

EDUARDO CHIRINOS



El Fingidor  
Revista de Literatura

Serie Ficciones EDICIÓN ESPECIAL

Pontificia Universidad Católica del Perú - FONDO EDITORIAL 2003



## Eduardo Chirinos

(Lima, 1960) es autor de los poemarios *Cuadernos de Horacio Morell* (Lima, 1981), *Crónicas de un ocioso* (Lima, 1983), *Archivo de huellas digitales* (Lima, 1985), *Rituales del conocimiento y del sueño* (Madrid, 1987), *El libro de los encuentros* (Lima, 1988), *Canciones del Herrero del Arca* (Lima, 1989), *Recuerda, cuerpo...* (Madrid, 1991), *El equilibrista de Bayard Street* (Lima, 1998), *Abecedario del agua* (Valencia, 2000), *Breve historia de la música* (Madrid, 2001) y *Escrito en Missoula* (Valencia, 2003). Dentro de esta serie ha publicado el conjunto de crónicas *Epístola a los transeúntes* (Lima, 2001). Su poesía ha sido reunida en varias antologías en Perú, México y España, e incluida en prestigiosas selecciones de la poesía hispanoamericana.

Como ensayista y crítico literario ha publicado *El techo de la ballena* (Lima, 1991), *Infame Turba* (Lima, 1992 y 1997), *La morada del silencio* (Lima, 1998) y en colaboración con Jorge Eslava la selección *Loco Amor, poesía peruana contemporánea* (Lima, 1991).





# *El Fingidor*

REVISTA DE LITERATURA

*es una edición especial de la Serie Ficciones*

Primera edición: junio de 2003  
1000 ejemplares

Dirección editorial: Dante Antonioli D.  
Responsable de la Serie Ficciones: Estrella Guerra C.  
Concepto y diagramación original: Eduardo Chirinos y Jannine Montauban  
Diseño de cubierta: Fondo Editorial de la PUCP

© Eduardo Chirinos, 2003  
Derechos exclusivos en Perú

© 2003 de esta edición:  
Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia, 1164  
Lima 1 - Perú  
Teléfonos: 330-7405, 330-7410, 330-7411  
E-mail: <feditor@pucp.edu.pe>

Derechos reservados. Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 9972-42-577-0  
Hecho el Depósito Legal: 1501052003-2909

Impreso en Perú - Printed in Peru





# *l Fingidor*

Revista de Literatura

---

*Eduardo Chirinos*

*Poesía*

*Traducciones*

*Epistolario*

*Reseñas*

*Comentarios*

---

NÚMERO 1 • PRIMAVERA BOREAL, JUNIO 2003



---

# SUMARIO

---

Editorial	7
La espera	9
La salvación	12
«tu solombra sovri mi curasón»	14
Postales para tres poetas	19
1. <i>Firenze</i>	19
2. <i>Milano</i>	20
3. <i>Madrid</i>	21
¿Quo vadis, Nicanor Parra?	22
Canto a Teresa	26
Un francés, un griego, un checo	27
1. <i>El manco de Chaux-de-Fonds</i>	27
2. <i>Seferis, Apolo y el dragón subterráneo</i>	30
3. <i>Vladimir Holan o la moral inquebrantable</i>	32
La fértil miseria de Maqroll el Gaviero	34
Una tarde en el museo del Prado	37
Cartas desde Madrid para María Fernanda	39
Entre Apolo y Marsías	49
Westphalen	50
Un bárbaro en la periferia	51
Esse comboio de corda	55
Delfín comido por los gallinazos	56
Una vieja fotografía en blanco y negro	57

El cementerio	61
La Dama del cuaderno rojo	63
La soledad del amador del fondo	64
La trampa	67
Casa Abierta	68



# EDITORIAL

O poeta é um fingidor



ON ESTE VERSO comienza uno de los poemas más citados y menos comprendidos de Fernando Pessoa. Quien se pasó la vida fingiendo que era muchos pudo vanagloriarse de que muy pocos advirtieran su condición de nadie: Ulises con monóculo y sombrero hongo, Pessoa anduvo casi toda su vida deambulando por los vericuetos de una ciudad que le debe (además de su nombre) las mejores páginas que se hayan escrito en ella. Páginas volanderas que el tiempo y los

lectores han sabido encuadernar para recordarnos

que no necesitan del fantasma que tanto fingió para escribirlas.

Además del homenaje explícito a Pessoa, esta revista quiere ser un homenaje a aquellos que siempre quise ser y no encontraron otro camino que la ingratitud y el olvido. Tal vez por incapacidad mía, tal vez por que así lo decidieron, ninguno de los textos que aquí aparecen tuvieron oportunidad de formar parte de un libro.

Poco a poco fueron convirtiéndose en legión hasta que un día decidieron encararme diciéndome que si nunca hubo acogida para ellos, estaban decididos a aparecer juntos en una revista. ¿Acaso una revista estaba obligada a mantener la unidad de tono y personalidad que se le exige a un libro?

Entonces reuní a todos aquellos que alguna vez quise ser y les pedí una colaboración, la que quisieran, a condición de que no firmaran.

Vinieron desde años atrás: poemas que habían crecido a la velocidad de la carne, artículos y ensayos que se negaron a tener compañía, cartas escritas en soledad y que nunca fueron enviadas, poemillas traducidos de un original que sólo ellos podían haber inventado.

Ahora que los releo observo con cierta nostalgia que ellos ofrecen lo mejor de mi capacidad de fingimiento. Y que han pasado la dura prueba del silencio para enfrentar otro silencio mayor: el que les espera compartir con sus lectores. [E.Ch]



# La espera

Para Víctor Vich

*Momia silenciosa,  
desde hace milenios espero la resurrección  
llevando a hombros mi muerte*

ABD AL-WAHHAB AL-BAYATI

1



SCOGE

el sueño lastimado donde arden los cuerpos  
o esa voz que resiste al tiempo y a la trituración  
de los huesos.

Ella pidió la inmortalidad pero olvidó pedir la juventud;  
su carne se fue apagando hasta convertirse en polvo  
y su voz resurge desde la arena dispersa.

Todo es signo, me dice,

el hierro candente de antiguas batallas, las aves  
que anidan alrededor de la carroña, los perros  
que ladran de espaldas a la luna.

Sobre el césped un payaso hace su pantomima inútil,  
simula arrojar a lo lejos una piedra  
y cae atravesado por un ciego resplandor.

La palabra corrompe ese ciego resplandor,  
el hálito de vida que nos mantiene aferrados a un cuerpo  
como a una isla solitaria en medio del mar.

Qué horrendo el mar,  
su blanco laberinto que enloquece al piloto y lo conduce al más desesperante  
infierno.

Todo es signo, me repite,  
y la inmóvil piedra cae sobre mi espejo,



lo destroza en millones de fragmentos  
regados en la playa como restos de un naufragio.

2

El leopardo de la angustia ha lamido mi rostro  
y su máscara se ha fundido para siempre en mi piel.  
Antaño recorrí calles malolientes en busca del amor,  
lloré noches enteras abrazado a una almohada,  
llené cientos de cuartillas donde rogaba en tinieblas su ansiado resplandor.  
Pobre y suntuoso lamento.  
Su fuerza hubiera derribado murallas,  
conmovido el más seco y oscuro corazón;  
pero fue sólo un brillo inútil,  
una corona de jade en una cabecita de yeso,  
un majestuoso relámpago en un cielo vulgar.  
Cuando al fin llegó traje consigo todas las flores del mundo,  
con ellas debí construir un lecho  
o un barco que supiera navegar a la deriva,  
pero olvidé las palabras  
¿acaso no tenía ya lo concedido?  
La lluvia es triste no porque es la lluvia sino porque es monótona;  
mejor las olas que mueren al instante en que copulan con la orilla  
o el violento remolino  
que devora peces y estrellas en un horrendo afán.

3

Si escuchas su voz se desvanecerá su cuerpo.  
Si tocas su cuerpo se desvanecerá su voz.

4

El amor es un puñal sombrío que afila cada noche su hoja interminable,  
sólo sabemos de su filo en el placer y el dolor,  
entre ellos vivimos a tientas  
esperando en silencio la revelación.



Aquella tarde vi el cuerpo de la diosa ardiendo de placer en el barro.  
Se reía históricamente mientras se dejaba tocar por oscuros camelleros,  
retorciéndose de gozo ante la vista de un avergonzado amante.  
La visión duró minutos, quizás segundos,  
pero fueron suficientes.

Ahora debo escribir para que la vida siga su curso, para sentirme menos  
miserable, para que el odio no se acumule en mi pecho, para que mis  
hijos no me miren por encima del hombro, para acariciar el cuerpo de  
mi madre sin temer la mirada de mi padre.

Para sentirme menos solo debo perseverar en lo inútil,  
recoger los restos del naufragio  
y esperar que el viento los arranque como nos arranca la vida.  
Sin piedad y sin remordimiento,  
escuchando una penosa voz que ya nada tiene que decir.



# La salvación

Para Lorenzo Helguero



ADA, SÓLO una ruma de papeles empolvados  
y el silencio que flota con el esplendor de un cuchillo.  
Largas muchedumbres pasan ante ti y te advierten:  
la vida se te escapa de las manos,  
y miras con miedo tus manos que ocultan su propia  
semejanza.

(Hay hombres que besan para obtener el placer de  
recordarlo,

mujeres cuyos ojos no verán nunca porque están velados,  
porque basta desear para que amor se desvanezca,  
para que nos dé la espalda cuando estemos a punto de creer,  
aún cuando nunca estuvimos dispuestos a creer).

Podrás decir que el viento despeja el hedor de los chacales,  
que el frío eriza el plumaje de los búhos, que las musas  
se muestran sórdidas y crueles.

Pero no te creeré nada.

Creo en el humo que arde después de los incendios,  
creo en la bruma que empaña los espejos,  
en la niebla que enturbia tu apagado corazón.

No te engañes diciendo que no eres tú quien escribe;  
tu máscara ha sido devorada por ratones y gusanos  
y has de ver al fin tu verdadera cara,  
aquella que nada significa  
salvo tu sorda indiferencia ante un mundo que se deshace a tus pies.

Nada sino ceniza crece alrededor tuyo  
y no podrás evitarlo.

Si deseas persigue a una mujer y besa con ardor su cuerpo,  
acaricia si deseas sus piernas y sus pechos;  
será como abrazar un mármol frío,



violiar una vestal vuelta laurel en tus callosas manos.  
Humillado te arrastrarás como cualquier bestia del Señor  
y sabrás que la verdad se sacia del hartazgo, que la culpa  
encuentra su alimento en el error y que el placer  
es quien gobierna tu vida y la ennoblece.  
Entonces volverán tus viejas palabras  
te besarán en las llagas  
te salvarán para siempre





# «tu solombra sovri mi curasón»

## Los poemas sefarditas de Juan Gelman



MEDIADOS DEL SIGLO XVI Moses Baruch Almosnino, un rabino de ascendencia aragonesa, publicó en Salónica una *Crónica de los Reyes Otomanos* y un tratado de moral titulado *El regimiento de la vida*. Ambos volúmenes estaban redactados en español, aunque su prosa estaba salpicada de préstamos griegos y turcos, lo que era natural ya que la experiencia del exilio invita forzosamente a la hibridación creativa de la lengua. A *El regimiento de la vida* le cabe la gloria de haber sido el primer trabajo originalmente impreso en judeoespañol, no sólo en Salónica sino en toda la

cuenca del Mediterráneo, incluyendo la misma Sefarad. Cuatro siglos más tarde, un poeta argentino publica un delgado libro de poemas titulado *Dibaxu*, tal vez el único libro de poemas de amor escrito en lengua sefardí por un escritor hispanoamericano. La historia de este poeta se parece un poco a la del rabino de Salónica. Sus padres eran inmigrantes ucranianos: él era obrero ferroviario además de carpintero y había participado en la revolución rusa, ella había estudiado medicina y era hija de un rabino de Odessa. Poco o nada sé de la historia familiar de este poeta, pero nada nos cuesta imaginarlo viviendo este poema mientras lo escribía:

*con el cigarro encendido mi padre se paseaba horas y horas  
por la oscuridad del comedor entre las plantas del patio  
su mujer le decía «dejate de dar vueltas José»  
pero él no quería comer ni dormir ni detenerse  
se le gastaron los pies una tarde  
se dio vuelta y cerró los ojos como un pajarito*

En este poema, titulado «El extranjero» (*Cólera buey*, 1971), los silencios del padre se adueñan de las palabras hasta el punto de configurar otro espacio donde discurren y cobran vida sus rumias. Pero Juan Gelman hizo suyos una cultura y un idioma que comparte con los miles de lectores que recobran, gracias a sus poemas, el



valor de las palabras. A él también le tocó revivir los pasos que llevaron a sus padres de un país a otro; no voy a volver a contar la dolorosa historia que todos conocemos, pero ante los poemas sefarditas de *Dibaxu* no puedo sustraerme del deseo de celebrar en el canto del amor más puro la dolorosa experiencia del exilio.

Nunca sabré si debido a la azarosa vida de sus poemas (sometidos muchas veces a la censura política) o la penosa situación de las librerías limeñas, los poemas de Gelman me fueron llegando de a pocos y a través de antologías. El hecho de que mi acercamiento a su obra fuera tan accidentado no me impidió percibir ciertos rasgos que me resultaban atractivos. El primero era la combinación de saber literario con sabiduría popular; el segundo, su capacidad hacer convivir la pasión política con el humor más anárquico. La suma de estos rasgos le permiten a Gelman ser un poeta culto sin ser académico, político sin ser panfletario, popular sin ser populista, tierno sin ser superficial. Y esa fue para mí una lección de moral literaria: entender que lo político está presente en poemas como «Anclao en París», «El botánico» o «El expulsado» es atreverse a darle un espacio más digno a la poesía, a la política y también al amor, que debe ser indesligable de la poesía y la política. Todas estas implicaciones se ponen en juego en este breve poema que anticipa los de *Dibaxu* y que nos es presentado como una traducción de Yehuda al-Harizi, poeta judeoespañol que vivió entre 1170 y 1237:

*me echaron de palacio/  
no me importó/  
me desterraron de mi tierra/  
caminé por la tierra/  
me deportaron de mi lengua/  
ella me acompañó/  
me apartaste de vos/ y  
se me apagaron los huesos/  
me abrasan llamas vivas/  
estoy expulsado de mí/*

Su título, «El expulsado» (*Com-posiciones*, 1986), nos invita a pensar en prácticas antisemitas iniciadas por los reyes visigodos en siglo VII, continuadas en matanzas y persecuciones como las de Granada y Sevilla, hasta la expulsión masiva decretada por los Reyes Católicos en 1492. La precaria frontera que separa la realidad de Yehuda al-Harizi de su estatuto ficcional no impide que el poema se inscriba en una verdad histórica: la de un hombre cuya fortaleza ha crecido en el exilio porque lleva consigo su tierra y su lengua, pero que se desarma ante la expulsión más terrible, la del amor. Como si fuera un laberinto de espejos, el poema de Gelman se



propone como la traducción, pero también como la actualización creativa de un escritor hispanohebreo del siglo XIII. A Gelman le ocurre con Yehuda al-Harizi algo semejante a lo que le ocurre a Ernesto Cardenal con Marcial y Catulo: al tiempo que los traduce, los instala en el presente de sus propias urgencias amorosas y políticas; pero si en el Cardenal de los *Epigramas* la pasión amorosa es indesligable de la revolución política, en Gelman volver al amor cuando se está en el exilio es retornar a su tierra y al lenguaje de la patria. «Me apartaste de vos» se queja el amante, y estamos a punto de sospechar un asomo de tango cuando reparamos que el voseo, más que una licencia explicable por la nostalgia, es un uso común que la lengua ladina ha sabido preservar.

