

Bol. Acad. peru. leng. 49. 2010 (23-39)

RELECTURA DE *OH HADA CIBERNÉTICA* DE  
CARLOS GERMÁN BELLI

RELECTURE DE *OH HADA CYBERNÉTIQUE* DE  
CARLOS GERMÁN BELLI

REREADING *OH HADA CIBERNÉTICA* OF  
CARLOS GERMÁN BELLI

Federico Schopf  
Universidad de Chile

*Resumen:*

La poesía de Carlos Germán Belli insuficientemente atendida en los años de predominio abrumador de la poesía políticamente comprometida -la buena y la mala- tardó en hacer sentir su relevancia epocal no sólo en el interior de la poesía peruana, sino en el más amplio ámbito de la poesía de lengua española y -al través de traducciones- incluso fuera de ella. Cuando todavía no se hablaba de postmodernidad en nuestro medio (años 60) la insólita, novedosa composición o (des)articulación de formas y materiales provenientes de fuentes tan distantes como el Siglo de Oro español y las vanguardias del siglo XX, en especial, del surrealismo junto, además a la inserción de palabras y frases del habla coloquial del Perú -añadida la invocación explícita o soterrada al hada cibernética, que reúne la (des) esperanza en la magia y la tecnología- producen el efecto simultáneo de shock y hermetismo.

A su vez, el hermetismo -relativo, discontinuo- de la poesía de Belli no se deja neutralizar por una recepción inserta en la producción de cultura en el ámbito de la economía de libre mercado y su transformación o encubrimiento de la poesía en objeto de consumo. Al revés, los poemas de Belli se ofrecen a una operación de lectura en que aparece, por una parte, su dimensión implícitamente crítica respecto a la sociedad actual y, por otra, apuntan a las bases (meta) físicas, inquietantes, innombrables que marcan sombríamente nuestra existencia, pero a la vez abren la (des)esperanza de su transformación (acaso la poesía sea el sustituto o placebo de esa transformación).

*Résumé:*

La poésie de Carlos Germán Belli mal desservie dans les années de domination écrasante de la poésie politiquement engagée, la bonne et la mauvaise, fait sentir tardivement son importance d'époque non seulement dans la poésie péruvienne, mais dans le champ plus vaste de la langue espagnole et de la poésie à travers la traduction et même au-delà. Quand le mot postmodernité n'était pas encore connu (années 60) l'insolite, nouvelle composition ou (dés) articulation des formes et des matériaux provenant de sources aussi loin que l'âge d'or espagnol et les avant-gardes du XXe siècle, en particulier de l'ensemble du Surréalisme, en plus de l'insertion des mots et des phrases du discours familier du Pérou -ajoutée en invoquant explicitement à la cyber fée, qui comprend le (dés) espoir dans la magie et la technologie, qui produit un effet simultané de choc et d'hermétisme.

À son tour, l'hermétisme-relatif, discontinu de la poésie de Belli ne se laisse pas désamorcer par une réception insérée dans la production de la culture dans le domaine de l'économie de marché libre et de sa transformation ou la dissimulation de la poésie en objet de consommation. Au contraire, les poèmes de Belli s'offrent à une opération de lecture tel qu'il apparaît, d'une part, sa taille tacitement critique de la société actuelle et, d'autre part, ils soulignent les bases (méta) physiques, inquiétants, innombrables qui marquent sombrement notre existence et au même temps ouvrent celle (de) l'espoir de sa transformation (peut-être la poésie est un substitut ou un placebo de ce changement).

*Abstract:*

The poetry of Charles Germain Belli underserved in the years of overwhelming dominance of politically engaged poetry, good and bad—soon make its epochal significance not only within the Peruvian poetry, but in the broader field of Spanish-language poetry and through translation—al—even beyond. While still not talked about in our post-modern (60) the unusual, novel composition or (dis) articulation of forms and materials from sources as far away as the Spanish Golden Age and the vanguards of the twentieth century, in particular the Surrealism together, in addition to the insertion of words and phrases of colloquial speech of the Peru—added or explicitly invoking the fairy cyber underground, which includes the (in) hope in the magic and technology, producing the simultaneous effect of shock and secrecy.

