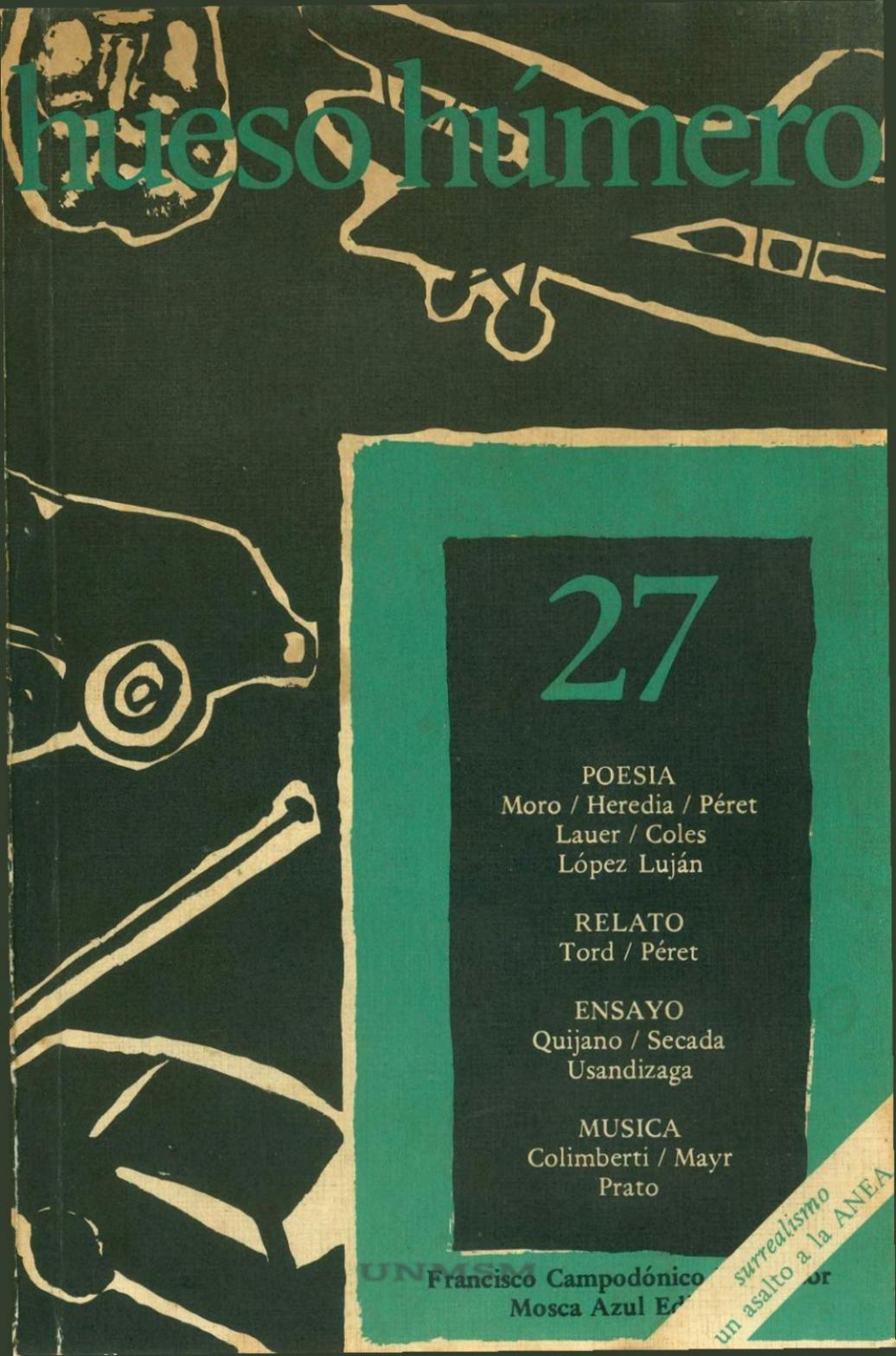


hueso húmero



27

POESIA

Moro / Heredia / Péret
Lauer / Coles
López Luján

RELATO

Tord / Péret

ENSAYO

Quijano / Secada
Usandizaga

MUSICA

Colimberti / Mayr
Prato

UNMSM
Francisco Campodónico
Mosca Azul Ed

surrealismo
un asalto a la ANEA
or

hueso húmero

Nº 27

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| Luis Enrique Tord / <i>Angeles de Andahuailillas</i> | 3 |
| César Moro / <i>Poemas inéditos</i> | 27 |
| Aníbal Quijano / <i>Estética de la utopía</i> | 32 |
| Jorge Heredia / <i>Cuando Liuba va a la toilette</i> | 43 |
| Jorge E. Secada / <i>La miseria del liberalismo criollo</i> | 54 |
| Benjamín Péret / <i>Relatos y poemas</i> | 72 |
| Antonello Colimberti / <i>Música ambiental y tránsito infrasonoro</i> | 88 |
| Albert Mayr / <i>La audición militante</i> | 93 |
| Mirko Lauer / <i>Poemas</i> | 99 |
| Paolo Prato / <i>Estética del muestreo y bricolage electrónico</i> | 105 |
| Don Coles / <i>Selvas del mundo medieval</i> | 112 |
| Helena Usandizaga / <i>Realidad cultural y realismo en la narrativa de Arguedas</i> | 115 |
| José López Luján / <i>Poemas</i> | 133 |
| EN LA MASMÉDULA | |
| Mirko Lauer / <i>Razón y pasión en Moro</i> | 135 |
| A. O. / <i>Un asalto a la ANEA: surrealismo limeño de los 50</i> | 144 |
| Julio Ortega / <i>Lectura de Juan Sánchez Példez</i> | 161 |
| LIBROS | |
| Eduardo Urdanivia / <i>Cisneros: de un continente a otro</i> | 167 |
| Roland Förgues / <i>Cronwell Jara, un mundo fantasmagórico</i> | 171 |
| EN ESTE NÚMERO | 178 |
| <i>Carátula: Piero Quijano</i> | |
| <i>Viñetas tomadas de César Moro</i> | |

HUESO HÚMERO

es una revista de artes y letras que publican
Francisco Campodónico F., Editor
y
Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza,
Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario
Montalbetti, Julio Ortega*

ADMINISTRACIÓN: *Jaime Campodónico V.*

Impresión: *INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.*

Suscripción y canje: *Conquistadores 1130, San Isidro,
Lima, Perú*

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá
correspondencia sobre ellos.

Precios del ejemplar en el exterior:

US \$ 20.00, vía aérea

US \$ 12.00, vía superficie

ANGELES DE ANDAHUAILILLAS / LUIS ENRIQUE TORD

"Yo invoco a los genios puros con palabras sagradas".

Orfeo

Himno a los astros

"También dijeron que el gran Illa Tecce Viracocha tenía criados invisibles, porque al Invisible le habían de servir invisibles. Dijeron que estos criados fueron hechos de nada por la mano del gran Dios Illa Tecce y que dellos unos permanecieron en el servicio suyo y a éstos llaman Huaminca, soldados y criados leales y constantes —ángel bueno, miles coelestis— Hay huaypanti, hermosos, resplandecientes".

Anónimo

Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú.



O es por cierto la primera vez que trato acerca del tema de los ángeles en la pintura virreinal peruana. Sin embargo en esta ocasión mis indagaciones me han llevado mucho más lejos dándome satisfacciones intelectuales que estaba lejos de prever. En primer lugar porque estas investigaciones no sólo aportan un respetable volumen de información acerca del origen de esta iconografía y su amplia difusión en los Andes, sino porque me ha permitido conocer las actividades de dos personajes de la primera mitad del siglo XVII de los cuales se sabía muy poco a pesar de que cada cual en su oficio fue notable: el sacerdote y lingüista Juan Pérez de Bocanegra y el pintor limeño —asentado en el Cuzco— Luis de Riaño.

La raíz de este estudio y sus ulteriores consecuencias —tan importantes para comprender cabalmente el pensamiento humanista cuzqueño— se encuentra en la búsqueda que años atrás había emprendido para dar respuesta a una interrogante que nos hacemos los historiadores del arte des-

de hace mucho: ¿Cuándo se inició la representación pictórica de ángeles individualizados y por qué se difundió tan ampliamente por el sur del Virreinato del Perú?

Como se sabe, la representación de ángeles aislados no existió en la Edad Media, excepción hecha de San Miguel arcángel en su calidad de juez de almas. Su sorprendente propagación iconográfica constituye pues una de las características singulares de la plástica andina. Una representación original que tiene mucho que ver con el nombre de cada uno, la elegancia de sus vestiduras, las armas que portan y la abundancia de series pintadas de nueve o más entidades aladas.

El hilo para desenredar la madeja lo hallé —¡como en tantas otras cosas!— en un documento notarial del Archivo Histórico del Cuzco. Es éste un contrato o “concierto” —como también se le denominaba en la colonia—, suscrito en noviembre de 1627 entre el párroco de la iglesia de Andahuailillas don Juan Pérez de Bocanegra y el pintor Luis de Riaño, por el cual este último se obligaba a pintar al arcángel Miguel vestido “con una lujosa coraza militar, tocado con casco de hierro emplumado”, de pie, aplastando a un demonio de forma humana, alas de dragón y “en el brazo una sierpe”. Todo ello, precisa el concierto, “con el mejor arte, cuidando de que el arcángel vista galas de general romano y esté bañado en una dorada luz celestial...”. Por fortuna el cuadro en referencia se conserva en la iglesia de Andahuailillas firmado por su autor: “Luis de Riaño. Fac. 1628”. Pero esta información, con ser importante, no tiene gran valor en sí misma sino como llave para lo que hallé después.