*Dibaxu* es un libro donde el retorno al amor es también un retorno a la lengua de los expulsados, sean cuales sean las condiciones históricas de su expulsión. En este sentido el retorno al voseo en la queja amorosa supone hermanar el lenguaje de los judeoespañoles expulsos con el lenguaje popular de los argentinos tal como se expresa en el tango. A una sorprendida pregunta acerca del uso de una lengua arcaica en los poemas de Dom Pero y transterrada en los poemas sefarditas, Gelman responde con un argumento donde no es fácil destejer las razones lingüísticas de las históricas y las eróticas: «necesité viajar al idioma del Cid —hoy llamado sefardí o ladino— tal vez para explorar la carne y la nervadura de la lengua, tal vez porque el exilio me empujó al territorio más exiliado de la lengua».

Aunque Gelman no es propiamente sefardita, sus raíces se hunden en los puertos de donde zarpan sus poemas: la poesía mística de Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz hasta llegar al romancero sefardí, las jarchas populares y la poesía mística hebrea. Contra lo que pudiera pensarse, los poemas de *Dibaxu* no suponen un alarde de erudición lingüística, tampoco el piadoso homenaje a una lengua en extinción; estos poemas recuperan para el lector la temblorosa sensación de escuchar nuestra lengua en estado germinal, una lengua que todavía no sabe que habrá de convertirse en el instrumento con el que, siglos después, todavía nos comunicamos. De allí su capacidad para decirnos sus candorosa verdad (el adjetivo es de Gelman) y devolvernos al momento más creativo de la lengua: el que experimentamos cuando recreamos su proceso histórico en nuestro propio aprendizaje; el que balbuceamos cuando el amor nos toca a la puerta:

*quí lindus tus ojus/  
il mirar di tus ojus más/  
y más il airi di tu mirar londji/  
nil airi stuvi buscandu:*

*la lampa di tu sangri/  
sangri di tu solombra/  
tu solombra  
sovri mi curasón (V)*

Sofocados por normas y gramáticas al uso, desde niños aprendemos que no se dice *cayer* sino *caer*, *muerto* y no *murido*, *el calor* y no *la calor*. Insistir en su uso es, como lo sabe cualquier lingüista, obedecer estructuras profundas de la lengua que son moneda corriente allí donde el idioma ha evolucionado de manera distinta. Pero es también una manera de transgredir y resistir la normativa de un poder político que se enmascara en las imposiciones gramaticales. En los poemas de *Dibaxu* está patente ese deseo de transgredir y resistir que anima la poesía de Gelman, pues al leerlos no nos sentimos extranjeros en nuestra propia lengua, sino transportados a escuchar su antigua y renovada verdad:

*no stan muridus los páxarus  
de nuestros bezus/  
stan muridus lus bezus/  
lus páxarus volan nil verdi sulvidar/*

*pondrí mi spantu londji/  
dibaxu dil pasadu/  
qui arde  
cayadu com'il sol/ (XXIX)*

Difícil no recordar el poema XII de *Donde habita el olvido* de Luis Cernuda, escrito sesenta años antes (o seiscientos años después), que empieza «No es el amor quien muere/ somos nosotros mismos». En ambos casos, la eternidad del amor se sitúa por encima de las experiencias individuales, pero las acoge con desprendida nobleza y generosidad. Debajo de la tristeza que subyace a estos poemas (por lo demás tan distintos entre sí) hay una exaltación del amor que atraviesa como un relámpago la oscuridad de la historia y la redime.

Los pájaros que recorren la poesía de Gelman son los mismos que cantan en todas las latitudes. Y como en todas las latitudes son metáfora del amor y las palabras, pero también del amor encarnado en la tradición poética:

*cuando mi aya murido  
sintiré entudavía*



*il batideru  
de tu saia nil vienti/*

*uno qui liyera istus versus  
prieguntara: «¿cómu ansí?/  
¿quí sentirás? ¿quí batideru?/  
¿quí saia? / ¿quí vienti?»/*

*li dixí qui cayara/  
qui si sintara a la mesa cun mí/  
qui biviera mi vinu/  
qui scriviera istus versus:*

*«cuando mi aya muridu  
sintiré entudavía  
il batideru  
de tu saia nil vienti»/ (XVI)*

En su brevedad, este poema declara el procedimiento de los poemas de *Dibaxu* hasta el punto de proponer su poética. Los obstáculos que suponen el uso del sefardí y los referentes propios de la experiencia del hablante sólo pueden ser salvados si el lector participa de esa experiencia; es decir, si se atreve a dar el salto para convertirse en autor de esos versos. Ese salto sólo es posible en la complicidad y en la amistad. Pero los versos que el hablante le invita a escribir no son los mismos que dan inicio al poema; son el palimpsesto que se inscribe sobre los anteriores y los redefine convirtiéndose en su traducción. A semejanza de las «traducciones» de John Wendell, Yamanocuchi Ando o Sydney West, las de *Dibaxu* cuestionan el valor que se le concede al autor como entidad unificada y jerárquica, pero con una diferencia esencial: la de invitar al lector a participar de la escritura y hacerlo efectivamente escribir. La misma estructura del poema propone una cadena que define la tradición literaria como una secuencia donde el autor es traducido por su lector, quien a su vez se convierte en autor que será traducido por otro lector. Y así sucesivamente.

Líneas arriba he afirmado que la traducción es el exilio de la lengua, debo añadir que de ese modo la tradición garantiza su continuidad. Poco importa la muerte en este proceso: si el amor y las palabras son capaces de hacernos sentir el «batidero de la saia» hasta las más muerta de las lenguas muertas podrá ser, con todo derecho, el albergue de aquellos que sufren cualquier forma de exilio.



# Postales para tres poetas

## 1/ Firenze



UÁNTA SOLEDAD en las calles.

Ni el rumor del río atravesando los puentes  
ni el caprichoso aletear de las palomas  
conmueven esta ciudad de mármoles cansados.

Aquella tarde nos invitó una botella de vino.  
Hablamos de pintura, de interminables mañanas  
en la Galería Uffizi,

de viñedos azules en las campiñas del Arno.

Hablamos hasta que se hizo de noche.

Entonces leyó en voz alta sus poemas:

«Si me quitaran totalmente todo...»

Y su palabra iluminó los últimos rincones de Florencia.



N MILÁN HAY una calle  
donde viven los artistas: Via Brera  
y un café  
donde se reúnen los artistas  
en mesitas de mármol y afiches art nouveau.  
Quedamos en vernos a las seis de la tarde.  
A las nueve tenía que partir.

(Recuerdo el atardecer en un parque de Lima.

Tenía veinte años y un libro de poemas:

«Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan  
las casas profundas de los muertos»)

Recuerdo el atardecer en un parque de Lima.

No lo olvidaré nunca.

### 3/ Madrid



N MADRID LA primavera es primavera  
no un truco literario.

Por eso hay que salir al parque y respirar  
y estar atento al canto de las aves, al murmullo  
de las hojas donde se oculta el viento.

Tendidos en la hierba escuchábamos la música.  
Era jazz o bossa nova.

Él miraba la tierra con ojos celestes,  
con la mansa quietud que producen la dicha y el cansancio.

Yo recordaba sus poemas:

«mirando        en un punto        no lejano  
del sol  
ya consumido en sus cenizas áureas»  
*al resbalar el silencioso aceite del día*



## ¿Quo vadis, Nicanor Parra?



OBRE NICANOR PARRA ha escrito Juan Gustavo Cobo Borda que «es uno de los pocos poetas latinoamericanos que es posible leer a carcajadas». No le enmendaré la plana a Cobo Borda, pero reconociendo que toda lectura es un acto privado que compromete la afectividad, los gustos y el estado de ánimo del lector, debo decir que el humor de Nicanor Parra siempre me pareció sombrío: manotazos verbales que desbaratan sin la menor complacencia aquello que durante años nos vendieron como «poesía» y que ahora está allí, arras-

trándose en una habitación oscura donde se oye la helada risa de un demiurgo que se burla de nosotros.

No. Nicanor Parra no es un poeta divertido. Es un poeta inquietante que escribe como quien boxea, con saltos gimnásticos que eluden al rival y lo cansan para luego tumbarlo y leerle recetas de cocina. Esto nos puede hacer reír, siempre y cuando seamos los espectadores y no las víctimas; pero Parra se las ingenia para introducirnos en el ring y hacernos sus cómplices. O nos da la espalda frente al espejo para golpearse él mismo mientras nos alistamos a participar en una versión moderna de las danzas de la muerte. Su poesía, irritante y obscena, apaga las velas del altar de san Pablo Neruda y san Vicente Huidobro, aunque hunda en ellos las raíces de su propio santoral: ocurre que medio siglo después del primer incendio de Parra podemos comprobar que el *antipoema* está tan metido en la tradición del *poema* que resulta natural confundirlos. En su prólogo a la edición española de *Antipoemas* (1972), José Miguel Ibáñez-Langlois se disculpaba del esquematismo que supone oponer a Quevedo como «antipoeta» de Garcilaso, a Heine de Goethe, a Rimbaud de Gautier, a Michaux de Válerý, a Pound de Tennyson. A la inestable gloria de los primeros corresponde la implícita condena de los segundos; pero a estas alturas cualquiera sabe que no se puede ser «antipoeta» de alguien sin correr el riesgo de ser «poeta» de otro. Y no siempre está a la mano la opción más difícil: la de ser «antipoeta» de uno mismo sin traicionarse.

Conocí a Parra cuando tenía veinte años. En esa época leía a los poetas consagrados (y en 1980 Parra ya era un poeta «consagrado») con expectativa pero también con escepticismo. Entonces, como ahora, me molestaba el ingenio en la poesía, el



chiste fácil que echa a perder las mejores intenciones (y a veces los mejores poetas). Por eso hice mi primera lectura con los dientes apretados, rogando que el poema no se desmoronara por los excesos de prosaísmo del que hacían gala sus continuadores menos talentosos. Desde la primera página me asaltó el temor a que esos poemas no me convencieran, que me dijeran hasta aquí señor y hasta luego. En ese angosto filo anduve hasta que no tuve más remedio que aceptar a Parra entre mis amigos, pero no por las razones que la mayoría de sus críticos celebran: a pesar de que las intenciones de Parra apuntan al rescate de una poesía usuaria del lenguaje diario, no se puede sino sonreír ante la idea de que la gente «de la calle» hable como los poemas de Parra. Esa imposibilidad le otorga a sus poemas y antipoemas un valor tan «literario» como aquellos a los supuestamente denuncia y desbarata. Pero es precisamente allí donde encuentro su lección mayor: en la mayoría de sus poemas se respira el insensato (y a veces violento) deseo de poner en escena el habla cotidiana, pero no para recrearla, sino para denunciarla o, mejor, para purificarla. Esta actitud tiene un riesgo que la obra de Parra tendrá que sortear en el futuro: la de envejecer al lado del lenguaje que denuncia. Entonces acudirán en su ayuda la tradición y la retórica, quienes la echarán (sin piedad, como siempre lo hacen) a la vieja y gloriosa piedra de molino que llamamos literatura. La crítica a la poesía desde la poesía no perdona ni siquiera a los que tuvieron como programa la crítica a la poesía desde la poesía. Y aquí volvemos inevitablemente a Vicente Huidobro y a Pablo Neruda.

En un fragmento del Canto V de *Altazor*, Huidobro se anticipa a Parra en el espíritu y en el vocabulario: «Las tinieblas del féretro sin límites / Las esperanza abolidas / Los tormentos cambiados en inscripción de cementerio», anuncian el célebre poema «Cambios de nombre» («A los amantes de las bellas letras / Hago llegar mis mejores deseos / Voy a cambiar de nombre algunas cosas»). Claro que el hablante de *Altazor* jamás abandona —ni siquiera en sus momentos de más deliberado prosaísmo— el tono trascendente, mientras que el de Parra no se permite la menor caída de aquello que nos propone como lenguaje «natural». Salvada esa distancia, ambos insisten en la creatividad poética como la única arma capaz de mover el piso a la realidad y de volar a pedazos el cansado espejo que la refleja. *Altazor* cambia las inscripciones del cementerio y les devuelve, desde su legítima arbitrariedad, su significado original a los nombres:

*Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se batían*  
*Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo*  
*Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido*  
*Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada*  
*por su cuerpo*  
*Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos*



*Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito  
Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas  
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz  
Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro  
Aquí yace Gabriela rotos los diques sube en las savias hasta el  
sueño esperando la resurrección  
Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura  
Aquí yace Vicente antipoeta y mago*

Más vehemente, Nicanor Parra se pregunta en «Cambios de nombre»:

*¿Con qué razón el sol  
Ha de seguir llamándose sol?  
¡Pido que se llame Micifuz  
El de las botas de cuarenta leguas!*

*¿Mis zapatos parecen ataúdes?  
Sepan que desde hoy en adelante  
Los zapatos se llaman ataúdes.  
Comuníquese, anótese y publíquese  
Que los zapatos han cambiado de nombre:  
Desde ahora se llaman ataúdes.*

Desfachatado y corrosivo, Parra no tiene ningún inconveniente en señalar distancia allí donde ha hundido sus raíces: «Nosotros condenamos / —y esto sí que lo digo con todo respeto— / La poesía del pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso». Las referencias a Huidobro y a Neruda son obvias, pero con este último también guarda más de un parentesco.

El recurso a la poesía popular (en 1937 Parra publicó *Cancionero sin nombre*, un conjunto de romances populares musicalizados y difundidos por su hermana Violeta), la necesidad de una poesía desprovista de «pureza» y el ataque frontal al raciocinio lógico hermanan —a veces de manera indiscernible— a ambos poetas. En un manifiesto de 1935, que es también una poética, Pablo Neruda escribió: «Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrados por el sudor y el humo, diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley». No creo que Parra haya desprovechado esas líneas. Quizás las tuvo en cuenta cuando empezó a escribir sus primeros poemas, o cuando declaró «la materia con la que opero la encuentro en la vida diaria».

Cuando Parra recibió a Neruda en la Universidad de Chile en 1962, dijo en su discurso de bienvenida: «Hay dos maneras de refutar a Neruda: una es no leyéndolo,

la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado». Pienso que Neruda pudo haber dicho lo mismo de Parra, pues su comunicación (me resisto a decir «influencia») fue recíproca y enriquecedora: sólo el lenguaje anti-retórico (o, para emplear la reiterada fórmula de Parra, «el lenguaje del poema tradicional enriquecido con la savia surrealista») pudo otorgarle una salida al reiterativo Neruda de las Odas. Fue así como apareció *Estravagario* (1958), una perla tan extraña como necesaria en su oceánica y torrencial obra:

– Me parece conocer a usted.  
– No es usted contrabandista?  
– Y usted, señora, no es la amante  
del alcohólico poeta  
que se paseaba sin cesar,  
sin rumbo fijo por las cornisas?  
– Voló porque tenía alas  
– Y usted continúa terrestre.  
Me gustaría haberla entregado  
como india viuda a un gran brasero,  
no podríamos quemarla ahora?  
Resultaría palpitante!

¿Sabría adivinar a cuál de los dos pertenecen estos versos?





# Canto a Teresa

*Aun parece, Teresa, que te veo  
aérea como dorada mariposa...*

ESPRONCEDA

**M**

E PASABA horas contemplando hormigas. O la bandera de algún país remoto cuando me dolía el cuello de tanto mirar hormigas. Y de pronto apareces. Iluminada por los faros de los automóviles, manchada de un amor que nunca pude (o nunca supe) alcanzar. No abandonamos ningún Londres para escandalizar ningún Madrid. Sólo los parques de Lima, los más oscuros y alejados, fueron testigos de una pasión que terminó por consumirse con la vertiginosa rapidez de los automóviles que pasan mientras me entretengo contemplando hormigas o la bandera de algún país remoto. Y tú no tardas en llegar.

Todavía hay noches en que te veo aparecer como dorada mariposa. Ojalá algún día puedas leer estas palabras.