In turn, the secrecy—on, discontinuous—Belli's poetry does not let you insert offset by a reception in the production of culture in the field of free market economy and its transformation or concealment of the poetry in consumer object. Conversely, Belli's poems offer a read as it appears, first, its size implicitly critical of contemporary society and, secondly, they point to the bases (meta) physical, disturbing, marking innombrables gloomily our existence, yet open (de) hope its transformation (perhaps poetry is a substitute or placebo after the change).

*Palabras clave:*

Belli, poesía; tradición; innovación; modernidad; posmodernidad.

*Mots clés:*

Belli, poésie, tradition, innovation, modernité, postmodernité.

*Key words:*

Belli, poetry, tradition, innovation, modernity, postmodernity.

Fecha de recepción: 14/01/2010

Fecha de aceptación: 16/02/2010

---

## Prólogo

Hace ya tiempo que la poesía de Carlos Germán Belli ha salido de la discreta penumbra en que fulguraba tenue, perturbadoramente, opacada su luz —no nos olvidemos que se trata de los agitados años sesenta— por el predominio encefalizador, en la escena pública, de la poesía política o políticamente comprometida, la buena y la mala, tanto aquella que desplegaba una indagación poética de las condiciones históricas como la otra, ahora tan olvidada y, por cierto, más abundante, producida como mero vehículo para la transmisión de mensajes previos que eran, en el mejor de los casos, repetición de la ideología y no descubrimiento, dudoso o no, a partir de la palabra.<sup>1</sup>

Pero incluso bastantes años después de la aparición de *Oh hada cibernética* (1962) —y habiendo publicado Belli enseguida libros tan relevantes como *El pie sobre el cuello* (1966), *Poemas* (1970) y justamente poco antes *Canciones y otros poemas* (1982)— no dejaba de notar Enrique Lihn con cierta alarma que en una encuesta entre sus compatriotas escritores y críticos “no se le asignaba un buen lugar en el parnaso peruano”.<sup>2</sup>

De acuerdo a su paciente estrategia, en *Canciones y otros poemas*, el propio Belli volvía a realizar una revisión implícitamente crítica de su escritura, titulando de manera irónica —con la astucia y precaución de un artífice inserto en un mundo en crisis— a un poema de esta obra como “Canción inculta” y un poco más allá a otro poema como “Canción coja”, pero, de hecho, adoptando formas escandalosamente

<sup>1</sup> El mismo Neruda —autor de poemas como “Alturas de Macchu Picchu” en que indaga poéticamente la dimensión política de la historia americana— no deja de reconocer —y ante la inminencia del Golpe Militar en Chile— que se sentía en la obligación de “ser de cuando en cuando un bardo de utilidad pública puede ser una función efímera, pero la cumplo”, etc., sustentado, claro está, en la evidente calidad de libros como *Residencia en la Tierra* (1925–1935), *Memorial de Isla Negra* (1964), etc. En “Explicación perentoria”, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, Santiago, Quimantú, 1973. Cit. de P. Neruda, *Prólogos*, Santiago, Sudamericana, 2000, pp.112.

<sup>2</sup> Enrique Lihn, “En alabanza de Carlos Germán Belli”, INTI, 18–19 (1983–1984). Cit. de E. Lihn. *El circo en llamas*, Santiago, LOM, 1977, ed. G. Marín, p.176.

inactuales, a primera vista inadecuadas a las necesidades expresivas de nuestros días, caracterizados, como se sabe, por la más gigante e incesante expansión de los medios masivos de comunicación, que superponen sin pausa sus mensajes acerca de una realidad aparente sobre una escena en permanente desintegración. A pesar de estas circunstancias en apariencia totalmente adversas –acaso gracias a su hermetismo y a su “docta dificultad” algo esquizofrénica– hay ya en nuestros días un amplio consenso para reconocer a la poesía de Carlos Germán Belli en un lugar relevante no sólo en el interior de la poesía peruana, sino también en el desarrollo conjunto de la poesía hispanoamericana, en la que –junto a Enrique Lihn, Jorge Teillier, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, Juan Gelman, para nombrar aquí a algunos de los poetas sobresalientes de la ahora postmodernidad hispanoamericana– ha inscrito su diferencia. Por lo demás, esta inscripción ha sido apoyada por una creciente cantidad de estudios y ensayos que han llegado a constituir una especie de corpus crítico –desde luego, con enfoques desde diversas perspectivas y méritos– en que se suele reiterar la mención de ciertos rasgos diferenciales de su poesía, vinculados a las fuentes –algunas a primera vista excéntricas– de su composición o, más bien, (des)composición simultáneos.