Efectivamente, si bien es habitual en estos convenios que quien ordena la pintura describa sus características iconográficas, me inquietó la minuciosidad con que Pérez de Bocanegra había programado los detalles de un lienzo aparentemente tan sencillo. En este contrato, inusualmente extenso, este clérigo señala pormenorizadamente las actitudes que debe tener cada personaje e indica hasta la forma en que se colocará la leyenda —*Quis sicut Deus*— y cómo se dispondrá la cinta que envuelve la lanza de San Miguel. No descuidó tampoco las precisiones acerca de los colores de

las plumas del casco y la atmósfera que debía lograrse en los fondos del óleo puntualizando que se pintarán unos "círculos nebulosos de diversas luces que representarán las esferas celestiales". Debemos señalar finalmente que, desde un punto de vista propiamente iconográfico, Riaño consiguió plasmar las exigencias de su cliente aunque el resultado artístico fue sólo discreto, es decir, de correcta calidad académica pero carente de la convicción, de la finura y la espiritualidad que apreciamos en otras obras suyas. Sin embargo, valga la aclaración de que en el transcurso de nuestro estudio nos percatamos de que este San Miguel había sido en verdad una obra de aprendizaje, de "introducción" en este tema tal como lo aprecié luego.

Esta inquietud por las puntualizaciones iconográficas en Pérez de Bocanegra me reveló que había sido hombre sistemático, metódico, que emprendía sus proyectos sólo después de haberse trazado una ruta clara. Esta impresión acordaba con lo que sabemos de él: que había sido uno de los lingüistas más prestigiosos del Cuzco de su tiempo. Un erudito que dominaba el castellano, el latín, el griego y el hebreo, a más de tres lenguas aborígenes: el quechua, el aymara y el hoy desaparecido puquina. Todo ese bagaje de conocimientos evidenciaba un amor por la filología que fue característico de los humanistas del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII. Un amor que transparenta una voluntad por comprender las raíces de los idiomas, el auténtico sentido originario de aquellas palabras con que el mundo antiguo y el coetáneo a este clérigo nombraba los objetos tangibles así como las entidades del universo invisible.

Estas indagaciones filológicas constituyeron la columna vertebral de la sabiduría de Bocanegra, pues no sólo fueron materiales para satisfacer su avidez intelectual sino instrumentos decisivos, vitales diríamos, para el adoctrinamiento de los indígenas. Adoctrinamiento en la fe católica que era la misión primordial de su ministerio ejercido en una parroquia como la de Andahuailillas —ubicada en el partido cuzqueño de Quispicanchi— en donde la mayoría de los cristianos nuevos sólo hablaban quechua. No hay duda de que este párroco políglota hizo un esfuerzo admirable por trasvasar al runa simi los conceptos teológicos y religiosos traí-

dos al Nuevo Mundo en biblias, misales, libros de horas y catecismos impresos en latín.

En la profunda quietud de aquella aldea recogida del valle del Vilcanota, auxiliado por una limitada biblioteca de humanista provinciano, pero frecuentando a los más nobles y cultivados descendientes de ilustres familias incas y memorialistas quipucamayocs, Bocanegra fue escribiendo aquel tratado suyo que ha llegado hasta nuestros días: *Ritual formulario e institución de curas, para administrar a los naturales de este reyno los santos sacramentos...* (Lima, 1631). Tan sólo apreciar en él las oraciones que compuso y tradujo al quechua o leer su transcripción de la letra y música de su estremecedor himno a la Virgen, *Hanacpachapcullicuinin*—para voces de tiple, tenor, alto y bajo—, sería suficiente para suscitar nuestra admiración por la magnitud de su empeño en conservar los tesoros de ese pueblo que se hallaba bajo su directa responsabilidad espiritual. El vasto volumen de sus conocimientos y la calidad de las artes que llegó a transmitir suscitó en su tiempo curiosos elogios, como aquel soneto que le dedicó un franciscano anónimo: “Boca de oro esmaltada ha de llamarse, / Trocando Bocanegra su apellido, / Qu’el oro de quilates más subido, / De esmaltes negros puede perfilarse”.

En el transcurso de mi investigación fue creciendo mi incertidumbre al constatar lo poco que había dejado impreso Bocanegra en relación a la profundidad de sus conocimientos. Pero mientras más avancé en el estudio de su vinculación con el arte que programó para su templo de Andahuailillas, comprendí de una manera más precisa que el verdadero libro que dejó escrito es el de las pinturas que dirigió en este edificio excepcional.

¿Y por qué prefirió el lenguaje del arte al de la escritura? Una atenta lectura de sus manuscritos aclara sus razones: en primer término él mismo cuenta cómo, desde que se había hecho cargo de la doctrina de Andahuailillas, se había percatado de que aquello que de sustancial quería transmitir no llegaría nunca a sus feligreses mediante los libros pues ellos no sabían ni leer ni escribir. Preocupado por esta situación es que llegó a la convicción de que, en esas condiciones, nada superaba la capacidad de proyectar una

revelación en la mente y el alma que la contundencia de la imagen. Pero la razón decisiva fue la profunda transformación que sufrió y le hizo ver claro que su misión no era sólo pedagógica. Atravesado por una visión nocturna —tal como él la explica— tuvo una inspiración que le exigió desde entonces toda su energía y la aplicación de sus más altas cualidades intelectuales: nada menos que a la misión de ayudar a los hombres a aproximarse a la Divinidad involucrándose él, Bocanegra, *radical* e *inapelablemente* en el combate perenne de la luz contra las tinieblas, del Bien contra el Mal, de los ángeles contra Satán. A lo largo de sus escritos posteriores a esta decisión leí un creciente número de referencias a los *huaminca*, aquellos ángeles del panteón indígena antiguo y a los *huayhuay panti*, seres resplandecientes del aire que habían sido los poderosos criados invisibles del dios andino Illa Tecce Viracocha. En los manuscritos de Bocanegra hallé asimismo la reiteración de una antigua concepción medieval, renovada en los Andes por algunos clérigos, según la cual los ángeles caídos adoptaron la forma de deidades paganas que se dispersaron por el universo físico. De esta manera algunos se diseminaron por el aire, otros por tierra, otros por el agua e inclusive hubo los que poblaron minas y cavernas. Nuestro párroco se resolvió así a luchar contra esos dioses infernales, contra aquellos ídolos que vagaban por la faz de la tierra desde la caída de Lucifer y su cohorte de ángeles soberbios. Fue entonces a raíz de esa decisión que mi investigación se “enderezó” de los libros y los documentos hacia las formas plásticas cuya riqueza constituye la celebridad de este templo que exornó sabiamente Bocanegra.

Aquel memorable compromiso del erudito de Andahuailillas está recogido en un documento suyo de 1627, en el que se lee un esbozo del programa iconográfico que realizó poco después en su iglesia, así como una sustentación doctrinaria en la que esgrime razones que a mi modo de ver hacen de él la fuente más notable que conozco para el auténtico conocimiento de una mentalidad renacentista cultivada del Cuzco rural del seiscientos.

Una vez más tropecé con la rica conceptualización ideológica que animó a los intelectuales más lúcidos de esa épo-

ca en los Andes, cuyas puntas de iceberg —si así podemos designarlos— son algunos aislados manuscritos y, sobre todo, la obras pictóricas y monumentales de las que sólo se ha apreciado su aspecto externo, que ofrece dos opciones: o encanta al observador circunscribiéndolo a su forma, nublandole el acceso a su significado más profundo, o cede, entregándole las sutilezas vibrantes y fecundas de su contenido. En todo caso es al observador al que compete saber adentrarse por el sendero adecuado.

Las repetidas lecturas, que debí efectuar de ese excepcional documento, me suscitaron profundas emociones. No sólo porque descubría intensa y viva, en un rincón de los Andes, la venerable tradición angelológica que llevó a un religioso a invocarlos para la protección contra las fuerzas del mal, sino porque en esa letra dibujada, diáfana y firme sentía latir —tres siglos más tarde— la convicción, la profunda fe con que el autor de ellas se había comprometido a combatir aquella tiniebla que rondaba la región del Cuzco. Pérez de Bocanegra se sabía débil, aislado. Creía que el cumplimiento de su ministerio era fundamental. Pero también sabía que en esa comarca recién cristianizada se requería, impostergablemente, la protección de las potencias celestiales. Por ello había instituido a la Virgen como suprema protectora de su grey. Pero era imprescindible —afirmaba— un ejército del Bien para contener a las fuerzas del caos que amenazaban el orden. El sabía que día y noche su feligresía era dominada por la llamada de los viejos dioses, de aquellos ángeles del abismo transformados en potencias paganas que remedan, parodiándolas, con sus nueve jerarquías de espíritus malignos, a las benditas nueve jerarquías de los seres de luz. ¿Acaso en las confesiones no estaba hastiado de escuchar cómo se les seguía haciendo el pago a lo *apus*, a los señores divinos de las montañas? ¿Y no ocultaban los nombres de sus *layqas*? ¿No consultaban secretamente a los *cunti uiza* que aseguraban verse con los *altomesayocs*? ¿Y el Satán, el Maligno, no se burlaba, amenazante, cuando atravesaba las calles de la aldea como una verde luz veloz? Y por más que había insistido en el culto de Nuestra Señora ¿no seguían adorando a la tierra, a la Pachamama, como a su verdadera madre?