# Un francés, un griego, un checo



## 1. *El Manco de Chaux-de-Fonds*

U VERDADERO NOMBRE fue Frédéric Saucer Hall, y aunque se le considera uno de los escritores vanguardistas más grandes de Francia, nació en un pequeño pueblo del cantón suizo de Neuchatel llamado Chaux-de-Fonds. Igual que Johann August Sutter, el héroe de su novela *L'Or* que abandonó a su familia para marcharse a California donde fue arruinado por la fiebre del oro, nuestro autor fue

un notable siete oficios y un viajero impenitente. Henry Miller (quien fue además su discípulo y albacea literario) solía decir que Frédéric «repitió más de cien veces el viaje de Marco Polo y que no había lugar del mundo donde no tuviera amigos». Pero terminaba diciendo: «sin embargo, era el más solitario de los hombres»

Como Apollinaire y Saint-John Perse, Saucer Hall jamás empleó su nombre para firmar su literatura. Prefirió uno más eufónico, el nombre con el que se le recordará para siempre: Blaise Cendrars. Hermano espiritual de Apollinaire, Cendrars le enseñó involuntariamente los caminos que lo conducirían a sus más brillantes hallazgos. Mientras Guillaume se desvelaba intentando adaptar para la poesía las conquistas del cubismo pictórico, Cendrars ya había redactado la *Prosa del Transiberiano* y de la pequeña *Juana de Francia* (1913). Dedicada «a los músicos» esta extensa composición contiene casi todas las innovaciones que los cubistas reclamarán para sí mismos: la supresión deliberada de los nexos sintácticos, el relato entrecortado, la caprichosa y libérrima superposición de tiempos, el desenfado del lenguaje, el humor, la intromisión del diálogo y del prosaísmo. Todo ello amalgamado en un impresionante relato-collage que tiene mucho de cinetismo y nada de elocuencia.

No podía ser de otro modo: la elaboración de un cuaderno de viaje que registre las impresiones de un adolescente de dieciséis años en el tren que lo lleva de París a Vladivostok supone necesariamente el incendio de la tradición poética precedente. Ni Corneille ni Provenza, este poema le debe más al cine y a la austera imaginería de los pintores cubistas a los que, sin duda, Cendrars frecuentó. Antiacadémico y aven-

turero, Cendrars abandonó muy pronto sus estudios para marcharse al Asia, donde empezó un periplo que no acabará sino con su muerte en 1961. En ese lapso —que constituye prácticamente toda su vida— ejerció los oficios más diversos: apicultor, cineasta, comerciante, periodista. También se dice que fue pirata, voluntario en la legión extranjera y soldado en las dos guerras, en la primera de las cuales perdió una mano. Uno se pregunta si este aventurero tuvo algún tiempo para escribir, y se sorprende de nuevo al comprobar una frondosa bibliografía que incluye novelas como la mencionada *El Oro*, *La vida peligrosa*, *La mano cortada*, *Moravagina*; libros de poemas como *Pascua en Nueva York*, *Hojas de ruta*, *Panamá* y la espléndida *Prosa de Transiberiano*; amén de numerosos ensayos, artículos periodísticos y guiones de cine.

«Parece que su *yo* no es más que un cerebro privilegiado en el que se encuentran y amplifican todos los gritos del mundo, un aparato Morse que recibe mensajes de todas partes», ha escrito Marcel Raymond aludiendo a su universalismo romántico. Digamos que para este poeta sin biblioteca el mundo *era* su biblioteca, y que no dejó ningún rincón sin leer ni anotar. En el poema «El camarote N° 6» escribe:

*Yo lo ocupo  
Siempre debería vivir aquí  
No me vanaglorio de quedarme encerrado en él y trabajar  
Por otra parte no trabajo escribo lo que me pasa por la cabeza  
No en todo caso no  
Porque un montón de cosas se me pasan por la cabeza  
pero no entran en mi camarote  
Vivo en una corriente de aire con el ojo de buey totalmente abierto  
y el ventilador retumbante  
No leo nada*

No es difícil emparentarlo con Saint-Pol Roux, quien solía colgar en la puerta de su habitación un letrero que decía «poeta trabajando» mientras dormía; o con los surrealistas, quienes con menos humor y desenfado ritualizaron la escritura automática. Y ya que hablamos de humor, aprovecho para transcribir un fragmento de la *Prosa de Transiberiano*, quizá el único a lo largo de su copiosa obra donde menciona el Perú no como Eldorado de la leyenda (Para Cendrars Eldorado estuvo en California) sino como la expresión de una íntima ternura:

*Jeanne Jeanette Jannine teta tetilla tetica  
Pimpollo mi amor mi chiquilla mi Perú  
Arrorro  
Corazón mi bombón*



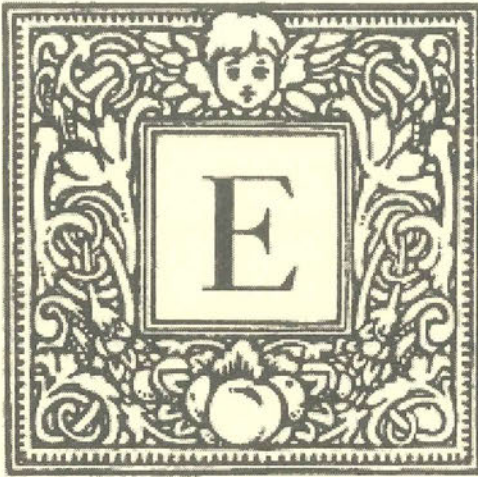
*Favorita corazoncito  
Pajarita  
Querida cabrita  
Mi pequeño vicio favorito  
Cucunita  
Cucú*

*Pero el humor, el verdadero humor, sólo es posible recortado en el fondo de un espíritu trágico. En «Journal», poema donde le habla a Cristo crucificado en un lenguaje que delata la herencia de Rimbaud y anuncia a Paul Morand, Cendrars concluye con esta intensa confesión: «Por mucho que no se quiera hablar de sí mismo/a veces hay que gritar/yo soy el otro/demasiado sensible».*

*Cendrars fue el otro, el hombre que recorrió el mundo más veces que Marco Polo, aquél en cuyo yo «se encuentran y amplifican todos los gritos del mundo». El poeta que lo fue todo y que, sin embargo, se sentía el más solitario de los hombres.*







## 2. Seferis, Apolo y el dragón subterráneo

N EL INVIERNO de 1931, el poeta Giorgos Seferis vivía en ese brumoso puerto de mar que algunos llaman Londres. Su labor diplomática (era vicecónsul de la embajada griega) lo llevaría por muchísimas ciudades, pero ninguna tan alejada de su patria, perdida para siempre. La nostalgia de Esmirna y la niebla de Londres acrecentaron ese sentimiento de soledad que tanto se asemeja a la muerte: «para nosotros la muerte es una herida

repentina, aquí es un lento veneno» escribió alguna vez, no sabemos si desde el veneno o la herida. Quizás por esa razón, el joven vicecónsul se veía acuciado por la necesidad de salir corriendo de su casa para contemplar un trozo de los mármoles de Elgin, o conversar en la National Gallery con un retrato de El Greco, cuyo modelo siempre le pareció un barquero cretense.

Treinta años después, en un ensayo escrito para una obra en alemán sobre Delfos, Seferis refiere que en aquel lugar Apolo dio muerte a Pitón, el dragón subterráneo, dejando que su cadáver se pudriera. La palabra «pitonisa» (que significa «podrirse») viene de *Pit*, nombre antiguo de Delfos, por eso no es en absoluto extraño que en aquel suelo se desarrollara la fuerza del dios de la armonía, la luz y la adivinación. La imponente luminosidad de Delfos y su alternancia con una silenciosa y profunda oscuridad es explicada por Seferis por la naturaleza del mito: «Las fuerzas oscuras son la levadura de la luz y, por lo tanto, mientras más violentas sean, más intensa será la luz que reinará una vez que las haya vencido. Si el sitio donde está Delfos vibra con un resplandor interior, se debe sin duda a que no hay otro rincón en la tierra que haya sido tan vigorosamente amalgamado por la acción conjunta de las fuerzas oscuras y la luz absoluta».

No es necesario un gran ejercicio de imaginación para ver en la antipatía de Seferis por la niebla londinense una íntima necesidad —que no tengo ningún reparo en llamar *helénica*— de arraigar en una tierra luminosa y preñada de mitos como la suya. Era natural que un griego sensible y cultivado como Seferis no se haya sentido a gusto en una ciudad donde la luz es privilegio de una hora. Tampoco que su desazón psicológica y su diferida explicación por el mito delfico sean análogas a su proceso de creación poética: basta leer los poemas de *Mithistórima* o *Strofi* para comprobar que su escritura irradia esa sobrecogedora luminosidad que nace, sin embargo, de una oscuridad sibilina y muchas veces hermética:

*Hablabas despacio ante el sol  
Y ahora domina la tiniebla*



*Y eras la urdimbre de mi destino  
Tú que te llamabas Bilio.*

Pero no se crea que el hermetismo de Seferis se debe a una voluntad elitista, ni muchos menos desarraigada. Es verdad que cuando ocurrió el ominoso tratado entre Grecia y Turquía por el cual un millón y medio de personas se vieron obligadas a abandonar para siempre Asia Menor, Seferis se hallaba en París cumpliendo un cargo consular. Pero nadie como él para expresar esa pérdida que puso fin de un modo brutal y sangriento a una civilización de dos mil años:

*He dejado pasar un caudaloso río entre mis dedos  
sin beber una gota y estoy triste.  
Ahora me siento naufragar en la piedra.  
Un pino bajo en la tierra roja  
es mi único compañero.  
Todo lo que amaba se perdió con las casas  
que aún eran nuevas el último verano  
y se derrumbaron con el viento del otoño.*

La obra poética de Seferis (un corpus más bien breve que no llega a las 400 páginas) está escrita en *Dimotikí* y no en la lengua purista y artificiosa del *Kazarévusa*, oficial en Grecia hasta 1979. El premio Nobel, otorgado en 1963, supuso el justo aunque tardío reconocimiento de la lengua en la que se compusieron las coplas populares y los poemas de Dionisos Solomós, cantor de la independencia. Pero Seferis no fue un poeta popular (en el sentido en que lo fue Neruda, por ejemplo); partícipe de las preocupaciones de la llamada «Generación del 30» a la que perteneció junto con Yannis Ritzos y Odiseas Elytis, Seferis transitó por los caminos más complejos de la vanguardia de los primeros años del siglo XX, la nueva narrativa inglesa y la traducción febril de sus contemporáneos. Gracias a él los lectores griegos pudieron acercarse a Eliot, a Valéry, a Mallarmé y a muchos otros.

Gracias a él también, los griegos pudieron reconocerse en una tradición más amplia, cuyos presupuestos, si no eran eternos, por lo menos habitaban el alma de cada uno. Refiriéndose a la desaparición del Edipo de la leyenda y a su reemplazo por el complejo de Edipo, Seferis se pregunta: «¿Es mejor así? Quizás. La cuestión no se centra principalmente en saber qué cosas han desaparecido, sino con qué reemplazamos aquellas cosas que pensamos acabadas, nosotros que, como todos los seres vivientes, estamos sometidos al cambio y al deterioro.»

La vocación universalista de Seferis lo convirtió, junto con Cavafis y Elytis, en un clásico de las letras neogriegas. En una suerte de Odiseo contemporáneo que no puede arraigar en ningún sitio porque ha perdido el suyo, y sabe que la luz sólo puede provenir del dragón cuyo cadáver reposa, deslumbrante y podrido, en Delfos. O en su Esmirna natal.



### 3. Vladimir Holan o la moral inquebrantable



*E SOBREVIVIDO a todos los poetas / de mi generación / Todos fueron amigos míos. / El último en morir fue Vladimir Holan. / ¿Cómo no iba a sentir zozobra?: / estoy solo.*

Con estas palabras el poeta checo Jaroslav Seifert da fe de la única soledad irreversible: la del que ve morir a sus compañeros de ruta y no le queda más que aguardar, con sabiduría y paciencia, la muerte. No creo que la obtención del premio Nobel (que recogió su hija Jana en 1984) haya menguado la soledad del poeta, pues Seifert nunca dejó de lado el ejemplo de su amigo Vladimir Holan, quien a pesar de ser cuatro años menor, influyó como nadie en su quehacer poético. Pero esto mismo lo podríamos decir de toda una generación de poetas checos, como Jirí Wolker, Jindrich Horejsí («el mayor de todos»), Josef Hora, Frantisek Halas, Konstantin Biebl o Vitezlav Nezval. ¿Y quién era ese misterioso e influyente Holan? Si se me hiciera la pregunta a quemarropa contestaría sin vacilar: el más grande poeta que le ha nacido a Checoslovaquia después de Rilke. Aunque sea necesario recordar que mientras Rilke escribió la mayor parte de su obra en alemán, Holan eligió el checo, tomándose el hermoso trabajo de vertir a su lengua muchas de las poesías del autor de los *Sonetos de Orfeo*.

Nacido en Praga en 1905, Vladimir Holan pasó los primeros años de su vida en Podolí, donde entabló su primer contacto con la naturaleza. Sus caminatas diarias al monasterio de Bela (donde monjes agustinos le impartieron clases de latín) no moldearon un espíritu bucólico, sino un alma dispuesta al diálogo con la naturaleza. Y ya sabemos que para los espíritus solitarios, la naturaleza es una extensión (sería mejor decir: una disolución) de sí mismos:

*Qué hermoso es ese pino blanco  
de la colina de tu infancia,  
que hoy viniste a visitar  
su susurro te recuerda a tus muertos  
y piensas cuándo te llegará el turno*

Vuelto a Praga en 1919, dió a conocer sus primeras composiciones en el diario *Rude Právo* y consiguió empleo en una compañía de seguros. En 1926 publicó su primer libro, *El abanico quimérico*, cuya deuda con el dadaísmo es evidente, pero también enriquecedora. Por aquellos años la internacionalización de la vanguardia liberó los nacionalismos literarios de su estrechez provinciana; fue así como brotaron en las



tierras de Rilke y Kafka dos movimientos en apariencia contradictorios: el llamado *Devetsil* («nueve fuerzas») y el *Poetismo*. El primero abogaba por la causa del proletariado y el arte socialista; el segundo defendía un arte que no fuera ni heroico ni romántico: un arte que participara del vértigo envolvente de los «ismos» prebélicos de dadá al futurismo. El aprendizaje de Holan se desarrolló a la orilla de estos acontecimientos, tomando (como buen pescador) aquello que consideraba afín a su espíritu y desechando lo demás.

Su evolución literaria (si nos es permitido hablar de «evolución» en poetas como Holan) recorrió un camino tan complejo y azaroso como el de su patria: el joven admirador del dadaísmo dio lugar al ferviente defensor de la integridad checa, denunciando la ocupación nazi primero y la soviética después. Si bien títulos como *Gracias a la Unión Soviética* (1945) o *Soldados del Ejército Rojo* (1948) dan fe de su entusiasmo inicial, la inquebrantable entereza moral de Holan no quiso ajustarse a los cánones estéticos del realismo socialista. Acusado de «formalista-decadente» (su entusiasmo inicial no le impidió frecuentar a Verlaine, Góngora, Joyce, Shelley, Baudelaire y al mismo Eguren), Holan fue condenado al silencio.

El resto es historia conocida. El poeta se recluyó en su casona de Mala Straná, situada en la isla fluvial de Kampa, donde vivió quince años sin recibir más que a contados amigos. Excluido de la vida literaria checa, Holan escribió en su silencioso retiro una obra impresionante: «Llegó el momento de callar. Existe la mordaza y existe también la cruel pregunta: ¿por qué escribir? Por supuesto hay momentos, y pueden durar años, en que al hombre no le queda sino hablar consigo mismo». No es difícil leer en esta confesión una poética que subyace a una íntima y meditada convicción.

Hacia 1963 se levantaron los cargos que pesaban sobre Holan, y su obra —tanto la édita como la inédita— conoció una difusión generosa: se le otorgó dos veces el Premio de la Unión de Escritores Checos y se le nombró «Artista Nacional». En 1966 su excelente poema (o «tratado-síntesis-filosófica», como él solía llamarlo) *Una noche con Hamlet*, obtuvo el premio internacional Etna Taormina, y en 1979 el Gran Premio Internacional de Poesía de Bruselas.

