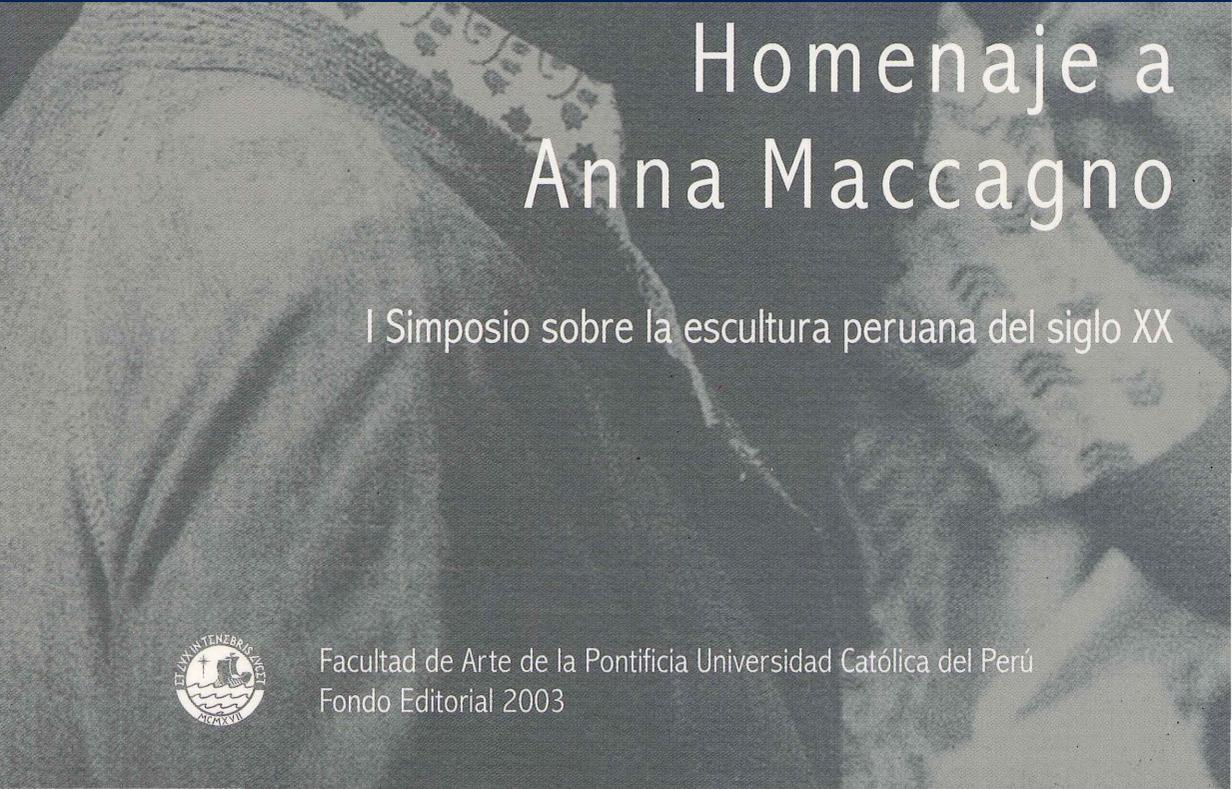




## Capítulo 20



# Homenaje a Anna Maccagno

I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX



Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2003

Primera edición: enero de 2003

*Homenaje a Anna Maccagno.  
I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*

Copyright © 2003 por el Fondo Editorial de la  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia 1164, Lima I  
Teléfono: 330-7410 / 330-7411  
Telefax: 330-7405  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño gráfico: Fondo Editorial de la PUCP  
Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

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

Hecho el Depósito Legal: 150105-2003-0258  
ISBN: 9972-42-524-X

Impreso en el Perú - Printed in Peru

## Máquinas, poesía, escultura

Las incursiones en el mundo mecánico y electrónico (máquinas, autómatas, mecanismos o estética industrial) son la excepción en la escultura peruana del s. XX, más bien preocupada por lo humano y lo monumental, de preferencia juntos. Solo Eliana Mabire, Alvaro Roca Rey, Fabián Sánchez y José Santos han dedicado una porción sustantiva de su obra al tema, y es sintomático que ellos casi no tengan otro punto de contacto que ese. En los demás escultores el maquinismo solo es una faceta. Como no hubo casi una plástica al lado del vanguardismo literario de los años 10 y 20, perdimos la oportunidad de ese comentario maquinista en su momento. Tenemos, en cambio los comentarios de estos cuatro escultores y media docena más, cuyas obras son una suerte de espejo distante del interés poético de aquellos dos primeros decenios.