\*\*\*

Desde luego, el intenso *shock* provocado por *Oh hada cibernética* en el momento de su publicación<sup>3</sup> –debido al insólito aspecto de sus poemas que parecían artilugios incómodamente disonantes, inarmónicos– se ha ido necesariamente atenuando con el paso del tiempo: no en balde estamos a casi medio siglo de su primera aparición e inmersos ya en la consagración de esta obra (lo cual no deja de ser un peligro para su lectura). Desde luego, a este desgaste del *shock* ha contribuido también –fuera de los pastiches “historicistas” del postmodernismo– la *repetición* en la obra posterior de Belli del montaje de materiales articulados diacrónicamente en la historia, procedimiento en que esta superposición de piezas está sujeta, sí, a variaciones en la proporción de sus componentes y, en general, a su

---

<sup>3</sup> La edición definitiva es *Oh hada cibernética*, Lima, Antología de la Rama Florida, 1962. Anteriormente, había salido una edición en 1961 incompleta.

acomodación o ajuste menos disonante de ellos. Por otra parte, el poeta bélico ha ido ampliando la búsqueda de formas en dirección al pasado —del manierismo gongorino a Petrarca, de Dante a Arnault Daniel— en una sostenida experimentación para adecuar su *ars combinatoria* a la expresión de sentimientos extraordinaria, ambigüamente (in)actuales.

Pero ha sido más que nada el imparable cambio de los tiempos —que provoca la extraña sensación de aceleración y estanco a la vez en el curso de un progreso delirante y mediocrementemente consumista, que parece conducir más temprano que tarde a una catástrofe terminal— el que ha introducido modificaciones radicales en el escenario cultural de nuestros días al integrar —más bien desintegrar— el arte y la literatura en el mercado a partir del carácter novedoso de las obras, no dejando en la práctica ningún espacio cultural libre de su contaminación, incluyendo los llamados márgenes (con una significativa parte de ellos también comercializados : disidencia integrada sobre la que se ejercita la tolerancia represiva, diría un viejo que dirigía a los estudiantes: el difunto Marcuse). La novedad que, por razones de mercado, debe dejar anticuada en alguna medida importante la novedad anterior, suplanta o, en el más hábil de los casos, recubre con su velo mediático a la *operación* de la obra, impidiendo que ella despliegue lo no dicho por las ideologías o —como lo propone Lyotard— traiga a presencia lo que no se devela o indica tácitamente en otros usos de lenguaje.

Así, sobre la escandalizada o poco sensible acogida que, en parte no menor, parece haber tenido *Oh hada cibernética* a comienzos de los años sesenta, se ha impuesto hace ya tiempo, como hemos dicho —gracias a los cambios en el horizonte de expectativas que esta obra anticipó y las obras siguientes de Belli y otros autores contribuyeron a instalar— una recepción sensible a los efectos asordados de su montaje escritural que, más allá de las escrituras ya canonizadas, incrementa inquietantemente sus capacidades expresivas de (des)ocultación.

En este sentido, la escritura bélica no es reproducción anacrónica de la herencia poética de los siglos áureos de la poesía española y de sus otras fuentes, ni siquiera un *pastiche*, sino su utilización en un montaje con

otros materiales, en el que estas estructuras se *reorientan* y *desorientan* tanto debido a los otros componentes de la escritura, como por el horizonte de expectativas y los contextos históricos en que se introducen.

Respecto a las condiciones de recepción de *Oh hada cibernética* y, en general, de las obras posteriores de C. G. Belli habría que recordar la tajante calificación que hacía el olvidado Ortega y Gasset —en su controvertido libro sobre *La deshumanización del arte* (1925), de un valor indiscutible incluso por sus errores— del arte de las vanguardias de su época como un arte intrínsecamente impopular y deshumanizado, justamente en los más agitados años de “la rebelión de las masas”, durante la primera mitad del siglo XX y en los momentos en que gran parte de los movimientos de esa vanguardia comprendían su trabajo estético como una *praxis* revolucionaria (recordemos solamente la actividad política de los futuristas rusos, el gran rechazo de la sociedad establecida por el Dada, para no hablar de la adhesión de Marinetti y Cía a la “estetización de la política” por el fascismo).