Cuando Vladimir Holan murió en Praga a los 75 años, Jaroslav Seifert escribió:

*El ángel que levantaba sus brazos  
cuando se desvanecía,  
estaba sentado al borde de la cama  
y lloraba.*



# La fértil miseria de Maqroll el Gaviero

Y tan lejos, Maqroll el Gaviero repite su insondable melopea

ENRIQUE MOLINA



A PRIMERA EDICIÓN de la *Summa de Maqroll el Gaviero* fue publicada por Barral en su colección «Insulæ Poetarum» el año 1973. Para los lectores no colombianos nacidos después de 1960 ese fue un libro legendario e inhallable, y sólo algunas antologías nos permitieron vislumbrar el universo insomne y oceánico de Álvaro Mutis. Con una devoción que consentía la complicidad, aprendimos el oscuro dialecto de Birbhum, nos aventuramos a dar caza al zorro de los cafetales y participamos del delirio de Alexandr Sergueievitch, quien halló la insoportable lucidez en los ojos de Natalia Gontcharova minutos —o segundos— antes de morir. Con estos preciosos fragmentos construimos un soberbio (pero, ay, incompleto) universo verbal que incluía todos los desiertos del mundo, todas las ciudades y sus hombres y sus vastas y pequeñas miserias.

Quiso el azar que una noche de 1988, en uno de los kioscos de la feria de Barranco (el mismo balneario donde discurrieran las aventuras colegiales de Martín Adán), me esperara un ejemplar de aquella edición. Nunca supe si sobrevivió a los saldos de un quebrado almacén o a la biblioteca de un lector que lo malvendió necesitado de dinero, pero tener en mis manos ese libro me deparó la sensación de poseer algo así como El Libro de Arena o el misterioso volumen de la *Anglo-American Cyclopædia* que registra los designios de Uqbar. Pero sabía que Mutis, poeta exuberante y parco, continuaba entregando a la imprenta (a la memoria de los hombres) nuevas aventuras y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. En 1982 la editorial Oveja Negra reeditó la edición de Barral añadiendo algunos poemas; tres años después, la editorial Procultura lanzó su *Obra literaria. Poesía (1947-1985)* con un prólogo de Octavio Paz y otro de Ernesto Volkening. Ninguno de estos libros llegó al Perú y sólo pudimos leer sus nuevos poemas gracias a la piadosa generosidad de las revista literarias. Precisamente el número 232 de la *Gaceta del Fondo de Cultura* anunciaba la inminente publicación de



la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1948-1988), obra poética y hasta entonces definitiva de Álvaro Mutis que (de nuevo el azar) me trajo de Santiago de Chile.

Tuve entonces en mis manos el cuaderno de bitácora del Gaviero: un extenso memorial donde «se habla de navegaciones, de azares en los puertos clandestinos, de cargamentos preciosos, de muertes infames y de grandes hambrunas». En la gavia de un *steamer* o de un viejo galeón castellano, Maqroll avista inmensos territorios roídos por la soledad, el abandono y el tiempo. Todas las geografías y todas las épocas admiten su perpetuo vagar: se le ha visto en las casas de salud a orillas de un emponzoñado mar en Grecia, rompiendo los cristales de un tranvía abandonado en las afueras de Roma, o en «La nieve del Almirante», tendajón olvidado en el páramo donde sirve café y aguardiente a los choferes de la carretera. Hermano espiritual de Maldoror y de Altazor (pero también de Ricardo Arenales, Barba Jacob, León Stepanky, Matías Aldecoa y Gaspar de la Noche), el Gaviero es definido por Mutis como «lo que yo hubiera querido ser y no fui; lo que en cierto modo fui y sólo ahora, al escribirlo, adquiriré conciencia de haber sido». Para quien esté más o menos familiarizado con su obra no le será difícil reconocer que casi ninguno de los poemas de Mutis posee un hablante elocutivo y biográfico; y escribo *casi* porque ese hablante asoma en los últimos poemas, también vagabundo, también solitario, también en espera de una inquietante revelación.

Se dice que la poesía borra de manera implacable el rostro de quien la diseña. Por años estuve a punto de creerlo, hasta que entendí que detrás de ese borramiento se oculta otro rostro: el que nos toma tiempo descubrir, el que es de todos y es de nadie, el que admite las máscaras del lenguaje porque espera ansiosamente la revelación. Si se me preguntara qué aspecto de la poesía de Mutis me ha producido mayor impacto no sabría qué responder (siempre me han perturbado esas preguntas que nos empujan sin misericordia al silencio mayor), pero al rato contestaría: esa manera de proponer en la desesperanza y en la podredumbre el lugar de la revelación. Leyendo los poemas de Mutis se me hizo más clara una insoportable sospecha: que escribir poesía es la manera más valiente de apostar por la desesperanza. Rara fe la de Mutis que ve en los oficios marginales la redención del absurdo, el fracaso en el destino de cualquier empresa.

Ese rostro que toma años descubrir es muy semejante al que algunos lectores logran entrever en las páginas de un poeta. El de Mutis es un rostro atravesado por las arenas del desierto y el viento de los páramos, tallado por el paso de las caravanas, por la caída de Bizancio, la tristeza enclaustrada de Felipe II o la muerte del Capitán Cook. Pero nada en él acusa la voluntad de recuperar los esplendores del pasado, sino de interrogarlo para salvarnos de la muerte y burlar sus emisarios. Dos versos de Al-Mutammar-Ibn al Farsi («Los Emisarios tocan a tu puerta, /tú mismo los llamaste y no lo sabes») lo conducen a España luego de un largo peregrinaje: la vuel-



ta a los orígenes, la encarnación de la historia, la visión que entreteje para sus ojos una calle de Córdoba o el Mexuar de la Alhambra, configuran la experiencia inolvidable de la revelación que conjurará a la muerte. Si en la «Oración de Maqroll» (1935) lanzaba un desafío a la aceptación y burla de la muerte («Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada»), en el «Nocturno de Compostela» (1987) el hablante —engañosamente elocutivo y biográfico— culmina su peregrinaje ritual en la plaza de Obradoiro, ante las puertas de la Catedral de Santiago:

*Aquí estoy —le digo— , por fin,  
tú que llevas el nombre de mi padre  
tú que has dado tu nombre a mi hijo,  
aquí estoy, Boanergas, sólo para decirte  
que he vivido en espera de este instante  
y que ya todo está en orden.*

No sabemos la respuesta del Apóstol, pero tengo la certeza de que ese orden no se refiere al de la realidad, sino a la fragilidad del hombre y su lenguaje que, ya lo sabemos, son efímeros o, para decirlo con palabras de Mutis, «una fértil miseria».





*na tarde  
en el museo del Prado*

*«Atlanta y Meleagro», por Rubens*

Atlanta recoge manzanitas de oro;  
pierde la carrera, pero gana un mozo.

*«Los borrachos», por Velázquez*

Dionisos perdió sus amados silenos  
ahora se aburre con borrachos viejos.

*«La caída de Faetón», por Van Aeyck*

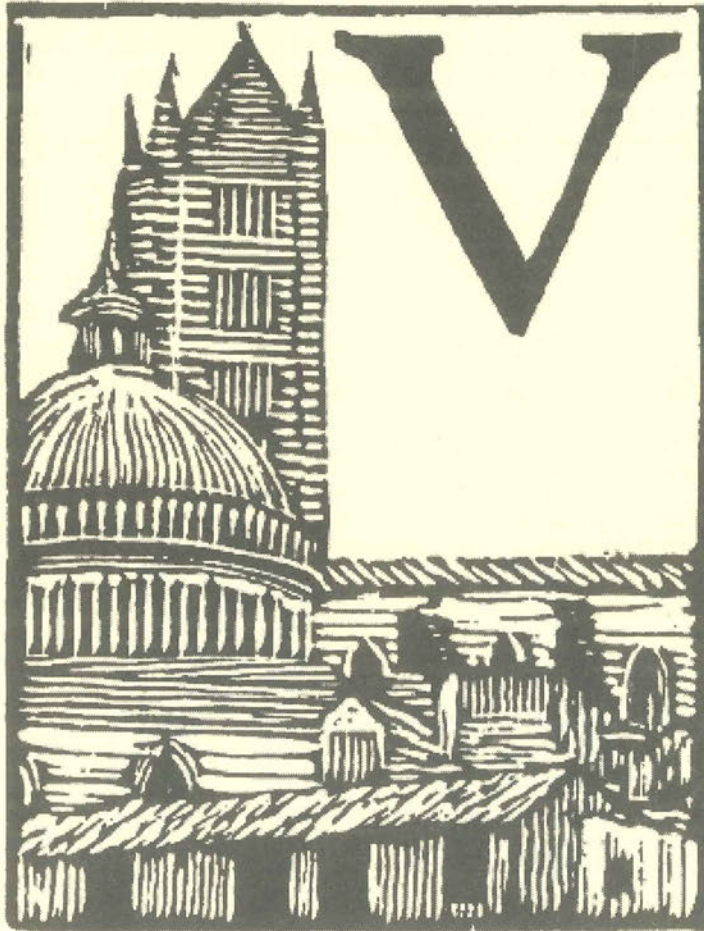
Qué tonto Faetón de robarse los carros  
habiendo escaleras y trenes alados.

*«Aquiles descubierto por Ulises y Licomedes», por Rubens*

Aquiles no quiere luchar contra Troya  
de hembra se viste y se cubre de joyas.

«La fragua de Vulcano», por Velázquez

El cojo Vulcano golpea la fragua,  
la infiel Afrodita se quita la enagua.





## *Cartas desde Madrid para María Fernanda*



*OR SUPUESTO que Sebastián y María Fernanda existen. De Sebastián no he vuelto a saber nada. Creo que se separó de su mujer y que se ha vuelto a casar, dicen que felizmente. De lo que puedo dar fe es que no ha regresado a España.*

*¿Y María Fernanda? Estará haciendo travesuras, como todas las niñas de su edad. Tiene los ojos grandes y muy negros. Todavía no ha aprendido a leer.*

MADRID, 8 ENERO 1986

Querida Fernanda:

*Te había prometido escribirte desde mi llegada a Madrid; había prometido, también, ahorrarme algunos detalles que tu curiosidad infantil no entendería, pero estas cartas las leerás dentro de algunos años, cuando aprendas a leer y a hacer preguntas que no sabré contestarte porque la memoria a veces falla y el tiempo da otra lectura a los hechos. Cuando seas mayor lo entenderás, Fernanda: el tiempo suaviza toda aspereza y nuestra memoria es capaz de convertir hasta los momentos de más penoso hastío en una irrecuperable felicidad. Pero basta de reflexiones. Me he propuesto contarte algunas cosas que me ocurran en esta ciudad que persiste en llamarse «Villa y Corte», y te ilustraré para que algún día tú también sientas —como yo lo siento ahora— que desde siempre querías a esta ciudad porque nunca te fue extraña, lo que equivale a decir que ya era tuya.*

Pronto te escribiré. Besos,

*Sebastián*



Querida Fernanda:

Llegué al aeropuerto de Barajas la mañana de un miércoles soleado y con frío. Contra toda previsión no ocurrió ningún percance; luego de sellar mi pasaporte tomé un autocar en la puerta 4 que me dejó en la estación subterránea de la Plaza Colón. Allí desembarqué mis maletas y contraté los servicios de un taxi que me llevó directamente al Hostal Juli. Me sabía el itinerario de memoria. Durante el vuelo me lo repetía bajito para no olvidar ningún detalle: Barajas – puerta 4 – autocar – Plaza Colón – Taxi – Hostal Juli. Cómo te hubieras reído de mí; primera vez que iba a Europa y parecía un escolar a punto de ser examinado por un tribunal implacable.

En el número 44 de la calle de Juan Álvarez Mendizábal queda el modesto y honrosísimo Hostal de Doña Julia Manzana, mujer seria y natural de Guipúzcoa, quien me recibió advirtiéndome que tenía derecho a un baño semanal. ¡Imagínate!, luego me explicó que si quería tomar otro tendría que abonarle cien pesetas, lo que era (para mi condición de estudiante becado) un verdadero derroche. ¡Cuántas cosas me gustaría contarte de este hostal! Su humilde y permanente olor a pimienta, mis vecinos africanos que hablan una lengua endemoniada mientras agitan sus crenchas lanosas y azules, mis continuos madrugares para ocupar el baño común, los interminables paseos del padre de Juli hincando su muleta en los tablones, recordando sabe Dios que aventuras y batallas. Pero prefiero contártelo con un poema que estoy escribiendo desde ayer y que espero tener listo la próxima semana. Entonces te lo enviaré. Es una promesa.

Te extraña,

Sebastián





Recordada Fernanda:

*La semana pasada te prometí un poema, en verdad me salió una historia un poco triste. Mientras lo escribía recordaba unos versos de Antonio Machado que me aprendí de memoria gracias a una canción de Serrat. El poema de Don Antonio termina diciendo: «Son buenas gentes que viven,/laboran, pasan y sueñan,/y un día como tantos,/descansan bajo la tierra». Toda España está en estos versos.*

### HOSTAL JULI

*Fue mi primer invierno en Europa.  
Nunca había sentido con tal fuerza los rigores del frío,  
sólo en Jauja (hace ya dieciocho años)  
cuando íbamos por temporadas para conocer el granizo, el viento helado, las montañas  
de nieve. . .*

*Para subir al tercer piso había que dudar entre oscuros escalones de madera  
y un destartado ascensor;  
las paredes, pintadas de un pálido amarillo, reclamaban haber sido ocres  
o de un vivaz naranja. Antes,  
cuando este edificio era una mansión cuyas ventanas ofrecían el bosque frondoso  
de la Casa de Campo,  
el limpio y coloreado cielo de Madrid.*

*—»Del corredor a la izquierda, puerta 5; ésa será su habitación».  
Demasiado pequeña. No podía albergar a más de una persona,  
pero era barata y me retuvo la pulcra modestia de sus pisos.  
Allí está la cama, el lavabo, el ropero de madera y una mesita para escribir.  
Ah, y una ventana.*

*Una angostísima ventana que daba a un patio donde se acumulaba la lluvia,  
el agua de la ropa tendida en una maraña interminable de cordeles.*

*Tenía un solo baño,  
ése era común y había que atravesar toda la casa encendiendo las luces.  
Así conocí al padre de Juli, un señor bastante viejo que perdió una pierna  
en la toma de Teruel, allá por el año 37.*

*Ahora limitaba su vejez a ese estrechísimo paseo que lo llevaba de la cocina al baño,  
hablando siempre en voz muy baja, maldiciendo a los franquistas  
«hijos del demonio», recordando sus años de penuria.*

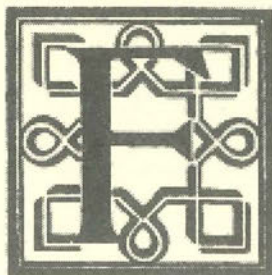
*Doña Cruz no hablaba de la guerra («hay que olvidar esas cosas, joven, yo ya*

Doña Cruz no hablaba de la guerra («hay que olvidar esas cosas, joven, yo ya estoy muy vieja para seguir sufriendo»), pero estaba atenta a los menesteres de la casa y varias veces la vi fregando el piso o vaciando cubos de basura. Hablaba entonces sobre el clima, los impuestos, la falsa honestidad de los políticos. Sólo Juli no hablaba. Tendría treinta y ocho años, pero aparentaba cincuenta; un ceño adusto gobernaba su rostro y jamás se permitía una sonrisa. Sólo una vez la vi sonriendo: miraba un corazón redondo y torpe que su hijo había dibujado en la pared. Este era un niño solitario que jugaba en los pasillos empujando un autito de bomberos, tenía el cabello corto y la mirada triste, su mayor alegría era salir la tarde de los sábados acompañando a mamá. Entonces reparaba en la escondida belleza de Juli, en sus rasgos duros y tensos como un arco a punto de arrojar su flecha. Pero era la patrona del hostel y ésa era su vida: los padres bien cuidados, el niño en un colegio de monjas, las sábanas siempre limpias y el olor de las verduras presidiendo la mesa.

