sexualizan a las dos protagonistas – Lidia, la torera, y Alicia, la bailarina – de *Hable con ella* y en especial a Alicia. La mirada en forma de *Peeping-Tom* de los personajes masculinos se va poco a poco formando como mecanismo no solo de placer sino también de objetivación del sujeto-objeto femenino. Benigno, obsesionado con Alicia, la observa desde el cristal de su ventana cada día –alegoría de la pantalla televisiva y el rol del espectador– sabiendo que no tiene ninguna posibilidad de poseerla excepto a través de su mirada y su propia fantasía. Benigno llega incluso a colarse en su casa y la observa mientras se baña. Cuando Alicia sale de la bañera y descubre a Benigno, esta se tapa inmediatamente sintiendo que su intimidad ha sido violada –esta será la primera violación que cometa Benigno–. Muy alterada, lo acusa de depravado y lo hecha de su casa. Poco después, Alicia sufre un accidente que la sumerge en un profundo coma dejándola en estado vegetativo durante cuatro años. Casualmente, la enferma es llevada al hospital donde trabaja Benigno. Desde este momento, Alicia pasa a ser un ob-

jeto inanimado y, por tanto, fácilmente dominable por el enfermero: ‘Su cerebro está parado, no concibe ideas ni sentimientos’ –afirma el doctor que la atiende. Benigno, no solo se apodera de su cuerpo sino también de su voz. Uno de los ejemplos más notables, y que también nota Despina Kakoudaki (230), es la manera en la que Benigno se encarga de que el pelo de la ‘bella durmiente’ permanezca siempre igual que cuando tuvo el accidente: ‘a ella le gustaría despertarse como cuando se acostó’ –dice– aunque como se ve al final cuando despierta del coma, Alicia cambia su look indicando la recuperación de su propia voz.

Tal y como indica el título, *Hable con ella*, Benigno habla con ella, pero ella no puede responder y, por ende, asume cuáles serán sus respuestas. Al no producirse ningún tipo de conversación, ya que la voz femenina es acallada, el personaje masculino no habla con ella sino más bien le ‘habla a ella’. El ‘coma’ y por ende la pasividad de Alicia es lo único que permiten verdaderamente que Benigno se manifieste como sujeto agente sobre la idealizada y objetivada Alicia. Este sentimiento parece ser compartido también por Marco, que sin conocerla, aunque absorto por su belleza, no puede evitar espiarla de soslayo desde la puerta de su habitación entreabierta o desde el balcón de enfrente como si se hubiese convertido en un elemento más en armonía con el paisaje. En efecto, los agentes masculinos observan este cuerpo pasivo y simultáneamente expuesto para ser

*****Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975).

*****Se da por hecho que fue él porque ella queda embarazada pero nunca se muestran las imágenes del acto en sí, lo que da gran ambigüedad al hecho.

*****En otra ocasión, una de las escenas muestra a Benigno casi parece estar desinfectando los genitales de Alicia durante su período. Esto recuerda a la herida sangrante.

observada bajo un poderoso código visual e impacto erótico que connota lo conocido como 'to-be-looked-at-ness' al que hacía referencia Laura Mulvey. 'Women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to be-looked-at' (487). Alicia, no es solo un cuerpo sin voz alguna sino que además se fragmenta en una construcción del 'objeto ideal perfecto', una musa sin voz. En la mayoría de las ocasiones se muestra a Alicia desnuda y a través de la fragmentación de su cuerpo la cámara enfoca sus pechos, muslos o labios como partes sensuales. En el *mise-en-scène* estas imágenes se paralizan, se enfocan y se maximizan destacando su sensualidad. Es más, podríamos relacionar la imagen de Alicia desnuda de costado, como bien apunta Kakaudaki (204), con la conocida pintura de *La Maja Desnuda* de Goya, una pintura que al igual que Alicia, deleita los sentidos de la mirada masculina.

El deseo por controlar el cuerpo femenino tiene su origen, según apuntan muchas críticas feministas –mediante una relectura psicoanalítica–, en el miedo a la castración y la necesidad de imponer un control 'fálico' para superar la ansiedad que causa el cuerpo de la mujer como recordatorio de la castración. En *Hable con ella*, el control se ejerce, en primer lugar, a través de la mirada voyerista y la constante exposición del cuerpo desnudo de Alicia y, en segundo lugar, a través de la violación. A veces, esta 'falta' o ansiedad puede también compensarse con la creación de un fetiche 'completing the disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather

than dangerous' (Mulvey: 489). En primer lugar, el fetiche de Benigno es un gancho de pelo de Alicia que él le había robado de su habitación. Este gancho reaparece al menos en tres ocasiones en planos muy cercanos que permiten al espectador identificar su gran carga de significado para Benigno. Después del accidente, Alicia misma pasa a ser una especie de objeto-fetiche tanto para Benigno y Marco como para el espectador masculino que se identifica con ellos. Es más, la posterior (supuesta) violación de Benigno consolida su función como objeto y la necesidad de poseerlo. En *Hable con ella*, la violación reafirma además el poder que Benigno tiene sobre Alicia. Es pues a través de este acto que Alicia consigue

despertar de un coma profundo. Esto podría ser interpretado como el poder absoluto del que goza Benigno, como hombre dominante, para devolverla a la vida. Una de las representaciones más significativas dentro de la película es la de *El amante menguante*, una película muda en blanco y negro que substituye el momento de la violación de Benigno a Alicia. Benigno habla a Alicia sobre la película en la que él se identifica con el hombre pequeño y entendemos que la mujer gigante es Alicia, con un esbelto cuerpo y con una imponente vagina gigante, que a pesar de la ansiedad que despierta en el hombre menguante, se sumerge en ella.



Finalmente, Alicia se recupera y Benigno es encarcelado, donde acaba por suicidarse. Este hecho entre otros, hace que el filme siga teniendo una interpretación ambigua porque más que un violador, Benigno puede ser visto también como un mártir ya que realmente nunca se muestra el momento de la 'violación'. No obstante, ya sea como crítica o perpetuación de los roles de género, las mujeres en Almodóvar constituyen siempre el foco de todas las miradas y la puesta en escena, las convierte en figuras totalmente sexualizadas sobre las que se establece no solo una violencia simbólica sino también física. Por otra parte, las constantes alusiones al teatro y al cine por el que los personajes se ven realmente afectados, también alude a la manera en que estas representaciones pueden afectar la psicología del espectador. Por eso, *Hable con ella* podría ser interpretada como una crí-



tica a las actitudes misóginas naturalizadas en sociedades patriarcales como la española. Cabe destacar, que es solo cuando Alicia está en estado comatoso que los personajes masculinos pueden ejercer algún control real sobre ella. Entre otras cosas, lo que sí parece señalar Almodóvar es la mane-

ra en la que las representaciones artísticas, y en especial el cine, absorben a sus espectadores y poseen una gran importancia como aparato ideológico y la manera en la que percibimos el mundo y nuestro lugar en él.

REFERENCIAS

- *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Edited by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Berger, John and Dibb Mike. *Ways of Seeing, Episode 2: Women in Art*. Reportaje. Web. 1972.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, issue 3 (Autumn 1975), pp. 6-18.
- Metz, Christian. *The imaginary signifier*. London: MacMillan Press, 1982.
- Bazin, Andrew. "The ontology of the photographic image" en *What is Cinema?* Vol. I. Berkeley: University of California Press, 1967, p. 9.
- Nina L. Molinaro. *Foucault, feminism and power: Reading Esther Tusquets*. New York: Associated University Presses, 1991.
- Cruz Jaqueline y Zecchi Barbara. *Maternidad y violación: dos caras del control sobre el cuerpo femenino. La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004.
- Mary Ann Doane. "Woman's Stake: Filming the Female Body" en *October: The New Talkies*, vol. 17 (Summer, 1981), pp. 22-36. Pasaje citado de Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore, Johns Hopkins, 1976, p. 20.
- Ohi, Kevin. *Voyeurism and Annunciation in Almodóvar's Talk to her*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- *Talk to her*. Sony Pictures Classics. Sony Pictures Entertainment, n.d. 1-28. Web. 6 July 2012.

CLORINDA MATTO: LAS AVES SIN NIDO DE VINAGRILLO



EVELYN SOTOMAYOR



evelyn.sotomayor@puccp.pe

Clorinda Matto organizó desde 1887 hasta 1891, aproximadamente, un largo ciclo de encuentros intelectuales nocturnos en su propio domicilio. Ella, al igual que Juana Manuela Gorriti, dirigió un salón literario. Las veladas de ambas escritoras establecen sus propios vasos comunicantes; sin embargo, creemos que la diferencia entre ellas es significativa, puesto que los sucesos históricos determinan el rumbo y el estilo de cada salón. Es así que Clorinda Matto organiza sus veladas en el periodo de la posguerra.

El índice de las veladas registra ese material discursivo de análisis que trazó una mirada distinta sobre los propios acontecimientos históricos. Cada reunión constituye así una línea discursiva de reflexión atenta de la anfitriona. Los temas que atravesaron las reuniones mattianas fueron la inclusión de lo andino en la nación y el nuevo rol social de la mujer así como su educación.

Las veladas de preguerra de Juana Manuela Gorriti produjeron sus primeros frutos con la aparición de la primera generación de mujeres ilustradas; sin embargo, ¿cuál fue el aporte de las veladas mattianas? Podemos aventurarnos a sugerir varias hipótesis. Una de ellas sería que estas reuniones contribuyeron con la ampliación del espacio público, ya que las mujeres pudieron debatir sobre temas actuales. Por otro lado, en estas veladas podríamos rastrear temas o motivos



*Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha realizado investigaciones sobre literatura peruana y latinoamericana. Ha publicado artículos sobre la poesía de la poeta peruana María Emilia Cornejo. Su interés se centra principalmente en el estudio de la escritura femenina hispanoamericana y peruana, en particular el caso de las veladas literarias de Clorinda Matto. Actualmente, prepara la publicación de un libro sobre este último tema. Imagen: Clorinda Matto por Vinagrillo



andinos; es decir, aquí podríamos encontrar probablemente hilos conductores de la vanguardia indigenista. Sin embargo, para probar ello se necesitan de estudios posteriores. Lo que sí podemos afirmar es que las veladas de posguerra tuvieron eco social; es decir, produjeron efectos en el público lector. Creemos que lo que incomodaba, lo que fastidiaba al público masculino es que la mujer participase públicamente del debate actual, ya que ellas pudieron conversar sobre la política, la guerra y la literatura. Estos roles no le fueron asignados al 'ángel del hogar'; más bien, esta debía estar al servicio del hogar.

El 22 de mayo de 1895 apareció en El leguito Fray José una caricatura sobre Clorinda Matto titulada 'Aves sin nido'. Esta evidencia el rechazo de la élite criolla hegemónica limeña hacia la élite andina, ya que fue publicada en mayo de 1895 cuando ya de Clorinda solo quedaba su recuerdo, puesto que ella partió al exilio el 25 de abril de ese

mismo año. Sin embargo, era necesario asegurarse de que ninguna mujer imitase la empresa política de Matto, por eso fue sometida al escarnio público cuando ya no se encontraba en la capital.

La caricatura 'Aves sin nido' se inserta en el contexto del Segundo Militarismo que fue protagonizado por Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola. Esta guerra, entre los caudillos, por alcanzar el poder no solo se dio en el terreno bélico sino también en el campo ideológico. Por ello, no era extraño que ambos bandos, caceristas y pierolistas, se atacaran constantemente por medio de la prensa satírica, es decir, por medio de las letrillas y las caricaturas.

El leguito Fray José fue un semanario dirigido por Estanislao Bravo que apareció a fines de febrero de 1893. Desde su nacimiento combatió por las filas pierolistas; por eso, la gran mayoría de aliados al Partido Constitucional

y hasta el propio Brujo de los Andes fueron retratados sarcásticamente. Sin embargo, el carácter combativo del semanario se radicalizaría hacia 1894, durante el gobierno de Remigio Morales Bermúdez y el retorno de Cáceres al poder. Esta lucha ideológica, desde la prensa, por el sillón presidencial fue violenta y ello se refleja en los dibujos, ya que el caricaturista interviene directamente en el personaje, es decir, deforma la figura del caricaturizado para someterlo a la ridiculización pública.

Vinagrillo fue el seudónimo del caricaturista de 'Aves sin nido'. Era comprensible que la verdadera identidad del artista fuera celosamente resguardada, ya que corrían tiempos de agitación militar y; por lo tanto, la mayoría de caricaturas de fines de siglo XIX fueron anónimas. Lo que Vinagrillo pone en evidencia es un síntoma: el miedo masculino frente a lo que significó la presencia de una mujer política, Clorinda Matto, en la capital.

24 Clorinda Matto en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/portales/clorinda_matto_de_turner/

“Aves sin nido” es un texto que saca del propio contexto a Clorinda Matto. Si bien la caricatura es homónima a la primera novela de Clorinda, ella aparece en un ambiente irreal, ya que, al parecer, se encuentra suspendida levemente del piso, empuña una pluma como si fuera un arma, lleva como delantal el que fuera su bisemanario Los Andes y, además, aparece rodeada de una corte de personas zoomorfizadas. El ave que se encuentra rozando su hombro izquierdo es el general Andrés Cáceres.