Por cierto, ahora resulta notorio que la aparente deshumanización que Ortega le atribuía a las vanguardias históricas —olvidando, para citar sólo un temprano ejemplo, que una de las primeras antologías del expresionismo, de 1919, se titulaba *El crepúsculo de la humanidad*— estaba fundada en su propia incapacidad de percibir la presencia de una nueva sensibilidad, negativa o positiva o en su descuido al respecto. En cambio, pocos años después, César Vallejo señalaba que: “El teléfono sin hilos está destinado a despertar nuevos temples nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando vivencias y comprensiones y densificando el amor”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> César Vallejo, “Poesía Nueva”, *Amauta*, 3 (Lima, nov.1926). Ahora en C. Vallejo, *Crónicas*, México, UNAM, 1984, I, pp. 332–333. Por esos mismos años, J. C. Mariátegui observaba, por su parte, que “la botella, los vasos y las manzana no han variado en siglos, pero la sensibilidad sí. Y el mundo exterior de un artista de hoy no se parece casi al mundo exterior de un artista del renacimiento” (1924). Y poco después advertía que en su tiempo “el realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (citas de J. C. Mariátegui, *El artista*

Por el contrario, ahora —en una especie de quiasmo histórico— la escritura de Belli parecería irresistiblemente impopular en un momento —como señalan algunos teóricos de la postmodernidad— de irrefrenable “populismo estético”, en que éste ha penetrado en las salas de exposiciones más prestigiadas y, por cierto, en los salones de coleccionistas a la moda e incluso de los que no siguen la moda.

Así, en una asombrosa paradoja, el uso impropio de lugares comunes de la poesía manierista y del habla vulgar como componentes del ensamble escritural de Belli (su empleo figurado, reorientado, *reciclado* como en las materias primas en nuestra época de escasez) se convierte en un ensanche del arte de nuestros días al introducir una dimensión que podemos denominar *hermetismo postmoderno* (“No para cualquiera”, como escribía Hermann Hesse en una traducción castellana de *El lobo estepario*, frase menos densa en connotaciones que el contenido del plural en alemán : *Fuer Verrueckte, para locos, para desconcertados, gente fuera de lugar, extravagantes*).

\*\*\*

Sin duda, *Oh hada cibernética* fue en el momento de su aparición una *rara avis*, pero tanto el desarrollo posterior de la obra de Belli como el decurso que tomó, ya a partir de la década del sesenta, la escena cultural en distintas partes del mundo “incluidos Perú y Chile”, nos permiten hablar de ella como de una *obra inaugural* no sólo en el sentido de su original estilo, sino en el más fuerte que —discreta, pero poderosamente y junto a la obra de otros— inscribe un *nuevo comienzo* en el curso de la poesía hispanoamericana, adelantando en la práctica poética misma, y no necesariamente en la teoría, una variante crítica, algo hermética eso sí, del postmodernismo hispanoamericano.

---

y la época, Lima, Biblioteca Amauta, 1973, pp.64, 23). Tal vez —para usar sus propias palabras— le faltaba a Ortega la perspectiva suficiente para percibir que las vanguardias en Francia, Alemania o Italia buscaban expresar nuevas experiencias en sociedades crecientemente tecnologizadas y envueltas en una guerra mundial (la primera). También puede haber tenido peso en su desatención el contenido emocional de las vanguardias el hecho de que no haya habido en la España de esos años movimientos colectivos de vanguardia suficientemente poderosos, pese al extraordinario brillo de los poetas de la llamada generación del 27 (García Lorca, Aleixandre, Cernuda, etc.).

La operación a que da inicio C. G. Belli en *Oh hada cibernética* es, como se sabe, la construcción o, mejor dicho, ensamblaje de una estructura significativa compuesta a partir de una búsqueda hacia atrás, pero en un movimiento que alterna una o varias miradas hacia el pasado, hacia el almacén de la historia, con miradas hacia el presente y el porvenir, esto es, en un movimiento de tornillo que, a medida que se hunde en el pasado, recupera y reconduce sus formas llenas de sentido tópico hacia el presente de la escritura, constituyendo sus (dis)torsiones una *figura serpentinata* que —en su nuevo contexto y en parte remodelada por éste— recarga, a veces extraordinariamente, sus capacidades significantes, expresando, creo, una *tensión irresuelta* entre lo que despliega y lo que —al margen de la voluntad programática del poeta— repliega o (des)oculta que es, a mi juicio, lo decisivo, aunque no el único y más visible estrato de significado en los poemas de este libro.