En la sala se encuentra el retrato de una Juli más joven: carga feliz un bebé y la acompaña un hombre extraño, casi hosco, con una negra barba de tres días. Al verla me alegraba pensar que fue feliz siquiera el tiempo que duró la ejecución del cuadro, la época en que nació su hijo. Un día reconocí al misterioso hombre del retrato. Estaba ebrio y golpeaba la puerta de la habitación de Juli llamándola «perra» e «hija de puta». Pero nadie le hizo caso y se marchó aburrido, como si fuera una costumbre. La adversa costumbre que templó el carácter de Juli, de tantas mujeres que alquilan cuartos para sobrevivir con honra a la tristeza y al olvido.

Tengo sueño y me duele mucho la cabeza. Perdóname una vez más, Fernanda; la próxima vez espero contarte algo más divertido. Te quiere,

Sebastián





Fernanda, Fernandita, Fernanducha:

¡No te imaginas cómo te eché de menos ayer! Con Jorge nos enteramos que para aquella tarde estaba programada una lectura de poemas para niños de Rafael Alberti y Dámaso Alonso en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Para nosotros el hecho de ver de cerca a los dos grandes náufragos de la generación del 27 era un acontecimiento que venía a coronar, al menos en mi caso, una devoción que al fin sería retribuida.

Llegamos con media hora de anticipación y todo el local estaba lleno de criaturas: niños y niñas bullangueros y traviosos como tú correteaban por el escenario donde irían a presentarse Alberti y Alonso. El bullicio era infernal y el acto no comenzaba; los niños empezaban a impacientarse y gritaban a voz en cuello: «¡Rafael, yo quiero que venga Rafael!», mientras los acomodadores sonreían con mal disimulada impaciencia. Yo esperaba lo peor. Al fin y al cabo ninguno de los poetas tenía menos de ochenta años y podían, ante semejante barullo, pretextar cualquier cosa y marcharse a sus casas. Pero no. Señoriales, divertidos, con los ojillos traviosos de ingenuidad infantil se aparecieron los dos poetas, quienes fueron recibidos con una larguísima y cariñosa ovación por sus pequeños admiradores.

Contaron anécdotas, hablaron de su infancia, recitaron poemas y se hicieron bromas mientras los niños escuchaban con reverente silencio a esos dos niños grandotes sentados allá arriba. Dámaso Alonso tiene 88 años y al hablar se le traba un poco la lengua, pero su voz melodiosa y aflautada delata un corazón noble y sencillo:

*Yo soy un clown, sentimental  
Mi novia es guapa,  
Y llevo el alma en el ojal  
de la solapa*

Pero el rey de la tarde fue Alberti. Alto, grueso, con un enorme sacón de piel celeste y una hermosa melena blanca que le llegaba a los hombros, cautivó a los niños hablándoles en su propio lenguaje:

*Por las calles: ¿Quién aquél?  
—¡El tonto de Rafael!*

*Tonto llovido del cielo,  
¡del limbo!, sin un ochavo.  
Mal pollito, colipavo,  
sin plumas, digo, sin pelo.  
¡Pío-pic!, pica y al vuelo  
picos le pican a él.*

*¿Quién aquél?  
—¡El tonto de Rafael!*

Y los niños estallaban en carcajadas. Nunca vi brillar con tanta intensidad los ojos de un hombre maduro. Pero me equivocaba. Como la paloma me equivocaba, porque Alberti no responde a la imagen de lo que la gente suele llamar «hombre maduro». Imagínate que después de la lectura de un poema a la Pájara Pinta (disfrazado con una máscara de plumas y un larguísimo pico color naranja) este niño de 84 años empezó —como en sus mejores tiempos— a disparar a diestra y siniestra con una pistolita de juguete. A la salida ambos fueron rodeados por una turba de enanitos que querían darle la mano a Alonso o colgarse del abrigo del «tonto de Rafael» como empezó a ser llamado para su jolgorio y beneplácito. Te contaré que tuve una brevísima entrevista con Alonso, quien me invitó a su casa para conversar: «Yo vivo en Alberto Alcocer 23 —me dijo— pero eso sí le advierto, sólo encontrará libros». Con mucha amabilidad, Alberti me dedicó un ejemplar de *Marinero en tierra* que conservaré como una joya bibliográfica. Algún día te la mostraré, Fernanda, algún día. . .  
Te adora,

*Sebastián*





*Mi pequeña Fernanda:*

Hoy día el cielo amaneció cubierto y pude ver, por la ventanuca que da al interior del edificio, delicados copitos de aguanieve. ¡Estaba nevando! Inmediatamente me puse las botas, el abrigo, el impermeable y salí a la calle. Estaba decidido: hoy sería el día del paseo. No leería ningún libro ni asistiría a ninguna conferencia; hoy conocería los últimos recovecos de Madrid. No, Fernanda, no te asustes, no voy a aburrirte con una relación detallada de asuntos que sólo a mí me interesan. Sólo quiero hablarte de algunas calles, de sus nombres extraños, de reminiscencias infantiles que hoy han aflorado poniéndome más nostálgico que nunca. Empezaré con una confesión: de niño estudié con los jesuitas; en sus libros de aritmética aprendí a sumar con pesetas y duros, en los de lectura conocí a Leovigildo y Recaredo, en sus kermesses de fin de año aprendí a saborear el chocolate con churros y la tortilla de papas, que ellos insistían en llamar «patatas». También se me contagió el gusto por la zarzuela, que mi familia incorporó inmediatamente a su repertorio musical. Aún recuerdo la emoción con la que asistí a mi primera función de teatro: una zarzuela llamada *La Gran Vía*. Mi mamá había comprado el disco semanas antes y todos nos sabíamos las canciones de memoria. De ese modo empecé a ser visitado por el fantasma del Caballero de Gracia, la Menegilda y por otros personajes igualmente familiares y lejanos: la florista de Alcalá, el Barberillo de Lavapiés, Don Hilarión y una mujer hermosísima que lleva tu nombre: Luisa Fernanda. Bien, hoy he recorrido materialmente esos lugares, lugares modernos, es verdad, pero que aún conservan algo de gracia y de solera. La Gran Vía —llamada «Calle de José Antonio»— ha vuelto a existir luego que la muerte de Franco le restituyera su verdadero nombre, aquél con el que la habíamos imaginado de niños.

Andando y andando, llegué a la calle del Gato. Allí se me acercó un madrileño viejo y al parecer castizo, quien luego de presentarse me explicó que vivía en esa calle desde hace cincuenta años y que si gustaba me podía contar la historia de su nombre. Acepté y empezó diciéndome que debía escoger entre dos versiones: la primera, que en el año de 1500 se avecindaba allí un caballero charlatán y estrambótico llamado Juan Alvarez Gato; la segunda, menos verosímil pero más interesante, cuenta que había allí un coto de caza donde se capturó un enorme gato montés. Tan grande era la fiera que con su piel se fabricaron unas botas para el Gran Capitán como regalo del Cardenal

Cisneros. Lo malo fue que, a pesar de la debida curtiembre, su agudo tufillo no era imperceptible para los gatos, quienes eligieron los pies del dueño para satisfacer naturales urgencias felinas. Acosado por tan incómoda procesión, el Gran Capitán terminó regalando las botas a su ayuda de cámara, lo que fue tomado como una ofensa por el Cardenal Cisneros.

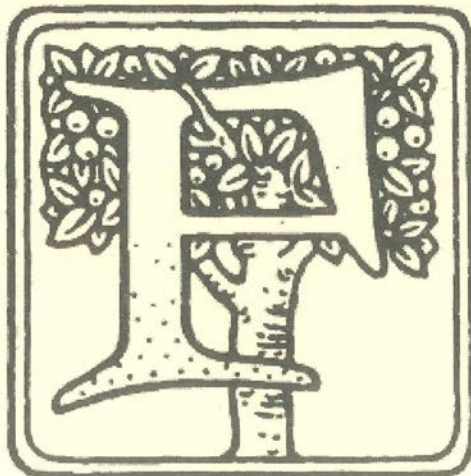
Como ves, Fernanda, el instinto popular es quien bautiza estas calles, dotándolas de un encanto que no siempre riñe con la verdad. Por eso no quiero terminar esta carta sin contarte la historia que más me impresionó: la historia de la calle de la Cabeza.

Hace muchos años, vivía en esa calle un sacerdote rico que fue asesinado por su criado para robarle. Luego del crimen, el asesino le cortó la cabeza y huyó fuera de la Villa. Tiempo después, el criado (transformado en caballero con el producto del robo) retornó a Madrid y se le ocurrió ir al Rastro —mercado callejero que aún existe— para comprar una cabeza de carnero y mandarla asar. Camino a la hostería, nuestro personaje fue detenido por un alguacil, quien le pidió que le mostrara su sospechoso cargamento, pues estaba chorreando sangre. Con ingenua tranquilidad, el caballero desenvolvió el paquete, pero en vez de la cabeza de carnero apareció la del sacerdote asesinado. El alguacil arrestó al homicida, quien luego de confesar su crimen fue condenado a morir públicamente en la horca de la Plaza Mayor.

¿Macabro, no? Pero eso es lo que se respira en este Madrid tan moderno, donde aún se ven gitanos arrastrando con mulas sus carretas con cachivaches. O no se respira nada y sólo fue mi nostalgia, la rara sensación de reencuentro y entrañamiento que ha hecho de este día diferente una ciudad también diferente.

Espero verte muy pronto. Te recuerda,

*Sebastián*





Recordada Fernanda:

Esta será mi última carta. Pronto retornaré al Perú, pero antes debo hacer un viaje pendiente a San Sebastián y Santiago de Compostela, viaje sobre el que tendré muchas cosas que contarte, para mí será como regresar al pueblo tras muchos años de ausencia. . . Pero no, hoy día no me pondré nostálgico, por eso te hablaré de toros. ¿Has visto?, nada menos que de toros, a los que soy tan poco aficionado.

Ocurre que hace pocos días he regresado de Pamplona, donde estuve para las fiestas de San Fermín. No te hablaré de los turistas, en su mayoría franceses o norteamericanos pobres que remedan a Hemingway y se duermen borrachos en los parques porque no consiguieron reservación en ningún hotel. Por suerte conseguí alojamiento en una casa particular donde se me invitó a presenciar de cerca el «Encierrillo». Esta es una ceremonia muy emocionante en la cual ocho o nueve toros de lidia son conducidos en silencioso recogimiento hasta el redil, donde pasarán la noche previa al sacrificio.

Al día siguiente, toda la ciudad —vestida de blanco y con faja y pañolón rojos— amanece apostada a lo largo de una gran calle cercada con vallas de madera que, a modo de corredor, comunica al redil con la plaza de toros de Pamplona. En el interior de esa gran calle los «corredores» (armados con sólo un periódico enrollado) se encomiendan a su patrono San Fermín encendiéndole velas en un pequeño altar. A las ocho en punto de la mañana comienza el espectáculo: enceguecidos por la luminosidad de los cohetes, los toros salen corriendo tras el tumulto que sabe esquivarlos e incluso caer sin ser aplastados por sus furiosas pezuñas. Al final del recorrido ingresan a la Plaza donde son toreados y su carne vendida en los mejores restaurantes a precios altísimos.

Algún día te contaré más detalles, pero no puedo negar que sentí un profundo recogimiento religioso ante el arrojo de estos jóvenes en su deseo de enfrentar a la muerte y devolverle su verdadero sabor a la vida. Quizás en Lima se nos presente la oportunidad de asistir a una corrida en la Plaza de Acho, pero ¿sabes?, me sentiría mejor si me pidieras ir a otro sitio. A mí tampoco me gusta la sangre.

Muy pronto nos veremos. Besos y cariños,

*Sebastián*

## *Entre Apolo y Marsías*



ENTRE APOLO y Marsías  
me quedo con Apolo: que el prestigio

de su luz me bañe. Que las musas  
deleiten mis sentidos. Que los dioses  
y diosas me protejan, que el odio  
nunca me visite.

Pero llega la noche

y escucho esa música.

La música de quien lo perdió todo  
y en su desollamiento canta.

Entre Apolo y Marsías  
me quedo con Marsías.



# Westphalen



ERA UNA VOZ que lo cubría todo.  
Una rosa dura y viva. Un silencio  
puro como la nieve.

Sucio

como un jaguar encadenado.  
Como isla solitaria en busca de su mar.

Así era leerlo.

Temblaban los ojos de la Esfinge.  
Incendiaba para siempre la Quimera.

## Un bárbaro en la periferia



N UNO DE los poemas (sería mejor decir: en uno de los fragmentos de un único e indivisible poema) de *Une Saison en Enfer*, Arthur Rimbaud escribe: «Heredé de mis ascendientes galos el ojo azul y blanco, el cacumen estrecho y la torpeza para la lucha. Mi vestimen-

ta me parece tan bárbara como la suya». En *El Castillo de Axel*, Edmund Wilson recuerda que Rimbaud se consideró siempre un campesino, «un miembro de aquellos galos de ojos azules a quienes los romanos habían conquistado». Por su parte, Paul Verlaine señala en el breve pero consagratorio ensayo que le dedica en *Les poètes Maudits*, que Rimbaud poseía «además de un notable acento provinciano, el don de la asimilación propio de las gentes de allí». No es necesario invocar más ejemplos para demostrar la evidencia: Rimbaud, «el Ángel Negro de Charleville», el vidente que en sólo tres años recorrió los caminos de la poesía moderna, no era más que un «bárbaro», un provinciano excéntrico rechazado por la *Gran Institución*, la misma que más tarde habría de canonizarlo al lado de Baudelaire y Lautréamont.

Es notable el interés de Rimbaud por enraizar su genealogía en el pueblo galo. No sabemos (no podemos saber) si ese interés responde más a una voluntad de apartamiento de la ortodoxia literaria francesa que a la necesidad de sentirse «bárbaro» en un suelo que se reclama la patria de Las Luces. «¡Si yo tuviera antecedentes en un punto cualquiera de la historia de Francia!», escribe Rimbaud aludiendo a «la historia de Francia, hija mayor de la iglesia» no a sus antepasados de raza inferior, aquellos parientes de los celtas que, de acuerdo con los historiadores del XVIII, no resultaron ni tan inferiores ni tan torpes para la lucha. En el siglo III ya habían llegado al Asia Menor inundando Galacia y asimilando, eso sí, las corrientes del pensamiento helenístico. Como se ve, Rimbaud no fue el primero de su sangre en atravesar las enigmáticas fronteras donde habita «el otro».

La época de Rimbaud aún vivía hipnotizada por la idea del Progreso; tal vez sea necesario recordar que esa idea redefinió las relaciones de Europa con los pueblos que no se vieron beneficiados por ella: los nuevos «bárbaros» se hallaban fuera de la historia, pero podían ser redimidos en virtud de la potencia civilizadora que Europa representaba. De este modo se justificaron la rapiña colonial y el racismo etnocentrista: la redención del mundo tenía que pasar forzosamente por el purgatorio civilizador en nombre de un Progreso ciego y ascendente. Frente a esta situación no encuen-



tro clamor más lúcido que el de Rimbaud: «El mundo no tiene edad. La humanidad se desplaza, simplemente. Estás en Occidente, pero libre de habitar en tu Oriente, tan antiguo como te sea necesario».

«La humanidad se desplaza, simplemente» cinco palabras que desmoronan más de un sistema ideológico basado en promesas utópicas o mesiánicas, desde el marxismo y el darwinismo social de los neoliberales, hasta los paraísos religiosos de musulmanes y cristianos.

