



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PERFIL

ESE INSTANTE DE ILUMINACIÓN QUE DERROTA A LA MUERTE

Una conversación con Mariela Dreyfus

ALONSO RABÍ

Desde mediados de la década de 1980, yo era una presencia habitual y silenciosa en el Patio de Letras de la Ciudad Universitaria, un lugar que sin duda le debe más de un mito a la literatura peruana de aquellos años violentos y furiosos que, sin embargo, no lograron poner de rodillas a las palabras, a toda esa poesía escrita entre balazos, bombas lacrimógenas y el despertar de un intenso sentimiento libertario que, como en toda historia, algunos traicionaron, pero otros no.

Confundido y anónimo, lector incipiente de poetas peruanos de mi tiempo, en vez de atender mis clases de derecho, pasaba horas en aquellas largas bancas de madera conversando con otros desconcertados como yo, leyendo ensimismado a los poetas de entonces o escuchando a distancia prudentes conversaciones que, si las pudiera recordar o las hubiera registrado, seguramente formarían parte de una improbable antología de la tertulia sanmarquina.

Me acercaba y con prudente astucia me hacía imperceptible. Allí estaban: Santiváñez, Eslava, salía con apuro Marco Martos de alguna de sus clases o con elegante parsimonia iba Wáshington Delgado a una de las suyas; aparecía de vez en cuando alguien de Católica (o con pinta de, de acuerdo con los parámetros de la época), pero sobre todo había un animado grupo de poetas mujeres entre las que identificaba a Rocío Silva Santisteban, a Dalmacia Ruiz Rosas, a Patricia Alba y a Mariela Dreyfus.

Recuerdo que por esos años se empezaba a hacer notar la presencia femenina en la poesía peruana. Entre muchos miembros de mi generación, me incluyo, la reacción inicial fue algo desdeñosa. No puedo decir nada de los poetas que las acompañaban en recitales y en la aventura de escribir en los ochenta. Hablo simplemente de mis contertulios, aspirantes a escritores en más de un caso, habitantes de ese universo que se formaba en el patio, de ese espacio en el que hervían las metáforas y las ganas de vivir.

Ese fue el encuentro revelador con unas poetas que habían decidido hablar sin prejuicios de la condición femenina, explorar el cuerpo y la sexualidad, alzar la voz contra un patriarcalismo que se resistía al embate, pero que hoy luce cada vez (felizmente añadiría) más debilitado.

Allí, en ese patio que a veces mancillaron la policía y la sombra de los tanques, las leí por primera vez. Y allí, exactamente allí, fue donde me sobrecojieron los poemas de Mariela Dreyfus.



Fotografía: Jorge Ochoa



Muchos años después, a casi cuarenta de esta evocación, espero a Mariela Dreyfus en una mesa del café Haití de Miraflores, al que graciosamente he bautizado como “la oficina”, pues muchas veces he utilizado este mundano e inevitable café para hacer entrevistas o encontrarme con amigos. El universo está en orden. Una taza de café humeante, la grabadora lista, algunos apuntes, esbozos de posibles preguntas, una suerte de borrador de ruta para la conversación. De pronto la voz enérgica de Mariela, sus facciones algo severas, sus maneras de encanto. Compruebo que el lugar común tiene rigores difíciles de esquivar. Mariela vive en Nueva York, donde enseña desde hace muchos años en New York University, de modo que romper el hielo es preguntar por el viaje que la trajo a Lima y por cuánto tiempo más estará y todas esas minucias que, aunque parezca mentira, van creando un clima de confianza para que el tránsito de estas cosas banales a otras más relevantes no sea tan brusco o inesperado.

Quizá podrías trazar una línea cronológica –empiezo–, recordar tus inicios en la poesía. Por ejemplo, lecturas e influencias iniciales.