\*\*\*

En la configuración del estilo de C. G. Belli desde *Oh hada cibernética* han confluído en diversas proporciones —como la crítica lo ha destacado repetidamente— las formas de por lo menos tres códigos: las formas poéticas y retóricas del llamado Siglo de Oro de la literatura española (que como todo el mundo sabe es más de un siglo), algunos procedimientos de constitución de las imágenes poéticas y de la construcción de poemas que provienen de las vanguardias históricas del siglo XX: dadaísmo, surrealismo, etc. y, por último —al margen de recursos más esporádicos— del habla coloquial limeño e incluso de la replana que, en este contexto, tienen efectos inesperados, próximos al *objet trouvé*.

Dentro de esta mezcla, el tono predominante en el conjunto de poemas de *Oh hada cibernética*, a pesar de la presencia de imágenes de una Arcadía deseada, está lejos del “dulce lamentar de dos pastores” descansando al borde de “corrientes aguas puras, cristalinas” (según poetizaba Garcilaso en el siglo XVI) y también, desde luego, críticamente distante de la idealización conservadora de la época virreinal del Perú, incluidas las escenificaciones de la Perricholi y Cía. En cambio, sí se desliza inquietantemente a los espacios y tiempos de crisis, desequilibrio,

inestabilidad, de los poetas del manierismo español (Góngora, el conde de Villamediana, Quevedo, etc.) que se enfrentaron críticamente a la visión renacentista de la armonía mundi —incluida su bella resignación melancólica— y, dentro de ella, a la concordia neoplatónica entre antigüedad grecolatina y cristianismo.

Es sobre la base de este aparato métrico y tópico vinculado a la poesía manierista, y prestigiado por la tradición retórica desde la antigüedad, que Belli construye los poemas de *Oh hada cibernética* y, en principio, de su obra siguiente, yuxtaponiéndole formas y materiales de otras fuentes, en especial, en este libro algunos procedimientos puestos en práctica por las vanguardias y, desde luego, trozos del discurso corriente. Por cierto, el resultado de esta articulación o ensamblaje se aleja necesaria e intencionalmente de la homogeneidad de los poemas manieristas —por extremadas que sean en estos sus audacias culteranas y conceptistas— y se inserta entre las variedades de obras posteriores al reconocimiento artístico y al fracaso político de las vanguardias, instalando su desolada originalidad en el indelimitado espacio de las culturas postmodernas o, si se quiere, en los innumerables y sucesivos o simultáneos escenarios que se han abierto después de, como decía Adorno, el traslado de las vanguardias al museo y al mercado.

Pero la escritura —la operación, el operativo de Belli— toma prestado, como ya se sabe, el ya tradicional procedimiento vanguardista de aproximar elementos lo más alejados posible en el espacio y en el tiempo —en la relación de los significantes y los significados entre sí y entrambos— para la producción de imágenes inéditas, cargadas de energía, logrando comunicar —mediante una lectura que exige mucho trabajo y concentración del lector— la intensidad de su mensaje, transformado en una especie de *objet trouvé* que penetra más allá de las mallas ideológicas vigentes (incluidas las del poeta y sus lectores) haciendo visible o, al menos, permitiendo presentir “sobre qué inestables cimientos, sobre qué abismos los hombres han construido sus frágiles edificaciones”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Déclaration du 27 Janvier 1925, en M. Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, Du Seuil, 1948, pp.42.

Junto al mencionado procedimiento de producción de imágenes, Belli recupera también la herencia vanguardista del *montaje*, el *collage* de elementos lingüísticos de diversa índole, la *disonancia* que surge entre los medios significantes y su relación con los contenidos, la desarmonía y la insidiosa y quizás inevitable visibilidad de las juntas en la composición de cada poema, pero, sobre todo, la intención, entre perversamente lúdica y desesperada, de provocar escándalo con la apariencia anacrónica de la métrica y la retórica de estos poemas, propiciando en la lectura un *shock* —como dice Benjamin— que va aumentando gradualmente, en cámara lenta, su intensidad y coincide, al menos en parte, con los efectos de la “agudeza y arte de ingenio”.