El impresionante desarrollo de las comunicaciones permitió la expansión y el consecuente mestizaje cultural de las metrópolis con la periferia, posibilitando el renacimiento de lo que Arnaldo Momigliano llamó «la sabiduría bárbara». A lo largo del siglo XIX y aún del XX, muchísimos intelectuales, escritores y artistas buscaron una salida a las exigencias del utilitarismo racionalista con el madero salvador de «la sabiduría bárbara». No es éste lugar para exponer la doctrina romántica del rescate del «otro» (paralelo al rescate de la poesía popular tal como lo preconizara Herder) pero no podemos obviar las consecuencias dramáticas de la deficiente adaptación social de muchos de ellos, quienes enjuiciaron severamente los fundamentos de una sociedad cuyo presupuesto los ofendía. En *Mi corazón al desnudo*, Charles Baudelaire sostiene que la civilización no reside en el gas, ni el vapor, ni en los veladores de los espiritistas, sino en la disminución de las huellas del pecado original. Más tarde, Constantino Cavafis se quejará de que ese enorme organismo llamado civilización sea tan perfecto «porque todo intento de huir de ella y volver a la vida primitiva sería vano»; en el poema «Esperando a los bárbaros», el mismo Cavafis describe la frustración ante la posibilidad de que éstos ni siquiera existan y que nadie venga para liberarnos. Por su parte, W.B. Yeats contrasta la perdida gloria de las civilizaciones egipcia, griega y romana con la sabiduría de los eremitas que viven en las estribaciones del Everest o el Meru, pues ellos «saben que tras el día viene la noche ciega / y que, antes de la aurora, todos los monumentos / y las glorias del hombre se habrán desvanecido».

Pero Baudelaire no salió de París, ni Cavafis de Alejandría, ni Yeats de Irlanda. Tampoco tenían por qué hacerlo: tenían al bárbaro idealizado y al enemigo en casa. Pero quien escribió: «lo más astuto es abandonar este continente donde merodea la demencia para proveer de rehenes a estos miserables. Entro en el reino de Cam», estaba sellando, quizás sin saberlo, su propia suerte. Y es que Rimbaud, ese provinciano de las Ardenas, ese descendiente de una raza inferior «que nunca se sublevó sino para pillar», tenía que sentirse necesariamente hermanado con el bárbaro; pues desde niño había habitado —al menos mentalmente— sus fronteras: «Yo mandaba al diablo las palmas de los mártires, los esplendores del arte, el orgullo de los inventores, el ardor de los saqueadores; volvía a Oriente y a la sabiduría primitiva y eterna».



Si he mencionado juntos a Baudelaire, a Cavafis y a Yeats no ha sido por arbitrariedad. El concepto de civilización tal como Baudelaire lo expresara está muy cerca de la razonada y curiosísima interpretación de Jacques Rivière según la cual el poeta de Charleville sería un ser exento de pecado original, alguien «que conserva intacta la semejanza de Dios» y que al haber caído en la tierra sin haber sido previamente doblegado, ni herido, ni mutilado, vino perfecto «no en el orden del bien, sino en el del ser». ¿Cómo podía creer en el Progreso alguien que estaba libre de pecado original? Víctima de la corrupción, el ángel pervertido le da la espalda a Occidente y en el desolado horizonte que se le abre ve, al igual que Cavafis, los tentáculos de la civilización asfixiando el cuerpo social de los países saqueados impunemente en nombre del Progreso. Entonces él también se convierte en saqueador en una suerte de expiación (que no sé si llamar moral) donde la brutalidad y el esfuerzo por abrirse paso son análogos al ascetismo de los eremitas que Yeats invocara en el poema citado. Místico al revés, ángel al revés, eremita al revés, Rimbaud tuvo el incómodo gesto de sorprenderse cuando le llegó al África la carta de un amigo en la que le contaba que Verlaine había publicado sus poemas y que éstos eran muy leídos y admirados en París. Pero la suerte estaba echada. Rimbaud había radicalizado su excentricidad participando a su manera de un mundo que, a más de cien años de su muerte, todavía lo celebra.

Quiero decir que nosotros formamos parte de ese mundo. Nuestro homenaje no puede ser igual al que en su centenario se celebró en Francia por la sencilla razón de que Rimbaud, por voluntad propia, dejó de pertenecerle. Nosotros somos parte del «reino de Cam», y nuestra literatura tiene (frente a la que se desarrolla en los centros de poder económico) «un notable acento provinciano», además de ese «don de asimilación rápida» que Verlaine celebrara en Rimbaud. Momigliano recuerda que en la época helenística la circulación de la ideas se llevaba a cabo en griego: judíos, babilónicos, fenicios, romanos y hasta hindúes ingresaron con contribuciones propias a la literatura griega, pero, inversamente, era raro el griego que se preocupaba por aprender la lengua de los bárbaros: lo griego se erigió como una ortodoxia que los bárbaros admiraron y trataron de imitar, ofreciendo a cambio su sabiduría. En los últimos siglos, sin que las relaciones entre metrópoli y periferia hayan cambiado sustancialmente, se observa un cambio de perspectiva. Ángel Rama recuerda que Arnold Toynbee «razonó una preferencia de las zonas periféricas por las heterodoxias desarrolladas en las metrópolis»; y luego de algunos ejemplos añade: «una posición similar puede encontrarse en los comportamientos literarios de las zonas marginales, que dan origen a las diversas autodefiniciones respecto al eje de la modernidad que rige a las sociedades dominantes del planeta».

Este doble movimiento fue vivido por Rimbaud, quien no quiso reconocerse en la ortodoxia romántica francesa representada por Lamartine («a veces vidente, pero



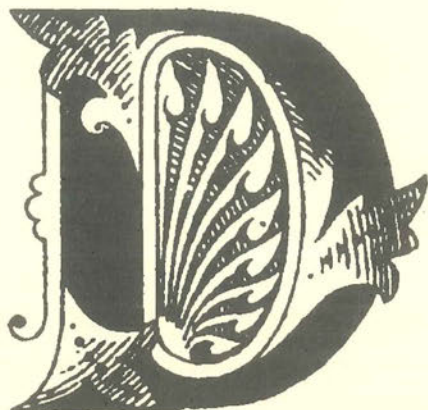
estrangulado por la vieja forma»), Musset (a quien considera «catorce veces execrable») y Victor Hugo («demasiado cabeza hueca»); sino en la heterodoxia de poetas como Gautier, Leconte de Lisle, Banville y, sobre todo, Baudelaire: «el primer vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios». Basta dar una hojeada a *Les fleurs du mal* para respirar ese malsano aroma que lo aparta del racionalismo cartesiano y de la elocuencia sentimental de la primera generación romántica, para acercarlo a Edgar Allan Poe: otro excéntrico en su patria, otro bárbaro inmolado por un enemigo más poderoso aún que Las Luces: la ciencia y el pragmatismo: «¿Por qué devoras así el corazón del poeta, /buitre cuyas alas son obtusas realidades?»

Al optar por la heterodoxia, Rimbaud participa de una suerte de comunidad de aguafiestas que carecen de pasaporte y, en consecuencia, de nacionalidad. Comunidad definida por aversiones más que por simpatías, estos poetas vivieron permanentemente en las orillas de la otredad, participando de la nostalgia de aquello que Ramón López Velarde (ese otra gran admirador de Baudelaire) llamara «la provincia inmutable»: Poe creyó verla en un lejano reino junto al mar donde lo esperaba Annabel Lee; Baudelaire en el aire superior y la luz clara que inunda los límpidos espacios. Insolente y desengañado, Rimbaud nos tocó la puerta. Y la abrimos. Y le regalamos toda nuestra miseria.



E. P.

## *Esse comboio de corda*



E NIÑO

tuve un viejo tren de cuerda. En él

viajaba a todas partes, pero no era yo quien viajaba sino el otro.

—Tú serás el maquinista, me decía

y yo tu invitado. Cuando falten las palabras vendré a jugar contigo. pero siempre estarás solo. Algún día

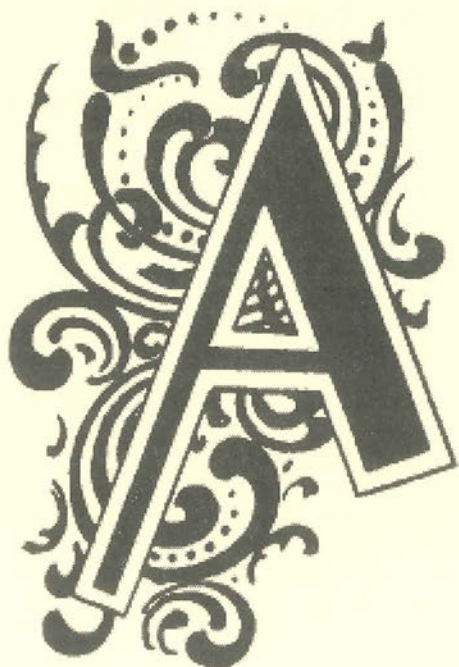
*entenderás lo que quiero decirte.*



# *Delfín comido por los gallinazos*

*aquel halo de sucia luz*

BLANCA VARELA



ÚN ESTÁN allí.

Bajo un azul purísimo. En la arena  
blanca y luminosa.

Sobre el mar  
que arroja lugares comunes a la playa.

Torvos y voraces gallinazos.

Nada parece perturbarlos.  
El instinto les ha enseñado a esperar,  
ya llegará su momento.

Aún están allí.

Escarbando en la carroña,  
en ese halo de sucia luz.

# Una vieja fotografía en blanco y negro



En el olvido  
caemos en la cuenta de que el mundo se compone  
de visiones que recuerdan lo que fuimos

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

*EBO EMPEZAR RECORDANDO una tarde de 1979. El alboroto de los estudiantes se había disipado en la rotonda del patio de Letras y quedaba sólo un arbolito. Un silencioso y mustio arbolito en cuyo*

*tronco tallaban sus nombres las inmortales parejas que habrían de separarse después. A lo lejos podían verse las huacas del Parque de las Leyendas, el domo de la Isla San Lorenzo, los empecinados fierros que anunciaban la construcción de un centro comercial. Sólo quedaban algunos estudiantes, los que frecuentaban la biblioteca, los que no tenían automóvil, los que aprovechaban la falta de barullo para intercambiar los poemas que iban a darles su pasaporte hacia el Parnaso. Fue entonces que lo vi por primera vez. Conversaba con otro muchacho que firmaba sus poemas con el pseudónimo de «Benjamín Varona». Un verso suyo escuchado al desgaire —»Para amarte me pongo mi camisa blanca»— me había bastado para convencerme de que podía acercarme con la sola credencial de una carpeta de poemas inéditos llamada Cuadernos de Horacio Morell. A estas alturas se habrán imaginado que «Benjamín Varona» no era otro que *Ciro Alegría* —ahora filósofo y traductor del griego como lo atestigua su notable versión de «Edipo Rey»—, y el otro un estudiante con fama de genio a quien sus amigos llamaban *Pepe*. Yo, claro, aún no era su amigo, pero me precio de haber cimentado una ya larga amistad en el intercambio de aquellos poemas que dos años más tarde irían a conformar nuestros primeros libros.*

*Aquella tarde nos escuchamos con atención, y hasta aceptamos con altanería y alivio los comentarios que hicimos de nuestros respectivos trabajos. Altanería, porque no hay poeta joven que sienta en su desguarnecida intimidad que no le debe nada a nadie; alivio, porque no hay poeta joven que no vea en su inútil y febril actividad una extrañeza que lo convierte automáticamente en solitario, vale decir en «raro». Si recuerdo veinte años después ese primer encuentro no es sólo por un ejercicio de*



nostalgia, sino porque aquella tarde tuve la revelación de que no estaba solo en el mundo. Creo no equivocarme si aseguro que *Ciro* y *José Antonio* compartieron conmigo esa revelación.

Del intercambio de poemas pasamos al intercambio de espacios de lectura. Algún día la historia de la poesía peruana le agradecerá a *José Antonio* su doble vocación de lingüista y literato. Fue ella la que lo condujo a estudiar dos carreras paralelas en la Universidad Católica y en su vecina San Marcos. Los veinte minutos que le tomaba caminar de una casa de estudios a la otra fueron cubiertos una y otra vez en compañía de otros poetas (todavía más «raros» que nosotros), y la polvorienta *Avenida Riva Agüero* se convirtió en el cordón umbilical que habría de unir las hasta entonces antagónicas universidades. Gracias a *José Antonio* empezaron a proliferar, a comienzos de los ochenta, revistas donde convivían sin el menor pudor católicos y sanmarquinos. Fue la época heroica en la que ver nuestros poemas en letras de molde era el aliciente necesario para justificar recitales maratónicos y sentir coronado nuestro esfuerzo en el aplauso de aquellas muchachas que de otro modo jamás nos hubieran mirado. Esas mismas muchachas que vendían por cinco soles los ejemplares de *Trompa de Eustaquio*, revista de la que salieron sólo dos números y que editamos con amorosa impaciencia con *Raúl Mendizábal*.

Un poco mayor que nosotros, *Mendizábal* era, a finales de los setenta, un poeta hecho y derecho que se daba el lujo de hacernos sentir chiquillos por las torpezas en que incurriamos con la desfachatez propia de quien no había cumplido aún los veinte años. Además de leer libros que nosotros no conocíamos, practicaba la tabla hawaiana y los estudios en la universidad lo tenían sin cuidado: prefería construir objetos de madera a los que se dedicó después con diestra sabiduría. El año setentainueve ganó los juegos florales de la Católica con un poemario memorable: «*Prima Julianne*» Si se me pidiera elegir el poema más representativo de aquellos años elegiría sin duda el poema que le da el título a esa colección.

En su modestia gráfica *Trompa de Eustaquio* fue un espacio abierto para todos aquellos y aquellas que en un momento de eclosión generalizada decidieron sacar sus poemas del closet y ofrecerlos al mundo. Claro que no era la única tribuna, también estaban «(Sic)» y «*Calandria*», pero en ellas los nombres recirculaban con una tenacidad y una constancia de veras admirables. Esos mismos nombres recalaban tarde o temprano en la casa de *José Antonio* en *Trinidad Morán*, a pocos pasos del *Parque Mariscal Castilla*, donde los borrachos beben sus penas a la sombra tutelar del maestro *Rubén Darío*. En esa casa se celebraron innumerables reuniones y fiestas en las que se fue forjando una solidaridad literaria incluso allí donde por razones de carácter y temperamento no pudo forjarse una amistad. En otro lugar he escrito que el logro más importante de los poetas del ochenta es su asombrosa heterogeneidad creativa, la misma que incomoda a aquellos críticos que exigen tres o cuatro caracte-



rísticas grupales con las que puedan definir cómodamente una «generación». Lo importante era que, al margen de las discrepancias, cada uno eligió su propio camino sin que eso significara una ruptura definitiva. En este aspecto la personalidad y el talento de José Antonio Mazzotti pusieron mucho de lo suyo, sin que ello mermara su condición de crítico. Lejos del *sambenito* (tan peruano además) del crítico que también hace poesía, o del poeta que también hace crítica, José Antonio se las arregló mejor que nadie para cumplir el papel de mediador intelectual que le estaba reservado. Un día de agosto de 1988, luego de una fiesta que desveló para siempre a los borrachos del parque Mariscal Castilla, José Antonio partió a los Estados Unidos para hacer estudios de doctorado en las Universidades de Pittsburgh y Princeton. Dejaba en Lima tres libros publicados y una mancha de amigos que comprendió de golpe que con su ausencia las cosas no iban a ser iguales nunca más.

¿Es importante para un creador salir del Perú? La pregunta es ociosa. No hay artista, ni escritor, ni intelectual que no se la haya hecho, y contestarla constituye un género cuya retórica no es por socorrida menos atormentada. Hace algunos años Luis Alberto Sánchez sentenció que para ser en el Perú había que estar en el Perú. En una encuesta reciente, José Antonio le contestó extemporáneamente a Sánchez afirmando que «vivir en el Perú no significa necesariamente vivir el Perú». Tras esa aparente tautología se desliza una necesaria redefinición: al Perú se lo puede vivir desde afuera. Baste mencionar los nombres de Garcilaso y Vallejo para demostrarlo. Pero a los que vivimos el Perú desde afuera nos queda la incómoda sospecha de que tanto Garcilaso como Vallejo hubieran sido un poquito más felices si sus obras hubieran aparecido en el Perú, donde estaban sus destinatarios más inmediatos. Claro que Vallejo partió luego de haber publicado *Los heraldos negros* y *Trilce*, pero todos sabemos la historia tan triste de la recepción nacional de ambos libros. En ese sentido, debemos reconocer que las cosas han cambiado (tal vez gracias a sacrificios como los de Vallejo), y que es posible no sólo vivir el Perú desde afuera, sino pensarlo en términos de recepción literaria.