La enseñanza de la Verdad era la razón de su vida. Su aprendizaje de las lenguas clásicas y su dominio de las aborígenes eran su instrumento decisivo para cumplir con la mayor fidelidad su misión. Sin embargo, llegó un tiempo en que se percató de que la sola pedagogía, el exclusivo adoc-trinamiento, no era el arma definitiva para preservarlos de las continuas acechanzas de los ídolos antiguos. Esas fuer-zas eran *diferentes* y *externas* a la voluntad humana.

En los últimos años había pretendido formar a un pe-queño grupo de indígenas cristianos que, imbuidos de con-vicción religiosa, rechazaran a las fuerzas idolátricas. Pero no lo había logrado. Y llegó un momento en que fue ven-cido por el desánimo. Debió enfrentarse entonces a una tur-badora melancolía en la que fue presa de indomables visio-nes. En la tristeza de sus noches soledosas o calentándose al fuego de la chimenea en los días de borrasca, sentía un fastidio extremado al recordar que su grey creía todavía que el rayo que caía sobre sus cabezas no era un fenómeno natural sino la manifestación de Illapa, el dios luminoso de los Andes o que aquella tempestad la desencadenaba el gran *Roal* regional o que su frágil iglesia de barro podía ser destruida con un solo movimiento de Pachacámac, mien-tras las grandes montañas —Ausangate, Pachatusan, Sal-cantay— ni siquiera sentirían el remezón. “Esas sí eran ca-sas de dioses...”, susurrarían los recién cristianizados. “Co-mo los muros de piedra del Coricancha que no se moverán cuando el templo de Taitacristo salte por los aires...”, co-mentaría algún otro.

Fue en esos días de soledad y depresión que vislumbró la idea de mantener a raya el cerco de los dioses paganos, protegiendo su parroquia mediante invocaciones y llamados a aquellos seres celestes que ayudan en la Biblia a los hom-bres en momentos difíciles. En los apuntes de esos días Bo-canegra se detuvo a estudiar las huellas dejadas por los ángeles en el Antiguo y el Nuevo Testamento, trasladando las afirmaciones que le parecían más afines, como aquel pasaje de Macabeos (10: 29) que gustaba tanto citar: “En lo más duro de la pelea se les aparecieron en el cielo a los ad-versarios cinco varones resplandecientes montados en caba-llos con frenos de oro...”. O aquella clásica del sueño en

el que Jacob vio "una escala que, apoyándose sobre la tierra, tocaba en su extremo los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios" (*Génesis*, 28: 12). Pero siempre creyó encontrar una indicación de sentido indubitable en San Mateo (11: 10): "He aquí que yo envío a mi mensajero delante de tu faz, / que preparará tus caminos delante de ti". Y, resueltamente, se volcó nuestro párroco, con su fortaleza de carácter y extraordinaria erudición en lenguas, a estudiar y dominar los métodos invocatorios angelológicos.

Hasta donde pude rastrear las fuentes de sus meditaciones y los libros de su biblioteca, carezco de elementos de juicio para aseverar fehacientemente que poseyó tratados decisivos como el *Libro de Enoc*, el difícil *Libro del Angel Raziel* o *Clavicula Salomonis*. Sin embargo, me sorprendería que no hubiese leído *De harmonia mundi totius* de Francesco Giorgi o *De magia naturali et Cabala disputatio* de Giovanni Pico della Mirandola. Y quiero creer también que sí conoció *De Iside et Osiride* de Plutarco, por la razón que se verá más adelante. Y esto lo afirmo porque sus meditaciones acerca del mundo celestial en su relación con el supercelestial y el elemental aproximan a nuestro párroco a los planteamientos de Giorgi y las operaciones mágicas de Enrique Cornelio Agripa. Acerca de esta afirmación quiero ser comprendido sin equívocos: considero que sus conocimientos fueron similares, si no idénticos, a los de aquellos autores. Por supuesto que ello tiene una importante explicación: Bocanegra llegó a dominar la Cábala. Por cierto que esto no tuvo nada de extraño, pues, siendo lingüista docto en lenguas clásicas y conociendo el hebreo, era natural para un humanista de su época derivar hacia la profundización en la lengua sagrada. ¿Qué ejercicio pudo resultar más atractivo y útil para un filólogo erudito aislado en una aldea cuzqueña del seiscientos?

Su persistencia lo llevó a comprender la escritura *mala-chin* en la que manejó los caracteres que nombraban a los siete arcángeles de la relación de Enoc, que son los que gobiernan las siete esferas planetarias. Y algo todavía más arduo de precisar: el nombre modelo para los poderes de cada una de las nueve jerarquías. Es verdaderamente apasionante leer aquellos pasajes en los que describe sus invo-

caciones nocturnas cuidando de no atraer equivocadamente a las fuerzas malignas. Y también sus descripciones de las horas pasadas en la torre del templo observando las constelaciones, al propio tiempo que elevaba plegarias para que descendieran del firmamento andino aquellas potencias que describirían un círculo protector alrededor de la aldea, preservándola de la perniciosa influencia de las potencias adversas de las montañas. Explica también con inocultable satisfacción cómo había constatado que desde la noche en que había iniciado esas operaciones mágicas, habían amenguado las tensiones entre los indígenas, se habían aplacado los conflictos y las disputas y constataba una creciente declinación de las prácticas rituales idolátricas.

Pero lo más sorprendente era que, en una de esas operaciones invocatorias, Bocanegra había recibido un mensaje "como un sueño", según el cual el poder de las imágenes podía transformar de manera permanente su templo en una fortaleza inexpugnable contra las agresiones de las tinieblas. Y que, asimismo, esas imágenes ayudarían a abrir en el interior de los hombres el recuerdo de las huellas imborrables del espíritu en cada alma. Desde esa ocasión su misión se había dirigido a realizar esa celestial sugerencia.

Y fue precisamente en este tramo de su extraordinaria aventura que se inició la colaboración del pintor Luis de Riaño, colaboración que no ha suscitado —por desconocimiento de sus auténticas implicancias— la atención que merecía. Esta importante relación se preparó, afinó y forjó desde el año de 1616, fecha en que Riaño empezó a pintar los valiosos murales que cubren la iglesia, y 1633 en que concluyó los más importantes encargos de Bocanegra. Y fue en el año de la realización del San Miguel (1628)—cuando la actividad invocatoria de Bocanegra era más intensa— que éste decidió transmitirle a Riaño la grandeza y sentido del programa iconográfico que tenía diseñado para Andahuailillas. De esa forma, lealmente, le explicó todo: las operaciones mágicas que estaba efectuando desde mucho tiempo atrás, el combate que libraba contra los dioses regionales y los pormenores de la inspiración que había recibido acerca del poder de las imágenes. Riaño quedó fascinado. A este brillante discípulo del pintor romano Angelino Medoro

le pareció que había vivido sólo para encontrarse providencialmente con esa ocasión excepcional. ¡Con qué entusiasmo narra Bocanegra el episodio de la alegría de Riaño al aceptar pintar las "imágenes potentes" en su templo! ¡Y cómo se lanza de inmediato a describir minuciosamente el diseño de las figuras que debían exornar el edificio! Pero de todas las ilustraciones que programaron y realizaron juntos nos detendremos en dos que, en nuestra opinión, son memorables: la primera fue la serie de arcángeles y jerarquías celestiales que inauguraron estos conjuntos en la plástica virreinal; y la segunda las inscripciones que figuran en el óculo del coro alto, que constituyen una evidencia del correcto conocimiento de Bocanegra de las concepciones del franciscano veneciano Francesco Giorgi y sus ideas cabalísticas sobre el mundo celestial y los edificios religiosos.

Acerca de la primera serie de los arcángeles, Bocanegra arguye que se ciñó a la relación de Enoc "por haber sido este patriarca el más venerable y antiguo testigo del esplendor que circunda a la Divinidad". Y llama a curiosidad su minuciosa descripción de cada uno de ellos. Lamentablemente, de aquella serie de siete arcángeles "gobernadores de los cielos", sólo ha llegado hasta nosotros el San Miguel que hemos comentado y que, en la disposición original, ubicó Bocanegra en el cuerpo superior de la calle central del primitivo retablo renacentista, reemplazado posteriormente por el altar barroco que hoy se aprecia allí. Este arcángel Miguel, de acuerdo a su significado, "¿quién como Dios?", lo dispuso pues en lugar dominante. Los otros seis fueron situados en los altos muros del presbiterio: tres imágenes por lado de tal forma que Rafael, Uriel y Raguel pendían del lado del Evangelio y Zerachiel, Gabriel y Remiel del de la Epístola.

Esas elegantes efigies, que delataban la gracia italianizante aprendida por Riaño en su maestro Medoro, refulgían bellamente cuando en los días soleados invadía el recinto la luz matinal, o cuando el sacristán encendía las doce gruesas velas de la gran lámpara circular que colgaba del espléndido artesonado mudéjar. Ese ambiente, luego de la colocación de los siete arcángeles, se transformó en uno de los más célebres del Cuzco rural, así por la santidad de sus

formas como por la equilibrada magnificencia de sus enchapados de oro y plata, sus novedosas pinturas y el lujo de maderas doradas al fuego de su techumbre, cuyos polígonos pintantes y entrelazados de vieja alcurnia islámica son una abstracta alegoría del firmamento. De aquel mismo firmamento exterior, infinito, constelado de luces remotas al que dirigía sus cotidianas invocaciones el director de esas formas preñadas de intensas significaciones.