Por cierto, esta combinación o mezcla delata una disposición selectiva —un *eclecticismo*— que, por una parte, recoge materiales en los vastos y suficientemente desordenados depósitos de la historia, desprovistos en la actualidad de evidencias o marcas teleológicas y, por otra, se abre al injerto, a veces brutalmente expresivo por su contraste, de formas de la alta cultura con formas y dichos de la cultura popular. De esta suerte, los poemas de *Oh hada cibernética* —y por lo general los que le siguen— se instalan con paradójica originalidad en el escenario postmoderno, expresando o, dicho con más exactitud, desocultando y ocultando el *subsuelo emocional* que los motiva.

\*\*\*

El hada cibernética —que es la figura a la que el poeta bélico invoca en busca de ayuda para superar su condición indigente, incluso escatológica en ambos sentidos— compatibiliza su tradicional conexión con la magia y sus nuevas capacidades de transformación fundadas en la ciencia y en la tecnología. Así, el hada cibernética está (des)compuesta de partes que provienen de tiempos y visiones del mundo abisalmente distantes, pero que convergen, mecánicamente aglutinadas, en el presente del poeta. Ya la figura misma del hada cibernética es un oxímoron (también su nombre): reúne —¿o concilia?— la potencia inactual de la magia, remitida

al mundo de la conciencia ingenua<sup>6</sup> con la capacidad transformadora de la tecnología -incompatibles por su origen: uno, supuestamente trascendente, la otra terrenal-, pero su intervención, doblemente eficaz, convergería en el mismo resultado: la redención del hombre en la tierra que -hasta la experiencia que despliega este libro- no se pretende prolongar, explícitamente al menos, hacia el anhelo de acceder a una vida más plena en un más allá divino.

Quizás haya que imaginar al hada cibernética también con el rostro jánico que preside a esta escritura: cuando mira hacia un lado, recibe la fuerza mágica que, retroalimentada por la tecnociencia, ejerce la justicia social y, al revés, cuando mira hacia adelante se pertrecha con las fuerzas tecnológicas por venir que, junto a la recarga mágica, podrían eventualmente -necesita crear el poeta- operar la transformación de la existencia humana en un ejercicio de libertad y plenificación. Pero en los poemas de *Oh hada cibernética* esta realización de la justicia terrena, que no ocurre, es todavía sólo una esperanza, el correlato porvenir del deseo más urgente.

Es claro que la composición del hada cibernética resulta del montaje y recuerda, en este sentido, el procedimiento vanguardista enunciado en 1918 por Pierre Reverdy y luego divulgado por Breton incansablemente: la aproximación de dos o más elementos lo más alejados posible en el tiempo o el espacio, ya que "cuánto más distantes se encuentren dos realidades que se aproximen, más fuerte será la imagen y más realidad poética tendrá".<sup>7</sup>

Sólo que el hada de Belli ya no es mecánica -como la técnica en los años de Reverdy y Breton- sino más avanzada científicamente: es ahora cibernética y su (co)misión sería reparar la injusticia terrena, económica, social, política, psicológica, afectiva, pero también y más radicalmente -aunque ello sólo se puede vislumbrar indirectamente en este conjunto de poemas, por lo *unheimlich* (inquietante, siniestro, inhumano) que ellos evitan- rescatar al ser humano de la entropía

---

<sup>6</sup> A. Jolles, *Las formas simples* (orig.1930), Santiago, Universitaria, 1972.

<sup>7</sup> P. Reverdy, *L' image, Nord-Sud*, 13 (mars 1918),sp.

inexorable que lo conduce a la muerte. Virtualmente situada entre el presente y el futuro, la esperanza de su auxilio se instala en esta ambigua zona del tiempo, entre lo ya real y lo todavía no existente, entre el deseo y la (im)posibilidad de su realización.

Quizás la dimensión de la escritura bélica que más dificultades presenta para las tentativas de su elucidación sea la de sujeto poético y su autorrepresentación —la explícita, voluntaria, apenas recortada sobre un trasfondo inquietantemente sombrío— en los poemas que componen esta obra. Una engañosa transparencia, a primera vista absoluta, de la escritura nos comunicaría su conciente y reiterada seguridad respecto a las fuentes de su desgracia. Es el *Leit motiv* más notorio que encadena el conjunto de estos poemas y que parecería agotar las motivaciones de esta escritura y las causas que explicarían la condición angustiada del poeta a la vez que el repertorio casi completo de sus demandas al hada cibernética.