Como sabes, yo ingresé a la Universidad de San Marcos en el año 1977, pero empecé mis clases al siguiente año. Hasta ese momento mi bagaje de lecturas era esencialmente hispano, es decir, había llegado más o menos hasta el posmodernismo, con el Vallejo de *Los heraldos negros*. En ese momento mis lecturas de poesía en otras lenguas aún no eran tan significativas, con excepciones como T. S. Eliot y *La tierra baldía* (*The Waste Land*), un libro que nos marcó a muchos. Pero al ingresar a San Marcos el panorama de lecturas se amplió prácticamente desde el primer semestre, en el que tomé el curso de Introducción a la Literatura Universal que dictaba Marcos Martos y el de Introducción a la Literatura Contemporánea que dictaba Manuel Velásquez Rojas, cuyo padre era poeta también, ¿no?

Claro, Juan Luis Velásquez. Curiosamente amigo cercano de Vallejo.

Juan Luis Velásquez era un poeta vanguardista, claro. Con Martos y Velásquez me introduje rápidamente en toda la tradición moderna, empezando por los poetas franceses. Recuerdo la contagiosa fascinación de Velásquez por Lautréamont. Él se paseaba durante toda la clase leyendo pasajes de *Los cantos de Maldoror* y a veces interrumpía la lectura con una risa estentórea. Quedé deslumbrada.

Fue como si se hubieran abierto las puertas del aprendizaje de la poesía.

Todo eso fue como una puesta al día en la sensibilidad y un aprendizaje para la escritura, obviamente. Desde entonces, para mí fue muy importante la presencia de Lautréamont. Marco, por su parte, enseñaba muy bien a Baudelaire, lo conocía al dedillo. Y leímos no solo *Las flores del mal*, sino también los *Poemas en prosa*, donde mencionaba el *spleen* de París. Por esos primeros tiempos que pasé empapándome en la poesía contemporánea, cayó en mis manos la antología que hizo Pellegrini del surrealismo francés, otro libro notable y que influyó mucho en mí.

Precisamente estaba por mencionártelo, porque esa antología fue una llave para muchos poetas de tu generación.

Yo lo tomaba prestado de la biblioteca todo el tiempo, lo llevaba bajo el brazo a todas partes, incluso llegué a tenerlo casi medio año, haciéndome la sorda ante los reclamos del bibliotecario (risas).

Digamos que una especie de biblia, de libro abierto para la poesía.

Sin duda. Y mentira, no me lo llevé de la biblioteca, lo renovaba y volvía a mí (risas). Fue un libro que me impactó mucho y a través de ese libro conocí a César Moro, qué paradoja leer a un poeta peruano que escribía en francés traducido por un argentino. Luego, en 1980, aparecería la edición de Ricardo Silva Santisteban y ya para ese entonces mi romance con Moro no tenía remedio. La revelación fue total. Me impresionaba mucho esa voluntad de Moro por unir la vida y la obra como si fueran la misma cosa, me resultaba ejemplar ese compromiso vital con la escritura asumido por él. Por eso mismo, al momento de la investigación, me resultó muy natural estudiar el período surrealista de su poesía y su arte para esa tesis doctoral que luego se convirtió en mi libro *Soberanía y transgresión: César Moro*.

Algo de esa intensidad se puede percibir en tu propia escritura, que es más o menos lo que uno puede percibir en tu trabajo también.

Esa actitud tiene una estirpe romántica, que en esos poetas de la vanguardia se hace mucho más visible y patente. De alguna forma yo he sentido esa estirpe siempre cerca de mi sensibilidad y por eso me rendí ante Moro, sobre todo el Moro de *La tortuga ecuestre*, que me impactó.

El único libro que escribe en español, además.

Exacto. Otras cosas tuyas me gustaban mucho también, como los textos dedicados a Antonio. Lo que me atraía era sobre todo el compromiso vital con la escritura. Paralelamente me atrae mucho la propuesta que hace Breton sobre la imagen en el *Primer manifiesto*, cuando se refiere a la potencia creadora de la imagen y sus componentes, desde el visual hasta el onírico. Esa cualidad delirante que trabajaron tanto los surrealistas me maravilló, por ejemplo, en "Unión libre" de Breton.