Las máquinas, en el sentido amplio de la palabra, atraen a los creadores por su condición de núcleo duro de la modernidad desde mediados del s. XIX, sobre todo el juego emocional y lógico entre lo natural y lo artificial. La condición moderna de la máquina deslumbró a los poetas vanguardistas locales entre 1916 y 1930, y podría argumentarse que fue su principal tema, y que estuvo presente en todos los autores.<sup>1</sup> Luego el tema virtualmente desapareció de las letras.<sup>2</sup> Para los poetas el maquinismo fue parte de una infatuación colectiva, mientras que en los escultores es muy personal.

<sup>1</sup> LAUER, Mirko (ed.). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El Virrey-Hueso número ediciones, 2001.

<sup>2</sup> Jorge Eduardo Eielson, que también es escultor, lo rescata en sus poemas de *Mutatis mutandis* (Chaclacayo, La Rama Florida, 1967) «Existirá una máquina perfecta / copia perfecta de sí misma / y tendrá mil ojos verdes / y mil labios escarlata / no servirá para nada / pero tendrá tu nombre / oh eternidad»

Son plásticos en diálogo con mundos exteriores, y sus obras se plantean como lúdicas y muchas a la vez también evocan el cuerpo humano.<sup>3</sup>

Los poetas vanguardistas miraron a las máquinas desde fuera (incluso mucho más de fuera que sus contrapartes del hemisferio norte), mientras que los escultores las han construido o desmantelado desde dentro. Si lo vemos como dos oficios diferentes, es una diferencia profunda. Unos trabajan con imágenes mentales y conceptos, otros con objetos tangibles y conceptos. Pero no es tanta la diferencia observada desde la historia de las ideas donde un delgado tabique separa descripción poética y parodia plástica, en última instancia dos formas intercambiables de comentario. Para el proceso peruano más significativa que la diferencia entre plástica y poesía que comentamos aquí es la línea divisoria entre dos modalidades de la fantasía frente al tema: volver orgánico el metal, metalizar la carne.

Ambas fantasías se vinculan a la figura del robot (del checo *rabota*, trabajo forzado), creada a comienzos de siglo por el checo Karel Capek (1890-1938) para designar «obreros artificiales» en su pieza *RUR* (Robots Universales Rossum, 1920). Su origen remoto está en la leyenda del Golem (embrión en hebreo), un ser artificialmente llevado a la vida en el ghetto de Praga en algún momento de la edad media. Un origen no tan remoto es la creación del Dr. Frankenstein en la novela de Mary Shelley.<sup>4</sup>

Un antecesor más cercano que el robot de Capek, una máquina de aspecto humano, capaz de moverse y de actuar, es el autómatas de los siglos modernos. Jean-Claude Beaune lo describe como «una máquina portadora del principio interno de su movimiento y que, en consecuencia, lleva inscritas en sus fibras materiales o sus acciones la ilusión, el sueño o la falsedad de la vida»<sup>5</sup>. En la escultura peruana solo Mabire produce piezas que podrían ser llamadas autómatas (a ella no le gusta el nombre por sus resonancias arcaizantes). Se trata de una juguetería enjoyada que incluye «máquinas humanoides». Anne Julie Bemont ve en la obra de Mabire una exploración de las debilidades de lo humano, sobre todo las físicas.<sup>6</sup>

La obra de Mabire presenta sobre todo seres al servicio del movimiento mecánico. Su Cupido es sobre todo la tensión de su arco y flecha, los personajes de sus carruseles están allí para girar o columpiarse, insectos y querubines celebran el movimiento alado, y por eso dan sobre todo la impresión de bisagras. Para desmecanizar el movimiento de las piezas (i.e. humanizarlo) Mabire lo lentifica, al grado de volverlo hipnótico y consti-

<sup>3</sup> Ver catálogo de la muestra colectiva curada por Elida Román *El juego de la escultura*. Lima: Petroperú, abril-mayo 2002.