La sociedad dividida en clases habría convertido a cada individuo en una pieza del aparato productivo denunciado ya en los comienzos de la sociedad moderna, por ejemplo, por Schiller en sus famosas *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794) “eternamente unido en la partícula del conjunto, el hombre se educa como mera partícula; llenos sus oídos del monótono rumor de la rueda que hace girar, sin desarrollar jamás la armonía de su esencia”,<sup>8</sup> llegando a ser así, un sujeto alienado de sí mismo y, a la vez, de los otros, encajonados en sus respectivas especializaciones y capas sociales.

El empleo en estos poemas del aparato retórico de los Siglos de Oro, como sustento significativo respecto al estado actual de la sociedad, tendría como uno de sus efectos el ya mencionado contraste brutal entre estas formas de la poesía cortesana y la representación del ser humano en la sociedad de nuestros días, intensificado por la intercalación de trozos del hablar de la calle – ¡quitame esas pajas! ¡hi de pulga!, pintiparado,

---

<sup>8</sup> Fr. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, (1795), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, VI, pp.33. Trad. de M. García Morente.

etc. – en medio de palabras e imágenes de la poesía bucólica (al conocido estilo de Garcilaso o Fernando de Herrera).<sup>9</sup>

Esa presencia del vocabulario y las imágenes de la poesía pastoril para referirse a los habitantes actuales de la ciudad y el campo – zagales, pastores, corzo, ponto, gamo, hidrópico, noto, cierzo, austro– aunque denuncia principalmente su explotación y condición socialmente oprimida en el día de hoy, sugeriría también indirectamente la desmitificación de una vida conciliada entre el individuo, la sociedad y la naturaleza que este género poético difundía en el siglo XVI (visión que se encuentra también en la poesía peruana de la época virreinal, subsidiaria del canon hispánico).

Por otra parte, en relación con la actualidad, esta mediatización retórica no sólo produce una *distancia* entre el sujeto de la escritura y el virtualmente poderoso contenido de injusticia en la sociedad, sino que, a la vez –pese al énfasis interjetivo de algunos versos–, delata en el poeta cierta disposición oscilante entre, por una parte, un soterrado masoquismo: los reiterados anhelos de autodestrucción que recuerdan la advertencia de Sileno: “lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti y es no haber nacido, no ser, ser nada; luego, lo mejor en segundo lugar es, para ti, morir pronto”<sup>10</sup> y, por otra parte, una vehemente y a veces débil, pero intermitentemente renovada resistencia a la sociedad injusta y explotadora. Muy sintomáticamente el conjunto de poemas concluye con la declaración de no ceder en la resistencia:

Pero no cejaré, no, aunque no escriba  
 Ni copule ni baile en esta Bética  
 No bella en donde tantos años vivo.

A lo que se agrega, como colofón o criptograma no sólo topográfico, una cita de César Moro:

---

<sup>9</sup> Algunas palabras de este vocabulario presentes en los poemas de este libro : priesa, aquilón, corzo, ponto, claustro, plectro, robre, noto, cierzo, folgar, flébil, lonjas, gamo, zagala, alano, hidrópico, aras, gerifalte, bético, etc.

<sup>10</sup> Fr. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*(1871), Madrid, Alianza, 1973, 3,pp.52. Trad. A. Sánchez Pascual.

“Lima la horrible”.

Pero la representación de este estrato social y económico de la experiencia del sujeto —pese a su decisiva importancia para el surgimiento de estos poemas— no agota la capacidad significativa, voluntaria o involuntaria, de la escritura, no cubre lo que *resta* —lo que Derrida denominaría *suplemento*— esto es, las huellas o marcas que va dejando en ella el roce con dimensiones de su experiencia que el poeta parece no percibir o, más bien, respecto a las cuales prefiere desentenderse o evitarlas. En este sentido, las representaciones voluntariamente expresadas no son el único estrato del decurso (des)encajonado de esta escritura. Parodiando el título de uno de los libros que no publicó Nietzsche<sup>11</sup>, se podría hablar de la escritura bélica y su sombra, la sombra que la acompaña, de la cara y el sello de las palabras, de la paralizadora actitud del poeta, indeciso entre la angustia —llamemos así al horror— y la evasión, ante la (im)posible tarea de dar vuelta las palabras, de colocar un espejo donde no hay espacio para ver lo que hay detrás de ellas, con el resultado de que la intensa oscuridad del (in)existente reflejo se trasmuta en la superficie clara y vacía del cristal que, en el mejor de los casos, le devuelve su borroso y desconsolado rostro pálidamente rodeado por el muro inexistente que bloquea o aniquila la existencia.