Decía líneas arriba que José Antonio partió a los Estados Unidos con tres libros publicados. Agotados los tres, inhallables incluso para el más dedicado hurgador de los quioscos de la avenida Grau, estos libros fueron echando una frondosa descendencia a la que sólo un puñado de lectores en el Perú pudo acceder: con el sello artesanal Asaltoalcielo/Editores apareció la segunda edición de *Castillo de popa* (Princeton, 1991) y la primera de *El libro de las auroras boreales* (Amherst, 1994); el año pasado la editorial mexicana El Tucán de Virginia publicó *Señora de la noche*; y en los cajones de su escritorio, entre exámenes por corregir y fichas dedicadas a la obra de don Pedro Peralta Barnuevo, reclama su versión impresa el inédito *Declinaciones latinas*, escrito entre 1995 y 1999. Hay que tener una fe indesmayable en la poesía, o ser partícipe de un sentimiento de fatalidad creadora (la fatalidad es siempre más poderosa que la



vocación) para acercarse a los cuarenta años y sentir, como dice un poema suyo, que se tiene «que escribir el poema / escribir el poema / escribir el poema / a como dé lugar».

En todo eso pensaba mientras tenía entre las manos *El Zorro y la Luna. Antología Poética 1981-1999*, publicado recientemente por el Fondo Editorial del Banco Central de Reserva. Que el libro haya salido en el Perú nos honra porque constituye una manera (tal vez la más justa) de devolverle al Perú lo mejor que pueden darle aquellos que lo viven desde afuera. Y nos devuelve la fe —siempre vacilante, debo admitirlo— en el heroico e inútil ejercicio de la poesía. No voy a convertirme en comentarista y crítico de un poeta que admiro y cuya amistad ha sido siempre entrañable. Si ahora escribo estas palabras es porque mientras repasaba los versos del *El Zorro y la luna*, alcé la vista y vi, como si fuera un espejo, una vieja fotografía en blanco y negro donde aparecemos —jóvenes y delgados— los que nos hacíamos llamar con discreta arrogancia los «Tres Tristes Tigres». No sabíamos entonces qué sueños teníamos derecho a soñar, ni qué caminos nos tenía reservado la vida. Claro que eso no nos importaba demasiado. Lo importante era escribir, salir bien en la foto y contentarnos con imaginar que veinte años después, estuviéramos donde estuviéramos, la aparición de nuestros poemas reunidos nos iba a volver a juntar. Como en aquella lejana tarde de 1979.



Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos en Barranco. Lima, 1980.

# El cementerio



L ÁNGEL DE la masturbación lame mi espalda,  
arroja a mis pies su flor nupcial y canta a voz en  
cuello:

—»Tu primer amor se ha perdido para siempre». No lo escucho.  
He pasado la noche soñando que visitaba un  
cementerio.

Había discutido largamente con mi novia,  
ella quería visitar el resplandeciente cadáver  
de su hermana  
yo el desesperado cadáver de mi primo.  
Luego de dos horas nos pusimos de acuerdo:

iríamos a ver a su hermana y a toda su familia  
pero a cambio podría ocultarme en la capilla ardiente.

¡Qué placer tocarse entre las flores mustias y marchitas del velorio!  
Debo aclarar que no era un velorio. El cementerio semejaba un jardín  
o una hermosa ciudadela donde los maridos sacaban a pasear a sus jóvenes  
esposas

y daban de comer a los perritos que ladraban sin el menor respeto a los muertos.  
Las jóvenes esposas soñaban con llegar a casa y bajar el pantalón a sus maridos,  
los maridos aún deseaban a sus jóvenes esposas,  
las pellizcaban detrás del cerco vivo que protegía las tumbas  
y saltaban de gozo como si hubieran visto sus senos diminutos por primera vez.

No era mucho lo que podía ver detrás de la ventana.  
Será el aliento de los muertos, me dije,  
o el tenue escarchado de las lunas de hospital.  
Entonces vi a mi abuelo.  
Parecía a punto de levantarse de la cama,  
sus ojos dulces aún pesados por el sueño, su pelo



ligeramente despeinado, su blanca pijama de rayitas azules.  
— Abuelo, le grité, aquí estoy.  
Pero no me hizo ningún caso.

Debo decir que el día era claro y luminoso,  
el cielo sin nubes y sol brillante y solitario como el ojo de un tuerto.  
Parecía domingo, pero el Señor no estaba en ninguno de sus rostros:  
nadie rezaba, nadie parecía angustiado, nadie  
arrastraba los pies como si cargara una cruz.  
Yo llevaba a mi novia a visitar a su hermana,  
ella llevaba consigo una colección de fotografías que había heredado  
de una tía abuela,  
con ellas me deleitaba cuando sus padres se aburrían y se marchaban a dormir.  
Pero esa es otra historia.

Nos echábamos silenciosamente en el sofá, nos dábamos besos en la boca  
y apenas sentía hervírseme la sangre me mostraba las fotos de su tía abuela.  
¡Con qué perversidad me mostraba una por una aquellas fotos!  
Yo las miraba extasiado y decía que sí con la cabeza  
mientras sentía temblar sus senos huidizos como liebres ante una peligrosa  
jauría.

Un día me quedé dormido mirando aquellas fotos  
pero esa es otra historia.  
Soñé dentro del sueño que asesinaba a mi última mujer  
y que en vez de enterrarla le prendía fuego a su ropa interior.  
El humo ascendía amenazante hasta cubrir el cielo  
y comprendí que estuve desposado con la noche.

—»Tu primer amor se ha perdido para siempre»,  
canta el ángel.  
Y yo, aburrido, me doy la vuelta al otro lado de la cama.

# La Dama del cuaderno rojo

*Hace siglos tuve un sueño en sus labios*

JUAN GELMAN



SENTADA BAJO LOS árboles  
escribe poemas la Dama del cuaderno rojo.

Junto al lago contempla las montañas.  
El perfil de una vieja mujer india  
que sólo ella puede ver.

A veces escucha el canto de un pájaro,  
los pasos de su abuelo en el bosque.  
La palabra que arde en su cuaderno rojo.

Nadie ha leído su cuaderno rojo.  
Presiento un caer de hojas,  
troncos ordenados junto a la chimenea.  
Cenizas que el tiempo no supo apagar.

El cuaderno es rojo como sus labios  
y sus bordes negros como la noche.  
Como el sueño donde podría perderme

y encontrarme en silencio  
con la Dama del cuaderno rojo.



## La soledad del amador del fondo



ACE MUCHOS AÑOS, cuando me ganaba la vida como profesor en una academia de ingreso a la universidad, ocurrió la historia. Me encontraba dictando una clase de literatura romana, y el tiempo (como siempre) sólo consentía una ajustada nómina de autores y uno que otro comentario que pudiera ayudar a la memoria. Las preguntas de los estudiantes se limitaban a que repitiera algún nombre o título que no habían entendido bien, salvo la de un muchacho solitario que solía sentarse al fondo, y que al oír sobre *El arte de amar* de Ovidio, levantó la mano y preguntó con la mayor solemnidad: «Profesor, ¿dónde puedo conseguir ese libro?» Toda la clase soltó la carcajada y me vi en aprietos para explicarle que Ovidio no iba a serle de mucha utilidad, a menos que quisiera adentrarse en los secretos de la literatura clásica.

Ignoro si este muchacho siguió mi consejo. A veces pienso que tal vez leyó el libro con provecho, que de allí pasó al *Pamphilus de amore*, de allí al *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita y de allí al *Libro de mal amor*. Si mi antiguo estudiante se hubiera deslizado por ese tobogán genealógico, no le hubiera costado ningún trabajo llegar a la misma conclusión a la que he llegado después de leer el libro de Fernando Iwasaki: que a aquellos que no somos casanovas ni don juanes la historia nos ha ido dejando solos. Y lo que es peor (o mejor, todavía no lo decido) esa soledad cuenta con el bálsamo venenoso de las palabras.

Desde su título, el *Libro de mal amor* se propone como un diálogo con el *Libro de buen amor*, volumen compuesto hacia mediados del siglo XIV y atribuido con cierta fortuna a Juan Ruiz. Este diálogo, sin embargo, no deviene en una conversación amable, ni siquiera en un homenaje. Si en el libro de Juan Ruiz la organización textual responde a un discurso heterogéneo que admite exempla eróticos y didácticos, poemas líricos, serranillas, loores a la Virgen y hasta la prosa devocionaria; en el de Iwasaki asistimos a una secuencia de diez relatos presididos cada uno con un epígrafe del Arcipreste que funciona como cifra argumental. Sería muy cómodo establecer la analogía contrastiva entre la heterogeneidad del libro Juan Ruiz frente a la homogeneidad del libro de Iwasaki si no los uniera un vínculo más soterrado y definitivo: un personaje sin nombre que narra en primera persona sus propias desventuras y que sabe reírse de sus propios fracasos. En ambos casos, el humor funciona como la más



astuta defensa contra la burla de terceros, vale decir contra los que sí son casanovas y don juanes, pero éstos nunca leerán el libro, así que pasemos a una segunda consideración. Si quisiéramos deducir del *Libro de buen amor* un modelo de la feminidad deseable en el imaginario español del siglo XIV, lo más probable es que tuviéramos éxito y no poca sorpresa: casi todas las ensoñaciones del personaje coinciden en proponer como rasgos deseables aquellos que se encuentran cifrados en Doña Endrina (sobre todo su «alto cuello de garza») y en aquella mujer ideal recomendada por Don Amor:

*Si los sobacos tiene un poquillo mojados  
Y tiene chicas piernas y largos los costados  
Ancheta de caderas, pies chicos y arqueados,  
Tal mujer no se encuentra en todos los mercados.*

Nada hay en este modelo que pueda acercarse, siquiera remotamente, a los que pueblan las películas y los comerciales de televisión en estos tiempos de desodorización obligatoria, caderas estrechas y silueta anoréxica. Ahora bien, la heterogeneidad discursiva de Juan Ruiz se ve contrarrestada por la homogenización modélica de la mujer (que tiene su cruda contraparte en la fealdad de las serranas). En el libro de Iwasaki la homogeneidad discursiva se ve compensada por su variedad de modelos femeninos: cada una de las diez mujeres que conforman literalmente los cuerpos del relato no sólo son distintas, sino que se resisten a ser intercambiables. Y aquí aludo no sólo a su caracterización física, sino a su personalidad social: si Carmen «era morena, delgada, con unos labios a punto de estallar» y además tenía ojos que recordaban «a las diosas de la *Ilíada*», Taís «era más linda que Nadia Comaneci», Licy «sugería litografías románticas de lienzos de Degas» y los ojos de Carolina eran «como alhajas que habrían confundido a los buscadores del Grial». Podría seguir multiplicando ejemplos, pero más que un muestrario de variantes, me interesa subrayar la dispersión del imaginario deseante que propone este libro. Como se observa a partir de los ejemplos, este imaginario (que no es otro que el limeño de clase media de los años setenta y ochenta) está diseñado de acuerdo con la desordenada asimilación de discursos provenientes de la clasicidad (*La Ilíada*), mitos medievales (El Santo Grial), representaciones románticas (lienzos de Degas) o de la modernidad (la célebre gimnasta rumana Nadia Comaneci).

Esta dispersión es todavía más radical si se considera cada relato como una peldaño más en la escala del aprendizaje amoroso: en cada uno de esos peldaños el personaje-narrador evalúa las condiciones de su objeto de deseo para, acto seguido, transformarse en sujeto deseante de acuerdo con dichas condiciones. Si en el *Libro de Buen Amor* el personaje es siempre el mismo, en el *Libro de mal amor* se halla sujeto a transformaciones hilarantes de tan perversas: si en una historia es patinador frustra-



do, en otra será un aprendiz de político travestido de izquierdista; y si por conquistar a la aguerrida Rebeca estuvo a punto de convertirse al judaísmo, para seducir a la pacata Camille fue capaz de tocar la guitarra en una capilla todos los domingos y rezar el Rosario en la Costa Verde. Pero este Proteo al revés que se transforma para perseguir y que ha probado ser —como él mismo confiesa— «todas las salsas según los raviolos que [le] gustaban», es también quien narra desde una perspectiva adulta esas historias. De tan obvio este aspecto puede pasar desaparcibido, pero olvidarlo es olvidar demasiado, ya que es precisamente ese detalle el que permite leer las historias no como la secuencia de hechos narrados al calor de la experiencia, sino como *exempla* ocurridos en el pasado y procesados debidamente por el hablante adulto. Esta distancia es necesaria para activar el humor propuesto por dichas situaciones. Humor que sólo es posible en la recreación discursiva y en el re-conocimiento de los lectores, pues todo conduce a suponer que en el momento de sufrir efectivamente dichas experiencias el humor fue incapaz de defendernos del dolor con que se anunciaba una vida signada por desplantes y fracasos amorosos.

Pero el humor no fue el único ausente. Tampoco estuvo Don Amor para hablarle al oído, tal como lo hace el fantasma de Humphrey Bogart en la película de Woody Allen; el mismo Don Amor que adoctrinó a Ovidio a Platón y a Pánfilo, el mismo que se le apareció al sañudo Arcipreste para ofrecerle sus razonables consejos amorosos. Estas dos ausencias son un poderoso indicador del silencio que, hoy por hoy, norma con mano férrea el código de los comportamientos amorosos. Y aquí tocamos distracciones comparativas que pueden resultar iluminadoras: ignoro la popularidad del libro del Arcipreste en su momento, pero sus contemporáneos podían acudir a él si necesitaban consejos sobre cómo conquistar a las dueñas. El conjunto textual que llamamos *Libro de buen amor* podía cumplir con posibilidades de éxito la función de Don Amor (o de Bogart, si se quiere); al fin y al cabo, Don Amor no es más que una alegoría de lecturas acumuladas por la tradición popular (y por la popularización de la cultura). Al *Libro de mal amor* también podemos acudir, pero no para encontrar un sabio manual que nos oriente acerca de lo que deberíamos hacer en materia amorosa, sino para tener claro que es lo que *no* deberíamos hacer. Esta didáctica negativa es expresada por el mismo Iwasaki en la primera página de su «Proemio» cuando confunde estratégicamente al narrador con el autor (y de paso, a la ficción con la realidad) en una confesión que se hace eco de las ideas de Jean Baudrillard cuando propone que el sujeto sólo puede desear y que sólo el objeto puede seducir. Dice Iwasaki: «Yo fracasé como conquistador porque soy conquistable».

Si para los que no somos casanovas ni donjuanes la norma de oro es dejarse conquistar, el libro podría erigirse como un *Ars amandi* contemporáneo. Si después de la lectura comprobamos que estamos solos y que contamos únicamente con el humor y las palabras, podremos curarnos del dolor de haber intentado ser quienes no fuimos para aprender a ser quienes somos. El resto es literatura. Buena literatura.





# CASA ABIERTA

## UN VERTIGINOSO Y TRISTE Y DISPARATADO VIAJE

Lorenzo Helguero. *Boletos*.  
Lima: Ediciones Pedernal, 1993.

CULTOR DEL SILENCIO Y DE LA heterodoxia, Lorenzo Helguero publicó su primer libro —*Sapiente lengua*— a los 23 años. Se trata de una colección de sonetos endecasílabos cuyos temas (la Poesía, el Amor, la Rosa) son reelaborados con una pasión poco común y un insolente deseo de «literaturizar» con la retórica heredada.

Sabemos que el gusto oficial, ese monstruo invisible cuya mano pesa sobre los más jóvenes, sanciona el uso de formas métricas por considerarlas decadentes, y no falta quien las asocie con servilismo hispanizante o con simples ejercicios de estilo. Ni decadente ni hispanizante ni mucho menos gimnasta, Lorenzo Helguero marcó desde el principio su heterodoxia: besó con reverencia la mano del monstruo y con suprema elegancia la llenó de gargajos. Silencioso y feliz, se dedicó, a escribir un misterioso libro de poemas en prosa del que sólo sabíamos el título: *Boletos*.