<sup>4</sup> *Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818.

<sup>5</sup> «L'homme machinal et la machine humaine. Perspectives sur l'automate». En: *Les études philosophiques*. Paris: 1985, p. 34.

<sup>6</sup> Conversación privada, 2002. El texto de Bemont aparece en el catálogo de la muestra *Esculturas animadas*, Museo Pedro de Osma, Lima: 1999.

tuirlo en lo que ella considera una metáfora del movimiento interno del alma. Como si la inseguridad y la torpeza humanizaran.

Robots y autómatas encarnan dos temas centrales en la relación de la máquina con el arte: la búsqueda de la perfección en el cosmos matematizado por René Descartes en oposición a la imperfección de lo orgánico, y el intento de metalizar la carne como manera de negar la reproducción orgánica de los seres humanos. Lo primero es un tema que viene del s. XVII, lo segundo pertenece más al s. XX. En ambos casos estamos ante un tácito enfrentamiento de la cultura a la naturaleza, conflicto en cuyo centro está la posibilidad de una vida (*i.e.* también una inteligencia) artificial frente a la natural.

Ni la perfección cartesiana del autómatata ni el *hubris* de la vida artificial parecen preocupaciones muy peruanas, pero era previsible que los poetas locales enfrentados a la tecnología del temprano s. XX tecnológico llegaran a algunas conclusiones similares a las del hemisferio norte. Una diferencia de fondo es que la obsesión por el hombre-máquina en la Europa futurista y post-futurista aquí es más bien interés por la máquina humanizada, que es en última instancia un animismo.

Es en la poesía donde se nota que el sustrato animista, que en este caso concibe a la máquina como un ser «vivo por otros medios», es entre nosotros más fuerte que aquella tradición occidental que le encuentra al hombre un horizonte mecánico (carne por otros medios, digamos). En un ensayo sobre el escultor francés Francis Picabia, Carolyn Jones hace notar que su visión de las máquinas como «el alma misma» de la vida humana, refleja tanto «la búsqueda del perfecto automatón en el siglo XVIII como el tropismo hacia el *cyborg* utópico de fines del siglo XX»<sup>7</sup>. Ante esto los escultores peruanos que se han planteado el tema están divididos. Dentro de la línea predominante que es el rescate o reciclaje de elementos mecánicos reales, la chatarra de Delfín y las máquinas de coser arcaicas de Sánchez buscan devolver esas piezas salidas de los cementerios de la mecánica al mundo de lo orgánico, es decir al mundo de las imágenes de lo viviente.

Los destellos de animismo son más perceptibles en la poesía vanguardista. Para Alberto Hidalgo la motocicleta es directamente un «caballo moderno»<sup>8</sup>, para Alejandro Peralta la locomotora funciona en base a «carbones cardiacos»<sup>9</sup>, para Magda Portal la fábrica es «un titánico organismo»<sup>10</sup>. Enrique Bustamante y Ballivián habla de «máquinas que parecen vivientes»<sup>11</sup>. En Hidalgo las máquinas antropomorfizadas todavía aparecen con el poder suprahumano que traían del futurismo. Pero en el Perú la máquina humanizada comparte los dramas de la condición humana, y está uncida a la vida anímica del

<sup>7</sup> «The Sex of the Machine: Mechanomorphic Art, New Women, and Francis Picabia's Neurasthenic Cure». En: JONES y GALISON, *Picturing Science Producing Art*. Nueva York: Routledge, 1998:145.

<sup>8</sup> *Panoplia lírica*. Arequipa: 1917, p. 98.

<sup>9</sup> *Ande*. Puno: Boletín Titikaka, 1926, s/p.

<sup>10</sup> *Una esperanza y el mar. Varios poemas a la misma distancia*. Lima: Minerva, 1927, p. 9.