Uno de los escasos momentos de esta escritura en que afloran claramente los límites de la experiencia humana más allá de sus constricciones económicas y sociales —de su degradación a instrumento, a engranaje de una máquina, de su cosificación y alienación y más allá también de la involuntaria represión o autocensura respecto a otras dimensiones de la experiencia— tiene lugar en un poema “en que la muerte alisa/ el contenido de los cuerpos”, es decir, instala al ser humano y su mundo —el mundo en que está inscrito y que contribuye a mantener— en el horizonte de la temporalidad, del devenir y no del ser, del ser para la muerte, para denominarlo con un tópico del siglo pasado.

---

<sup>11</sup> Se trata de un libro proyectado por Nietzsche, que nunca salió como texto independiente y que aparece como segunda parte de *Humano, demasiado humano* (1879).

Indicativo indirecto de la tensión irresuelta entre su voluntad de justicia —limitada explícitamente a su condición degradada económica, social y afectivamente— y la desintegración de su unidad como sujeto, es su reconocimiento de que se encuentra en una “playa sin arena, sin mar, sin peces” “a sus miles de añicos añudado”, esto es, a la más extrema fragmentarización de sí mismo, como resultado, es claro, también de las condiciones de vida a que está sometido.

Así, desde esta perspectiva de sí mismo como un sujeto precariamente aglomerado o, dicho de otro modo, apenas sostenido por algunos hilos de continuidad, o incluso contigüidad, reconectados intermitentemente por breves instantes, se siente “hidrópico de vida”, pero, al mismo tiempo, cada vez más impedido —en tanto avanzan “las horas que limando están los días/ los días que royendo están los años”, para citar a un autor de la biblioteca bélica— de alcanzar alguna vez su realización integral como ser humano.

Pero es nada menos que en un poema de los finales del libro, en que el poeta expresa su más ferviente anhelo de encontrar alguna vez a la amada en “las áureas aras del azar florido” —esto es, acogiéndose a la proposición surrealista del encuentro casual de una necesidad interna, con su objeto exterior correspondiente, *l’objet trouvé*, en este caso la amada maravillosa— que el poeta se precipita no azarosamente, sino por (des)gracia de una hipérbole, de un mecanismo retórico, es decir, supuestamente sólo controlable, de una exageración que parece impulsada por las fuerzas del inconsciente hacia las profundidades infranqueables —o que se penetran y nunca se toca fondo— de la existencia, indecibles, transparentemente opacas, que el poeta mismo hubiera preferido conscientemente no enfrentar, pero que lo afectan, le develan lo extraño en el núcleo más íntimo del resguardo, de lo seguro, pero que todavía puede comunicar —aséptica, mediadamente, es claro— en la elegante lengua de una inexistente corte:

¿O el rocío que súbito destila  
 el azar sobre el labio asaz hidrópico  
 hórrido gorgoteo causar puédeme

en el ignoto garguero del alma.  
rompiendo de las aras el silencio?<sup>12</sup>

Por cierto es releída o vista desde el desarrollo posterior de la escritura bélica que se puede iluminar y resaltar estos perfiles y zonas de penumbra en los poemas de *Oh hada cibernética*. Desde esta lectura abierta a su recontextualización porvenir es posible registrar no sólo la base o doctrina ortodoxa de esta poesía, sino también su reiterada interrogación y las entrevisiones que surgen del eco que le van devolviendo los escenarios en que se siente encadenado y por los cuales deambula. Por eso, el mismo poeta podría confesar —sacando de sus estanterías las *Soledades* de Góngora— que su poesía

pasos son de un peregrino errante  
cuántos me dictó, versos, dulce musa  
en soledad confusa  
perdidos unos, otros inspirados.<sup>13</sup>

**Correspondencia:**

**Federico Schopf**

Docente de la Universidad de Chile.

Correo electrónico: fedefail@gmail.com

---

<sup>12</sup> C. G. Belli, *Oh hada cibernética*, Lima, Antología de la Rama Florida, 1964, pp. 45.

<sup>13</sup> Luis de Góngora, *Soledades* (1613), Madrid, Cátedra, 1979, p. 71. Ed. de J. Beverley.