¿Cuál era la verdadera intención de zoomorfizar a los políticos? Era someterlos directamente al escarnio público, ya que al animalizarlos lo que el caricaturista pone en evidencia es la ‘condición animal’ del político. Al modificar el cuerpo del caricaturizado, lo que demuestra es el imaginario y la opinión pública del grupo al que pertenece. Al animalizar a Cáceres y el resto de políticos que lo acompañan, el cuerpo humano es pervertido e igualado al título de la novela, son políticos –aves que se encuentran sin nido, ya que han sido despojados del poder. De modo que la caricatura de Vinagrillo parodia la expulsión de los caceristas y el no-lugar al que pertenecen, pero lo llamativo del caso es que en el medio aparece Clorinda Matto.

Cómo puede explicarse que el cuerpo de una mujer haya sido arrojado a la arena y sometido a la burla nacional. A diferencia del resto de los políticos zoomorfizados, de las aves-políticas sin nido, Clorinda Matto no fue sometida al proceso de animalización, sino que su figura aparece en el centro del dibujo siendo su cuerpo el único elemento transformado. El rostro apare-

ce igual a la litografía que hizo de ella Evaristo San Cristóbal. Esta se publicó en El Perú Ilustrado el 08 de octubre de 1887, junto a una reseña biográfica de Clorinda. Nótese que la caricatura hizo el intento de ser una copia fiel a la litografía, debido al detalle en el cabello y, además, por el listón que porta en el cuello la escritora. Sin embargo, en la caricatura es despojada del crucifijo que porta en su retrato, esto haría alusión a la excomunión de Matto debido a la publicación de Aves sin nido.

La caricatura de Clorinda refleja un cuerpo que no guarda relación con la cabeza, ya que esta se presenta más grande. En ese sentido, el cuerpo funcionaría como un elemento simbólico, un cuerpo pequeño (acaso estéril) que no posee las características de un cuerpo adulto, vigoroso y desarrollado. Del mismo modo que la cabeza, la mano derecha, de gran tamaño, se exhibe abierta, como invitando al lector a conocer a los políticos-aves, es decir, a los políticos zoomorfizados sin nido. Pero lo que llama más la atención de la caricatura son los pechos abultados de Matto. Estos parecen recordar a los enormes y descubiertos pechos de la Marianne, ya que con estos amamantarán a los nuevos ciudadanos que albergará. Sin embargo, los rebosantes y puntiagudos pechos de Matto son velados bajo el traje que lleva puesto. Sus pechos son grandes, pero infértiles. No produjeron ni amamantaron a una nueva generación.

Someter a la burla social la figura de Matto era silenciarla y acabar con ella simbólicamente. Esta es una de las pocas caricaturas (acaso la única) en la que una mujer es vejada ante el

ojo público. Por eso, el dibujante no se atreve a zoomorfizarla y más bien ella aparece como el único elemento humano caricaturizado. Este dibujo evidencia un síntoma, el rechazo de lo criollo hegemónico hacia lo remanente, es decir, hacia lo andino, encarnado por Cáceres y su seguidores fieles, entre ellos Clorinda, y, además, la mirada temerosa del público masculino ante el sujeto agente que encarnaba Clorinda Matto. En tono de burla y escarnio este dibujo mordaz goza ridiculizando la empresa de Matto, no solo ella como mujer es satirizada, sino que además su producción y su bisemanario que aparece como delantal (que es utilizado para secar las manos o los trastos domésticos) no escapan de la pluma burlona de Vinagrillo. El miedo masculino evidencia que los hombres no estaban preparados para recibir a mujeres que invadieran el espacio público. El ascenso de Clorinda Matto nunca terminó de cuajar en la Lima criolla; por eso, su figura debió ser combatida, a pesar que ella ya no estaba en la ciudad capital para ese entonces.

¡QUÉ EMPIECE LA JUERGA!

APUNTES SOBRE LA VERDIENTE TONERA DE LA NOVELA LATINOAMERICANA

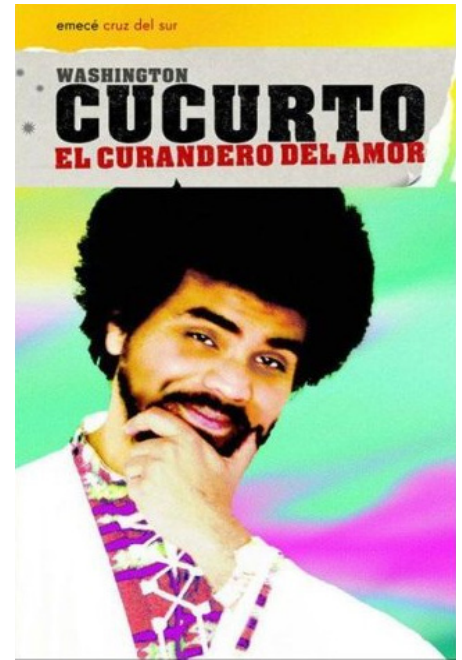
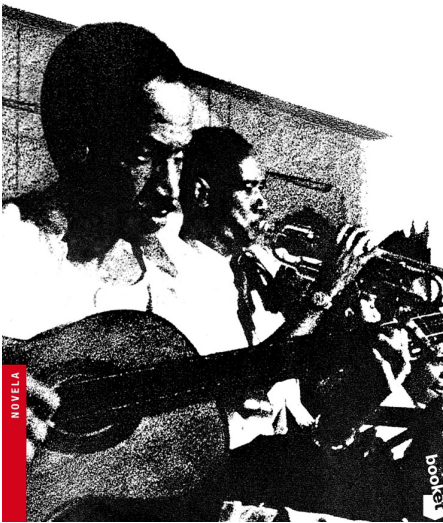


GONZALO DEL ROSARIO



gonzalodelrosario23@gmail.com

Guillermo Cabrera Infante **Tres tristes tigres**



La idea que suele tener la gente de otros continentes acerca de nuestra Latinoamérica es la de un lugar en permanente fiesta. Si recordamos las imágenes del eufórico carnaval de Río, la salsa de las noches en La Habana y las iniciaciones étlicas en Tijuana, no podríamos quejarnos. Por ello, gran parte de las novelas publicadas por latinos, a través de diferentes generaciones, han demostrado que no solo de realismo mágico y/o social se ha escrito siempre en esta parte del mundo.

Sin duda, el padre de esta 'verdiente tonera' de la literatura latinoamericana es *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, quien afirmó que esta novela 'debe leerse de noche, porque el libro es una celebración de la noche tropical'. En tal sentido, *TTT* nos sumerge y nos pierde en las juergas de La Habana previa a la revolución de

Castro y el "Che" Guevara, en un estilo depurado que juega con el "idioma cubano" hasta los límites más ininteligibles y confusos: "y pedimos la comida Bustrofrijoles dijo Bustrofedón dijo él mismo Con arroz blanco traté de decir yo pero él dijo Bustrofilete dijo Bustrophedón-té dijo Bustrófedon dijo Bustrofricasé dijo Bustrofabio ay dolor bustrosfueron en un tiempo, dijo,

porque era él siempre quien habló y lo dijo todo mirando al camarero cara a cara (o caracara), frente a frente, mirándole los ojos, los dos, porque todavía sentado era más alto que el otro de manera que se encogió un poco, generoso, y cuando terminamos pidió el postre también para todos. Todositario. Bustroflán, dijo y luego dijo, Bustrófeca y yo me metí por fin por

(Trujillo, 1986). Escritor, periodista y licenciado en Educación con especialidad en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional de Trujillo. Ha publicado *Cuentos pa' Kemarse* (2008), *Losocialystones* (2010), *Mishky Stories* (2011), *Ven ten mi muerte* (2012), así como participado en el híbrido Tv-Out (2009).

medio rápido y dije, Tres cafés, pero al tratar de decir, fino, Por favor, dije Forvapor o forpavor, no sé y no sé tampoco cómo salimos sin acusarnos alguien de terroristas por la implosión y la explosión y el estruendo de las rosas, risas, y cuando trajeron el café, antes, y lo tomamos y pagamos y salimos del restaurando ya íbamos cantando las Variaciones Quistrisini (copyright, Boustrophedon Inc) de esa Cantata de Café que fue Bustróffenbach quien La compuso" (pág. 217-218).

Sin un aparente protagonista, se entrelazan pasajes de la vida de un grupo de jóvenes artistas pertenecientes a la farándula cubana, quienes comparten noches y sus madrugadas entre bataclanas, gánsteres y cantantes geniales en busca de reconocimiento, como la Freddy, "la voz del sentimiento", o la Estrella de la sección Ella cantaba boleros, quien prácticamente hace el soundtrack.

Esta obra, ganadora del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral 1964 como Vista del amanecer en el trópico, no sería publicada hasta 1967 para luego ser declarada prohibida en Cuba por "contrarrevolucionaria" y su autor acusado de traidor; para esto G. Caín ya residía en Londres, donde, entre otros trabajos, escribió el guión de la película Wonderwall (1968), cuya banda sonora estuvo a cargo de George Harrison. Siempre entre la gente.

SALSA DURA Y ROCK AND ROLL

Una década después, mientras el colombiano Andrés Caicedo se suicidaba, su novela *¡Que viva la música!* (1977) era elevada al nivel de culto. Dicha obra, narrada en primera persona, abarca el descenso a los infiernos de una bella y rubia adolescente perteneciente a la alta sociedad de Cali.

Esto sucede cuando enamorada de

un joven guitarrista, aspirante a estrella de rock, es jalada por el camino de la cocaína, las orgías y el ácido lisérgico. Luego de dejarlo, se vuelve pareja de un tipo un tanto más divertido, quien la traslada a través de eufóricas noches de salsa en vivo y la mejor marihuana; para terminar acompañando a un pandillero púber con el cual se interna en la selva buscando hongos alucinógenos y ejerciendo todo tipo de violencia y sadismo contra turistas gringos. Sobre el final, se incluye la discografía que destaca una gran cantidad de canciones firmadas por La Fania y The Rolling Stones.

"Le pedí la jeringa al gordo; me la alcanzó, y dije, fuerte: 'bueno, a ver: ¿quién va primero?'. 'Mí —dijo el otro, medio calvo, de pelo como techo de paja—. La nieve es mía'. (...) 'Estás bien armado, Jim —dijo Robertico, haciéndoselo la boca agua—. Recorrido ful'. Y luego a mí: 'Anda, chúzalo'".

"Puse cara de enfermera nazi y me acerqué, filuda y reluciente. Hice dos amagues y ensarté, quebré la primera piel, penetré suave en el paciente gusanito, hice empujaditas sabrosas mientras Robertico decía: 'suave, suave', y Jim: 'más, más', y yo pensaba: '¿rico, papito?'. Hasta que un soplido como de cabra detrás de mí me hizo vacilar y el gringo se quejó. Yo le saqué la aguja y voltié a ver. Era Leopoldo que se daba otro pase. El gringo cayó al suelo, abrazado a su placer y su piquiña, y la siguiente canción se puso a dar saltos y a repetir: '¡Heartoreaker! ¡Painmaker!', feliz".

"Ayúdame con el otro, mandé a Roberto Ross, y él decía, encantado de la vida: 'Pelada tan hacendosa'" (pág. 67).

¡Que viva la música!, al igual que *Tres tristes tigres*, está escrita en una jerga melódica que dificulta la comprensión de muchos pasajes, sin

embargo la suma de una potente descarga poética e innovadoras técnicas narrativas, más las citas aptas solo para cinéfilos y melómanos, sitúa a estas obras como precursoras del estilo transgresor manifiesto en la mayoría de autores a partir de la década del ochenta del siglo pasado.

¿LA NOCHE ES VIRGEN?

Si pretendemos encontrar un referente peruano conocido (a nivel hispanoamericano, por lo menos), que haya reproducido en su prosa los códigos discursivos particulares de sus noches de juerga, este debe ser Jaime Bayly con *La noche es virgen*, ganadora del Premio Herralde de Anagrama 1997. Si en esta novela algo sobra es marihuana, alcohol, cocaína y sexo hetero, bi y homosexual, más mucho rock and roll.

"Entro al baño a tirar un achique fugaz y a chequear si hay algún pichanguero buenagente dispuesto a invitarme solo un parcito para que me ponga en fa, nada más que un rico parcito, porque uno tampoco quiere terminar durazo, mostrazo, rebotando feo, pegadazo al techo, uno solo quiere un rico y suave parcito de tiros que le ponga las pilas y le dé una cierta confianza, un poco de autoestima. así que entro al baño caleta nomás, no vaya a ser que me ampayen chequeándole la bragueta a algún mamón que está orinando, y en eso que voy a abrir la puerta de ese bañito de malamuerte que generalmente apesta a mierda, en eso que empujo la puerta me encuentro cara a cara, adivinen con quién, me encuentro así, frente a frente, pum, de golpe, con el lindísimo y putísimo y rockerísimo loco mariano. que esta con una cara de pichanga jodida" (75).

Bayly desafió con esta novela su propia imagen *light* en voraces juegos verbales que exponen el lado más

soez de la jerga peruana; y, usando las múltiples maneras en las que se puede mentar a la madre, llevó el monólogo interior de su protagonista a niveles fronterizos.

“Salió un maldito can y empezó a ladrarme como un jodido/energúmeno/rabioso, la puta/perra que lo parió, y yo aceleré, conchasumadre, perro jijunagranputa, pedaleaba yo a toda velocidad por una callecita medio oscura al lado de la huaca juliana” (pág. 38).