Tan ardua como la labor de pintar esa serie fue la realización de los nueve lienzos de las jerarquías angelicales que adornaron los muros de la nave de Andahuailillas. En ellos se aplicó con particular esmero Bocanegra por hacer que Riaño los ejecutara con brío, con decisión, involucrando a sus personajes celestiales en escenas cuyo contenido determinaba la esfera a la que pertenecían. Sé que en consideraciones acerca de arte es una audacia y hasta una impertinencia entrar en el territorio de las suposiciones y aun de las comparaciones, pero no puedo dejar de imaginarme que esos lienzos desaparecidos de Riaño, de acuerdo a las explicaciones de Bocanegra, debieron tener un sentido compositivo, un tratamiento formal, una atmósfera similar a las ilustraciones que dos siglos más tarde ejecutaría Gustave Doré para *La Divina Comedia* de Dante. Cuando releo aquellos textos de Bocanegra en los que se esfuerza por encontrar la manera de representar a los querubines y en un supremo alarde de síntesis le indica a Riaño que "pinte una floración de alas arrebatadas en círculos concéntricos alrededor de una irresistible luz central", ¿cómo no recordar aquel grabado de Doré acerca de la milicia santa en forma de rosa que contemplan Beatriz y Dante en el Canto 31 del *Paraiso*?

En cuanto a la relación de estas jerarquías celestiales, nuestro lingüista se ajustó al *Etymologiarium* de San Isidoro de Sevilla. Precisamente el lienzo de los serafines, al que hemos hecho referencia, lo situó en lugar prominente: en la clave del arco triunfal. Las otras jerarquías las colocó en los muros laterales de la nave; en el del Evangelio los óleos de los querubines, los poderes, los principados y las virtudes. Y en el de la Epístola las dominaciones, los tronos, los arcángeles y los ángeles. Estas obras demoraron en pintarse pues fueron de apreciables dimensiones y ocuparon el am-

plio espacio que hoy adornan los lienzos barrocos que los reemplazaron un siglo más tarde. Por algún tiempo —cuatro o cinco años— el templo, la sacristía y la propia casa parroquial sirvieron de talleres donde surgieron los rostros, las alas, los miembros finos y las miradas tiernas pero distantes de esa muchedumbre celeste. En breve, la original idea plástica se extendió por las parroquias más distantes del sur del Virreinato multiplicándose los conjuntos de arcángeles y jerarquías celestiales que tantas transformaciones formales sufrieron con el cambio de estilos de acuerdo a cada época, aunque manteniendo siempre el orden de la original inspiración de las primitivas de Andahuailillas.

Pero en verdad lo que importa es aquello que de permanente y esencial intentó difundir aquel excepcional erudito. Y sobre ello encontramos en su legajo adosado al libro de fábrica del templo informaciones valiosísimas que explican la pretensión mágica suprema de Bocanegra de transformar ese edificio en un recinto de realización perpetua del Bien. En esta pretensión culminó —y cerró— su programa iconográfico con una imagen decisiva: las inscripciones que se leen en el muro interior de fachada del coro alto. En ese muro hizo pintar la escena de la anunciación a la Virgen María. Y lo cardinal en ella es que entre el arcángel Gabriel y la Madre de Dios substituyó la figuración tradicional del Espíritu Santo por un óculo o ventana circular que se abría —se abre— hacia el Oriente, es decir, hacia el nacimiento del Sol. En el intradós de ese óculo Bocanegra puso la leyenda: *Sin pecado concebida*. Y rodeando aquella ventana redonda dispuso siete círculos con textos cuya lectura, en sentido inverso a las agujas del reloj, es: *Santo, Adonai, Radix, (?), Clavis, Rex, Oriens* (Santo, Señor, Raíz, (?), Llave, Rey, Oriente). Todas las mañanas el astro proyecta su luz a través de ese óculo iluminando los penumbrosos espacios interiores, reviviendo como por encanto la escena de la Anunciación, encendiendo el rico color de las pinturas, el oro de los altares y el esplendor exornativo de la cubierta de la nave que en la época de Bocanegra lucía un vasto cielo raso de fastuoso colorido.

¿Cabe acaso una mayor audacia que esa combinación del Sol, el circuito de la Tierra, la arquitectura y las inscrip-

ciones para conseguir el efecto mágico buscado? ¿A qué antiguos ritos hizo referencia Bocanegra en esta *ars combinanda*? ¿Cómo se resolvió a instalar imagen tan temeraria como aquella que evidencia la fecundación de la Virgen por el Sol? Y me atrevo a preguntar: ¿A qué Virgen aludió? No se nos oculta que más atrás, mucho más atrás de la tradición cristiana —y de la judía— transparente esta escena venerables rituales de remota ascendencia egipcia. Aquellos a los que fueron tan proclives en sus estudios y meditaciones los neoplatónicos bizantinos y florentinos. Y el más afín, por cierto, es aquel mito central por el cual Isis —diosa de la magia, de la tierra, de las transformaciones y de los muertos— es fecundada por Osiris, naciendo Horus, el dios-sol. En esta divina cosmogonía se desarrolla un combate en el cual Set, el dios de las sombras, mata a Osiris, vengándose Horus al día siguiente. Durante la noche se sitúa la búsqueda de Osiris por Isis cuya sacra unión se efectúa como un ritual cósmico, todos los días, cuando amanece. Es pues la repetición universal de la lucha de la luz contra las tinieblas en la cual el movimiento de los astros es una portentosa alegoría. ¿Y por qué en lugar del término Dios o Deo, Bocanegra situó en el segundo círculo la palabra Adonai? Adonai que significa "Dios", pero que también es uno de los siete *elohim* o ángeles de la presencia. Y he aquí lo sustancial: es el ángel invocado en la conjuración de Wax —en las operaciones mágicas salomónicas— en los exorcismos del fuego. Es asimismo uno de los siete ángeles creadores del Universo. Con estas vinculaciones nos inquieta algo más: ¿Afloraría en esta representación de Andahuailillas la sugerencia del dios inca, el Sol, fecundando a la divinidad de la tierra, la Pachamama? Ciertamente que en un significado profundo el Sol, dios del fuego, es efectivamente uno de los "creadores del Universo", en el cual se sustenta toda vida. Toda vida desde nuestra perspectiva humana.

De ello —y de otras consideraciones que resultaría muy extenso describir— se concluye que evidentemente Bocanegra quiso proyectar una imagen cósmica cuya organización era muy clara para la mentalidad cultivada renacentista. Y

la confirmación definitiva la encontramos en el hecho de que la imagen del sistema cósmico está perfectamente expresada en el símbolo de los siete círculos pintados que no son otra cosa que los siete planetas que giran alrededor del óculo que es el Sol. Cada círculo, como emitiendo una nota diferente y armónica en la música de las esferas, canta una cualidad de la divinidad representada por cada una de las palabras de alabanza que cada círculo contiene.

Debo decir que pocas veces he encontrado en mis estudios de historia del arte manifestaciones tan sutiles y poéticas que dejan entrever el riquísimo universo de pensamientos y sugerencias que han pasado desapercibidos a quienes no están avisados. Sin comprenderlos, sólo puede resultar aquella sucesión tediosa de superficialidades y acopio de datos que pretende pasar por "historia", es decir, ¡por una coherente narración de las ideas y los hechos que animaron a una sociedad en el pasado! No cabe duda de que el gran juego de espejos de las apariencias ha encontrado víctimas propicias en aquellos que presuntuosamente suponen que están observando la realidad. En este caso la realidad de un tiempo ido, que se resistirá a entregar su verdad mientras persista la pretensión de encerrarlo dentro de una visión estrecha, mezquinamente pragmática y empobrecedoramente mecánica. Es decir: ingenua.

Pero retornemos al esquivo y brillante erudito Bocanegra para precisar que las consideraciones finales de su manuscrito no son menos pertinentes para comprender cómo había llegado a profundizar mediante la cábala en la lengua *malachin*, que es la de los ángeles. Consumió para ello varias páginas en tenaces ejercicios caligráficos que entre tanteos, retrocesos, aciertos y tarjaduras lo llevaron a forjar su escritura básica de líneas rectas, curvas, espirales y pequeños círculos que debidamente combinados dan 22 signos y, convenientemente relacionados entre sí, nombran las realidades de los mundos intelectual, celeste y elemental. Si bien Bocanegra profundizó en varias escrituras alternativas, la única que usó fue la que los cabalistas denominan tradicionalmente *escritura de los ángeles o celeste*, pues está figurada por estrellas reunidas entre sí, recordando por

su forma los signos y figuras que los astrólogos trazan en sus cartas estelares.

Importa mucho este lado de la actividad invocatoria de Bocanegra pues encierra la clave de un extendido sistema de comunicaciones con el mundo de los ángeles transmitido por la inmensa región de los Andes surperuanos, el altiplano collavino y el Alto Perú, aunque el área en la que ha subsistido el mayor número de inscripciones de esta escritura secreta se halla circunscrita actualmente a la comarca del Cuzco, las riberas del lago Titicaca y la sierra de Arequipa.

Estos signos difundidos por Bocanegra y otros párrocos que fueron sus discípulos, se encuentran tallados en la dura piedra antracita de los espacios arquitectónicos que marcan el pasaje entre un nivel y otro: peldaños de escaleras, pedestales de cruces, cornisas de campanarios, techos de templos y losas de pisos próximos a criptas y altares.