Sólo después de mucho batallar contra su reticencia, pudimos acceder a su maravillada lectura: «Tan poético es una mosca embardunada de mantequilla como un sillón Luis XVI, una jirafa encinta como una ciudad

bombardeada de besos, igualmente poético una sopa de sobre o un durazno, un camaleón vestido de deseo o un mono hecho en Tailandia», nos dice en un poema y nosotros asentimos, doblamos el boleto y lo conservamos junto a la fotografía de Girondo (un Girondo más joven, con antiparras y lechugas en la cabeza) mientras dura ese vertiginoso y triste y disparatado viaje que nos lleva al convencimiento de que, una vez más, en poesía todo está dicho y hay que decirlo de nuevo, o nada está dicho y entonces hay que volver a recomenzarlo todo §

## LA CASA DE LAS PALABRAS

Luis Fernando Jara. *Con una mano en la garganta*. Lima: Arte/Reda, 1996.

**L**a palabra gravita en la palma de la mano: / salta a la página como una catarata / palabra lúdica / palabra mágica / palabra cósmica / Desentraña el misterio de la música y el sueño / Juega en el cálido espacio del silencio / extiende su forma inocente / candente / sugerente / Descansa tranquila en la / humedad y en la penumbra / de la página.

En estos versos Luis Fernando Jara proponía una escenificación del acto de creación poética que era, también, una metáfora cifrada de su primer libro: las palabras caían desbordadas y libres



como las lágrimas de Soupault, y el poeta —jovencísimo y feliz— las contemplaba caer como pálidas estrellas bajo un eclipse lunar. *Eroscopio* es el libro del deslumbramiento ante los poderes del lenguaje y eso, que podría interpretarse como un comentario cínico, es la mayor alabanza, porque cuando se tiene veinte años a nadie le importa que esos poderes se muestren avaros y mezquinos. El poeta de *Eroscopio* decidió no ser cauto con el lenguaje, pero tampoco hizo concesiones. La suya fue una fiesta, una «ceremonia secreta» en la que Ludo y Eros configuraron la práctica del deseo, obligándolo a desatar la oscura pasión de sus poderes.

Seis años después la catarata ha cerrado parcialmente sus compuertas. Sólo un estrecho hilo de agua salta la pendiente. Agua que no se ha evaporado en largos y desérticos caminos, agua que ha sorteado las compuertas y cae como palabras medidas por un sabio y prolongado silencio. No estamos frente al lenguaje de la fiesta ni del deslumbramiento, sino ante el lenguaje de quien escribe como si tuviera permanentemente una mano en la garganta. Pero no malinterpretemos. Estos poemas no buscan el dolor ni coquetean con la muerte acariciando sus ásperos y seductores filos; su lectura revela que si la palabra ya no «gravita en la palma de la mano» entonces debe buscársela en el corazón mismo del lenguaje, con la esperanza de que salte, solitaria y esquiva, al vacío de la página en blanco.

Para hablar de la imposibilidad del habla, un personaje de Esquilo alude a un enorme buey que le pisa la lengua. A diferencia de ese buey, la mano en la garganta es la imposición de un silencio

que purifica la palabra para que revele, en toda su hondura, los misterios del amor, la belleza y el lenguaje. No importa si al final esa revelación se oculta en un murmullo: el poema nos obligará a encontrarla en los borrones, supresiones, tachaduras, y luego —en lo alto de la noche, cuando se haya convertido en la dueña de sus propios e insondables dominios— nos invitará a su casa. A la silenciosa casa de las palabras que habitamos como un cuerpo. Como un «reino largamente extrañado» §

## UN HAZ INÚTIL DE PÉTALOS MARCHITOS

Jorge Eslava. *Flor de azufre*. Lima:  
Ediciones del Instituto Peruano de  
Publicidad, 1997.

LA IMAGINACIÓN POPULAR ATRIBUYE al demonio —además de los cuernos enroscados, las patas de chivo y un sospechoso tridente— el olor picante y hediondo del azufre. Tal vez por provenir de las esferas subterráneas, tal vez por sus facultades corrosivas, el azufre fue elegido para afinar la visión de uno de nuestros mejores poetas: *Los anteojos de azufre* tituló César Moro una colección de textos críticos, ahora inhallables. No sabemos si esos anteojos fueron confeccionados para desplazarse y sobrevivir en una ciudad que el poeta calificó para siempre de «horrible», pero de esas horripilancias, de esas fealdades, de esos desplantes nos hemos nutrido sin oportunidad de elegir. Ya no necesitamos los anteojos de azufre



porque el azufre se ha convertido en nuestro lugar natural.

¿Qué nos queda, entonces, sino vislumbrar la flor crecida en la miseria y la podredumbre de los tiempos que corren? Pero no la flor impuesta (que no por sembrada es menos artificial), sino la flor que durante siglos se ha alimentado de esa miseria y esa podredumbre, la flor que nos recuerda que detrás de los acontecimientos más crueles, las actitudes más insospechadas y los sentimientos más oscuros se agazapa, como un hermoso y amedrentado animal, la poesía.

No se crea que estamos frente a un exaltado invernadero de flores del mal. El sembrador de este extraño jardín afirma sin vergüenza que aspira a ser bueno. Ni ingenuidad ni arrogancia: sólo puede aspirar a ser bueno quien en el fondo está convencido de que no lo es; quien sabe que, a pesar de ser una empresa inútil, es importante hacer algo por este mundo porque sin esa débil fe nuestra vida carecería de sentido. Oculto en una biografía ficticia, el hablante de *Flor de azufre* nos sahumas al oído sus lacerantes y muchas veces divertidos silencios. Entre flor y flor —todas ellas reacias a tejer un argumento— se va diseñando la historia de un personaje que nos involucra a todos aquellos que nos transportamos al revés de la noticia, que nos negamos a la anécdota banal de los acontecimientos, que a solas nos avergonzamos de las desgracias de los otros. Ese personaje tiene mucho cuidado en revelarnos su nombre. Como el héroe homérico es un nadie extraviado (y enamorado) en una ciudad cada vez más torpe y atribulada; y si deja alguna señal de identidad es el Nostálgico, el Despistado, el Mirón, el Memorioso. Aquel que esperó la flor

prometida y recibió del demonio —igual que usted, querido lector— un haz inútil de pétalos marchitos §

## PARA ALUMBRAR EL JARDÍN MÁS OSCURO

Alonso Rabí. *En un purísimo ramaje de vacíos*. Lima: El Caballo Rojo, 2000.

TODO POEMA, POR EL HECHO DE serlo, es un acto de amor. Hasta la más extrema declaración de odio, si se expresa en poesía, incurre en la más hermosa de las contradicciones, pues los que odian jamás leen poesía, ni mucho menos la escriben. Pero hay otra contradicción más hermosa y por lo mismo más ardua: la de expresar el amor. Desde Provenza sabemos (qué dolorosamente sabemos) que el amor hunde su garra en la lengua y, mientras la hiere, la obliga a cantar. Por eso se asemejan tanto el dolor y el gozo: ambos se niegan con terquedad a ser enunciados, ambos nos enmudecen, y de esa mudez huyen, como peces asustados, las palabras. Pero nos queda el silencio. Esa otra manera de callar que es la poesía. La poesía de amor que nace «en un purísimo ramaje de vacíos».

No encuentro mejor metáfora que ésta de Alonso Rabí para definir el espacio donde los signos se rinden a la invocación y al acoso. Un enamorado es un agonista en lucha contra el lenguaje, un héroe trágico que no se resigna a la ilusoria ausencia del verbo, un perseguidor capaz de hundirse en el alfabeto más oscuro para sacar a la luz su más luminosa presa. Si todo amor es, además de contemplación, conocimiento, este breve libro pertenece



a una rara y ennoblecida estirpe a la que muy pocos suelen acceder: la de un lirismo nacido en la más reticente soledad, pero purificado (iluminado) por el más ferviente deseo. Como advierte con desasosiego el poema: «Que las apariencias no te engañen: estos versos nacen / de un jardín oscuro y luz es lo que buscan» §

## LA MÁQUINA DE PRODUCIR FANTASMAS

Renato Cisneros. *Máquina fantasma*  
Lima: Colmillo Blanco, 2002.

QUIERE LA ETIMOLOGÍA QUE LA palabra *fantasma*, que solemos asociar con las viejas películas de terror, provenga del griego *phántasma* que significa «visión quimérica», y la relaciona con la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas, lejanas o imposibles. Bien mirada esta definición, todos somos una máquina de crear fantasmas: el deseo de realizar —esto es, de volver real y tangible lo que deseamos y no podemos poseer o lo que alguna vez tuvimos y nos fue arrebatado— cobra su revancha en la creación de esos fantasmas benéficos o maléficos que llamamos palabras. A lo largo de nuestra vida hemos aprendido que no hay memoria ni deseo sin palabras. Hemos aprendido también la condición de inutilidad y fatalidad que les asiste: decir *pan* o decir *árbol* no trae a nuestras manos un pan ni a nuestros ojos un árbol, pero nos permite vincularnos con el mundo y, con un poco de suerte, formar parte de él.

El uso de lenguaje nos convierte en una máquina de crear fantasmas. Máquina curiosa que ignora su propio funcionamiento, tal vez porque no necesita saberlo, tal vez porque necesita creer que cada palabra que produce no sólo es real y espontánea, sino compartida con las que producen aquellas otras máquinas que llamamos el prójimo. ¿Cuál es el mecanismo de esa máquina que no tendrá fin sino hasta el día de nuestra muerte? No puedo ni pretendo contestar esta pregunta, pero puedo participar de esa curiosidad, que es la misma que inquieta a los niños cuando se hallan frente a un juguete y no encuentran mejor manera de explicar su funcionamiento que rompiéndolo para «ver que hay adentro». Para muchos de nosotros la experiencia de romper el juguete es la primera lección que nos enseña que la ruptura y la renuncia son la necesaria condición del aprendizaje. La sabiduría es triste, pero a ella solemos entregarnos en nombre de nuestros propios fantasmas.

Si en su primer libro los poemas tendían a borrar su biografía para ritualizar la comunicación con el prójimo, en *Máquina fantasma* dan un paso más allá y lo obligan a confrontarse consigo mismo, pero —entiéndase bien— no con su yo civil, sino con el otro Renato: el que lo mira desde el fondo de un espejo, el que cede al silencioso pudor de la escritura, el que reclama su condición de máquina productora de poemas. Llegado a este punto, a más de un lector chocará que insinúe el vínculo entre máquina y producción artística. Nada más lejos de nuestra sensibilidad que suponer al poeta como una fría y artificial máquina, pero descontando que desde los poetas



alquímicos medievales hasta los vanguardistas del siglo XX existía la fascinación por concebir el texto como una máquina capaz de producir permutaciones significantes, se me ocurre pensar que tal vez lo maquinal no esté en los poemas, sino en el poeta mismo. Como los autómatas de los cuadros de Chirico, el poeta vaga sin rostro por las callejuelas de su obra y se detiene en una esquina para interrogarse por sí mismo. Esta interrogación tiene que ver con la naturaleza del motor que anima a la máquina, y ha tenido siempre muchos nombres: si para el joven Dante el estómago era el motor-espejo que animaba su experiencia y definía su expresión, para los románticos era el corazón (o su beneficiosa falta) y para los neoclásicos la cabeza. A esas metáforas debemos una fértil tipología y un inútil enfrentamiento: cuántos poemas se han echado a perder a causa de los desgarros del corazón, cuántos poemas se han arruinado por el excesivo control de la cabeza. Bécquer, el injustamente denostado Bécquer, ya había planteado el conflicto en términos que no desmerecen la mejor poética: «mientras el corazón y la cabeza batallando prosigan, mientras exista una mujer hermosa, habrá poesía».

Pero, he aquí que el poeta se detiene en una de las esquinas más oscuras de su obra y se ve a sí mismo como una máquina que necesita entender. Como el asombrado niño ante el juguete, se desmonta a sí mismo, se rompe y extrae sus metáforas para entablar un diálogo con ellas: primero la cabeza, esa «tibia y acongojada calavera» que es también la eterna luna; luego el corazón, esa ardiente manzana que nos niega y nos regala una sonrisa; y por último el

estómago, tan vacío que en su interior puede escucharse el lamento del amor perdido y las hojas que caen hacia ninguna parte. Es así como entiendo «Tres muchachos que se asombran», poema que pone en escena lo que Renato Cisneros sugiere con humildad y sabiduría en su prólogo: que la ilusión y la espontaneidad son también un artificio; que nada en un poema debe estar librado al azar, salvo el azar mismo; que en un poeta (como en cualquier máquina) las fuerzas que llamamos «potencias» actúan sobre las que llamamos «resistencias» para provocar el movimiento que invoca a nuestros fantasmas más deseados y temidos.

En esa esquina oscura donde el muchacho ha destrozado la máquina para ver su funcionamiento se ha producido una asombrosa revelación: adentro no hay nada. Sólo un inquietante y triste vacío, la certeza de que sólo las palabras, las fantasmales e inútiles palabras, pueden volver real y tangible lo que deseamos y no podemos poseer, lo que alguna vez tuvimos y nos fue arrebatado §







*EL FINGIDOR / REVISTA DE LITERATURA DE EDUARDO CHIRINOS*  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE  
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA  
PASAJE MARÍA AUXILIADORA, 156 - BREÑA  
CORREO E.: [tareagrafica@terra.com.pe](mailto:tareagrafica@terra.com.pe)  
TELÉFS. 424-8104 / 332-3229 FAX: 424-1582  
JUNIO DE 2003 LIMA - PERÚ

## Títulos publicados en Ficciones

IVÁN THAYS

*LA DISCIPLINA DE LA VANIDAD, novela*

EDUARDO CHIRINOS

*EPÍSTOLA A LOS TRANSEÚNTES, crónicas*

MARIO BELLATIN

*EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI, novela*

JULIO ORTEGA

*HABANERA, novela*

ROSSELLA DI PAOLO

*TABLILLAS DE SAN LÁZARO, poesía*

RICARDO SUMALAVIA

*RETRATOS FAMILIARES, cuento*

RODOLFO HINOSTROZA

*CUENTOS DE EXTREMO OCCIDENTE, cuento*

MARCO GARCÍA F.

*PARÍS PERSONAL, cuento*

RAFAEL MORENO C.

*LA SALUD DE I-TANGGÍ, novela*

MARIO BELLATIN.

*SHIKI NAGAOKA:*

*UNA NARIZ DE FICCIÓN, novela*

JOSÉ WATABANE

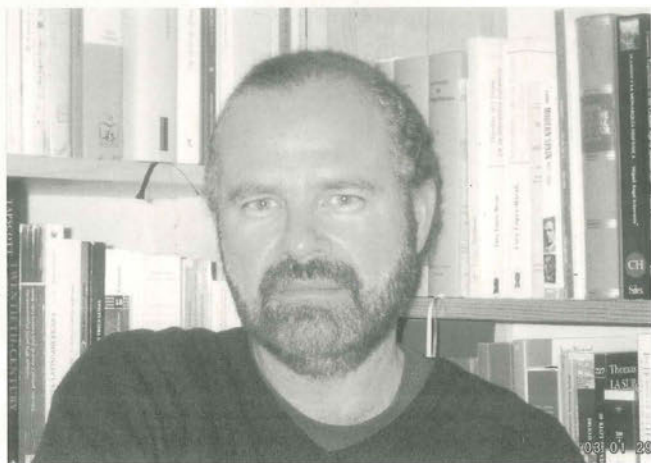
*HABITÓ ENTRE NOSOTROS, poesía*

MARCO MARTOS

*JAQUE PERPETUO, poesía*







EDUARDO CHIRINOS | El Fingidor / Revista de Literatura



*Poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.*

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

ISEN 9972-42-577-0



9 799972 425775 >