Y es algo que no tiene fecha de caducidad, ¿no?

En absoluto.

Es un bien universal y para todas las épocas, digamos.

En verdad sí. Para todas las épocas y también, por supuesto, me doy cuenta de la manera en que la anáfora, la repetición anafórica funciona para sostener el ritmo del poema; entonces, ahí el oficio funciona en la construcción de la imagen, pero también en el ritmo. Como te decía al inicio, mi primer aprendizaje es el de la poesía tradicional y terminaba en los posmodernistas, es decir, en Mistral, Agustini, Storni o el Vallejo de *Los heraldos negros*. Apenas asomé los ojos por *Trilce*, me encontré frente a una nueva sensibilidad que aprendo rápidamente y

decido sumergirme en ella de manera absoluta para entrenar el oído. Tengo una anécdota muy graciosa que yo se la cuento incluso a mis alumnos y tiene que ver con el modo en que rompí con ese primer aprendizaje. Yo vivía en casa de mis padres y algunas zonas estaban liberadas para mí, el garaje, por ejemplo, donde llegaban otros amigos poetas a hacer taller y compartir textos; mi habitación o la azotea, donde pasaba horas sentada en un banquito leyendo a Eielson en voz alta, tratando de aprender ese ritmo nuevo, intentando hacer mía esa cadencia, esa articulación de las palabras. Me había planteado como misión desembarazarme de cualquier lazo posmodernista y entrar en otro ritmo, en una manera diferente de construir los poemas. Afortunadamente soy parte de la tradición peruana, una tradición riquísima en poesía, muy vasta y notable.

Una gran tradición, sin duda alguna. ¿Sentiste en algún momento que la valla era bastante alta? Siempre es riesgoso aventurarse a escribir poesía en un contexto como el peruano.

Yo siempre fui muy consciente de eso, de la pertenencia a esa tradición. De alguna forma sabía que mi voz iba a fluir en una corriente que sin duda venía de atrás y se proyectaba hacia el futuro; entonces, yo sentía que tenía que ser parte de ese río. La etapa de mis comienzos fue muy efervescente. Los poetas de Hora Zero eran los poetas jóvenes del momento, luego surge La Sagrada Familia, está también Estación Reunida, circulan muchas revistas de compañeros de mi edad; en fin, hay un ambiente, una movida muy intensa.

Permíteme volver un poco más atrás. Ese primer año que pasas en San Marcos, ¿ya escribías?

Tenía por ahí algunos poemas. Yo venía escribiendo desde los quince años, pero, como te dije, dentro de unos límites establecidos por el lirismo y las formas fijas. No te olvides de que yo era una de los miles de lectores de *El tesoro de la juventud*, que para muchos fue el primer acercamiento más o menos serio a la literatura, una especie de archivo clásico. Curiosamente Cortázar también hablaba de esa lectura. Ese es mi período formativo, digamos, para llamarlo de una manera. En ese San Marcos donde circulaban revistas a mimeógrafo, allí empiezo a publicar mis primeros poemas.

¿Cómo se funda Kloaka? ¿Cómo llega, cómo converge todo esto en la formación de Kloaka?

La situación política de esos años era muy crítica, muy tensa. Había una crisis económica profunda y muchos jóvenes como yo teníamos la sensación de que el país se desmoronaba. Nosotros pensábamos que tarde o temprano íbamos a terminar colocados en los márgenes, que la juventud no tenía un espacio y tal vez ni siquiera tenía una audiencia. El nombre, sin duda, le debe bastante al Sábado de *Sobre héroes y tumbas*, por los motivos que se encuentran allí: las cloacas de la ciudad y la madre cloaca, que en este caso es la Lima que nos maltrata, la Lima que nos margina, la Lima que nos abandona a nuestra suerte.

Lima, la mala madre.

La mala madre, exacto. Recuerdo que Edgardo Rivera Martínez, que era siempre tan preciso en el uso del lenguaje, decía que no debíamos habernos llamado Kloaka, porque en Lima no hay cloacas; el nombre debió haber sido Albañal... (risas).