Por cierto, algunos estudiosos que se han percatado de estas inscripciones lapidarias las han interpretado como "juegos" indígenas vinculados a rituales funerarios. No andaban del todo descaminados ya que al fin y al cabo las han presentado como un tipo de comunicación mágico-lúdica con el mundo de los poderes del más allá. Sin embargo, por desconocimiento de las escrituras celestes de magos operativos como Giorgi, Agripa a Dee —por sólo mencionar a los más notables del siglo XVI— es que no pudieron dar el paso decisivo hacia un territorio que les hubiese abierto un horizonte excepcional de imprevisibles consecuencias. De imprevisibles consecuencias pues estamos hablando de cómo cierto clero cuzqueño, en su afán de aproximarse a las fuerzas benéficas que los ayudarían a cristianizar la tierra, se aplicaron a prácticas mediante las cuales pretendieron canalizar poderosas energías celestes a base de una rica herencia de conocimientos soterrados que los humanistas florentinos habían recibido de eruditos hebreos, judíos conversos y filósofos bizantinos neoplatónicos cuyos tratados de restringida circulación se difundieron entre los *espirituales* del Viejo y el Nuevo Mundo.

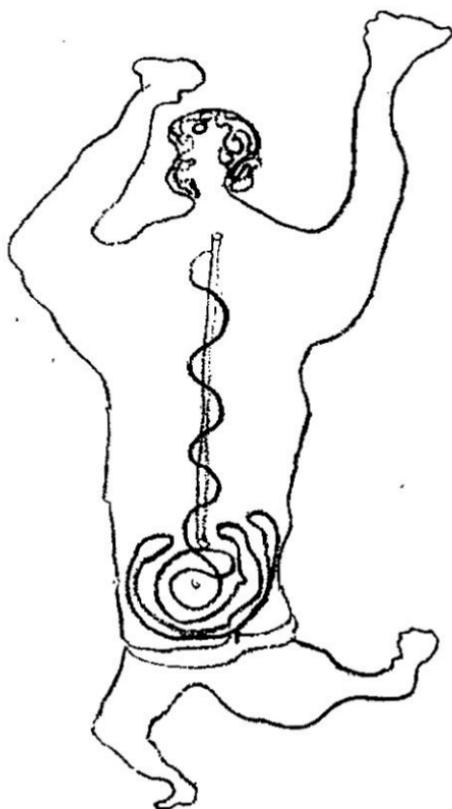
Las visitas que recibió Bocanegra en su casa parroquial de Andahuailillas y sus frecuentes viajes a la ciudad del Cuz-

co sirvieron para que otros párrocos y amigos suyos fueran iniciados por él en escritura celeste e imágenes angélicas. Y así, las dos grandes proyecciones intelectuales, tanto la visual —las pinturas— como la auditiva —las palabras secretas— se convirtieron en los más poderosos medios de comunicación con lo divino: los ángeles volvieron a ser invocados en los Andes en la calidad que siempre habían tenido: de *malakhs*, de *ángeles*, es decir, de mensajeros entre la divinidad y los hombres.

Es por ello que los viajes por el sur de mi patria han constituido para mí un perpetuo desvelamiento, un continuo reencuentro con los senderos intelectuales dejados por quienes nos antecedieron. Un reconocer emocionadamente la calidad de la búsqueda y los combates que sufrieron en su estar en aquellas altísimas y remotas montañas habitadas por dioses muy antiguos que susurran exigencias en el alma de los aborígenes. Combates mágicos acontecidos en la atmósfera impalpable del espíritu cuyas huellas cifradas se ven en tantos lugares: los peldaños de la escalera principal y los pedestales de las cruces de atrio de Andahuailillas, raíz de su transmisión; en los pedestales de las cruces de los templos cuzqueños rurales de Taray, Písac, Urquillos, Quiquijana... En los recios muros de piedra incaica de la plaza de Chinchero; en las losas de los pisos de los templos y conventos ciudadanos de Santo Domingo, San Francisco, La Merced, La Compañía, San Pedro, San Santiago, Santa Teresa... Y los más notables de todos: los signos de la Catedral inscritos en los peldaños de la escalera del atrio, en la del presbiterio —frente al altar mayor—, en la torre de la Epístola y en el emplazamiento más elevado de todos, con vista perpetua al firmamento: en las cornisas de piedra rosada de ese imponente primer templo de la Ciudad del Sol.

¡Son pues inscripciones que, como mil pétalos, delinean una rosa mágica con las cifras de los nombres de los ángeles en el corazón de los Andes! Discreto y esquivo, ese sutil lenguaje fue esencial en el conocimiento que inflamó el alma de aquellos renacentistas andinos. Y en particular de aquel maestro, Juan Pérez de Bocanegra, inmortal quechuisa, autor de imágenes espléndidas y difundidor de alfabetos imperecederos, cuyo retrato en el antiguo púlpito de Anda-

huailillas parece vigilar las ricas herencias que guarda este templo feérico. Templo al que ilumina el Sol diariamente en una sideral liturgia de fecundación. Fecundación en la que los rayos deslumbrantes de la luz solar son el brillo sucesivo e impalpable de la vibración de infinitas alas de radiante oro transparente.



ARCHIPEL

César Moro

LIMA

UNMSM

1937

"Puis le bruit cessa; il était évident que la voiture venait de s'arrêter devant la grille."

Alexandre Dumas.

Les mines : Ruines essayées
 aux ardoises noyées Pigeons captifs
 sous 3 aspects différents:
 dos D'âne, paquet grossier de
 Nuages, fenêtre lépreuse-
 suave adhérente à La
 Langue

Nuit
 Vaissè

je trouve un assassin réduit

Une femme en Cheveux
 Sur le Niveau de la mer
 3 ardoises: Fête Française
 BELLE Fête Fête de Grain

La métamorphose interrompue
 Soutient un Oeil de 200
 Tonnes métriques

(Belle eau, belle eau de cuivre
 suit ton bossesse jusqu'à l'œil)
 Argent sur fer, fer sur feu, feu sur eau
 ARRIVE tout ^{UNMSM} de terre.

Un homme fou le ciel nage
 Je chavire Bête de flamme
 pour ton collier de perles mourantes
 Ô terrains vagues
 anneaux de Fer

S'homme pour l'arbre de sang ruste

Ô sucre fou,

les tables mécaniques surveillent

la chasse réservée

Une araignée grimpe des dents
 et oublie sa tête dans le mariage

Lions ailes ^{UNMSM.} Je suis fou!

IV.

Un lion parsemé d'échos
arpente
la vallée convulsive

Maison ne nie pas

~~Ne nie maison~~ ton rôle

la fange allume des pélicans bornés

Sur l'étendue du ciel

un nom s'efface

et pleure le feu de nos rencontres

Ô navire, navire

des oiseaux partent

arracher tes yeux ivres

laisse tes bequilles voltiger de mille Morts

Carnassier paillard, tourbillonne requiem

d'amour, fausse cloche je reconnais

ton ventre de verre tes ^(os) de scolopendre

archet mortuaire

V. 0
Oiseau d'entrailles libres

Mer

à mille fenêtres Four

Ô colonnes à mi-chemin Brisées
et renaissantes FAULX

CORBEILLES Plume Ecaille

Les arêtes de neige changées en Lune

Brisures, Fontes Enclumes

Zuisseaux et veines Encolures

Cheval décapité

Tournant de l'œil

aux madripones qui font toute chose

UNMSM

Lima le 27 mars 1937.

ARCHIPIELAGO / CESAR MORO

*Después el ruido cesó; era evidente
que el coche acababa de detenerse
ante la reja.*

Alejandro Dumas

*Las minas: RUINAS probadas
de las pizarras bajo el agua Pichones cautivos
bajo tres aspectos diferentes:
baches, burdo paquete de nubes
ventana desconchada:
suave que se adhiere a La
Lengua*

*Noche
Diversa
encuentro un asesino reducido*

II.

*Una mujer con los cabellos al viento
Sobre el nivel del mar
3 fragmentos de pizarra: Cabeza Cercenada
BELLA cabeza Cabeza de Cereal*

*La metamorfosis interrumpida
Sostiene un OJO de 200
Toneladas métricas*

*(Agua linda, linda agua de cobre
sigue tu hombre hasta la mirada)*

Plata sobre hierro, hierro sobre fuego, fuego sobre agua

ASOMA torre de piedra

III

Un hombre loco el cielo nada

*Yo náufrago Bestia llameante
por tu collar de perlas en marcha*

*Oh terrenos baldíos
anillos de Hierro*

*El hombre desaparece el árbol de sangre permanece
Oh enloquecido azúcar
las mesas mecánicas vigilan
la Caza privada*

*Una araña rechina los dientes
y olvida su cabeza en la ciénaga*

Leones alados ¡Me vuelvo loco!

IV

*Un león constelado de ecos
Recorre a grandes pasos
el vâlle convulsivo*

*No niegues casa tu papel
el fango enciende sus pelícanos límites*

*Por lo extenso del cielo
se difumina un nombre
y llora el fuego de nuestros encuentros*

*Oh navío, navío
los pájaros emigran
arrancar tus ojos ebrios
deja tus muletas voltea mil Muertos
carnicero impasible, da vueltas tiburón
de amor, falsa campana yo conozco
tu vientre de vidrio tus huesos de escolopendra
arco mortuorio*

V

*Pájaro de libres entrañas
Mar
de mil ventanas Torre
oh columnas a medio camino Rotas
y renacientes GUADAÑAS*

*Cestas Pluma Escama
las aristas de nieve transformadas en Luna*

*Roturas Deshielos Yunque
Cauce de venas Pescuezos*

¡Caballo decapitado

*Desvanecerse
en las madrêporas que todo pueden*

Lima, 27 de marzo de 1937

[Traducción de Armando Rojas]

La Carga Del Azúcar.

a los cargadores de azúcar
de Puerto Chicama

En todo el barco hay ruido:
silbidos, "oye", "por la vida",
salen disparados con puntería
bien segura, y se inicia como
un juego de carnaval.

