

frecuencia como una de las características inherentes a la poesía de Lihn, proviene no sólo de la postura política del poeta chileno y de su mayor o menor cercanía con los movimientos progresistas en Latinoamérica, sino que —este es nuestro punto— esa crítica que, por cierto, está presente en la obra lihneana, se produce precisamente en la escritura de su poesía, en las elecciones formales que Lihn decide emprender, en su énfasis de una poesía situada que esté siempre atenta a su contexto, de su hablante capaz de dirigirse a un público, de hacer teatro sobre el escenario de la página y que sea esa poesía, como citábamos más arriba, objetiva y subjetiva, delirante y razonable.

Más allá de este paréntesis, la aparición de este libro es digna de celebrarse como uno de esos eslabones de una cadena que nos permiten, además de comprender mejor la obra de Enrique Lihn, mantener el recuerdo de una figura imprescindible de la poesía chilena del siglo XX.

*Cristián Gómez Olivares*

Case Western Reserve University

**Víctor Vich. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015. 315 pp.**

La producción artística y cultural posviolencia política en el Perú, es un campo de la investigación y reflexión humanista que se debe interrogar rigurosamente toda vez que en estas se encuentran propuestas estéticas —léase: políticas—,

para encarar (responsablemente) la construcción de una sociedad y una ciudadanía poscatastrófica. El libro de Víctor Vich *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) hace suya esta preocupación en un conjunto de once ensayos donde progresivamente se sostiene que la actual sociedad peruana se levanta sobre la base de restos (humanos) a quienes aún no se les ha honrado, ni jurídica, ni ética, ni políticamente. En espera de acontecimientos de justicia con la memoria de los muertos (y con la historia de la nación), el autor nos introduce en el análisis de una variedad de prácticas artísticas no canónicas (las letras de una canción, los retablos, las fotografías, las caricaturas, el cine, las pinturas, la serigrafía, las *performances* e intervenciones públicas) donde sí se propone el *reconocimiento* de los restos y sí se llama la atención sobre la urgente necesidad de honrar la memoria de los desaparecidos. Vich —haciendo eco del término empleado por Jacques Derrida— llama a esta operación “poéticas del duelo”, esto es, un tipo de quehacer artístico (decididamente político) que busca visibilizar el trauma que la violencia política ha dejado, para efectos de volver a significar sus sentidos, superar el dolor y evitar cualquier trágica repetición de los mismos. Se trata de una poética de la memoria, los restos y los fantasmas que saca “a la luz temas profundamente incómodos” no sólo para “interpelar a los ciudadanos” (263), sino también para reorientar su mirada y la formación sensible de sus afectos. Este argumento-fuerza, escrito de

diversas maneras, aparecerá en distintos momentos de la reflexión analítica que comienza con una especie de arqueología de la violencia política antes de la década de los años 80 del siglo pasado y llega hasta las dos primeras décadas del siglo XXI.

El ensayo que inicia el libro se titula “*Flor de retama: avatares de una canción de protesta*”. En él se analiza el huayno compuesto por Ricardo Dolorier, en la década de los años 70, aún cuando Sendero Luminoso no había empezado sus acciones armadas. Vich precisa la importancia de reflexionar sobre este tema, y en general, sobre la música, toda vez que funciona como un dispositivo modelador de identidades colectivas. En otras palabras, se asume la música como un influyente instrumento que provee elementos para interpelar y modelar las acciones de los oyentes, y para hacerlos que cuestionen políticamente la realidad social en la que viven. Con esta premisa, en el análisis de la canción de Dolorier, se reconstruyen los distintos momentos de recepción que tuvo el tema, desde su gestación como huayno de protesta contra el Estado que violentaba a la población andina, en la década de los años 70, pasando por la década del 80, cuando los militantes de SL la hicieron himno de adoctrinamiento, y era casi un delito escucharla. Y, finalmente, tras la derrota de Sendero, en la década de los 90, el retorno de la canción como símbolo de la identidad ayacuchana y como patrimonio nacional de protesta popular, esto es, como legítimo “objeto de *disenso* político,

felizmente alejado de la violencia terrorista” (31), según Vich.