El poder de las palabras...

En todo caso, es importante precisar que Kloaka no aludía a nosotros, sino a todo lo que nos rodeaba. Es decir, se convierte en metáfora de la ciudad, del contexto político y social, de la pobreza y la corrupción. Me dio mucha risa que, cuando se celebró el trigésimo aniversario del grupo, algunos políticos quisieran boicotearnos y nos llamaran los “Kloakas”, porque no entendieron que esto no tenía que ver con las personas, sino con la situación que dio origen al grupo.

Santiváñez hablaba de una “situación Kloaka”...

Tal cual. Pero además nosotros teníamos otras expectativas con respecto a la poesía, queríamos generar nuestra propia audiencia, queríamos ser escuchados en lugares alternativos y, entonces, nos reuníamos con frecuencia, hacíamos talleres de creación. Por otro lado, este mismo sentimiento se extendió más allá de la literatura y generó un movimiento interdisciplinario.

Había música, había pintura. Se integraron otras miradas.

Había pintura, claro, Kike Polanco, que recién empezaba, y Fernando Bryce, que era un chiquillo que estaba acabando la secundaria en el Franco Peruano cuando se nos acercó. Es decir, hubo una buena capacidad de convocatoria, y después también hubo recitales, por ejemplo, en el bar La Catedral, de la novela de Vargas Llosa, que para entonces era un bar ruinoso, con parroquianos que eran unos borrachines. Nosotros dijimos vamos a recuperar eso y vamos a ir a La Catedral, hubo música y la audiencia respondió. Salíamos a buscar nuevos lectores.

Construir un lenguaje era entonces una tarea fundamental.

Claro, trabajar un lenguaje que fuera capaz de llegar a ese nuevo público, a esa nueva audiencia. Otro aspecto interesante de Kloaka es el hecho de haber convocado e incorporado a poetas que provenían de sectores populares. Muchos éramos de clase media, pero estaba también Domingo de Ramos, que venía de San Juan de Miraflores.

Uno de los poetas que mejor ha representado la experiencia de lo marginal...

Así es. Él venía “del arenal”, como él mismo solía decir. Domingo tenía experiencia política temprana y por eso su poesía escenificó con más intensidad y desesperación que la nuestra la opresión y la marginalidad.

¿Qué significó para ti la separación de Kloaka?

Bueno, en los grupos es inevitable que haya cismas y sí, yo me separé por decisión propia, aunque los que se quedaron sigan afirmando que “fui expulsada”. Lo relevante para mí, finalmente, es el resultado artístico. Kloaka fue una experiencia valiosa, una especie de laboratorio del lenguaje para extremar posibilidades expresivas y encontrarle nuevos matices a lo conversacional. La experimentación con eso que se llamó la lengua “lumpen”, por ejemplo, fue uno de los resultados, muy visible en el caso de algunos textos de Santiváñez. Quiero remarcar que Kloaka, a pesar de ser un grupo, mantenía en su interior una diversidad de estilos. La cuestión era llevar la lengua viva del momento más allá de sus límites, forzarla a una nueva dicción.

Esa experimentación con límites es notoria también en tu trabajo. Tu primer libro, por ejemplo, responde a un contexto muy interesante porque pone sobre la mesa temas poco tocados como el cuerpo, la sexualidad, la reivindicación del placer y de la libertad sexual. Y no estabas sola, ¿no? Todo ese abanico de temas es compartido por tus compañeras de generación.

Es cierto. Yo en el fondo me siento muy afortunada del momento en que aparezco porque, por un lado, está toda esta tradición de los grupos que están muy vivos —la idea de generar grupos poéticos es una cosa muy actual cuando yo empiezo a escribir—, pero, por otro lado, aparece por primera vez un grupo de poetas, que son mis contemporáneas, ¿no? El otro día me acordaba con Rossella Di Paolo que somos cinco poetas nacidos en 1960, además de Peter Elmore, que es el crítico de la generación. Hay esa coincidencia maravillosa en la cronología, lo mismo al comenzar a escribir, porque compartíamos muchas lecturas. Fue importante también leer a mujeres de otras latitudes, Anäis Nin una de ellas, toda una lección de libertad y transgresión. Y luego a Simone de Beauvoir, a Marguerite Duras, a Marguerite Yourcenar, en fin, se nos reveló todo un mundo.