Aunque por esta nouvelle nadie haya sido desterrado, y mucho menos se han suicidado, es bastante divertido el tratamiento lineal del idilio bizarro que vivió el narrador personaje (un conductor de tv, para variar) con un rockero coquero, bohemio y bisexual, hasta que el relato de su corta y frenética relación culmina, como casi siempre sucede en los folletines, con un desengaño. Una novela rosa bastante porno y explícita, eso sí, y con una banda sonora nada despreciable que incluye a Morrissey, el primer U2, además de la música original que nunca llegaremos a escuchar.

¡AGUANTE LA CUMBIA VISHERA!

Durante esta última década, la grata revelación de la vertiente tonera latinoamericana es la obra narrativa del argentino Washington Cucurto, con libros como *El rey de la cumbia* (2010) y, en especial, *El curandero del amor*

(2006). Este último prosigue en los tópicos oscuros y políticamente incorrectos por donde transita como hábitat natural la temática juerguera:

“Le dije que era una atorranta total, una mentirosa incansable, miente tan bien que hace que las mentiras se vuelvan verdad. Baila la cumbia mejor que Dios y mueve el culo como nadie. Cogerla, mirándole el culo de espaldas, que te cabalgue, es lo más en la vida, y siempre pone en el telo su cdcito de cumbia de Los Mirlos o Karicia, a lo sumo Rodrigo, porque le encanta acabar con esta música. No sabe nada de música y cabalga, pero no te lo da, el culo, digo, por lo menos a mí no. Por bruto, que me vas a lastimar. Pero vos tenés más empujones que molinete de subte, tenés más pijazos encima que negra dominicana del Superconsti y no cobrás. Eso me da bronca, se lo entregó a cada negro horrible de Pergamino, y al Rey del Realismo Atolondrado. No, no y no, y se acabó. Si será trola que te pone el forro con la boca. Salí de acá la concha de tu tía, dejame de joder con los forros. ¿Ahora te acordás que existen los forros? Coger con forro es como bailar sin bajarte una cerveza. Coger con forro es como drogarse en un fiestón al cual nunca llegará Maradona. Sea como sea, para mí el No será siempre” (pág. 11-12).

En *El curandero del amor*, un escritor suele engañar a su mujer y madre de sus hijos con una jovencita univer-

sitaria-revolucionaria quien, luego de tanto sexo animal y enfermizo, queda embarazada. Como ninguno quiere comerse el pleito, acuden al consultorio clandestino de un médico abortivo travesti que soluciona su problema mientras analizan ¿por qué si tanta sangre invade las páginas de la literatura latinoamericana, muy pocos hablan de lo peligroso de los abortos ilegales?

Washington Cucurto pone de manifiesto sus orígenes de “negro villero” con una ambientación casi surrealista en su gusto por lo kitsch, su fanatismo por la cumbia peruana de Los Mirlos y Los Destellos, escuchada en estimulantes noches de joda, y su adicción desmedida por el sexo a toda hora y en todo lugar. El resultado es un retrato muy actual que parodia y rinde homenaje a esa otra Argentina, no la que sale en las teleseries de Telefe, sino la de los inmigrantes y postergados.

Guillermo Cabrera Infante, Andrés Caicedo, Jaime Bayly o Washington Cucurto son solo algunos de los nombres más conocidos de esta gran familia tonera latinoamericana que, mediante un discurso melodioso basado en jergas, coloquialismo y frases soeces, un exacerbado erotismo, adicciones para todos los gustos, y tanta música como para que revienten los oídos, nos recuerdan constantemente la esencia exótica del latino y su literatura.

¿Un par más?

BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera Infante, Guillermo (1967). *Tres tristes tigres*. Espasa. Colombia. 2002.
- Caicedo, Andrés (1977). *Qué viva la música*. Norma. Colombia. 2008.
- Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. Anagrama. España. 1997.
- Cucurto, Washington (2006). *El curandero del amor*. Estruendomudo. Perú. 2011.

MISS ATRAZO MENSTRUAL RECORRE LA PLAZA MAYOR

 CECILIA PODESTÁ

 cecilia.podesta@gmail.com



Debe ser sobre el tema del aborto”, le dice una madre a su hijo de unos diez años y empiezan a seguir a Miss Atrazo Menstrual por la Plaza de Armas hasta que esta se para en la Catedral de Lima, levanta la mano y saluda a quienes la observan. “¿De qué se trata?”, pregunta un hombre medianamente agresivo que toma fotos. La Miss lo mira y le señala su propio pecho. Está escrito, solo que en vez de leerlo de manera obvia entre el

tráfico de Lima se lee en el cuerpo de una mujer.

LETREROS BARATOS, ABORTOS BARATOS

Lima es quizá una de las pocas ciudades en el mundo en la que los letreros de abortos al paso se leen por todas las calles y avenidas. Tómese en cuenta que es una práctica ilegal en el Perú, sí claro, aunque sabemos que eso nunca ha importado mucho. Los leen autoridades, personas en con-

tra, mujeres interesadas y que son a su vez futuras clientas, hombres que alguna vez y sin saberlo aún acompañarán a sus parejas a hacerse un aborto. Solo cuando lo hagan sabrán que a pesar de que fue una decisión difícil, pudieron tomarla incluso con el Estado y la Iglesia cerca, merodeando sus cuerpos como si fueran propios, tomándolos para una moral que no practican. 300 000 mujeres abortan al año, la mayoría arriesgando su vida por no tener medios económicos.

* Realizado el 28 de setiembre por el Día Internacional de Lucha por la Despenalización del Aborto: <http://diario16.pe/noticia/53201-miss-atrazo-menstrual-recorre-plaza-mayor>

**Performer, poeta, editora

***Las fotos publicadas en este artículo son propiedad de Cecilia Podestá.

Para ellas son estos letreros. Varios grafitis en América Latina dicen algo muy cierto y en protesta: 'Las ricas abortan, las mujeres pobres mueren'. En Lima la calle parece afirmarlo con la publicidad de tantos consultorios clandestinos. Un aborto en un consultorio privado puede costar alrededor de 800 dólares; en uno clandestino – de los que se publicitan en fotocopias A4 en las que se escribe 'atrazo menstrual' con z–, entre 100 y 150 dólares, además de ofrecer precios más bajos para inyectables, pastillas y más. El Estado convierte en criminales a miles de personas, permite la intromisión de la Iglesia en aspectos que deberían resolverse legalmente y produce cuerpos muertos de muchas mujeres a las que se les vulneró el derecho a decidir dejándolas bajo estos letreros y sobre una camilla al lado de médicos que quizá ni siquiera lo eran y que les causaron infecciones, abusaron sexualmente de ellas, y las mataron por no poder controlar hemorragias.

MISS ATRAZO MENSTRUAL

Llevar los carteles de las clínicas

clandestinas a un personaje que se pasee entre la gente hace que puedan ser más visibles, más molestos. Quienes me miran se asombran, pero después se dan cuenta de que están viendo lo mismo de siempre. De manera imperceptible entre tantas personas una mujer baja la vista. Para cuando vuelve a mirarme sus ojos se hacen grandes y asiente con la cabeza. Entonces más allá del personaje, de lo obvio, de la chica que toma fotos, de la gente que mira desde los carros y grita, quizá nos reconocemos. Muchas nos hemos hecho un aborto. Algunas consideramos que el Estado transgredió nuestros derechos, por lo que nos volcamos a un activismo en pro de que el aborto sea legalizado. Otras no. No tienen por qué hacerlo. Basta que no se sumen a la mayoría de personas que lo condenan y entorpecen no solo su legalización sino su reconocimiento como un derecho.

SE PUEDE ABORTAR EN EL PERÚ PERO NO DEBE COMENTARSE EN LA PLAZA

Y cuando pienso que ya tardaban mucho, llega la policía. Me invitan a

salir de la plaza. Uno de ellos lee mi letrero y lo asocia rápidamente a mi saludo (parecido al de una Miss de verdad, la de concurso, a las mujeres perfectas que nunca admitirían que tuvieron un aborto), después mueve la cabeza, sorprendido nota la contradicción. 'Por favor, retírese que la podemos denunciar, no tiene autorización del Ministerio Público', me dice y caminamos fuera de la plaza junto a otros policías mientras sigo saludando a todos los que leen en mí lo que sabemos todos: que el Estado deja morir a mujeres antes de asumir responsabilidad médica y legal hacia ellas. Todo lo que hay muchas veces son esos letreros, que se hacen notar solo cuando se les necesita, pero que incomodan cuando se hacen obvios, tanto como un personaje que los señala en su propio cuerpo, que saluda, que dice abiertamente que sí, que tuvo un aborto, que fue su decisión y que debió ser legal. Yo empecé a notar los letreros de atrazo menstrual cuando era universitaria y estaba embarazada, tenía 19 años. ¿Y Ud. cuándo empezó a notar que eran parte del moho que se pega a todas las paredes de Lima?



BLOOD DIAMOND

 RUI CAVERTA

 cavertiano@gmail.com



A ella le llaman Blood Diamond, hermano. Deja te cuento por qué. Porque su cuerpo está inflamado de dolor, hermano. De dolor. La ves gorda, fofa y con estrías debajo de sus brazos. Antes no era

así, pero se volvió un testamento de nosotros. De los que la amamos al tiempo que sufrimos por ella. La formamos de sangre. Su belleza es una sombra empantanada por el crimen.

Todo comenzó en las escaleras del edificio. Fue el calor lo que nos hizo

salir de nuestras casas y encontrarnos cada día durante los 13 años. El resto del edificio eran niños sin propósito mientras que su cuerpo ya estaba operando nuestra perdición. La pubertad es el peligro más grande de la humanidad, te lo digo. Nos sentábamos en los escalones mientras respirábamos agitados, esperando que el sol cediera en su temperatura. Detrás de nuestras playeras blancas había sudor; detrás de la suya estaba la carne inflándose en formas de menciales y exquisitas.

¿Cuántos éramos? Todo el edificio. Todo el edificio. En 30 escalones de medio metro de largo cabía la vida de 50 departamentos. Mientras esperábamos una gota de alivio cantábamos o golpeábamos pequeños botes mientras murmurábamos un pequeño blues, una canción extranjera o a Elvis dependiendo de nuestro color. Sí, nuestro color, hijo. Nunca fuimos uniformes. Éramos un manchón de diferentes colores. Lo único uniforme era nuestra pobreza. Hasta hoy, después de todo lo que pasó reflexiono cómo podríamos haber comprado un ventilador eléctrico entre todos nosotros aunque no nos hubiera hecho mucho bien. Algo siniestro hay en su modo de mover la cabeza. Les pedimos aire y ellos se

**Rui Caverta ha sido publicado en diferentes publicaciones electrónicas e impresas de países como España, Francia, Canadá, Chile y otros como Cronopio, Los Bastardos de la Uva, CanaSanta, El coloquio de los perros, Babab, Lakuma Pusamí, Prosofagia y más. Es parte de diversas antologías impresas como la mexicana Somos poetas y además de la colombiana Poesía transgresora (todavía inédita). Publicó el libro Picodicciones en el 2012 y en estos momentos su libro de cuentos Lluvias de la liebre estival se encuentra en preparación por parte de la editorial Eutelequia. Colabora en el blog cultural terrar.io. Imagen: http://1977voltios.blogspot.com/2010_08_01_archive.html*

giran: "no, no". Tenemos que seguir sus caras. Malditos ventiladores.

Sí, ella. Blood Diamond. Uno de esos días se nos reveló. Todos lo recordamos. Al menos los que seguimos con vida. Traía un short minúsculo con una camisa blanca delgada. Trozada en su hombro derecho. Se apoyó sobre el descanso y dejó escapar un alarido. Tomó entre sus dedos la camisa para despegarla de su cuerpo. El sudor se movió lento sobre su piel mientras soltó un "maldito calor". Pudimos ver su cuello, el pecho y lo demás. Hermano, ella era un blues esperando a pasar.

Tommy, Xiu, Carlos, Steve, Shawn, Roberto; todos en esa escalera cayeron enamorados de ella. Ni siquiera recuerdo todos sus nombres. Nos sentíamos caer por esa escalera en el pozo de su vida. En la mina, un pequeño pájaro canta cuando el aire comienza a envenenarse. Cuando eso pasa, todos salen corriendo por sus vidas. Una simple medida de seguridad para salvar al mayor número de desgraciados posibles. Aquí no tuvimos ese lujo. Nadie nos cantó.

Cuando una multitud de hombres intenta ligar a la misma mujer, todos están destinados a fallar. Cada uno regó su deseo en silencio pues sabíamos de esa posibilidad. Para nuestra ventaja, nuestro edificio estaba lleno de pequeños hoyos donde encontrarla sola, distraída y sudorosa. Ahí podríamos hablar sin que nadie nos interrumpiera. Cada día debíamos aprovechar los pocos minutos que le tomaba bajar de su apartamento a las escaleras. Unos 10 minutos en donde nos jugábamos la vida. Pobre de ella. Debía sufrir a

diario al menos a cinco intentos de Don Juan antes de poder aliviar su calor. Cuando llegaba a las escaleras, el sudor ya la había alcanzado. Los derrotados, no lo dudes hijo era una masacre, se sentaban a su lado para esperar el siguiente día. Algún día lo lograrían. Eran idiotas pero la edad es un gran disfraz para ocultar lo imbécil.