<sup>11</sup> *Antipoemas*, p. 43.

creador artístico. Los casos de un recorrido inverso, con seres vivos llevados del mundo de la naturaleza al de la máquina y la técnica existen en nuestro vanguardismo, pero son los menos.

El tema apunta a una suerte de crisis final en la división entre naturaleza y cultura. Slavoj Žižek plantea que la aparición de la física cuántica, hacia 1900, no sólo obliga a un corte tajante con la manera de comprender cotidianamente la «realidad» que inauguró la física de Galileo, sino que sobre todo «cuestiona ese supremo y resistente mito filosófico (como lo llamó Derridá) que postula la existencia de una brecha absoluta entre la naturaleza del ser humano y el universo del lenguaje en que los humanos 'moran', como lo puso Heidegger»<sup>12</sup>.

Esta crisis en la percepción de una brecha entre lo natural y lo humano la intuyeron los vanguardistas locales a partir del animismo, que es exactamente la idea contraria al mito filosófico que menciona Žižek. Cuando Hidalgo, siguiendo una parte de la deriva de Marinetti, zoomorfiza a las máquinas y Parra del Riego humaniza a un motor, haciéndolo un «mecanismo humano», o cuando Adán dice «[M]e gusta andar por las calles, algo perro, algo máquina, casi nada hombre»<sup>13</sup>, están planteando una intercambiabilidad, una forma de identidad ambivalente.

Mabire afirma que el motor es el corazón de sus esculturas, como André Pieyre de Mandiargues sostiene que «la corriente lanzada en el motor secreto hace que la escultura [de Fabián Sánchez] se anime». Los mecanismos de Santos están amarrados a la debilidad humana, como si fueran la parte tosca de lo orgánico. Parecen máquinas de tortura medievales, potros, donde el metal y la madera no terminan de entenderse frente a lo humano.

En el polo opuesto del animismo está la obra de Alvaro Roca Rey, quien arma pulidos comentarios al rigor inflexible de la tensión mecánica desde una estética tecnocrática sin concesiones a lo orgánico. Roca Rey busca en sus obras —inmóviles o más bien inmovilizadas— sacar a la luz las lógicas, en el sentido de consistencias y armonías, internas del funcionamiento mecánico.<sup>14</sup> También Eugenio Raborg busca sacar a flote consecuencias estéticas pero manteniéndose en una inorganicidad de metal y plástico (el nuevo material en esta historia). Raborg busca el énfasis en la condición no industrial de sus estructuras, en su condición de «máquinas para la inutilidad» dentro de un planteamiento pop.<sup>15</sup> María Gracia de Losada representa fielmente la máquina fálica y cruel, a

<sup>12</sup> «Lacan With Quantum Physics». En: George ROBERTSON, Melinda MASH, Lisa TICKNER, Jon BIRD, Barry CURTIS y Tim PUTNAM (eds.). *FutureNatural. Nature, Science, Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, 310 pp.

<sup>13</sup> *La casa de Cartón*. Lima: 1928, p. 61.

<sup>14</sup> Conversación privada, 2002. Véase también el catálogo de la muestra *Alvaro Roca Rey, una década 1992-2002*. Lima: IPCNA, abril 2002.

<sup>15</sup> Conversación privada, 2002.

partir de obras que son comentarios a las torres de alta tensión. Hay en esta inflexibilidad y la crueldad de lo maquinal, eco lejano de las críticas al tecnocratismo en los años 20.<sup>16</sup>

Las máquinas por lo general fueron vistas como puerta de acceso imaginario a una liberación, como la materia prima de una fantasía vinculada a los nuevos poderes que ellas dan: velocidad, potencia, vuelo, ubicuidad.<sup>17</sup> En el caso de la fantasía de los nuevos poderes, los poetas «manejan» esos aparatos o incluso «son» parte de ellos, concentrándose en su forma, su exterioridad, su funcionamiento. Pero los vanguardistas peruanos también vieron a las máquinas como depositarias de condiciones limitantes que pasan de los cuerpos humanos a las estructuras metálicas, y viceversa.