Eso hay que recalcarlo mucho. Me parece que la poesía de tu generación acompaña muy bien el fortalecimiento del feminismo peruano.

Yo creo que sí. Recuerdo que nosotras éramos invitadas a leer cuando las organizaciones feministas en el Perú eran fuertes y tenían la capacidad de organizar y celebrar el Día Internacional de la Mujer en el Campo de Marte, cada 8 de marzo. Hubo una interacción, claro. Y eran lecturas masivas. Las mujeres que escribíamos tuvimos en ese momento una gran audiencia. Pienso que nunca he vuelto a tener una audiencia así de grande, así de atenta. De hecho, fue muy importante que fuéramos acogidas por las organizaciones feministas, que nos publicasen e incentivasen en nosotros la escritura.

Yo veo en esa poesía, más allá de la cuestión formal, también una cuestión política.

Una cuestión política alimentada y alentada por la lectura de escritoras que habían pensado antes en la condición de mujer. Simone de Beauvoir, por ejemplo, a quien ya mencioné, o más recientemente Kate Millett. Teníamos una vocación de activismo y la manera que teníamos de escribir sobre el cuerpo representaba metafóricamente una actitud política.

En tu primer libro encuentro un fuerte cuestionamiento a los mecanismos de construcción de la masculinidad, una barrera que hay que derribar, ciertamente. Pero uno encuentra también la exaltación del goce y la libertad de asumir el cuerpo. Me sorprendió encontrar en una línea a Caviedes...

Pues eso indica que yo he sido muy cuidadosa de revisar la tradición de mi propia lengua. Y, claro, Caviedes era un autor que se leía, pero sobre todo se estudiaba.

Lo que no contradice la intención de ruptura.

Claro. Había una intención de ruptura o, en todo caso, de exacerbar la ruptura para darle una vuelta más a la tradición, pero, en mi caso, sin desconocerla jamás. No se puede matar lo que no

se conoce. Al contrario, Caviedes es un autor que aparece en el primer libro, pero también en otros textos yo he dialogado con santa Teresa de Jesús.

Imagino que el aspecto satírico de Caviedes debe ser su atractivo principal. Algo muy útil, supongo, para mostrar la problemática del género.

Puede ser. En Caviedes hay sátira, hay política, hay un espíritu lúdico. Caviedes arriesga, pero su poesía debe haberle exigido trabajo, lo mismo que al lector que se acerca a ella y aprende. De esa tradición hispana yo aprendí a prestarle oído al endecasílabo, toda una escuela de ritmo.

Leyendo tu poesía inicial se puede trazar una curva que va del caos y la rebeldía en *Memorias de Electra* a un mayor decantamiento en *Placer fantasma*. Allí hay otro camino que se distancia de lo puramente sensual o erótico. Y luego, en *Ónix*, pasamos a otro tema, la pérdida.

Me parece percibir lo mismo, pero es curioso porque cuando escribía *Memorias de Electra* escribí también algunos de los poemas que luego formarían parte de *Placer fantasma*. En los años inmediatamente posteriores escribí varios poemas que recién aparecen ahora en *Gravedad*. Al cabo de unos años en el Perú, me voy a Estados Unidos y seguramente esa distancia puede haber provocado cambios en la escritura, una actitud más reflexiva, quizá. Y de orfebrería, ¿no? De mayor cuidado con el lenguaje, que es un rasgo que va a ir acentuándose al paso del tiempo. Considera que la escritura de *Placer fantasma* coincide con el trabajo en mi tesis doctoral, lo que significa, entre otras cosas, que hay múltiples lecturas, mucho material nuevo que me lleva en distintas direcciones y eso sin duda debe haber influido en mi escritura.