Más ruido aún, que no es bastante
y más agitación, más trepidar de máquinas
y círculos y curvas por el aire
-aérea geometría- que dividen
mástiles y cables, y hacen de la armadura
el teorema más enrevezado.

Más sol, que tueste los zacos del azúcar
y los brazos de los hombres
a ver si sale un humo
mejor que el cotidiano.

Descansen un momentop para ver
la danza de la grúa,
su shimy sobre el mar y sobre toda ponderación,
cuando baja su dedo mayor ganohudo
más que no tiene nudos
a pesar del esfuerzo.
Lo descuida al subir de hacer sonar las pulseras:
pero si los hombres la miran
como enamorados, y la llaman
fuerte: "oye" ...! "por la vida" ...!

Oy los pasajeros no han ido a tomar
¿qué va a haber
é sin este azúcar que le falta.

Los hombres de las lanchas
ilbarán y harán esfuerzos
hasta la noche, hasta
a mañana quizás
para darnos todo el azúcar
fuerte y sano, lleno de gracia
e su esfuerzo tenso.

¡Bravo por los bravos de las lanchas,
que ellos no pierden té
suman muchos dolares!

Cesario MORA
Puerto Chicama.
1 setiembre 1925.

ABAJO EL TRABAJO

El Pecho de bizonte,
El pantalón y la chaqueta
Hacen el trabajo
Pero tu corazón tiene un panorama
Y el jugo de tu chaleco,
Oh prendas de vestir!
Permitid, azules, qué pase
Sin venir a pasar una estadía
De las vacaciones que le permiten
Las ocupaciones del trabajo de su sueño.

En el trabajo de su sueño pierda
Lo que vosotros, ojos, no ganaréis jamás;
Por tanto nada ganaría a trabajar
Por anular su sueño, esperemos...

No arbora en la farmacia
No se vende en las tiendas,
Oh prendas de vestir, abanicos!
Por tanto nada ganaría a venderse
Ni a trabajar:

Invitación a no concurrir al trabajo.
(habitación estrecha la de los guantes)
que perdieron, alrededor, podemos, congregaciones,
Cintas rosadas, cintas celestes, aspirantes
Y vosotros todos invitación a trabajar.

Pero vosotros todos
Invitación a no trabajar.

Paris febrero 1923.

ESTETICA DE LA UTOPIA / ANIBAL QUIJANO



S una comprobación insistente que la transformación del mundo tiene lugar primero como transfiguración estética (por ejemplo, Lunn, 1982). Es necesario admitir, en consecuencia, una relación fundamental entre utopía y estética.

¿Por qué la utopía se constituye y se aloja, primero, en el reino de lo estético? La pregunta abre un vasto territorio cuya exploración ayudaría mucho, probablemente, a descifrar algunos de los más oscuros signos de la pasión contemporánea, sobre todo en el mundo constituido, como América Latina, en el conflicto de la dominación colonial. En particular el nudo que aprisiona nuestro debate actual: el que forman la cuestión de la liberación social, de un lado, y de la identidad (¿identidades?), del otro.

La vida está hecha de la misma madera de los sueños

Es inevitable partir por un camino que la propia interrogación propone: de alguna extraña manera la utopía parecería constituirse y consistir de la misma materia de lo estético. No se aloja allí solamente como un embrión humano en una probeta. Entre ambas habría, de ese modo, una relación de naturaleza y no meramente externa o contingente. En ese

específico sentido, la utopía debiera ser admitida como un fenómeno de naturaleza estética. Lo que no es, sin embargo, lo mismo que decir que la utopía es, *tout court*, un fenómeno estético.

Si se admite que la utopía no es meramente una quimera, o un constructo arbitrario, y por eso prescindible y aún desdeñable, sino un proyecto de re-constitución del sentido histórico de una sociedad (Quijano, 1988), no se implica solamente que aquella ocupa ese peculiar territorio de las relaciones intersubjetivas que reconocemos como imaginario de la sociedad, donde lo estético tiene su reino. Eso sólo ya sería muy importante. Pero lo que está en juego, ante todo, es que hay un sentido estético en toda utopía, sin lo cual no sería posible tensar las antenas del imaginario de la sociedad hacia otro sentido histórico.

En términos coloquiales podría decirse que se parte a la búsqueda de otra sociedad, de otra historia, de otro sentido (esto es, de otra racionalidad), no únicamente porque se sufre materialmente el orden vigente, sino ante todo porque disgusta. Toda utopía de subversión del poder implica también, por eso, una subversión estética. Tiene carácter estético. Eso establece una radical diferencia con las expectativas de todos aquellos que admiten o apoyan la plena legitimidad del orden vigente, de su particular racionalidad, aún si son sus víctimas materiales, y cuya lucha no implica, ni lleva, a otra meta que la de cambiar de lugar y de papel dentro del mismo orden. No basta, en ese sentido, luchar contra los explotadores. Dentro de ese sólo marco, la utopía no está necesariamente colocada. Para que ella esté presente, se requiere la lucha contra la explotación, contra toda forma de explotación. Se requiere la lucha contra la dominación, contra toda forma de dominación.

Por esa misma ruta, dos cuestiones vienen a nuestro encuentro. Primero, si utopía y estética están hechas de la misma materia, ¿no será también que la estética tiene naturaleza utópica? Segundo, ¿en qué consiste esa común materia y de dónde procede?

Las dos cuestiones llevan, o parece que llevan a una misma solución. La utopía, toda utopía, es engendrada como búsqueda de liberación de una sociedad respecto de un

orden presente y de su específica perspectiva de racionalidad. La utopía proyecta una alternativa de liberación en ambas dimensiones. Implica, de ese modo, una subversión del mundo, en su materialidad tanto como en su subjetividad. De su lado, toda rebelión estética implica igualmente una subversión del imaginario del mundo, una liberación de ese imaginario respecto de los patrones que lo estructuran y al mismo tiempo lo aprisionan. Toda estética nueva tiene, en consecuencia, carácter utópico.

Empero, si toda utopía tiene carácter estético, no toda estética tiene carácter utópico. Ese rasgo se encuentra solamente en una estética subversiva. Por eso, si bien toda utopía es constituida con materia estética y aparece primero en el reino de lo estético, no toda estética aparece primero en el reino de la utopía. La relación entre ambas es fundamental, sin duda; pero no se trata de una simétrica reciprocidad. La utopía, toda utopía, proyecta los sueños y las esperanzas de los dominados; pero también de los que sin serlo se cuentan entre los "humillados y ofendidos" de este mundo. Es decir, de aquellos para quienes la explotación y la dominación, cualquiera que sea la forma de su existencia, son ofensivas y humillantes para el conjunto de los hombres y de las mujeres de la tierra. Por eso no podría existir sin componente estético. En cambio, el reino de lo estético es un campo de disputa entre un patrón dominante y una alternativa de subversión y de liberación. Forma parte de la estructura de las relaciones intersubjetivas del poder. Pero ninguna alternativa de subversión estética podría no tener componente utópico. El poder es, en fin de cuentas, el enemigo común. La materia común a la utopía y a la estética es la rebelión contra el poder, contra todo poder.

En ese sentido, toda propuesta estética que no se resigna al comentario de lo existente, que se dirija a liberar la producción imaginativa, esto es, el imaginario real, sus modos de constituirse, sus formas de expresión y sus modos de producirlas, subvierte el universo intersubjetivo del poder. Es un momento y una parte de la constitución de una nueva racionalidad, de un nuevo sentido histórico de la existencia social, sea ésta individual o colectiva. Porque sólo dentro de o en referencia a ese proceso puede, en verdad,

producirse la liberación del imaginario. Es, precisamente, de esa manera que la utopía emerge y se aloja, primero, en el reino de la estética.

En la misma perspectiva, la crítica de las relaciones de poder, vigentes o que apuntan como alternativas, que no se encierre en la denuncia, sino también se oriente al debate de una racionalidad alternativa, no se dirige únicamente a la materialidad de las relaciones sociales, sino también a las relaciones intersubjetivas que están tramadas con aquellas. Parte de, implica una estética. Si no, devela su carácter tecnocrático y reduccionista, cualquiera que sea su nombre o su formal reclamo de identidad. Su instrumentalismo, su esencial relación con el poder, no con la liberación.

No será, quizás, muy difícil admitir que en la crisis histórica presente esa es una de las cuestiones en causa. Después de todo, no es nueva la idea de que el "socialismo realmente existente" fue el producto de ese reduccionismo tecnocrático. En particular, de la teoría, impuesta desde Stalin, del carácter "reflejo" de la "superestructura" respecto de la "base".

La novedad del mundo

Utopía y estética nuevas no hacen su ingreso en el mundo en todo tiempo, ni son producidas solamente en las visiones de intelectuales y de artistas. Emergen en el tramonto de un período histórico, cuando, como es históricamente demostrable, el mundo que llega se abre de nuevo a opciones de sentido, de racionalidades alternativas.