Los recovecos entre escalones escondían pretendientes. Primero, los odió. Intentaba escapar de ellos. Incluso bajaba por la escalera de incendios para llegar a la escalera. Pero no nos rendimos. Nos tenía perdidos. Al final uno tendría una mirada de ella de amor, no de lástima o asco. En medio de esa escalera nació la perdición de todos. Una pareja nunca será comunal, debe ser solo de dos. Ya había uno, solo debíamos sumarnos.

Ricky fue el primer suertudo. Al final del tercer mes, él cambió. Para mejor. Su cuerpo se ensanchó con músculos y la cara se le afiló en las esquinas correctas. Ella comenzó a verlo un día cuando rechazó a cinco de nosotros. Se movió un poco dentro de su asiento. Quedó de perfil para ver sus brazos llenos de fibra musculosa. Hermano, esos ojos hechizaban. Ricky necesitó verlos una vez nada más para darse cuenta. Inventó una excusa para entrar al edificio. Ella no dijo nada. Solo se paró. Allá adentro se llenó de música mientras todos nosotros pelábamos los dientes. Ricky fue el primero.

Ah, todos los odiamos por tres semanas. Fue su tiempo de gloria. Nuestra pubertad le dio esa pequeña ventana de disfrute. Al cabo de esos

días, las hormonas nos volvieron rivales dignos. Para los adultos fueron días sin importancia pero era un continuo martirio para los jóvenes. La veíamos entre sus brazos, con sus piernas sobre su regazo mientras los dos se reían alegremente. Cuando se acercaba la tarde, apoyaba su rostro sobre sus bíceps. Oh, en esos momentos hervíamos de deseo. Maldito, Ricky.

Lo dejó al paso de unas semanas. Fue un asunto privado. Rompieron en alguno de los espacios entre los pisos. Tal vez atrás de una puerta o en el descanso de una de las escaleras. Cuando salieron por la puerta, él tenía una cara sumergida en el pesar. Con los brazos casi tocando el suelo, salió y se dejó caer en uno de los escalones. Uno de nosotros le puso la mano sobre el hombro. En veinte minutos lo olvidó aunque ella estaba del otro lado, sufriendo el calor. Ricky fue el primero. Fue el suertudo.

Ahora estábamos en pleno verano. El sol estaba a menos de veinte metros de nuestro barrio, derritiendo la mente de los más débiles. Empezaron a correr rumores. Mi padre habló de un hombre muerto por deshidratación en un edificio a tres calles de distancia. Nunca supimos si fue cierto pero nuestra vida comenzó a tomar un clima tétrico. El sol paseaba sus lenguas escarlata sobre nosotros. Si se acercaba un poco más, todo el barrio estallaría.

El señor Gutiérrez, uno de los vecinos del primer piso, compró en esos días la estocada final: un tocadiscos. A diario hacía lo mismo, antes de irse a trabajar abría la ventana y

dejaba a sus hijos tocando canciones para los adolescentes descansando del calor. "Merecen un poco de música", decía. No supo cuánto daño nos hizo.

Verás, ella bailaba.

¡Cómo bailaba! Movía las curvas con esa ropa trozada tan corta. Su short arriba de las rodillas y su playera blanca. Varios la acompañábamos pero casi todos veían desde la distancia mientras salivaban como perros. Fue en medio de esos bailes cuando el segundo lo logró. Ella arqueaba la espalda mientras Xian tomó sus caderas. La acercó a su lado. Los dos comenzaron a bailar en una misma tonada la cual nadie más podía oír. Se acercaron hasta tener sus cuerpos pegados. Ella se giró. Oh, se giró y lo besó. Un beso largo, adolescente. Los dos sonrieron al separarse. Todavía me pregunto si fue ahí cuando Xian supo que moriría. Claro, en ese entonces todos nos sentíamos invencibles. La realidad todavía no nos despedazaba.

Sí, todos lo dicen. Lo sé. Juegos de niños, éramos impacientes, nunca lo pensamos. Eso nos dijeron ese día a todos. Cómo no lo harían, varios de nosotros nos orinamos en nuestros pantalones. Oh, hijo. Esos gritos de dolor nos helaron. Eran como un coyote sin piernas suplicando la muerte. Claro, Xian no era un animal salvaje. Mientras llegaba la ambulancia, se fue muriendo poco a poco. Fue demasiado tarde.

No hubo secreto en su muerte. Las escaleras de nuestro edificio siempre fueron una mierda. Se resbaló y se rompió el cuello al caer hasta el

primer piso. Se desbordó por el barrandal. Nada nuevo, pero iba a verla a ella que estaba esperándolo donde siempre. No lo mencionamos pero todos lo pensamos. Ella también. Desapareció por semanas. El sol no dejaba de volvernos locos. Xian tuvo suerte al morir en ese verano. El calor todavía no nos devoraba la mente.

¿El tercero? Vaya, el tercero fuimos todos. Todos los pequeños niños convertidos en adolescentes ese verano. Las hormonas sellaron esta historia trágica. ¿Por qué no nos quedamos jugando en la calle? En las noches me lo pregunto. Éramos más felices cuando pensábamos que seríamos astronautas. Crecimos para ser nada, sin embargo.

La muerte de Xian le cayó muy pesada. Comenzó a buscarnos a todos. Regalaba besos a cualquiera. Por primera vez en esos meses decidimos soportar el calor del interior del edificio. En cada descanso, espacio o puerta de apartamento había uno de nosotros. Le salíamos al paso e inventábamos cualquier excusa. Ignorábamos el dolor de sus ojos y la besábamos. No se resistía. Hoy todos nosotros acabaríamos en la cárcel por ello. En ese momento era la expresión de dolor de todos. Cada uno la quería para sí mismo pero, al final, éramos compañeros. Xian fue un camarada caído. Lo hubiéramos negado pero dentro de nuestras mentes fundidas por el calor, dolíamos a quien logró enamorarla.

Somos un edificio semi-derruido en un ghetto de la quinta ciudad más olvidada del país. No existimos para el país, nuestro Estado nos olvida.

Nuestro alcalde ni siquiera vive aquí; disfruta su salario en la metrópolis vecina. Por supuesto, que se nos haría fácil cambiar los juguetes por cuchillos y los besos de ella por un odio profundo hacia los otros. Alguna vez nos habíamos pegado juguetonamente en los hombros. Cambiamos ese gesto por puñaladas en el estómago. Calor, falta de dinero y ella. Qué quieres que te diga.

Al final, la muerte de Xian nos golpeó. Esa extraña mezcla de felicidad y promiscuidad no duró. Nos comenzamos a preguntar por qué ella no podía ser solo de nosotros. Olvidamos el dolor detrás de su entrega. Olvidamos a Xian. La quisimos para nosotros. Era hora de desaparecer a nuestros contrincantes.

No, nada salió bien. Nada. Fue un error. Las esquinas oscuras donde antes la besamos se volvieron un lugar perfecto para usar nuestras nuevas adquisiciones. Ella tomaba tres distintos grupos de escaleras para bajar. Incluyendo vestíbulos, eso dejaba aproximadamente diez espacios llenos para llamar su atención. Ahí nos escondíamos, esperándola. Fue en ese mismo sitio donde anidamos nuestra desgracia.

Ese día debió ser más caluroso, más pesado. El sol debía estar casi sobre nosotros, prendiendo fuego a quienes pasaban más de una hora en la calle. Pero no. El ambiente estaba caliente pero seguía la misma temperatura de hace semanas. No cambió. Fuimos nosotros.

Ese día debió ser normal para ella. Se levantó como si nada y bajó hacia las escaleras antes de ser atra-

pada por el calor dentro del edificio. Tal vez ya incluso había superado la muerte de Xian. Dentro de poco se hubiera librado de esa pasión mortuoria. Para su mala suerte, nosotros tuvimos la última palabra. Ese día murieron 10 personas. Otras cinco no saldrían del hospital al día siguiente.

Yo la esperaba en el segundo piso. Me apoyé contra el barandal para esperarla en el descanso entre los dos últimos pisos. No era tan valiente como para tomarle la cintura e interrumpir su carrera como hacían varios pero esperaba al menos robarle un beso en la boca después de platicar un rato. La esperé cinco minutos cuando oí un quejido arriba de mí. Alcé la cabeza para ver cómo un cuerpo caía sobre mí. Estaban lloviendo hombres por el agujero de la escalera. El barandal de madera se rompió bajo nuestro peso y caí al fondo junto con el desconocido.

En el vestíbulo me levanté y vi el cadáver sobre mi regazo. Tenía la cara cruzada por una gruesa cortada. Tenía un puñal clavado sobre el brazo. Su costado estaba lleno de pequeñas puñaladas. Murió peleando. Las cosas habían estado muy calientes en los pisos de arriba. No la oí gritar. Quise pararme y subir corriendo las escaleras. Saber qué estaba pasando. Cuando me moví, un dolor me recorrió toda la espina. Me había roto algo en la espalda.

Todo empezó dos pisos arriba. Antes de que ella saliera, dos de ellos

se estaban peleando por un lugar justo a la salida de su departamento. Las cosas subieron de tono y salieron las navajas. Al oír los golpes y gritos, otros subieron para unirse. Cuando el primer cuerpo cayó sobre mí, uno había arrancado un pedazo del barandal y lo estaba usando contra los otros. Destrozó el cráneo de uno antes de perder el equilibrio antes de tropezarse y caer al hoyo. Cayó con el cuello justo a mi lado. Si antes intenté moverme, el sonoro crujido de sus vértebras me paralizó de terror.

Más tarde me dirían cómo ella se quedó callada e inmóvil al ver caer por la escalera a todos. Recordó cómo Xian murió del mismo modo. Quedó en un extraño trance ante la escena. Pronto todos los cotidianos de las escaleras estaban intentando matarse uno al otro. Oh, dios. La gente.

Mi espalda rota me salvó de una muerte segura. Los gritos se sucedían en los pisos de arriba mientras la sangre de los dos cadáveres seguía mojando mi ropa. Poco a poco fueron callando. Al final solo sonaron las patrullas y ambulancias.

Fui de los pocos en salir del hospital. Ella me vio regresar al departamento en silla de ruedas. Todo se había acabado. El verano, nuestra vida, ella. Nunca fue su culpa. Ella solo brillaba. Nosotros destruimos todo a nuestro alrededor para tenerla. Decidió dejarse, no ser algo más. La piel se agrietó bajos sus axilas; el perfume de su cuerpo pasó a ser un tufo horrible y las venas se la ensancharon bajo sus pantorrillas. En unos pocos años no quedó nada más de ella. Se construyó en la desgracia del edificio. Por eso ella se llama así. Está curtida por la sangre. Y nosotros somos un manojito de nervios secos.

CYNTHIA TORRES

SE VA A CASAR Y YO NO ME VOY A SUICIDAR



JOSUÉ BARRÓN



josuebarron666@hotmail.com



Yo juro por Dios, todo poderoso, creador del cielo y de la tierra; por mi abuelita que me enseñó a lavar mi ropa, por mi madre que le pide milagros imposibles a San Martincito de Porras, por mi hermana que siempre tiene la razón y por todos los santos conocidos y no conocidos que me sigo derritiendo, como helado de esquina en verano, y me sigo muriendo por ti, Cynthia Torres; pero esta vez, a diferencia de las otras veces, no pensaré en suicidarme con el cianuro de Emma Bovary ni en tirarme a las rieles de ese tren que parte del puerto del Callao hasta Cerro de Pasco. No, Cynthia Torres. No haré más escándalos cuando me embriague por tu nombre ni me pondré a llorar en los hombros de una mujer que inútilmente trate de consolarme, ni mucho menos le escribiré a la doctora corazón del diario Ojo para que publique mi carta de desamor y confiese a todo mi peruvian que nunca me hiciste caso en estos quince años que esperé una llamada o un mensaje solapa en el Facebook que testificara que por fin te rebajarías para beber una botella con vino tinto seviñon en el mejor resto bar de Miraflores y así gastarme toda mi mísera mensualidad para solo sorprenderte y hacerte notar que me cago en plata aunque, en realidad, la verdadera purísima verdad es que me cago por ti, amén.

Yo he esperado estos cortos quince años para poder decirle a todo el mundo que mi espera no había sido

en vano y que por fin escogiste a este escritor muerto de hambre para pasar el resto de tus días a mi lado. Pero mientras yo me masturbaba con esa idea, contaba moscas que poblaban el cielo de mi mesa y escribía poemas tontos por las noche, tú te ibas a las mejores playas del norte del país para achicharrar tu piel lisa, bebías los diferentes whisky con etiquetas negras, bailabas las canciones de moda en las discotecas vip de las playas del sur y besabas otras bombas que juraban que te amarían como nadie te había amado. Y es una de esas bombas que tú has elegido como el hombre que será el testigo de cómo tu belleza será el testimonio de un álbum de fotografías familiar y será ese hombre que me condenará a preguntarme el resto de mi vida de cómo te enamoró si yo siempre busqué la respuesta en los libros, en tu fotografía, en tu manera de caminar, en mi botella de Jack Daniel's y en tu sonrisa, sí esa que amé durante estos cinco mil doscientos sesenta y tres días en soledad.