La experiencia académica no contradice la creativa, ¿verdad?

De ninguna manera. Yo estudié con alguien como Gonzalo Sobejano, un gran humanista y un acucioso lector de poesía. De esa relación deduzco que uno asume que el rigor tiene que ser cada vez mayor, se toma más conciencia de la importancia del trabajo con el lenguaje.

Ningún lenguaje es impermeable.

Exactamente. Y eso se trasvasa a mi propia poesía. En *Ónix* se cruza otra vivencia, mi viaje al sur de Estados Unidos para ocupar mi primer puesto como profesora, en la Universidad de Auburn, en Alabama.

Donde estuvo el poeta cubano Heberto Padilla.

Claro, donde murió Padilla. Él llegó cuando yo me iba de regreso a Nueva York, esa es una historia alucinante que alguna vez debería escribir. Recuerdo que lo invitaron como profesor visitante y venía para sustituirme en la cátedra en poesía latinoamericana que había en Auburn. Estar en Alabama fue interesante, fue una especie de segundo exilio, luego de haber pasado seis años en Nueva York. Yo ya había construido una relación muy fuerte con la ciudad y por eso Auburn marcó una gran diferencia, porque es una ciudad más pequeña, no con tanto movimiento como Nueva York. Fue una especie de alienación la que viví en el sur. Eso me empujó quizá a mirar otra vez la naturaleza, uno de los elementos que aparece en *Ónix*.

De ahí pasamos a *Pez*, donde parece haber una concentración en la idea de la comunión y aparece la maternidad, la gestación, la capacidad de dar vida como motor de tus reflexiones...

Sí, exacto.

No pude dejar de recordar, hablando de eso, que la maternidad, al menos en la tradición latinoamericana, suele ser representada desde una orilla problemática. Quiero decir, no es que *Pez* sea un manifiesto de alegría extrema por la maternidad, pero tampoco se muestra como una experiencia muy amarga. Hay una suerte de equilibrio.

Diría que sí. Y eso tiene que ver con mi primer embarazo, el de mi hijo Gabriel. El embarazo tiene también sus marcas de escritura. Por ese entonces empiezo a llevar un diario que se puede dividir en dos partes. Con el primer embarazo me dediqué a anotar puntillosamente todos los cambios físicos y emocionales que se iban presentando conforme avanzaba el proceso. Ya en el segundo embarazo el diario continúa, pero esta vez toma un rumbo más literario y más íntimo. Ahora bien, esto influye también en *Pez*, porque la idea es generar una analogía o un paralelo entre la gestación que se produce al interior del cuerpo y la gestación del discurso, del poema. Recuerda que el primer verso dice: "Embrión de niño poema en embrión". Gestación y escritura. Se trata, como ves, de dos experiencias únicas, que no se pueden transferir.

¿Qué referentes tenías en mente en ese momento?

Pienso en "Casa de cuervos", de Blanca Varela, y su combinación de maternidad y duelo; o el poema "Se habla de Gabriel", de Rosario Castellanos. Siempre admiré a Blanca Varela, de modo que su presencia no me sorprende. El poema de Castellanos es muy afectuoso, pero allí se habla también de la incomodidad de ser invadida por otro cuerpo, esta idea de que tu cuerpo no es tuyo, que hay otro cuerpo que te invade. Mi idea era hablar de la maternidad, pero tampoco de una manera completamente celebratoria o edulcorada, porque este es un proceso donde hay también muchos malestares físicos y emocionales.

También se alude a la muerte en *Pez*.

Es cierto que en algún momento aparecen imágenes sobre la muerte, porque la escritura de este libro tiene como contexto el 11 de septiembre. Claro, es inevitable hablar de ese otro lado, porque al final vida y muerte siempre se intersecan, ¿no? Sin embargo, en ese momento yo decido que la vida tiene que imponerse en el conjunto y que entonces la apuesta tiene que ser una propuesta vital; por eso el último poema sí tiene un tono de celebración. ¿De qué otra manera podía yo lidiar con eso?