En el caso del intercambio de limitaciones entre el metal y la carne, los poetas se concentran en mostrar la *interioridad* de las máquinas, en aquella parte que los cuerpos vivos no pueden revelar, lo que suele llamarse entrañas. Es posible advertir la insistencia de algunos poetas en vincular interioridad expuesta de las máquinas y el trabajo, y así presentarlo ante la mirada poética. Tanto en Hidalgo como en Parra del riego el tema de fondo es la relación máquina-biología. El espacio de encuentro que ambos eligen es el cuerpo mismo: máquina y ser vivo pueden intercambiar rasgos corporales, o sus cuerpos completos. Dice Jorge Villacorta sobre Sánchez: «La pintura negra o plateada oculta la materialidad heterogénea de los trabajos más no así la radical hibridez de las formas en las que están sugeridos por igual el humano, el autómatas y el artrópodo; estructuras vegetales y ejes maquinales; la cópula y un ciclo mecánico».<sup>18</sup>

Esa relación entre máquina y hombre es proteica, y tiene una base de deseo, como plantean Giles Deleuze y Felix Guattari<sup>19</sup>. En 1923 Hidalgo escribe que «el estallido de las cámaras de goma / hace pensar / en el aneurisma de los automóviles. / ¡Oh pobres automóviles cardiacos!»<sup>20</sup>, y Bustamante y Ballivián, en uno de sus poemas sobre la minería en la sierra central: «En la entraña / del socavón / late la bomba / ahogándose de profundidad»<sup>21</sup>. Las cañerías de este último corazón minero se oxidan y se herrumbran, y la consecuencia es la arterioesclerosis que las paraliza.

Ambas formas de tratamiento de la máquina —como libertad, como enfermedad— corresponden a una sola urgencia, estudiada en el caso del vanguardismo europeo el

<sup>16</sup> Conversación privada, 2002. Véase también el catálogo de su muestra en la Galería Forum, junio de 1999.

<sup>17</sup> Sobre este punto Cinzia Sar tini Blum («Transformations in the Futurist Technological Mythopoeia», *Philological Quarterly*, v. 72, 1995, No. 1:77) plantea que «La máquina, símbolo primero del futurismo, que encarna un poder suprahumano e incontaminado por los límites inherentes a lo orgánico, a menudo es personificada y representada, como la fiel y atenta amante del hombre (...) ¿Cuál es la función de esta estrategia? Mi argumento es que esta patética falacia futurista proyecta sobre la materia una ficción de la fuerza de voluntad, fuerza absoluta y deseo saciado».

<sup>18</sup> Catálogo de Sánchez. *Op. cit.*

<sup>19</sup> *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores, 1973, 422 pp.

<sup>20</sup> *Química del espíritu*. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1923, 112 pp.

<sup>21</sup> *Op. cit.* p. 9.

tema: liberarse del cuerpo, de la tierra, de la mujer; es decir de todo el ciclo de la reproducción orgánica de los seres vivos. A partir de allí el «cuerpo de la máquina, es decir su proyección de un aspecto humano, es concebido como enfermo, o por lo menos vulnerable.

Un caso temprano está en un poema de Eguren de 1916, en que «un vapor enfermo / tristemente ha llegado, con sirena temblorosa»<sup>22</sup>. Enrique Peña Barrenechea (1928:71) concibe una «VICTROLA TÍSICA EN ESPUTO DOLORIDO DE GRIEG»<sup>23</sup>. Mario Chabes escribe: «Entra un taxi herido: (...) / Que lo acuesten, como a un enfermo. / Duermen las luces. Adelante: / muy cerca está el garaje de los muertos...»<sup>24</sup>. Aludiendo a los ojos de un miope, De la Fuente dice que «En los días claros eran charcos de luz / i en las noches, apenas / como impotentes faros de automóviles Ford»<sup>25</sup>.