El segundo ensayo: “Una mirada fija en aquello que no se puede narrar: los retablos de Edilberto Jiménez” propone el análisis de un conjunto de retablos ayacuchanos (*La leva, Flor de retama, La muerte, Sueño de una mujer buamanguina, Muerte en Yerbabuena, Abuso contra las mujeres, Tortura y Masa*) que con expresivo realismo representan terribles escenas de violación, tortura, desaparición, crimen y violencia sangrienta que realizaron el Estado (injusto y violento), los militares (bárbaros e inhumanos) y los senderistas (cruels y sanguinarios) contra la población campesina. Se trata de retablos que en lugar de invisibilizar la violencia que sufrieron los campesinos, encaran el horror y el trauma de la violencia extrema mediante la representación de aquellas historias que contienen la memoria de los muertos y desaparecidos, es decir, de aquellos que no pueden buscar justicia por sí mismos; el retablo asume cierta responsabilidad ética, pues se modela como un instrumento estético de denuncia y como un mecanismo poco tradicional para buscar justicia; un testimonio visual, pero también verbal, que nos hace experimentar el horror de ese oscuro y sangriento periodo que algunos mecanismos oficiales ocultan o tergiversan; la *voluntad ética* (57) del retablo muestra la verdad de quiénes fueron las víctimas y quiénes los victimarios: “una verdadera [muestra] de acción política [que busca] transformar el dolor humano en una demanda de justicia universal” (60).

En el tercer ensayo: “Un acontecimiento estético: las cantutas de Ricardo Wiesse”, Vich explica que la intervención realizada en los cerros de Cieneguilla, el hecho de pintar diez flores arquetípicas del paisaje andino (cantutas), justo en el lugar donde se encontraron diez fosas clandestinas en 1993, se planteó como un acto de explícita denuncia política. Este consistió en hacer que las flores rojas homenajearan a los muertos haciendo visible aquello que la mirada política oficial se niega a ver o que oculta por diversos procedimientos. De este modo, las cantutas “fueron hechas para inscribir en la tierra, en el lugar de los asesinatos, la irrefutable verdad de lo acontecido” (68).

El cuarto ensayo: “Un hueco en el presente: El Frontón en las fotos de Gladys Alvarado”, centra la reflexión en un grupo de fotografías sobre la masacre ocurrida hace treinta años en el penal El Frontón. Para Vich cada una de estas funciona como dispositivos de memoria, pues los espacios derrumbados, las marcas de ametralladoras, las paredes bombardeadas y las celdas destruidas, cuyas imágenes capturaron estas fotografías, son restos donde se expresa la vida de quienes fueron víctimas de una operación de aniquilamiento. Es el modo como la fotografía hace presente la demanda del pasado; de hecho es el agujero que el arte abre, en el presente, para introducir los restos de una masacre olvidada por el sistema. Así, estas fotografías llaman la atención sobre un proceso de luto que ni la ciudadanía ni el poder político de turno han logrado encauzar. Las fotografías estarían sim-

bolizando “un duelo que aún no ha sido encarnado debidamente” (87). Acaso, por ello, es que en las fotografías no sólo vemos “la huella de los muertos”, sino “los escombros de un Estado nacional derrumbado, de una institucionalidad mal forjada que explotó en su interior” (93).

El quinto ensayo: “Necesidad de palabra: comentario y glosa a *Yuyanañapaq*”, prolonga la reflexión sobre la función de la fotografía como dispositivo de memoria e interpelación de la sociedad peruana sobre el tema de la violencia política. Vich analiza algunas fotografías del llamado “informe visual” de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación: *Yuyanañapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú / 1980-2000*. Lo que destaca de estas fotografías es que cada una muestra las distintas formas de cómo la violencia marcó la vida privada y pública de la ciudadanía; por ello, a contrapelo del discurso oficial sobre el tema, estas funcionan como dispositivos de “interpelación social” que contraatacan “la hegemonía visual vigente” (98). En tal sentido, lo que se percibe es el fracaso político del Estado, el abandono en el que están las zonas apartadas de los centros de poder, la precariedad de las instituciones y el desamparo total en el que vive la población al no tener quién proteja sus derechos. De este modo las fotografías buscan redefinir las “políticas del mirar” en el país. Se trata de reeducar la mirada para desautomatizarla y para fomentar el desarrollo de una conciencia ciudadana hospitalaria con la memoria y auspiciosa de realizar el duelo por

nuestros muertos, ocultos y descubiertos.