Cynthia Torres han pasado quince años desde que te besé en la puerta de mi casa mientras tú, ingenuamente, me pedías que sintiera ese aroma a alcohol que se desprendía fáusticamente de tu boca y Pamela, Miluska, Emaly y mi hermana descubrirían que el amor podía crearse de la casualidad. Han pasado cuchucientos años desde que los dos nos sorprendimos, desde que te escribí la única carta de amor de mi vida para calificarte que eras esa flor artificial

que no necesitaría agua sucia de cementerio para florecer porque tú eres eterna, vampira, inmortal como las canciones de Leo Dan que escuchan, todos los días, en radio Felicidad, mi madre y mi abuela. Eres eterna porque solo te bastó un segundo para que todo huela a ti, para que siempre piense que tienes catorce años y alucinarte que corres, sonríes –a la salida de tu colegio pituco– y que tu falda de cuadros, por encima de tus rodillas, gira y gira mientras el sol en lo alto atonta a todos esos muchachos pajeros, que como yo, soñaban con tu presencia, con solo hablarte y decirte nuestros nombres para que tú te los grabes como lección de examen bimestral y así poder vivir en tu memoria. ¡Oh Cynthia Torres!, draconiana de mi corazón, miel de abeja, pan con palta de mis mañanitas, maldición primaveral que enredas a este lacayo hambriento con el olor de tu indiferencia. Pero esta carta no es para recordar nuestra infancia ni llenarte de elogios mi amada Beatriz de la Parada sino para que repienses tu decisión de que si te casas con ese sujeto –que me hará ermitaño, ahuevonado, infeliz dentro de todos los infelices del mundo– y, gracias a San Judas Tadeo, te arrepientas de casarte con un hombre que no te amará como yo te amo, te juro que trabajaré doble horario para comprarte un departamento en el Polo, para vestirme con los mejores atuendos exportados de París y para aceptar todos tus caprichos mientras envidias a toda la gente fashion que aparece en la revista Cosas Perú

*Josué Barrón es bachiller en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciado en Educación especialidad de Lengua, comunicación e idioma inglés por la Universidad José Faustino Sánchez Carrión. Post grado en Literatura peruana y Latinoamérica en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado el libro de poesía La obscuridad del bosque (2008). Sus poemas han aparecido en diversos medios como la revista de la Universidad mayor de San Marcos Telúrica y magnética (2009), Escritores de la región Lima provincias (2011) y Personajes de la región Lima (2012). Ha sido antologado en el libro Rito verbal – Muestra de la poesía peruana del 2000 - 2010. Administra el blog literario Butaca literaria que fue premiado en el 2011 por la fundación Telefónica como el mejor blog de literatura del país. En el 2012, ocupó el tercer lugar en el Concurso Nacional Horacio de la Derrama Magisterial en la sección de poesía. Imagen: <http://www.panoramio.com/photo/34364293>

internacional. También te juro que no reclamaré cuando vengas entre copas y huélas a otro, cuidaré a tu hijo como si fuera el mío, tenderé la cama cuando te levantes al medio día, lavaré tu ropa a mano, te compraré el Audi último modelo para que puedas decir a todas tus amigas de la mobiliaria que eres feliz con el hombre que nadie conoce, cocinaré ese picante de marisco decorado con queso parmesano que nunca has probado, te besaré cuando despiertes y te vayas a dormir, no saldré a la sala cuando vengas con tus amigos; no miraré la liga española si tú, en ese momento, quieres ver tu novela; aguantaré tus gritos cuando tu almuerzo no esté listo a las tres y cuarenta y tres minutos, me iré a dormir al sofá cuando tú lo digas, te cuidaré cuando te enfermes o estés con resaca, iré a comprar el pan todas las mañanas, te compraré bolsas de viaje para el destino que

tú elijas, lustraré todos tus zapatos, llevaré el carrito de Vivanda, te compraré las gafas de sol que tú quieras para que poses en las fotos que colgarás en el Facebook, no me molestaré si me dices que no quieres salir conmigo, aguantaré que me niegues en público, juro que todos los libros que escriba te los dedicaré, limpiaré dos veces al día los baños de nuestro departamento, tendrás las tarjetas de todas las tiendas comerciales y bancos de nuestra patria, sacaré la basura a las diez de la noche, llenaré de rosas toda tu habitación cuando sea San Valentín, no diré nada cuando te vayas a las playas del sur y malgastes todo mi dinero como tampoco diré nada cuando me confieses que te aburríste de mí y en tu corazón existe otro hombre y es mejor que ponga mis patitas pezuñentas a la calle porque ya no seré el hombre que te mantendrá el resto de tu vida. Entonces, solo entonces,

todo acabará como ha acabado ahora que me dejas sin corazón, sin hígado, sin páncreas, y sin ninguna ilusión de que algún día, como dice el negro mama, te conquistaré y me expresarás que soy el hombre de tu vida. Pero hoy, que me he enterado de tu compromiso, te juro por la Sarita, santa de los reclusos, mototaxistas y los que se suicidan por amor que ya no pensaré más en ti ni cavilaré que el barranco de Armendáriz es el más propicio para suicidarme o que mejor aún es saltar desde el último peñasco de la playa La Herradura, junto con el monje, y decir tu nombre al unísono mientras caigo, irremediamente, caigo para estamparme en esas rocas milenarias y que por fin te des cuenta, gracias a las noticias de las diez de la noche en América televisión, que como yo nadie te ha amado, Cynthia Torres.



HOCICO NEGRO

 JUAN OSORIO

 sartrecillovaliente@gmail.com



El primer perro que tuve de niño se llamaba Pibe. Era un can color bayo, de raza indefinible y con el hocico tan oscuro como la noche o la muerte. Al verlo, mamá nos recordó que los perros de hocico negro estaban predestinados a tener muy mal carácter, y aunque nadie dio importancia a su advertencia el tiempo le dio la razón: cuando Pibe creció tuvo que ser confinado en el techo de nuestra casa debido a su bravura.

**Juan Osorio. Alguna vez fui ingeniero de sistemas, trabajé varios años como jefe de proyectos en una empresa francesa hasta que la llevé a la quiebra. Estudié cine en un instituto que fracasó por mi culpa, dirijo una productora que hasta ahora no puede terminar un cortometraje que trata sobre un cortometraje que no logra ser terminado. Tengo varios cuentos inconclusos y un par de novelas trucas, estudié pintura en la Escuela de Bellas Artes y todos mis cuadros fueron vendidos a un reciclador de botellas, actualmente me gana la vida como fotógrafo de prensa en un diario cuyo tiempo de vida es incierto. Mis únicas pertenencias son una cámara fotográfica, una laptop que pesa más de lo debido, una linterna diminuta, un cuaderno y un lapicero de tinta líquida, un reloj antiguo, un reproductor mp3 y siempre un libro por leer. Mi reino cabe en una mochila. Imagen: <http://www.vipar-eyes.es/s/8/hocicos> y <http://www.personaldefensenetwork.com/reloading-a-revolver/>*

Si por descuido alguien dejaba abierta la puerta de la azotea, mi perro bajaba raudo y en un segundo estaba ya husmeando en las ollas de la cocina, paseando su figura alargada y firme por la sala, mordisqueando la alfombra y tirando al suelo infinidad de adornos delicados, o peor aún, intentando salir a la calle, ladrando furioso ante la presencia de algún transeúnte. Para regresarlo no había forma más efectiva que tomar una manguera gruesa, que existía en casa solo para tal fin, y azotarlo, o intentar azotarlo, hasta que el dolor o el temor le hiciesen retornar nuevamente a su confinamiento.

A pesar de los esporádicos castigos no podría decir que mi perro la pasaba del todo mal, su vida era, sino feliz al menos bastante tranquila. Arriba, en el techo, Pibe tenía tres comidas al día, una casa de madera más que confortable y suficiente espacio para corretear tras la pelota de trapo que mi padre le había regalado.

Por las noches papá y yo subíamos a la azotea para jugar con nuestra mascota. A menudo, mientras yo correteaba junto con Pibe, papá se quedaba en silencio mirando el horizonte, contemplando las elevadas montañas que cercaban mi ciudad y en donde pronto empezaban a encenderse figuras de hoces y martillos. Papá era investigador de la policía y sabía bastante bien lo que se gestaba en aquellas distancias. "Son los guerrilleros", me decía mientras detenía mi juego para admirar también las figuras encendidas. "Pron-

to vendrán y la guerra llegará hasta nuestras casas", anunciaba papá y yo no era capaz de imaginar la guerra dentro de mi casa de la misma manera en que jamás pude imaginar a mi padre participando de esa guerra, aun cuando muchas veces lo vi salir de casa portando sus dos revólveres y despidiéndose de mi madre de manera dramática.

Mi padre era un policía bastante especial, todos quienes lo conocían notaban en él su excesiva timidez y su exagerado respeto hacia el mundo adulto. De niño, mi abuelo lo había educado bajo una severa disciplina y en donde los castigos y la crueldad eran cosa común. Papá jamás pudo asimilar tanta violencia y en su interior se depositó un enorme temor hacia mi abuelo y luego ese temor se personificó en toda persona adulta. Así que las buenas maneras y el excesivo respeto por la gente eran para mi padre normas de conducta inquebrantables, no cabía en él la posibilidad siquiera de incomodarlos con un gesto poco afable o peor aún, con algún tipo de agresión verbal o física; este tipo de cosas estaban totalmente vedadas para él, pues, de cometerlas, lo sabía bien, merecería, como en sus épocas infantiles, una reprimenda cruel y terrible.

Una tarde, cuyo recuerdo es un tanto difuso en mi memoria, fui al cumpleaños de uno de mis vecinos del barrio. A mi regreso, antes de acostarme, decidí buscar a mi perro para jugar un rato con él, pero al llegar a la azotea descubrí que Pibe ya no estaba. Bajé al patio posterior,

hurgué en los dormitorios, en la cocina, en la sala y mi perro no apareció por ningún lado. Mi madre me dijo, con el rostro nervioso y gesticulando demasiado, que un amigo de mi padre se lo había llevado a su hacienda. Esa noche lloré apenado por mi mascota y aunque supuse que toda aquella historia era una total mentira, preferí no hacer más indagaciones y olvidar a Pibe.

Ocho años después nos habíamos mudado a Lima y vivíamos en un departamento en donde mamá recibía constantes visitas. Una tarde llegó una antigua amiga de la familia, mi madre la recibió con alegría y rápidamente se enfrascaron en una amena conversación llena de añoranzas. De recuerdo en recuerdo terminaron hablando sobre Pibe, a quien aquella señora recordaba por su hocico negro y su bravura. Escondido detrás de una puerta pude enterarme al fin, en palabras de mi madre, de lo que le había sucedido a mi mascota. Aquella tarde en la que yo había asistido al cumpleaños de mi vecino, mi perro, pobre él, había conseguido bajar de la azotea; veloz se había dirigido a la sala y al ver, mala suerte que no llega sola, la puerta de ingreso totalmente abierta, había alcanzado la calle. Un vecino estaba pasando en ese instante delante de mi casa y Pibe, hocico negro, mal carácter, se le había ido encima hasta hacerle jirones una de las mangas de su casaca. El hecho, escandaloso por la cólera en la que montaron los padres del vecino y por los gritos que vinieron a dar a la puerta de mi casa, terminó por avergonzar terriblemen-



te a mi padre que en ese preciso momento llegaba del trabajo. Luego de disculparse copiosamente, papá le ordenó a mi madre quedarse en su habitación, inmediatamente subió furioso a la azotea, cogió a Pibe de la correa con una mano, y con la otra, empuñando su revólver, le descargó dos tiros en la cabeza.

Después de enterrar a mi perro en el patio posterior, papá tomó un baño, vistió un elegante terno negro

y con el rostro desencajado salió de casa. Mi madre, invadida por la angustia, lo retuvo un instante:

-¿A dónde vas?

-Voy al velorio de mi colega Monroy, los terrucos lo han matado delante de mí y yo no hice nada... -confesó mi padre quizá para justificar su barbarie.

Mucha razón tuvo él cuando dijo que la guerra llegaría hasta nuestras casas, ahora teníamos una fosa, una víctima, un victimario, todos inocentes.

MARGARITA SAONA

INVERNALES

SONETO 1: INVERNAL

¿Qué es esta ciencia inútil que me ocupa
 cuando afuera, sin asco, sobreviven
 a los helados, graves, cataclismos,
 a noches largas, a imposible aurora?
 ¿En cuya oreja encontrará el sonido
 ingenuo eco a su combinatoria,
 si el viento ahoga sus gemidos,
 si el hielo desquebraja sus historias?
 Yo engarzo las palabras que se mecen
 como si ni la nieve en los cristales
 ni tu alma con el frío se enturbiaran.
 Y en esta ciencia inútil me consuelo
 sabiendo bien que inútiles sus armas
 acudirán de noche a mi desvelo.

LA CIUDAD EN QUE NO ESTÁS

He vuelto a la ciudad en que no estás y no sé por qué ese hecho, el que no estés, me sorprende. No es que esperara encontrarte y, sin embargo, me sorprende que no estés en cada esquina. Me explico: es como si estuvieras, como si fueras a estar, como si fuera imposible no pensar que el fantasma tuyo, el recuerdo de tu cuerpo en los espacios que habitaste, siga aquí, permanezca, y que solamente la circunstancia absurda de haber llegado a destiempo hace que no pueda encontrarte. Estás aquí, solo que no te veo, porque yo estoy en el hoy y tú en el ayer o en el mañana.

He llegado a destiempo y no te encuentro, pero me sorprende no encontrarte y pienso que te podría ver tomando ese taxi, comprando esas flores, cruzando la calle, bajando hacia el metro o texteadando con apuro y sin mirar. Entre los millones de personas que están y que estuvieron, entre los otros millones que estarán, de pronto es tu ausencia la que encuentro cuando camino a destiempo en la ciudad en que no estás.