La idea en estas menciones es que el cuerpo de la máquina está cansado, o herido, o enfermo. No como podría estarlo en principio una máquina, es decir impedida de funcionar o haciéndolo mal a causa de un desperfecto mecánico, sino con males de cuerpo humano. Males que les han sido trasladados para ilustrar dolencias del cuerpo humano mismo. Así, diez años más tarde potencia y velocidad se han convertido en vulnerabilidad. Quizás lo que va de las «máquinas viriles» en el entusiasmo militarista de Hidalgo en 1916-1917 a las visiones de las máquinas enfermas es la decepción de algunos poetas respecto de las esperanzas —sociales y personales— puestas en ellas. En un poema de 1927, Bustamante y Ballivián muestra que la marcialidad del decenio anterior ha cedido el paso a formas de decaimiento: «El fusil se envejece / de quietud» y «Está blanca de canas / bajo el sol la bayoneta»<sup>26</sup>.

Acaso la enfermedad de las máquinas es un fenómeno derivado del encuentro de la capacidad de resistir del metal con la vulnerabilidad de la carne; o tal vez se trata de un síntoma, es decir de la forma de expresión de una dolencia reprimida en el texto. La máquina enferma vendría a ser la manera cómo el poeta convierte a la máquina humanizada en un hombre-máquina, de tal modo que se convierte él mismo en carne metalizada, y directamente introduce el tema del autómatas en su texto.

La presencia del autómatas en textos peruanos a su vez puede estar vinculada a diversas reacciones ante la destrucción de la arcadia local en los primeros decenios del siglo, así como a la incapacidad de las máquinas para transformar la realidad social peruana. Beaune afirma que en Europa desde el siglo XVII hay una ruptura entre la percepción de un cuerpo humano frágil y la de un mundo de máquinas que encarnan la perfección

<sup>22</sup> «La nave enferma», *La canción de las figuras*. En: *Obras completas*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974, p. 66.

<sup>23</sup> «Cinema de los sentidos puros». En: *Amauta*. Lima: 1928, Nº 17:69.

<sup>24</sup> *Coca*, p. 56.

<sup>25</sup> *Las barajas y los dados del alba*. Chiclayo: Carmona editor, 1938, 102 pp. (poemas escritos de 1924 a 1928)

<sup>26</sup> *Op. cit.* pp. 49-50.

matemática del cosmos. En medio de eso «el autómatas es portador de una ambigüedad que permite olvidar por un tiempo la ruptura pero obliga a colocarla en otra parte: en el dualismo alma/cuerpo, en la diferencia hombre/animal. (...) El autómatas cartesiano, al desear identificar, por la imaginaria de las técnicas, una física matemática de la claridad con la fisiología del interior oscuro de un cuerpo vuelto visible, asocia una metafísica ficticia o fechada, a un sistema artificial de justificación a menudo simplista»<sup>27</sup>.

Ese autómatas cartesiano aquí es el propio poeta vanguardista local. El cuerpo vulnerable de la máquina también puede ser herido, como en el «taxi herido» de Chabes. Otro caso en que el metal asume características de la carne, es el poema «Liberación» donde Bustamante y Ballivián presenta al reloj como una máquina doblemente enferma: «Esta caja de ruedas / que todas tornan y se engranan / dando inútiles vueltas / sin cambiar de sitio, / tiene la vanidad científica del cálculo. Divide la vida / en grados de su cuadrante / y hace las horas levantarse / de trabajar y de comer, / y todo lo quiere regular / con su tic-tac asmático / de viejo apolillado en laboratorios»<sup>28</sup>.

El reloj, atado a la muñeca izquierda del autor ha enfermado de una «vanidad científica» del cálculo, la cual consiste en que sus engranajes dan «inútiles vueltas», y así dividen, organizan la vida humana, algo que es presentado como antinatural, y al mismo tiempo patológico. Implícita en tal versión viene una idea de mecanicidad del tiempo. Al cometer el *hubris* de medir la vida del organismo humano, la máquina contrae algunos de los males de este: el cálculo es susceptible de fracaso, es decir que pierde su exactitud, y su tic-tac, su latido, se vuelve «asmático / de viejo apolillado en laboratorios». Esto último, el asma, la vejez, la polilla, son la otra enfermedad de la máquina de Bustamante.