Algo ha interrumpido la conversación. El ingreso al café de un grupo bullicioso, un ómnibus ruidoso, una risotada en medio del maremágnum de voces que es el Haití a las siete de la noche. La conversación con Mariela sigue su curso, yendo y viniendo de un tema a otro. Me sorprende oírla hablar de unos diarios, un género por el que siento enorme predilección y una siempre viva curiosidad. Por allí queda flotando la vaga promesa de un envío, que ha llegado justo en

medio del proceso de edición de esta conversación, que quiero imaginar ahora como un *collage*, un montaje en colaboración con la propia Mariela. Al fin y al cabo, este texto le pertenece de algún modo y la inserción de un texto suyo estaría, en realidad, más que justificada. Los pasajes que inserto en esta suerte de intermedio tienen que ver con *Pez*, el libro escrito por ella del que hablábamos hace un momento. Cumplo con consignar el generoso envío de la autora, que culmina con el ensayo de un poema en modo concretista, dedicado a los terribles días posteriores al atentado que destruyó las Torres Gemelas, en septiembre de 2001. Lo hago en cursivas, para diferenciar su voz.

Junio 10, 2001

Lo más cercano a este proceso es un desnudo fotográfico: me toca revelarme por dentro y por fuera, desdoblarme y ser ese ojo que todo lo ausculta, sube y desciende por mi cuerpo, parte a parte. ¿Y se lo he de mostrar a quién?

Junio 23

Te concibo y te llevo en un estado de sonambulismo. Viajas en mí, conmigo, en este espacio doble, interior. Ya no marcan el tiempo al girar las manecillas, sino los círculos que trazas en mi vientre a cada vuelta.

Junio 29

¿Quién eres, a nombre de quién te inmiscuyes? Tu invasión me recuerda a la pesadilla más temida de mi niñez: la de esa niña que descuidada cose con una aguja que penetra en su sangre y lentamente le llega al corazón. ¿Será tu respiración equivalente a mi falta de respiración?

Julio 14, 2001

Examino mi rostro anguloso en el espejo antes de que el peso de llevarte lo deforme. Aprecio los pómulos prominentes —rasgo andino— bajo los ojos negros y redondos, sombreados por ojeras que más parecen cicatrices o cavidades. Son la marca de la noche. De las sucesivas noches en vela. Del insomnio. ¿Es negro el color de mis ojos? Miento: a ellos los rodea una cierta imprecisión. Negro es el color deseado, deseable, implica algo definitivo que, además, combinaría perfectamente con mi piel capulí. ¿Qué pigmentos y formas habré de heredarte?

Julio 27

Una estudiante me muestra una serie de fotografías tomadas en un viaje a París. En una de ellas hay una antigua calesita de fondo y en primer plano el cuerpo sombreado de una mujer que lleva la compra en una bolsa plástica. La bolsa ocupa toda la superficie y lo demás —calesa, paseantes, niños, bicicletas— se ve a través de ese hule rugoso y transparente que en la foto adquiere la consistencia de una placenta. “Es una foto uterina”, digo y Michèle sonrío.

Agosto 2, 2001

¿Apareciste así, de improviso? ¿O acaso aguardabas en mí, escondido de mí en los pliegues del tiempo? Hábil cabalista de ti, prometido a deshora, propulsor de tu propia existencia forzando el mapa de mi vientre que no te esperaba.

Agosto 11

Duermes en mi vientre para que yo te despierte. Para que yo invoque tu nombre en silencio y procedas a moverte con la sutileza de una pluma primero y enseguida a la velocidad de un tren. Entre el sueño y la vigilia nuestro contacto alcanza un grado supremo de telepatía o intimidad. Yo invento un movimiento. Yo te lanzo un señuelo y tú lo reconoces. Entonces para acariciarte hago de mi cuerpo una pelota que en su interior cobija otra pelota siendo que ambas formas – carne y plástico – se asemejan en su redondez. Y salto saltas saltamos sin caer al vacío.