En el sexto ensayo, “Contrapunteo peruano, entre el humor y la violencia”, se analiza un grupo de caricaturas (de Heduardo, Carlín, Alfredo y Andrés Edery). Vich reconoce que los hechos traumáticos y sangrientos que ocurrieron en el Perú no dejan lugar al humor; no obstante, precisa que estas caricaturas tuvieron una orientación crítica del desempeño de las instituciones del Estado en la lucha contra la subversión, pues hicieron visible (antes, durante y después del periodo de violencia) aquello que soslayaba el cinismo de algunos medios de comunicación. Su función fue, en tal sentido, promover una “conciencia política” para que se reflexione y recuse sobre el rol que desempeñaron los diversos actores políticos e institucionales en el periodo de violencia. Por ello para el autor, las caricaturas son “un discurso intensamente comprometido que se propuso repensar la historia del país a partir de lo que estaba ocurriendo y que nunca dejó de simbolizar la violencia para denunciarla con fuerza” (113).

El séptimo ensayo: “Luego de la violencia: tres historias en el cine peruano” analiza las películas *Días de Santiago* (2004), *La teta asustada* (2009) y *Paraíso* (2010). El comentario que se hace de cada una de las líneas argumentales que ellas desarrollan conduce al ensayista a proponer que en estas se representan tópicos como la pérdida del sentido de vivir en comunidad, el fracaso de los vínculos humanos y la crisis de las identidades sociales. Los filmes invitan a “asumir con coraje”

el trauma de la historia reciente para combatir el discurso oficial del Estado que fomenta –en la ciudadanía– el cinismo y la indiferencia con la historia y la memoria de las víctimas de la violencia (136).

En el octavo ensayo, “Desobediencia simbólica: *performance* y participación política al final de la dictadura fujimorista”, se analizan las *performances* *El entierro político de la ONPE*, *Lava la bandera*, *Pon la basura en la basura*, *el Muro de la vergüenza* y *Cambio no cumbia*. Precisa que estas formas de expresividad ciudadana jugaron un importante papel en la lucha contra la dictadura fujimorista ya que, a diferencia de los medios de comunicación y la prensa amarilla que desviaban la atención de la población hacia cuestiones irrelevantes, las *performances* autogeneraron espacios de autonomía crítica para que la opinión popular exprese –por calles y plazas– su demanda de democracia y de un poder político alternativo. Y si los medios de comunicación desinformaban sistemáticamente a la población, estas *performances* fueron agentes de resistencia y manifestaciones cívicas de profundo cuestionamiento de la dictadura y el Estado corruptos. Así, “frente a un real secuestro del país, ellas le devolvieron a la sociedad civil el control de lo simbólico y, al menos, por unos meses, el Perú pudo ser *nombrado* de otra manera” (186).

En el noveno ensayo, “La violencia, la dictadura y la globalización: arte y política en el Perú contemporáneo”, se analizan *Bandera VIII* (2000) de Eduardo Tokeshi, *Afiche* (2007) de Piero Quijano, *El azar como destino* (2002) de Luz

Letts, *El hermoso general* (2000) de Víctor Delfín y *César Vallejo* (2008) de Jaime Higa. Estos objetos artísticos se enmarcan dentro de tres acontecimientos que definen el rostro de la contemporaneidad histórica nacional: “la violencia política, el autoritarismo corrupto y la globalización capitalista y la hegemonía neoliberal” (189). Para Vich las representaciones que se realizan en estas obras interpelan el pasado para efectos de poder generar respuestas críticas a cuestiones no resueltas aún. Estas obras “podrían ser capaces de activar transformaciones ciudadanas” (228), sentencia el ensayista.

El décimo ensayo, “Noticia última: los nuevos lenguajes de la memoria”, trata de explicar el sentido que proponen algunos productos artísticos como los grabados, serigrafías y fotografías cuya orientación temática apunta a construir una memoria colectiva que haga visible el dolor de las heridas de una sociedad que surge tras la violencia. Estas imágenes buscan cuestionar el “discurso oficial” (237), pues se modelan como un “nuevo poder narrativo” (247) que hace frente a la narración oficial que oculta los restos de una sociedad poscatastrófica.