En las obras de Delfín y Sánchez la máquina renace como otra cosa, y para eso necesariamente ha muerto antes, luego de estar enferma. En su fase temprana Delfín se apropió en los años 70 de algunos materiales y las formas básicas de la metal-mecánica para una afirmación orgánica: restos del cementerio de máquinas muertas que reaparecen como animales del zodiaco, comunicándoles su oscuro rigor. Delfín es el primero que intenta construir un mundo orgánico a partir de piezas inorgánicas con sus signos del zodiaco de 1969.<sup>29</sup> Fabián Sánchez hace lujosas máquinas de coser que se expresan desde una pátina antigua, expresando *unheimlichkeit* cierta perversidad.<sup>30</sup>

Xavier Abril tiene una fantasía de 1926 acerca de la identidad que comparten automóviles y mujeres: «Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan. / Por las avenidas de espejos, del sexo —siglo XX—, grita la sorpresa: / ¡Mujeres

<sup>27</sup> *Op. cit.* pp. 36-37.

<sup>28</sup> *Op. cit.* pp. 53-54.

<sup>29</sup> Véase catálogo «Almanaque de Delfín para el año 1969». Lima: 1969.

<sup>30</sup> Catálogo de la muestra *Sinergia plástico-mecánico. Retrospectiva*, Lima: Centro Cultural de la Universidad Católica, Lima.

hermafroditas! / Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño. / Se mueven las ciudades de espejos. / Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche. / En los *cabarets*, las mujeres fuman cigarrillos de topacio al arco iris del libido. / Ojos rasgados caen perpendiculares a ciudades de humo. Y en la avenida de espejos, un automóvil rapta a una mujer. / La subconciencia canta en los poetas: / ¡Cuándo los automóviles sean hombres!<sup>31</sup>»

El lujo de los automóviles consiste en rodar, y las mujeres lo comparten en cuanto ruedan. Pero para rodar no pueden tener piernas sino ruedas. Esta es la condición de partida para la suerte de hermafroditismo que Abril percibe en las mujeres del bulevar: tienen de humano y de máquina. Esto equivale a decir que tienen de humano-femenino y de máquina-masculino, que es de donde parte el hermafroditismo del metal y la carne. En su condición de sacerdotisas de lo ambivalente estas mujeres son además mediadoras entre el mundo del sueño y el mundo de lo interior físico («abren las puertas de los automóviles al sueño»). En otro poema del mismo libro Abril menciona el tema en el siguiente contexto: «Mujeres. Muchas mujeres. Todos los hombres se han ido a Cuba y Buenos Aires. / La Coruña es una ciudad hermafrodita»<sup>32</sup>.

Los automóviles y las mujeres tienen interior, más precisamente un interior que puede contener otros cuerpos, y también en esa medida los automóviles podrían ser considerados hermafroditas. En la dedicatoria de otro poema el autor dice «A mademoiselle Lily, a su vientre cosmopolita y viajero»<sup>33</sup>. Más adelante Abril desarrolla las siguientes imágenes: «Las gentes se mueven en cubos de trastorno y hasta por entre las ruedas de los automóviles y puertas falsas (...) Acaso yo no sé a qué interioridad sexual muévase cada hombre, mujer o cosa»<sup>34</sup>. El sueño en cuanto penetra por las puertas que las mujeres abren puede ser considerado un principio masculino. Al permitir el ingreso del sueño, el automóvil se masculiniza («rapta una mujer»). El poeta lo reconoce como un deseo inconciente: «La subconciencia canta en los poetas: / ¡Cuándo los automóviles sean hombres!»<sup>35</sup>.

Beaune recuerda que ya en 1898 Jean Charcot había desarrollado la expresión «automatismo ambulatorio» para referirse a «las imágenes de la neurastenia, de la epilepsia, de la histeria...»<sup>36</sup>. La expresión mantuvo vigencia hasta que entre 1895 y 1912 los trabajos de Josef Brauer (1842-1925) y Sigmund Freud (1856-1939) impusieron otra definición de histeria (aunque Beaune anota que «Clearambaut y Jacques Lacan conser-

<sup>31</sup> *Hollywood*, p. 126.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 98.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 111.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 33-34.

van a su manera la intuición inicial» de Charcot sobre la existencia de ese «automatismo ambulatorio»). Lo destacable aquí es que para Beaune, «en el plano biológico, el automatismo ambulatorio manifiesta el resurgimiento del *tema del hombre-máquina* que, más allá de las polémicas desde los siglos XVII y XVIII, encuentra nueva expresión en la neurología».