(Lima, 1965). Estudió lingüística y literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su doctorado en literatura latinoamericana en Columbia University en Nueva York. Publicó Novelas familiares: Figuras de la nación en la novela latinoamericana contemporánea (Beatriz Viterbo, 2004) y Memory Matters in Transitional Peru (Palgrave MacMillan, 2014) y las colecciones de ficción breve Comehoras (Mesa Redonda, 2008) y Objeto perdido (Ediciones del Tranvía, 2012). Actualmente enseña en la Universidad de Illinois en Chicago. Correo: saona@uic.edu

ANTONIO CHUMBILE TINCO

HORCA DIARIA

Nadie
 quiso tejerme suavemente la frazada al ras del pecho
 nadie con amor me sacudió el hombro: hijo ya es tarde
 nadie le pasó lista a mis huesos
 y mi espalda no la acomodó nadie me dijo cómo estas
 nada.

Esta vida esta pa tragársela
 seco y volteao

Porque sí hay varios pa quitarte la frazada o el cartón
 hay muchos arrancándote trozos de techo
 hay multitudes pa morderte las manos

robarte el sudor
 mi sangre
 tu historia

y hay muchos más pa empujarte al escenario
 acomodándote la soga por el cuello
 y diciendo apúrate "hermano" apúrate y salta
 que después me toca a mí...

MORALEJA

Mi pobreza puede traducirse
 en brazos más largos
 en amor.

Sino pregúntenle a mi abuelo
 el que alimentaba jilgueros y buitres
 con restos de su piel.

Él dirá muy gustoso:
 "Si me arrancaran todo
 pero todo del pecho
 tendría más espacio para poderte abrazar."

*Nació en Perú y en 1990, sin llorar. Integra el movimiento-revista TAJO, donde la hace de promotor cultural y colaborador. Cursó -a las justas- la especialidad de Literatura en la UNFV. Pronto publicará el poemario Me llamo Sudor. Cualquier apoyo moral o amenaza de muerte al correo antoniochumbile@gmail.com. Imagen de fondo: Humberto Díaz, <http://www.humbertodiaz.org/project/150m-de-soga/>. Correo: jack_8338@hotmail.com

PERCY RAMÍREZ

ORIENTA

Pupila germinada al calor del cementerio de águilas
Orietta
Ella convierte en cajita de música mi cabaña
La bofetada del esposo la lanzó hasta mí
a girar al pulso de las estaciones...

Por el ojo de su vientre puedo
descubrir una niña negra aplaudir
una lunascorpionahogada en peyotl.

Todo se viste de nada
Yuriko se baja la media
despierta el goldfish en el espejo
de mandarina
 pinta el muslo
y la liga dibuja un anillo
infinito de miel

Yuriko eleva la mirada mas
sigue siendo japonesa
sus pestañas postizas escalan mi barba
el kimono ágata de lenguas de fuego
cae
abre sus alas
telón de la noche

Despertará muy temprano
cuando el humo del jazmín regrese al bosque...

*Poeta y docente (Lima, 1976). Fundó el grupo poético Artesanos en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los poemarios Penates (2008) y Hoguera de máscaras o el libro de Orfeo antártico (2011), este último fue considerado entre los mejores libros de ese año por El Comercio. Premio de Poesía en los XII Juegos Florales de la Universidad Ricardo Palma. Jurado en los Juegos Florales 2009 de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, y en los Juegos Florales Escolares Nacionales 2013 (MINEDU). Dirige la revista de creación Poentos. Es magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Correo: artesanos@hotmail.com

ANTANKALLO

a Isabel

Luciérnagas y deidades
 Nos dan la bienvenida
 A nuestro descenso
 De la cascada en la cima.
 Por todos lados brota
 Una música tenue
 Y misteriosa / como
 El espíritu del
 Puquial cuesta arriba.
 La oscuridad extiende
 Su dominio, pero
 Mis cinco sentidos
 Reverdecen –
 Eres canto estival
 Que quiero prolongar
 Hasta la alborada.
 Eres riachuelo
 Primoroso donde
 Deseo abreviar
 Sin demora.

En este lugar
 Tan lejos del tráfigo
 Y del hollín agitado,
 Tú y yo danzaremos
 Hasta que el dios tutelar
 De la montaña
 Nos señale el camino
 De regreso a casa.

VENUS

He estado en un sitio tan lleno de espíritus
 M. McClure

Permaneces muy cerca del Sol
 Venus
 yo espero que aparezcas
 en Acuario

recuerdo una playa / bajo la sombra
 del huarango
 zapotes vecinos juegan con el viento
 voces infantiles conjuros
 leyendas sin memoria
 y una marea amenazante
 son evocados
 en silencio
 Mi abuelo vuelve a conjurar el mal
 de mi cuerpo

He de volver a mi hogar
 más al Norte.

*(Talara, 1974). Estudié Sociología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e ingeniería electrónica en una universidad privada. He publicado poemas en las siguientes revistas: Ónice, Bocanada, Dedo Crítico, Bosque de latidos, Socialismo y Participación, Estudios Privados, Delirium Tremens. Traduzco poesía norteamericana (Snyder, Rexroth, Sandburg). Poemas y relatos míos aparecen en las revistas digitales Ping Pong (República Dominicana) y Cinosargo (Chile). He publicado el poemario La balada de Crates y otros poemas en el 2010. Hago entrevistas y escribo textos sociopolíticos para revistas de ciencias sociales (Illaric) y publicaciones alternativas. También escribo narrativa corta. Actualmente, soy corrector y editor en una empresa editorial de temas jurídicos. Correo: marletrios77@hotmail.com

EL GRAND WAZOO

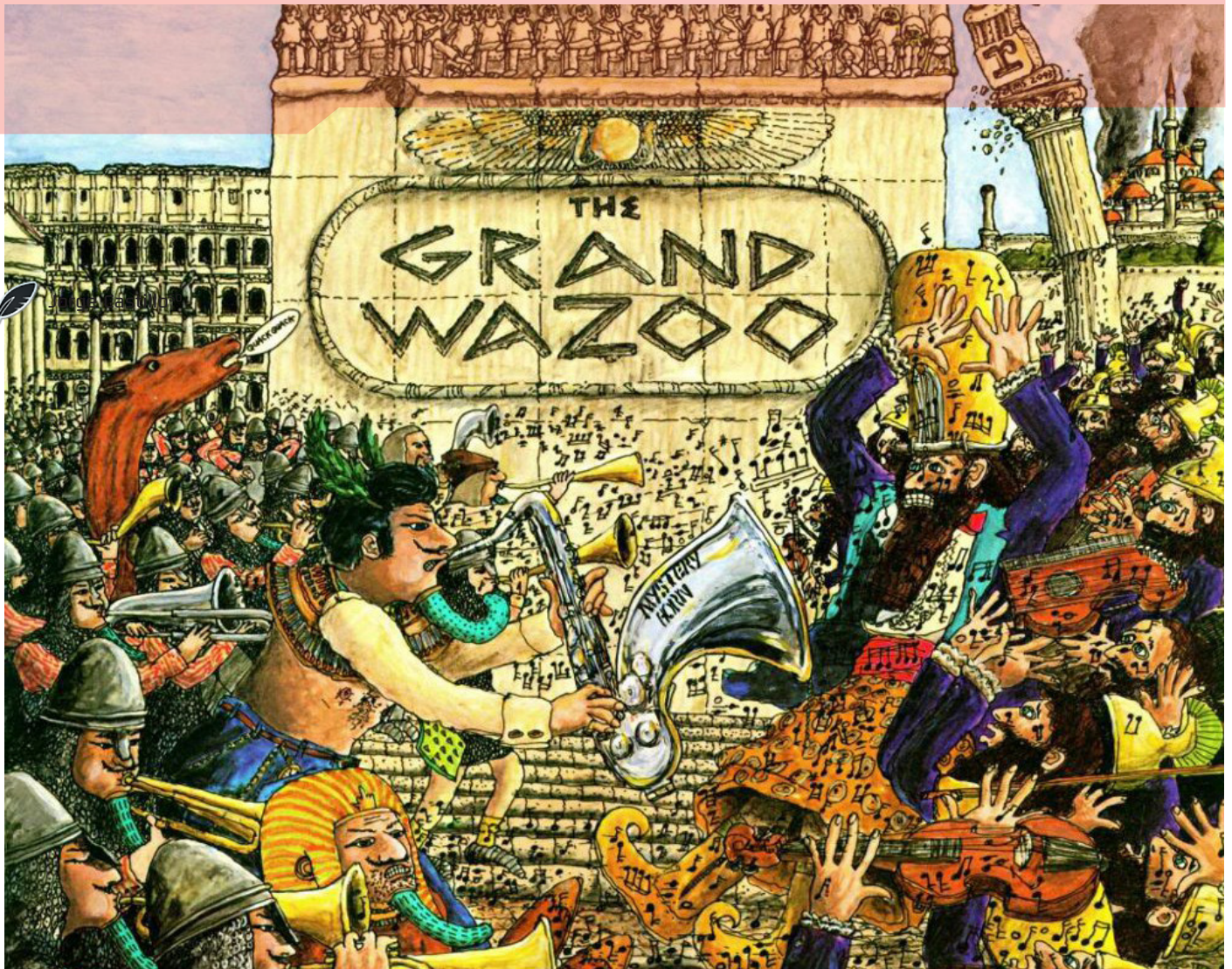
FRANK ZAPPA, 1972



D.*



usualmad@hotmail.com



Frank Zappa (diciembre 1940 – diciembre 1993). Simetría directa entre la estructura mágica y la música que en 1972 lanzó dos discos de inspiración jazzística y clásica orquestal, concebidos mientras se encontraba descansando lejos de los escenarios, debido al empujón que recibió de un espectador que lo lanzó fuera de la tarima del Rainbow Theatre de Londres, un 10 de diciembre de 1971 y que lo mantuvo más de nueve meses sentado en una silla de ruedas con la pierna izquierda enyesada.

*Aún no sabemos la verdadera identidad de D. Estamos a la espera de conocerlo. Imágenes: <http://becuo.com/frank-zappa-the-grand-wazoo>; <http://www.lifo.gr/team/showtime/40603> y <http://galleryhip.com/frank-zappa-the-grand-wazoo.html>

Al respecto de este accidente, Zappa escribiría en la página 115 de su libro autobiográfico (*The Real Frank Zappa Book*, 1989, with Peter Occhiogrosso): “Cuando la cabeza se me dobló sobre el hombro, me había estrujado la laringe, así que no podía hablar. Como resultado de eso, el tono de mi voz bajó una tercera y se ha quedado así desde entonces (...) tener una voz grave está bien, pero hubiera preferido obtenerla de otra forma”.

Los dos álbumes mencionados al iniciar este canto son *Waka/Jawaka* y *The Grand Wazoo*. El primero fue presentado en julio de 1972, luego de la edición y lanzamiento del álbum “Just Another Band from L.A.”, grabación del concierto realizado en el estadio de basketball Pauley Pavilion de la Universidad de California Los Ángeles (UCLA), en marzo de 1972.

El *Waka /Jawaka* fue la antesala del impresionante y completamente diferente disco denominado *The Grand Wazoo*, álbum inspirado en el cuento histórico-político que Frank Zappa titulara “La leyenda de Cleetus Awreetus-Awrightus y el Gran Wazoo”, donde cuenta la historia de un científico llamado Stu, quien dentro de su laboratorio apila un montón de libros, discos, recortes de periódicos, panfletos religiosos y chapas de champaña dentro de una gran máquina construida por él. Luego se aleja y se coloca un visor protector verde y guantes de jardinero para protegerse. Acto seguido coge la manivela y enciende el gran interruptor eléctrico, mientras en sus pensamientos se repite: “¡Sí, sí...

está todo aquí... cada pedacito... todo lo que necesito para crear mi mayor obra maestra!”.

Así, entre carcajadas malévolas desintegra en miles de partículas y chispas de luces los materiales antes referidos y al apagar la máquina observa que a media milla de distancia se ha creado una réplica ilusoria, de tamaño natural, detallada minuciosamente, históricamente incorrecta, pervertida de algún modo, de la anti-gua Roma.