El decimoprimer ensayo, “Poéticas del duelo: memorias que ocupan la ciudad”, continúa con los argumentos principales a propósito de la importancia de interrogar las manifestaciones artísticas no canónicas toda vez que en estas se pueden hallar estrategias y elementos para comenzar la reconstrucción del imaginario de un país postcatastrófico que sistemática-

mente olvida, oculta y pervierte la memoria de su pasado. Por ello, se analizan las intervenciones que articulan la participación de un grupo humano diverso: *Tránsito a la memoria* (2004), *15.000/70.000* (2010) y *La chalina de la esperanza*, para destacar que estas –como las anteriores valientes *performances* artísticas– interrumpen el espacio público para enseñar a la ciudadanía a mirar de otra manera el pasado, el presente y el futuro; y para que se comprenda de este modo que si el discurso oficial (político, institucional y de los medios de comunicación), no encara sistemática y decididamente el pasado, el campo artístico está para recordar que ni el cinismo puede durar demasiado, ni la desesperanza puede ser la última palabra para nuestros anhelos de justicia y *bien-estar* para los muertos y desaparecidos. Este no dar tregua al olvido y la injusticia es “su operatividad política” y su “permanente voluntad de una terca resistencia ciudadana” (288).

Antes de terminar el libro –en las “Reflexiones finales”– precisa el ensayista: “He intentado escribir un libro sobre varios asuntos: sobre el trauma que ha ocasionado la violencia política en el Perú, sobre la necesidad de memoria que sigue activándose en la sociedad, sobre la potencia de los símbolos para irradiar sentidos críticos, y sobre el rol que están cumpliendo muchos artistas en procesar políticamente lo sucedido” (290). ¿Podemos responder como lectores que lo ha logrado? Sí. No hay duda. Sin embargo, es posible percibir, por momentos, que la intensidad de la reflexión y el cuidado del análisis tropiezan y se

desgastan con la insistencia en lugares comunes –inevitable resultado de la suma de ensayos independientes– sobre el arte como lenguaje y *performance* (que “interrumpen la mirada cotidiana”, “disienten de otros lenguajes”, “cuestionan el sistema”, “critican la hegemonía”). También hay que señalar la fantasía teórica que algunos tramos reflexivos no satisfacen. Pienso, sobre todo, en el escasamente aprovechado poder interpretativo que se desprende del capítulo final sobre la idea de “poéticas del duelo”, y que llevaría a remontar el análisis haciendo visible el componente deconstructivo del “duelo”, esto es, enfatizando que lo suyo es una (paradójica) fuerza de demanda que resquebraja el orden político, pero no en nombre de ninguna política, y que apela a lo ético, pero no pagando el precio de alguna tradición moralista; es decir, el “duelo” de las *performances* y las acciones artísticas que analiza el ensayista dejan ver en cada tramo aquella fuerza que no se nombra: *infra-política*, un modo de acción simbólica que busca justicia, es cierto, pero una que desborde lo político y desborde de lo ético. Pese a estas observaciones, *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, de Víctor Vich, es un libro donde se muestra que todavía existen prácticas intelectuales de posviolencia que no dan tregua a las miserias de la (i)rracionalidad política y a la (in)sensibilidad ciudadana. Por el contrario, contagian la vocación por hacer cuerpo y trinchera para combatir y derrotarlas enristrando

como únicas armas de defensa el arte y el pensamiento críticos.

Javier Morales Mena  
Universidad Nacional  
Mayor de San Marcos

**Magdalena López. *Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum S.L., 2015. 231 pp.**

*Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI* reúne una espléndida colección de ensayos de Magdalena López, publicados previamente en revistas académicas arbitradas. En su libro, en el cual analiza diez novelas recientes de autores y autoras de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, López conforma un nuevo corpus resignificador de lo caribeño: la literatura de la derrota en el Caribe insular hispano del siglo XXI.

En su texto, López parte de la dialéctica para luego abandonarla y alcanzar una “rara libertad” que nunca abandona el horizonte utópico. Las tres partes del libro, o metacapítulos, así lo delinear: I- Contra la épica, II- A favor del desarraigo, III- Quehaceres de la memoria. A través de estos podemos trazar la propuesta teórico-política de la escritora, quien no sólo examina la puesta en escena de proyectos políticos fracasados, sino también toma posición crítica en torno a sus “respuestas”. López logra articular una visión ético-política hacia el futuro, la cual se afirma contra toda posición épica, heroica, totalizante y excluyente, y