Agosto 22

¿Y si la exigencia del mundo fuera otra? ¿Si estoy trocando mi lugar por tu lugar en la esfera celeste? Tus latidos marcan el plazo de mi existencia sobre la tierra. Así lo siento cuando tu peso definitivo se asienta sobre mi esternón o cuando el útero al hincharse le roba su lugar al intestino y mi sobrio respirar se convierte en asfixia.

Septiembre 13, 2001

En "Babel": los efectos de la destrucción / el río Estigio. Luego asoma la tipografía concretista:

Quie-BRE ro-TU-ra
San-GRE falta de lum-BRE

Se quie-BRA se PAR-te
se des-miem-BRA
des-MIEM-bra

BRA-MAN-LAS-TO-RRES

centro del centro

QUIE-RO-LA-VI-DA



Leyendo tu obra, uno percibe que hay un tránsito interesante que empieza en un coloquialismo cercano a la denuncia, reivindicativo, transgresor, contrario al *establishment*, y va hacia una dicción que intenta mirar con más hondura y reflexividad las cosas. Pasamos de un lenguaje afincado en una cotidianidad incómoda a un lenguaje de mayor espesor.

Obviamente es un tránsito lento, que acompaña la madurez de tu escritura a partir de *Morir es un arte*.

Sí, en efecto, se trata de un proceso lento, que se alimenta de experiencias, de vivencias diversas, de lecturas nuevas. El hecho de salir del Perú, vivir en un lugar ajeno, construirte un espacio en medio de esa ajenidad, el hecho de ser madre, todo eso se va reflejando en tu escritura, la invade, te invita a pensar. Y todo tiene que ver con la necesidad de mirar las cosas de otro modo, de manera más detenida, con más minuciosidad. Uno aprende, tarde o temprano, a “pensar la vida”, como solía decir Blanca Varela.

¿Hay placer en la escritura, en medio de ese “pensar la vida”?

Sí, pero también cuando yo me pongo tan rigurosa en la corrección a veces me puedo neurotizarse hasta el martirio (risas), pero yo creo que sí hay placer, el placer de atrapar en una imagen fugaz una experiencia muy intensa, el placer de crear una metáfora relevante. La idea misma de haber logrado plasmar un poema, ese instante de iluminación es justamente un momento de vida, la derrota de la muerte.

¿Para qué o para quién se escribe poesía en un tiempo tan deshumanizado y cada vez más y más banal?

Fíjate que yo en ese sentido me he vuelto cada vez más tribal. Es decir, yo creo que he sido siempre muy afecta a crear comunidades, he tenido una tendencia gregaria. La experiencia de Kloaka fue eso, una comunidad. San Marcos era otra y el programa de la universidad en la que enseño tiene también ese carácter. Tengo la suerte de enseñar en una maestría de escritura creativa en New York University y me doy cuenta de que si la poesía sigue circulando siempre va a haber alguien a quien alimente. La poesía representa esa lucha contra la banalidad y es la mejor arma contra ella. La banalidad podrá imponerse a muchas cosas, pero no a la poesía. Creo que si esa no fuera mi apuesta sería una persona muy amargada, muy llena de frustraciones.

Finalmente, has hecho mención de tu ocupación como profesora de escritura creativa. ¿Se puede enseñar a escribir?

Yo creo que lo que se puede hacer es señalarles a las personas jóvenes cuál es el derrotero de su voz, es decir, yo lo que suelo hacer mucho en los talleres es leer atentamente los poemas que se presentan y luego trazarles una genealogía a los estudiantes, de manera que ellos puedan encontrar las voces afines que los van a ayudar a ampliar su propio registro, a afirmar y ampliar su propia voz; yo creo que eso sí se puede, hacerles ver hacia dónde se encamina esa escritura y de qué manera esa escritura podría expandirse y crecer; de hecho, tiene que haber un componente de talento inicial, que eso ya viene con ellos. Me interesa que descubran y se descubran, eso es lo que intento hacer.