Sugiero que así ocurre hoy, aunque la opinión dominante es casi radicalmente adversa. En verdad, se confronta una peculiar paradoja. Pocos resistirían admitir que todo un período ha tocado a su fin en la historia. Pero la abrumadora mayoría pareciera aceptar, también, que de ese modo toda utopía, toda posibilidad de utopía, es arrastrada fuera de la historia. Si esto último es cierto, el fin del período es, ni más ni menos, el fin de la historia. El mundo histórico no se abre más a ninguna opción nueva; no podría ser nuevo, en absoluto, en el tiempo por venir.

Con el muro de Berlín, podría decirse, el Siglo XX ha terminado históricamente, aunque su cronología tenga una década aún por delante. Todo aquello que se edificó como proyecto real de utopías antiburguesas en este período, cultural y políticamente, está en escombros.

Un período histórico no es, meramente, una cronología. Es, primero que todo, una peculiar estructura de significaciones; esto es, de racionalidad; un escenario de conflictos entre propuestas de racionalidad y de hegemonía de alguna de ellas. Es la exhaustión de aquellas lo que cierra el período. Y otro conflicto dibuja el horizonte del que se va constituyendo, entre el discurso del orden triunfante y la nueva utopía.

Esta centuria fue escenario del conflicto entre dos maneras de la misma racionalidad, herederas ambas de la misma versión instrumental de la modernidad europea: el capitalismo privado y el (¿capitalismo del?) "socialismo realmente existente". El telón se va cerrando con la victoria del primero.

Como el "socialismo realmente existente" se ocultó bajo su nombre para ocupar el lugar de la democracia socialista en el imaginario de los que se enfrentan a la alienación social, los victoriosos fingen que ven en el colapso de sus rivales nada menos que la muerte de la esperanza misma cuyo nombre fuera usurpado en la contienda que termina.

Sus poderosos *mass media* procuran abrumarnos con la victoria final del capital, de su poder, de su tecnología, de su discurso. Se han desvanecido para siempre, nos dicen, los sueños de liberación, de solidaridad, de control directo de toda autoridad. Eran sólo "grandes relatos", desdeñables quimeras. Un pragmatismo sin atenuantes se extiende como la arrolladora ideología que proclama el fin de todas las (otras) ideologías, para cantar la muerte de toda esperanza de subversión de este orden. Inclusive, no faltan intonosos para creer que no es solamente este período, sino toda la historia, la que llega a término (Fukuyama, 1989) y comienza el eterno reinado del capital y del orden liberal. Pareciera haber muerto, en verdad, toda utopía, enterrada bajo los escombros de todos los muros del "socialismo realmente exis-

tente" o encerrada en la weberiana jaula de hierro de la razón instrumental.

E pure si muove. El mundo es ya nuevo, en muchos sentidos. Y, sobre todo, entraña ya visibles y activas opciones de sentido histórico. Es decir, el tiempo que viene no será una mera prolongación del pasado, como sueña ahora el milenarismo capitalista, sino un tiempo históricamente nuevo.

Señalaré algunos de los trazos decisivos de esa novedad. Para comenzar, por primera vez vivimos en un mundo global, literalmente, que cubre el globo terráqueo. Las consecuencias y las implicaciones de tal hecho sobre todos los fenómenos y sobre todas las categorías referidas a ellos (naciones, estados, clases, etnias, razas, castas, géneros, etc.) que forman la vasta familia del poder, apenas son hoy vislumbrables, y aquí no cabría debatir sobre eso. Pero pocos, sin duda, arriesgarían en serio esperar que el poder vigente, el del capital, consiguiera atravesar inmune e impune el tiempo que viene.

En el actual debate sobre la crisis de la modernidad, no está en cuestión solamente la racionalidad de las propuestas antagonistas del poder, como sostiene la mayoría de los críticos de la modernidad, ni es seguro que podrá desalojarse definitivamente en beneficio del dominio eterno de los elementos instrumentalizables de la racionalidad moderna, para los fines del poder. Más profundamente, están en juego los fundamentos mismos del paradigma cognitivo que permite tal instrumentalización: la separación dicotómica sujeto-objeto; la linealidad secuencial entre causa-efecto; la exterioridad e incomunicación entre los objetos; la identidad ontológica de los objetos, para señalar algunas de las dimensiones centrales del problema. Es decir, todo aquello contenido en la imagen de la separación entre el árbol de la vida y el árbol del conocimiento, en donde comienza el proceso de desencantamiento del mundo. Las estructuras del universo intersubjetivo que sostienen el dominio eurocentrista en la inteligencia y en las relaciones materiales del poder están en cuestión. Está, por cierto, presente el riesgo del regreso de todos los fundamentalismos culturalistas, inclusive la imposición de las versiones más perversas del eu-

rocentrismo. Pero también se abren las puertas a la (¿re?)instalación de una relación de comunicación entre la sociedad y el universo.

Está apenas en sus comienzos el despliegue de la "revolución tecnológica". Hasta aquí hizo posible la globalización del mundo y la extensión del dominio del capital sobre todas las gentes, y de sus beneficiarios, principalmente euro-norteamericanos, sobre todos los demás grupos del mundo. Pero también ha permitido poner en cuestión su epistemología, su cosmovisión, su racionalidad. Y apenas estamos en el umbral de las implicaciones de ello sobre la producción tecnológica del futuro; de la capacidad de reapropiación tecnológica a partir de otras racionalidades; de la re-originalización de otras culturas; y en lo inmediato, de las posibilidades de creación estética nueva que todo ello abre, en la producción de nuevos sonidos, colores, imágenes y formas nuevas, realidades nuevas.

La globalización del mundo exagera, quizás, la vieja quimera de sus dominadores: la homogenización del mundo. Este es ahora, ciertamente, más comunicado, y eso indica un fondo común de significaciones. Pero es también, simultáneamente, más diverso, más heterogéneo. "Occidente" penetra, desarticula, otros mundos. Pero, en contrapartida, produce vastas multitudes migratorias. La migración es, casi, una condición humana contemporánea. Y las migraciones no son solamente mano de obra, sino universos culturales que también penetran y reconstituyen los "centros" del poder global. Lo que en Africa aún erosiona y desarticula un modo de existencia social (Chinua Achebe: *The Things Fall Apart*), en los migrantes es una genuina metamorfosis, produce en Inglaterra una no tan subterránea reconstitución de la cotidianeidad (Salman Rushdie: *Los versos satánicos*). Y en América Latina, como en el Estados Unidos negro, probablemente por ser los dos territorios más antiguos del dominio colonial y de la migración, levanta un proceso de re-originalización cultural, esto es, de producción de significados originales, no meramente de versiones subalternas de la cultura criollo-euronorteamericana (José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; Toni Morrison: *The Song of Solomon*). El "nudo arguediano", ese entrelaza-

miento peculiar entre la utopía de la liberación social y la de la identidad, resulta no ser privativo del mundo andino o de América Latina, sino de todo el mundo histórico constituido en la dominación colonial. Pero, quizás, termine apretando también a los propios dominadores, en sus propias sedes.

Si se observan las tendencias con las que emerge la próxima acumulación mundial, no sólo son visibles los ejes productivos, la tecnología o la posible distribución espacial del control de esa estructura. También puede ser planteada la cuestión de los límites de mercantización de la fuerza de trabajo, más allá del problema del empleo-desempleo-subempleo dentro del capital. Y como una de las opciones posibles del trabajo y de los trabajadores, frente a esos límites, la extensión de las relaciones de reciprocidad en el control de los recursos, de producción, de distribución, como ya está ocurriendo y no solamente en América Latina. Los conflictos dentro del poder y contra él, en adelante, no podrán permanecer solamente dentro de las relaciones salario-capital.

Tiempo de utopía

No es muy grande el riesgo, frente a tales cuestiones, de sugerir que estamos inmersos también en un proceso de reconstitución del imaginario cuyos nuevos datos pugnan por hacerse presentes, salir de prisiones previas, cobrar formas, ser imágenes y sistemas de imágenes. Pero todo ello sólo puede ir constituyéndose plenamente en la medida en que en el conjunto de la existencia social se procese, en el mismo movimiento, la necesidad, como sentimiento y como interés, de búsqueda y de lucha por racionalidades alternativas a las del poder actual, de su orden, de su mundo, en suma. La estética posible no puede constituirse sino como estética de la utopía.

Y, de eso se trata. Aunque la polvareda que la caída de los muros levanta no lo deja ver y el estrépito de la fanfarria capitalista no deje oírlo, ahora ingresa un nuevo momento de una lucha todo el tiempo inconclusa y de una esperanza que no cesa de desafiar a la muerte: el reemplazo de la au-

toridad por la libertad y de la moral del interés por la moral de la solidaridad.

Esa esperanza es muy antigua y al mismo tiempo nueva. Fue, en el umbral del nuevo período, reconstituida en la vasta onda revolucionaria que surcó el planeta del capital en la década de los 60 y cuyo epicentro fue mayo de 1968, en París. La idea de la democracia directa —control directo de la autoridad, solidaridad colectiva y libertad individual— pudo ser reencontrada y restaurada a partir de entonces. Esa fue la señal precisa del agotamiento de todo el período histórico que ahora termina de cerrarse, de la llegada de una nueva utopía de lucha contra la alienación.

La utopía del tiempo que llega está ahora entre nosotros. Más bruñida y precisa cuanto más completo es el derrumbe del edificio del "socialismo realmente existente". Más imperiosa cuanto más completa la victoria del capitalismo privado y más global su dominio.