En los poemas de Abril en *Hollywood* el tema del automóvil-mujer se encuentra cruzado con el de la mujer histérica: «El teléfono suena sus timbres delgados. Parece una muchacha moderna de oficina, algo histérica, terrible...»<sup>37</sup>; «¡Oh, bulevar, en que las mujeres fallecen de histerismo»<sup>38</sup>.» Jones anota que las visiones entusiastas de la «nueva mujer» mutaron tras la Primera Guerra Mundial, «congelándose en un espectro de reacciones negativas» en virtud de lo que se percibía como una masculinización<sup>39</sup>. La autora atribuye esto a que había «una histeria masculina circulando en torno a la *femme nouvelle* y, en el caso de Picabia, las negociaciones de género epitomizadas por la neurastenia». Esas mujeres, «*hommesses*», estaban vinculadas a la tecnología, y eran, en palabras de Marius Ary Leblond, citadas por Jones, «de carácter activo, público, móvil...» asociado por la nueva tensión y energía eléctrica de las ciudades urbanas y las «flamantes chispas» de los inventos tecnológicos del siglo y los «movimientos perpetuos.»

Jones menciona la existencia de un «modelo mecanicista del colapso nervioso» vigente antes de que se impusiera la explicación freudiana de la neurosis. En esa versión una suerte de sobredosis de electricidad llevaba a las personas a formas de locura. Washington Delgado opina que «Gracias a Xavier Abril, la locura y el sueño irrumpen en nuestra literatura, dejan de intimidarnos con su sospechosa apariencia y llegan a cobrar un carácter amable»<sup>40</sup>. En los años 20 ambos espacios —locura y sueño— estaban aparentemente contrapuestos a los aspectos «duros» de la obsesión maquinística del vanguardismo. Abril en efecto tiene una clara conciencia de qué significaban sus aproximaciones poéticas a dimensiones heterodoxas de la conciencia y el cuerpo.

Es en este contexto de una electricidad capaz de recorrerlo todo que los impulsos telefónicos vuelven histérica a la oficinista en el poema de Abril. En una prosa poética Seraffín Delmar define un mundo interior desquiciado por la energía: «pero un pensamiento se entornilló en el cerebro como una gran verdad, en esa instalación eléctrica de un millón de voltios donde el espíritu fuma el meridiano en la pipa de sonrisas donde se queman los ojos de ver tanto a los 1000 H.P. del tiempo»<sup>41</sup>. Parecidos sentimientos expresa Bazán (1928): «y de las manos del vértigo / se escapa / una mortal corriente / de

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 30

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>40</sup> «Xavier Abril», *Creación y crítica*. Lima: 1971, Nº 9-10.

<sup>41</sup> *El derecho de matar*. 1926, s/n.

miedo / e-l-e-c-t-r-i-z-a-d-o»<sup>42</sup>. De la Fuente (1938:43) dice: «Tu casa nos miraba / con los ojos de espanto / de las cien bujías de los focos de luz».

La escultura maquinista peruana es, pues, un restringido archipiélago de obras dispares que carece de otro antecedente local que la poesía vanguardista. La mayoría de estas esculturas participa, en mayor o menos grado, del sentimiento animista. Es, además, una escultura sin esperanzas respecto de la promesa tecnológica, y más bien con mucha ironía frente a ella. Como en el célebre ensayo de Luis Loayza,<sup>43</sup> aquí una parte del discursar republicano —la aparición del tema maquinista— consiste en el paso de un tiempo de expectativas a un tiempo de desinterés o desencanto.

MIRKO LAUER

<sup>42</sup> «metró». En: *Amauta*. Lima: 1928, Nº 18:38.

<sup>43</sup> «Vagamente dos peruanos», *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974.