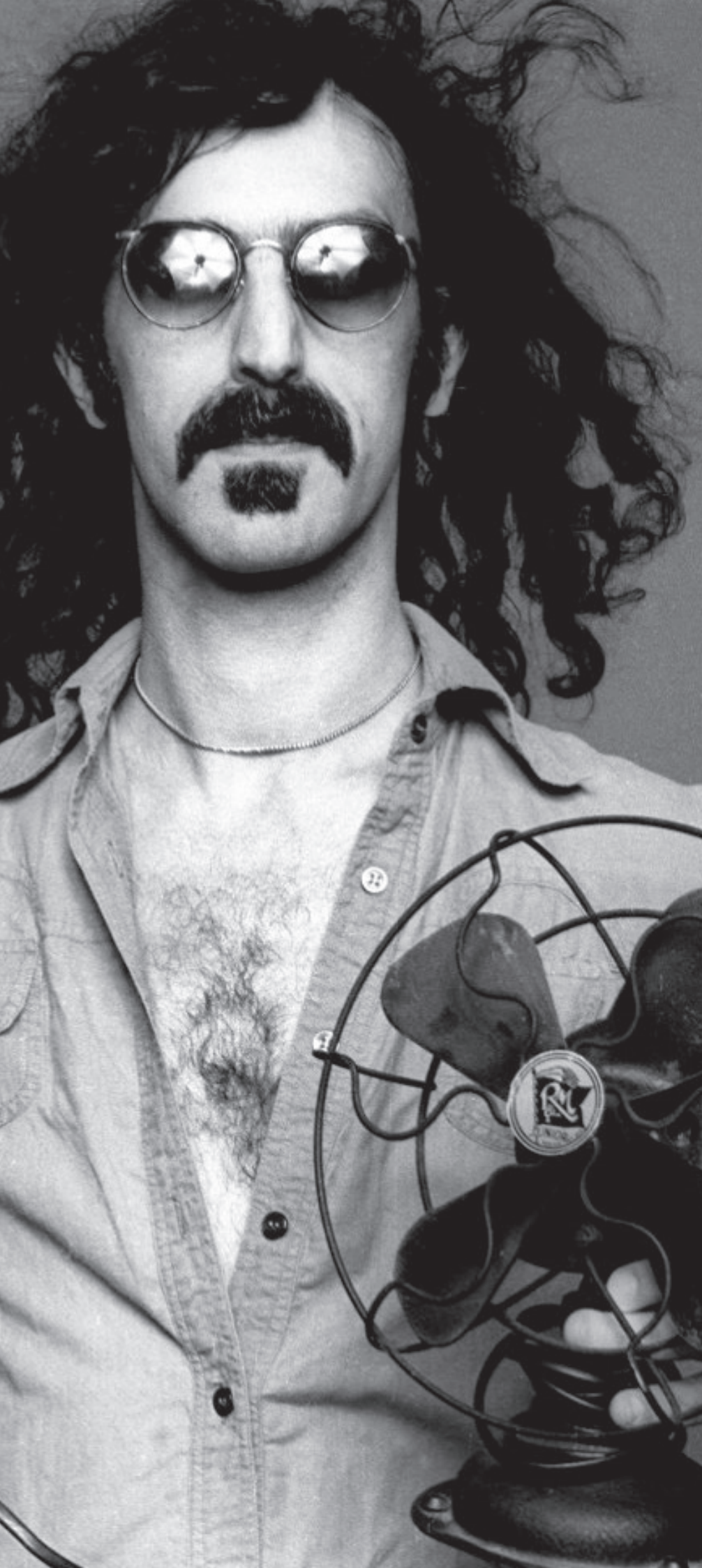
Lo curioso es que en dicha ciudad se desarrolla una singular lucha que Zappa describe: “El soberano de esta ilusión es Cletus Awreetus, el Emperador Funky. Cletus tiene un ejército fantástico de músicos sin empleo. Él y su ejército dominan el lugar cuando no están luchando contra su archi-llano ilusionario llamado Mediocrates de Pedestrium. Mediocrates también tiene un ejército fantástico. Estos dos ejércitos pelean todas las semanas el lunes. La puntuación de la batalla semanal se pega en carteleras, postes de teléfonos, acueductos pintados con spray y en tabletas de piedra llamadas Las Listas.”

Además de la guerra de los lunes, hay problemas de disturbios civiles en toda la ciudad, siempre relacionados con un grotesco culto de fanáticos ascéticos masoquistas a los que no les gusta la música, llamado Preguntas. Estos muchas veces son reclutados al ejército imperial cuando admiten tener aptitudes musicales. Otras veces, cuando se arrepienten e intentan eje-

cutar ritmos con cucharas u objetos que les brinda el emperador son llevados a trabajar en los clubes nocturnos, regidos por amables administradores, y los que se niegan totalmente a la música son desintegrados por un camión Radio Volador.

Todos los lunes, a cierta hora, llega el corredor exhausto quien irrumpe gritando: “¡Rápido!, inos van a rodear!” y se desmaya a los pies del emperador. Inmediatamente Cletus Awreetus reúne a todo su ejército que consiste en 5 mil metales (vientos surtidos) que son la Fuerza Aérea, 5 mil percusionistas (surtidos) que es la Artillería, 5 mil intérpretes de instrumentos eléctricos (surtidos) que son la Sección de Guerra Química, Biológica, Psicológica, y 5 mil hombres con tablas atadas al pecho, cada uno sujetando firmemente una corteza de coco en cada mano que golpean rítmicamente contra la tabla. El propio emperador Cletus dirige a toda la armada con su reluciente Trompa Misteriosa, aunque en realidad se trata de Ernie Watts (quien ejecuta y participa en el disco), el auténtico Cletus Awreetus tocando el saxo tenor.

El ejército enemigo de Mediocrates de Pedestrium tiene secciones similares, excepto por el nuevo pelotón de mercenarios siniestros llamado la Sección de Cuerdas o altivamente Los Endulzadores; asimismo, cuenta con 5 mil dinámicos vocalistas masculinos de esmoquin que se plantan a mitad del camino, aflojan la pajarita (especie de corbata) y arquean una ceja; 5 mil más que visten túnicas, blusas de flecos y camisas de colores; 5 mil más, vestidos con ropas viejas que gritan,



se enfadan, lloriquean y tocan la armónica; más otros 5 mil intérpretes de sexo indeterminado que no saben cantar en absoluto, pero bailan bien y hacen movimientos extraños con el cable del micro. Todos ellos reforzados por 1 000 chicas coristas que se balancean en forma ensayada y ponen el funky a la orden. Además de otras 5 mil cantantes solistas, muchas de las cuales son tan sensibles que desaparecen y otras tan irresistibles que hacen daño al mirarlas.

Tal cual la tradición, cada lunes el ejército de Mediocrates de Pedestrium marcha hacia el país de Awreetus y se alinea frente al área metropolitana principal. Allí, por medio de un pequeño y poderoso transmisor portátil las fuerzas combinadas de Mediocrates canturrean, se pavonean, burlan y emiten una descarga sospechosamente accesible de cancioncillas hacia las ondas, en un intento de anestesiarse a los ciudadanos decentes en una babeante sumisión. Ante esto, el ejército comandado por Cleetus Awreetus y su saxo gigante con la inscripción: "Trompa Misteriosa" a un lado del cuerno cónico de la campana, es quien les sale al frente con sus músicos y todo el poderío de un tornado de melodías hermosas y avasalladoras que en clave shuffle ahuyentan al enemigo, quien sólo corre despavorido ante una explosión infinita de notas musicales.

Además de esta bella historia, el disco *The Grand Wazoo*, fue grabado hace 41 años en el Paramount Estudios, en Hollywood, Los Ángeles, Ca-

lifornia, entre abril y mayo de 1972 y lanzado al mercado en noviembre del mismo año. Fue concebido entre más de 24 músicos de sesión dirigidos por Frank Zappa. La calidad de los ejecutores es reflejada en la belleza y variedad de la arquitectura armónica, esqueleto sólido de la concepción exquisita de las piezas. Para poder llevarlo a los escenarios, luego de la recuperación de Zappa en septiembre del mismo año, Frank utilizó una pequeña big band de 20 músicos a la que también llamó The Grand Wazoo. Luego, realizó una pequeña gira de cinco semanas por Estados Unidos con un elenco reducido que denominó The Petit Wazoo. Las grabaciones de esos impresionantes conciertos fueron, recién, editadas y publicadas en los álbumes Imaginary Diseases del 2006 y Wazoo del 2007.

Un aspecto considerable e inolvidable es la extraordinaria portada y arte gráfico general del disco que fue concebido por el artista Calvin Schenkel, quien estudió sólo un semestre en el Philadelphia College of Art y fue, en 1967, reclutado por su amigo Frank Zappa para realizar, primero, la caratula del disco "We are Only in it for the Money", entre otros, y luego, trabajar en la secuencia de animación de la película "200 Moteles" en 1971. En 1972 ambos se reunieron para crear el aspecto gráfico del The Grand Wazoo. Es gracias a este trabajo que Frank le dedicó el tema For Calvin (And His Next Two Hitch-Hickers).

The Grand Wazoo contiene cinco canciones: The Grand Wazoo, For Calvin (And His Next Two Hitch-Hickers), Cletus Awreetus-Awrightus, Eat That


Question y cierra la lista Blessed Relief. Precisamente este último tema sería considerado en el número 50 del The Real Book of Jazz. El poeta Heredia Pacheco, en sus Memorias Infinitas, escribiría: "Escuchar Blessed Relief -Alivio Bendito- es como estar observando el horizonte en una cápsula de agua sobre un río desembocando hacia el infinito del mar azul majestuoso, lleno de música".

Es un Alivio Bendito con lo que termina esta orquestación jazzística clásica llena de elegancia, diferencia, estilo y percepción musical incomparable, denominada The Grand Wazoo que este año ha cumplido 41 años de magia y que no reconoce horizontes perdidos, sólo se envuelve en un viaje infinito hacia ese secreto oscuro encerrado en nosotros mismos: la música, ese mundo absoluto.



Habitar el imposible. Sobre el poemario *La falsa piel que me habita*

 JORGE CASTILLO*

 tresmutan3@gmail.com

Conozco a Rocío del Águila desde hace unos relativamente pocos años, pocos pero suficientes para darme cuenta de la honestidad de su poesía. Alejada de una retórica florida o de imágenes rebuscadas, ella encuentra en palabras cercanas y directas lo que quiere decir. Esto lo notará el lector desde que abra el libro, o desde el mismo título que contiene tres palabras claves para hallar en ella (y a hacerlas suyas si el lector así lo prefiere) el contenido central de su poética: falsa, piel y habita.

La piel de Rocío no la representa, su estado epidérmico es falso porque esta piel (como una máscara, como un soporte) contiene un montón de mentiras que ha asumido en un habitat lleno de lugares comunes, a decir: sociedad, sexualidad, familia, género, herencias, éxito. Esos estereotipos con los que crecemos y heredamos sin que seamos demasiado conscientes, ni críti-

LA FALSA PIEL QUE ME HABITA

Rocío del Águila Gracey



*(Lima, 1980). Ha publicado óxixot>crónicas_contaminadas (C.A.C.A. Editores). Es coeditor de la revista Mutantres, literatura mutante, y C.A.C.A. Editores.

cos con ello. Rocío tampoco parece encontrar respuesta, o ni siquiera buscarla. Solo parece decirse: aquí no estoy, aquí tampoco. ¿Qué representa esta mancha en mi piel, y esa cicatriz, y esta otra, y esta pequita?

Rocío no escarba mucho para darse cuenta que tal mancha en su piel es, por ejemplo, un rasgo asumido en su infancia que ahora nada le dice, y esa cicatriz, probablemente un beso que recibió tímida y que ahora huye por temor a encontrar una forma de patriarcado. Hay algo de natural en su inconformidad, en su desubicación. De dónde, me pregunto, y si es que en algún lugar se encuentra, sacó esa especie de inasibilidad, esa enajenación, que la lleva a incómodos parajes o acaso a una soledad estoica.

Tiene también un grado de inocencia e ingenuidad amarga porque ella parece transitar torpe esos senderos largos e incómodos. No vocifera ni reclama a nadie, parece que le tocó vivir en el no-lugar y ella se asume así. Yo creo que Rocío se siente cómoda así, habitando el no-lugar. En el mejor de los casos, preferirá el silencio. De lejos el mejor consejero. Quizá por eso, me escuchó (antes que cuestionarme) cuando me atreví



a decirle, cierta vez que charlábamos, que la poesía se clasifica en tres grandes grupos: los poetas que preguntan, los poetas que afirman, y la suma de las dos anteriores: los que preguntan y los que afirman.

Ninguno es mejor que otro. Vallejo es un preguntón, Whitman afirma con seguridad asombrosa, Eliot es ambos incluso cuando miente, Eielson parece que pregunta pero en realidad afirma, y así... Mi amiga Rocío (probablemente esto que digo la sonrojará) ha inventado la suma

al infinito de todas las anteriores, es decir que termina restando verdad a la verdad y mentira a la mentira. Su libro es su declaración de independencia sin respuestas, su disidencia; y esta reseña probablemente el intento por explicarla: me temo que no podré. Habitar lo incómodo es, en realidad, un intento de retener la pronta fuga. Dicho esto, me encanta que sea así porque pensaba escribir que una María Emilia Cornejo se escondía en sus versos; pero, bien visto, es fácil ser una muchacha mala de la historia.

El devenir criatura. Sobre la poesía orgánica de Ethel Barja en *Gravitaciones*



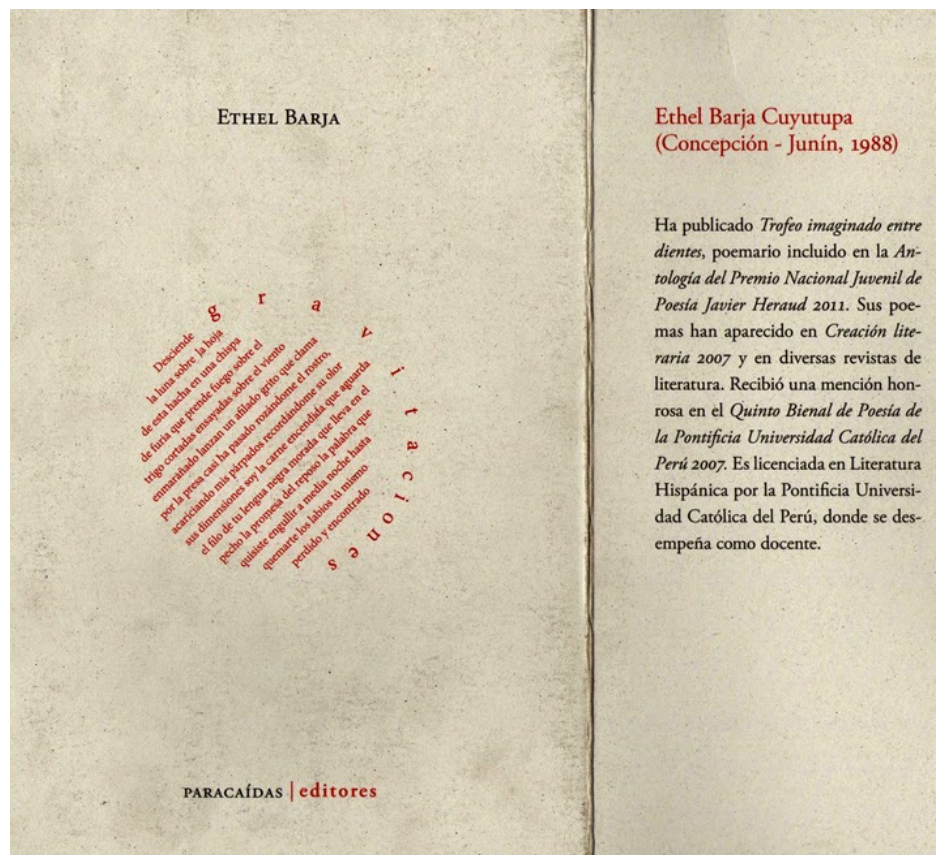
LUZ ASCÁRATE*



luz.ascarate89@gmail.com

Gravitaciones es una de esas obras de las que se puede decir que tienen un espíritu: relata una historia propia, situada en aquel punto en el que se relata a su vez toda la Historia, toda posibilidad histórica, nuestra historia. Dicha posibilidad puede ser entendida como un regreso, un reconocimiento y un despliegue: el regreso a lo propiamente originario, el reconocimiento del todo en la unidad, el despliegue de lo fragmentario o la otredad fundidos en un todo orgánico.

Poetas y filósofos, los unos nombrando, los otros explicitando, han dado fórmulas diversas a la expresión de este devenir que es a la vez origen. El nombre con el que explicita Ethel Barja es Gea. Los protagonistas somos todos los que gravitamos, con ella, in suspenso, "nadificados", en los vertiginosos ciclos de perecimiento y renacimiento. ¿De qué forma podríamos referirnos al verso que trata lo originario? Tan solo recreándolo, pues tal discurso, si posible, tendría lugar



ahí donde la creación es origen. Así pues, aquí, buscamos gravitar desde Gea con Barja y cantar hasta donde nos gravite la voz.

Y Gea gravita, "y la gravedad se hace carne" (p. 9); entonces, nosotros –comunidad de humores, sensaciones, pérdidas– gravitamos en ella, hacia ella. En el Origen, "nuestras bocas estremecidas se buscan" (p. 11). Nos hicimos paso entre los

versos y "reconocimos el camino" (p. 13), hacia la Matriz. Algunas veces uno de nosotros habla: "no supe a quién llamaba" (p. 17), intentaba "ver el tallo en nuestros pechos" (p. 19). La gravedad nos dirige: "impulsate más alto / a cuatro pies sobre el abismo" (p. 21). ¿Somos a quienes la gravedad dirige o la gravedad misma? ¿Somos Gea o en Gea? Tal intuición nos es velada desde su identidad, afortunadamente, Gea

desdoblada "avanza por el lomo de la tarde" (p. 23), preparando su muerte diaria, la que constituye su memoria: "su pecho / memoriosa corola / madura ayer en pesado metal" (p. 25). Pocos de los que se preocupan por los orígenes de la creación han atendido a la criatura sin ser plegaria. Barja va más allá, nos hace exclamar: "nos condenarán a la duplicación / de lo que no se acaba y asfixia" (p. 27). He aquí la materialidad como expresión de su esencia: "Gea en cada brazo dará forma desde la leña hasta el humo" (p. 29).

Y suspendidos, gravitamos hacia el Naufragio: tú "ahora eres la arena roja que pasa por la garganta" (p. 33), yo "desmiembro el ges-

to heredado" (p. 35). En lo orgánico, nos reconocemos, sin embargo, los mismos. En el descubrimiento de lo otro, nos resolvemos en una transformación continua que es a la vez un aprendizaje y un descubrimiento de la gravidez. Nuestros cuerpos son evidencia, pues en nuestras carnes "se pronunciará la extensión" (p. 39). Continuo flujo es "esta danza de epidermis rotatoria" (p. 43), en el que "la gravidez palpita" (p. 45).

Descenderemos hasta la dispersión, "allí despiertan las aves migratorias" (p. 47), para volver, prestos, a nuestro destino circular. Hacia Gea, su sigla es "ley impresa en nuestra carne" (p. 49), y a partir de Gea, "mientras Gea nos nutre" (p. 55).

De un lado al otro, de un tiempo al otro, "el tránsito es un misterio nutritivo y rojo" (p. 57). Recorremos así, nuestros pasos, pero en verdad nos recorremos a nosotros, porque "el aprendizaje viene de la entraña" (p. 63). Hacia Gea y a partir de Gea, "mientras dormimos a cielo abierto" (p. 65). Hacia Gea y a partir de Gea, "la criatura tensa el arco" (p. 67). Hacia Gea y a partir de Gea, principio unificador que es condición de posibilidad de lo múltiple, gravitamos como humores, sensaciones, pérdidas –y en el fin, el comienzo– "a la tierra atraídos por la raíz más blanca del árbol más blanco" (Paul Celan, traducción de Ethel Barja, epígrafe de Gravitaciones).



“EL ARTE ESTÁ EN PELIGRO”

SOBRE CONVULSIÓN DE BRUNO NASSI

 KAREN PAVEL*



Es casi aterrador hacer arte sobre la realidad. Pero *Convulsión* (Arkabas, 2013), la tercera publicación de Bruno Nassi, es un cuento largo (o una novela corta, según el gusto) que se dedica enteramente a esa tarea. En su libro de cuentos anterior, *Clamores* (Arkabas, 2011), el autor ya coqueteaba con la idea de utilizar el absurdo como un lente a través del cual

visualizar el mundo. Pero si en ese libro lo hacía caminando por la cuerda floja entre la ironía y la realidad, *Convulsión* va directo al punto.

El relato inicia con una escena de apariencia mundana que termina con una situación tan sorprendente como irónica. Pero no es allí exactamente donde se tejen los mecanismos del absurdo. Para quienes han leído la obra anterior de Bruno Nas-

si, la imagen de un viejo automóvil se convertirá en una autorreferencia que, junto a la mención del nombre “Marcelo Chiriboga” (un autor ficticio ecuatoriano del boom desarrollado por Donoso y Carlos Fuentes), nos dará las claves para comprender que estamos ante una obra mucho más compleja e inteligente de lo que percibimos en la superficie.



Conforme la trama progresa y el viaje de los protagonistas se vuelve una misión para "salvar el Arte" de un personaje tan misterioso como hilarante, el cuento se transforma también en una especie de estudio de la realidad. Porque la belleza y el arte no pueden sobrevivir como conceptos ante el discurso anárquico, pero al mismo tiempo el arte se re-define a sí mismo según la visión de una época. Y es ahí donde la ironía se convierte en una paradoja meta-literaria y Convulsión triunfa como una forma de expresar esta contradicción.

Después de la primera lectura, la voz de Bruno Nassi empieza a parecerse mesiánica y llena de sabiduría, sobre todo en un contexto como el latinoamericano, en el que los cánones parecen ser mucho más importantes que las obras. Cuando uno cierra este libro, algo perdura en el lector: la idea de que el Arte está en peligro y que solo nosotros podemos devolverle su integridad. La premisa de la obra se proyecta así en el mundo en vez de morir en el espacio de la página escrita, como un problema real que existe independientemente de que un autor haya escrito sobre él o no. Y no puede haber nada más real que eso.

“LA VENTANA ES UN ESPACIO QUE DEBE TRANSGREDIRSE”. SOBRE 10+1: (SIN) VENTANAS DE JAVIER SUÁREZ

JESÚS SALAZAR PAIVA*

@ jefran_88@hotmail.com

El lector de este libro se enfrenta a un proyecto de constante y apasionada experimentación, en el que la polifonía es la única posibilidad de ampliar los medios de expresión del pensamiento, del sueño, de la historia y el lirismo del ser humano. Para ello, el libro presenta una mirada interdiscursiva, múltiple con una lírica nutrida por el mito, por lo onírico y por lo psicológico de las voces fluctuantes que rompen las barreras del tiempo y del espacio para crear realidades diversas que van desde evocaciones lejanas hasta diálogos directos.

Un aspecto central en esta audaz propuesta que vincula y trasgrede los tradicionales parámetros de los géneros literarios es la ruptura de la unicidad del discurso, sin desmedro de la forma, con el objeto de intensificar el sentido. Por ello, la interacción entre las voces poéticas y el lector, quien no tiene para nada un papel pasivo, es fundamental para la concreción de un efecto: aquello que el lenguaje no puede expresar natu-

ralmente. El libro, por lo tanto, reposa en el ámbito de la exploración del decir. No solo dicen los interludios en prosa del libro, sino también las ilustraciones. La poesía sirve como un corredor que va construyendo un complejo de pensamientos y visiones de las voces poéticas.



Asimismo, el libro sabe recoger, con ironía, los esfuerzos más interesantes de la expresión poética como el vanguardismo –especialmente el surrealismo–, además de recoger con reminiscencias en el tono poético expresiones de grandes poetas

de los que se sienten los ecos como César Vallejo, Octavio Paz, T. S. Eliot, a José María Arguedas. No repite esquemas, sino que mezcla y un recurso clave es el salto en el tiempo, la irreverencia en el lenguaje por momentos para desacralizar y exponer intensos sentimientos y cuestionamientos al ser. El tiempo, el ser y la desazón con humor son aderezos de corte existencial y filosófico en general, los cuales elevan la sensibilidad de la expresión de la polifonía.

¿Qué expresan las voces? Es difícil –y creo que sería atentar contra la naturaleza del libro– establecer una idea general o un mensaje único o, muchos menos, una postura. El libro deja en el lector la posibilidad de reconstruir el amor, la sexualidad, la desesperación, la belleza, la reflexión como un testimonio o una exhibición de lo humano y la experiencia misma de la lectura del libro es integrada al libro –casi como un efecto similar al de la idea de Las Meninas–. Para ello, ciertamente, el libro aporta una serie de pistas con un rico valor simbólico, que no se

*Magíster en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2014). Licenciado en Literatura Hispánica por la misma casa de estudios (2010). Actualmente, se desempeña profesionalmente como docente universitario, investigador y corrector de estilo.



trata solo de un conglomerado de imágenes diversas. El más saltante, evidentemente, es el símbolo de la ventana. La ventana es un espacio de frontera que debe transgredirse. No debe atrapar ni el reflejo de uno ni la imagen de lo exterior. La observación clásica del poeta, la contemplación y la admiración de lo infinito no es una opción en este texto, sino que el camino que sugiere al lector desde el comienzo es la ruptura, con un lenguaje propio del manifiesto vanguardista, con lo institucionalizado y con los parámetros de la lógica. Casi a la mitad del libro, el texto con *(Ley de las ventanas)* menciona la estructura de lo mencionado: lo expresivo queda en ese límite por transgredir.

Ejemplo digno de resaltarse de esa capacidad simbólica es la presencia de la imagen del zorro, de los zorros —epíteto de los autores— los cuales, obviamente, remiten a la última

novela de José María Arguedas. El mito y la relectura de la vida (y de la muerte) cobran un gran simbolismo. Con esta pista del libro, se enfatiza la imposibilidad de una única mirada de la vida y más bien se concentra la mirada compleja que necesariamente implica la integración de otros componentes que van más allá de lo sensible y lógico.

Mención aparte merecen detalles como el uso del latín, el griego clásico y tardío, y reflexiones de lo académico que se filtran en las historias míticas y poéticas del libro. El libro no pretende destruir ni negar el valor de lo clásico con su constante experimentación y ruptura de la forma. Lo reescribe, lo mezcla y lo hace parte hasta del futuro hipotético que inventa en algunas de sus historias. El libro, ya desde las conexiones intertextuales, muestra una vocación erudita aunada a una vocación innovadora que trate de repotenciar la

expresividad. Así, con la erudición y la experimentación se integra lo dicho en el pasado con la posibilidad del discurso literario del propio libro. Sin duda, esta es una muestra de coherencia en el proyecto textual de los autores.

En suma, se puede observar en este libro una opción novedosa que no se ancla en ningún género y que aprovecha al máximo la integración de voces para fijar una contundente realidad simbólica: la de la pulsación humana con sus matices y realidades, traspasando la lógica y lo figurativo. El libro ejercitará a los lectores con un rol dinámico que lo obliga a transgredir y aceptar una aventura *sui generis*, no a observar pasivamente. Es, por consiguiente, una propuesta audaz y muy trabajada, la cual sin duda despertará la agudeza de quien desee, con los autores, romper más de una ventana.

CREACIÓN

TXT

HUMANIDADES

¡A LA CALLE!



@REVISTANTITXT@GMAIL.COM

WWW.TXT.PE

WWW.FESTIVALDELASHUMANIDADES.COM