América Latina: la fiesta del origen

América Latina ingresa a este horizonte como el más apto territorio para la historia de ese tiempo que llega. Quizás no sea simple coincidencia, después de todo, que sea aquí donde el debate sobre estética y sociedad sea hoy no solamente más intenso, sino, sobre todo, más profundo y rico (Acha, Lauer, Canclini, entre otros) que en cualquier otra parte. Porque en América Latina la utopía de la liberación social, así como la de identidad, no pueden ser resueltas la una sin la otra, aquí, más que en lugar alguno de este mundo, será requerida una estética de la utopía.

Lo que la cultura de los dominantes deshonra, impide u oculta, sobre todo en las culturas de origen colonial, encerradas en el laberinto de una indecisa identidad, casi siempre es aquello que los dominados hablan, sueñan o aman; sus modos de relación con las formas, con el color, con el sonido; con su cuerpo y con el mundo; todo aquello que hacen u omiten para satisfacerse o realizarse sin el permiso o el recurso a los dominantes; sus maneras de liberarse de los patrones de olvido o de memoria que se les impone como

cerrojo en la jaula de la dominación. Y, por sobre todo, el esplendor de la fiesta contra la razón instrumental.

La dominación impone a sus víctimas la imitación y luego la afrenta; empuja a la simulación y la condena; produce la hibridez y la deshonra. La cultura criollo-oligárquica fue el duradero modo de esa imposición, en el período anterior a la globalización capitalista. Pero la hegemonía de esa cultura está en escombros, van disolviéndose sus postreras imágenes, su estética de la imitación, de la limitación, de la simulación, de la hibridez, mientras se hace más viva y más fuerte la presencia de los dominados en la reconstitución del universo intersubjetivo en América Latina. Lo indio y lo negro llevan a recrear todas las formas, todos los ritmos, todas las venas de relación con el universo, a una recepción propia de lo que viene de la globalización y de toda la novedad del mundo. Hay un efectivo proceso de re-originalización de la cultura en América Latina, porque cada uno de los elementos que la reconstituyen es nuevo: lo indio, o lo negro, y todo lo demás, en el marco del nuevo mundo de hoy.

Empero, también los dominadores son nuevos. Y el nacimiento de esa nueva historia, que puede llevar a la liberación del imaginario de los dominados y a la subversión del mundo, no sólo no les es desconocida, sino que les lleva a un activo antagonismo. Ahora están empeñados en sustituir la cultura criollo-oligárquica, con su equivalente colonial/transnacional. Modernizar es europeizar, lo que no es europeo es exótico, y no podemos continuar siendo exóticos, proclama hoy uno de sus más famosos actores (Vargas Llosa, *Le Nouvel Observateur*, 1989). Pero ni despellejándose entre las aristas de la europeización llegarían a otra cosa que a una nueva simulación. ¿No han pasado su historia fingiendo ser lo que nunca fueron? ¿Y no es eso, exactamente, lo que urdió el oscuro laberinto que forma nuestra cuestión de identidad?

En América Latina, la lucha contra la dominación de clase, contra la discriminación de color, contra la dominación cultural, pasa también por el camino de devolver la honra a todo lo que esa cultura de la dominación deshonra; de otorgar libertad a lo que nos obligan a esconder en los laberin-

tos de la subjetividad; de dejar de ser lo que nunca hemos sido, que no seremos y que no tenemos que ser. Por asumir, en suma, el proceso de re-originalización de la cultura, y trabajar con ella los materiales que devuelvan a la fiesta su espacio privilegiado en la existencia.

Lima, verano de 1990

REFERENCIAS

- Eugene Lunn. *Marxism and Modernism*. University of California Press, 1982.
- Aníbal Quijano. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Sociedad y Política. Ediciones, 1988. Lima, Perú.
- Francis Fukuyama. *The End of History*. Nueva York, 1989. En realidad se trata de una versión simplista y tosca de las famosas tesis de Alexandre Kojève. Sobre Kojève, véase de Dominique Auffret, *Alexandre Kojève: La philosophie, l'état, la fin de l'histoire*. Editions Grasset & Fasquelle, 1988.

CUANDO LIUBA VA A LA TOILETTE /
JORGE HEREDIA

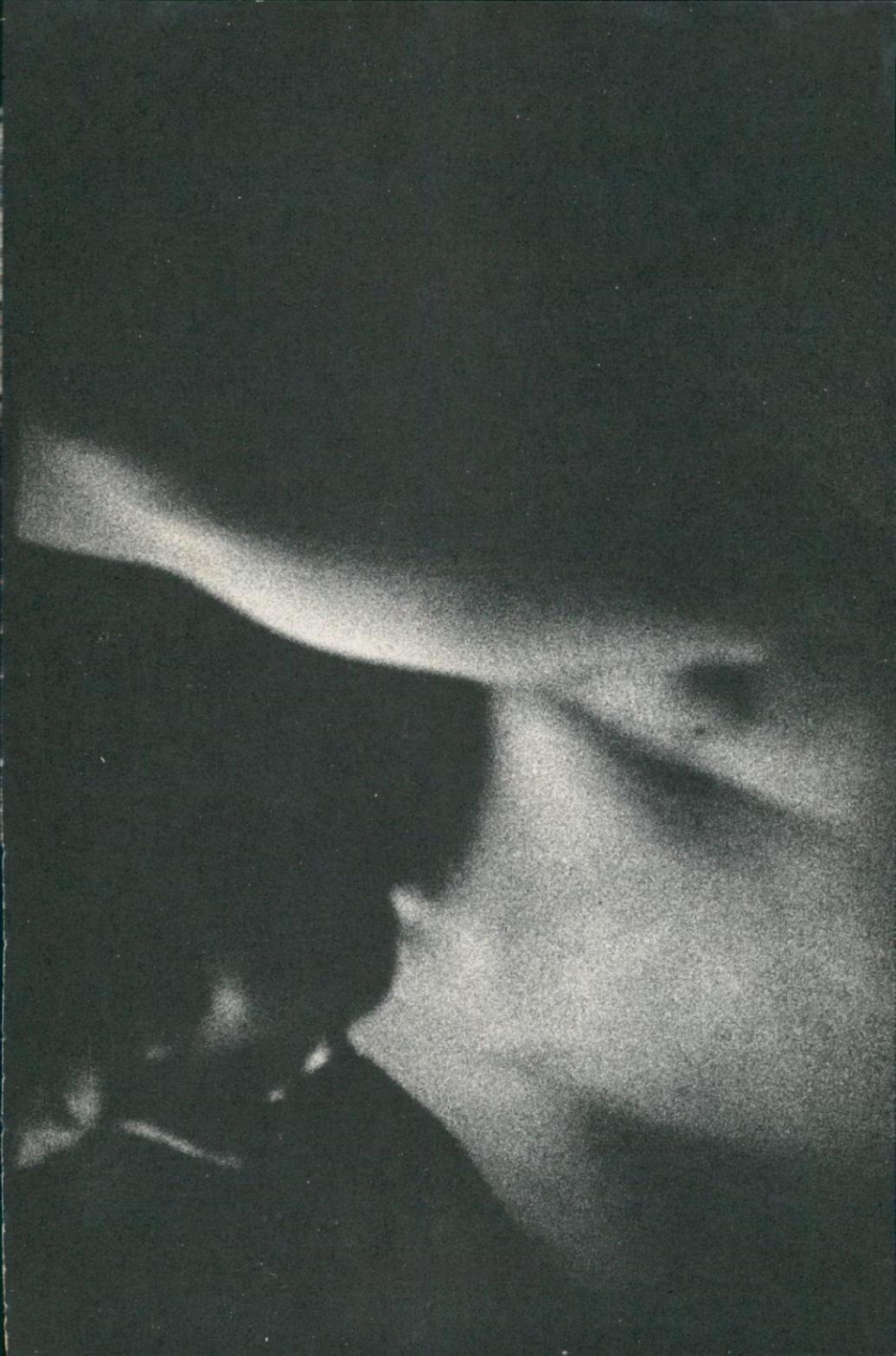
*Se é para amar, eu sigo amando
Se é para viver, viverei.*

Milton Nascimento

*Cuando Liuba va a la toilette
las flores de los campos se visten de amarillo.
Sobre los molinos de su cuerpo
se desliza una memoria de susurro
y su dedo, esperando el remplazo de lo que vendrá.
Cae un espejo blando,
nada su faro desnudo sobre la humedad intercalada
de sutiles oraciones
en el eco de la baldosa limpia,
cuando Liuba va a la toilette.*

*Cuando Liuba va a la toilette
apoya su hueso sobre la tapa de ángeles,
reverbera su peldaño
y entonces descalza a sus perturbaciones.
Resuelve no hablar sino sentir
y creer en lo que viene
aunque cuando venga se le escape.
Se marea en el hombro de la esperanza,
dobla la espalda bajo el ángulo de su mirada
y se destiende suavemente cuando recibe absorta
el sino de su satisfacción.*

*Otea la figura caláta del
séquito dorado de su iris,
se desprende de su manto y
resbala sobre el diafragma arbóreo de su deseo.
Ama a los cangrejos espumosos que abriga su pelo
ensortijado
recuesta su oído en el lugar donde
conjugó el sonido de su vida trasunta y
ya no vuelve.
Ventila su posibilidad hipostatada
dentro del azul más transparente (de sus ojos)
pellizca su tragedia, la que le es intangible, y se da vuelta.*

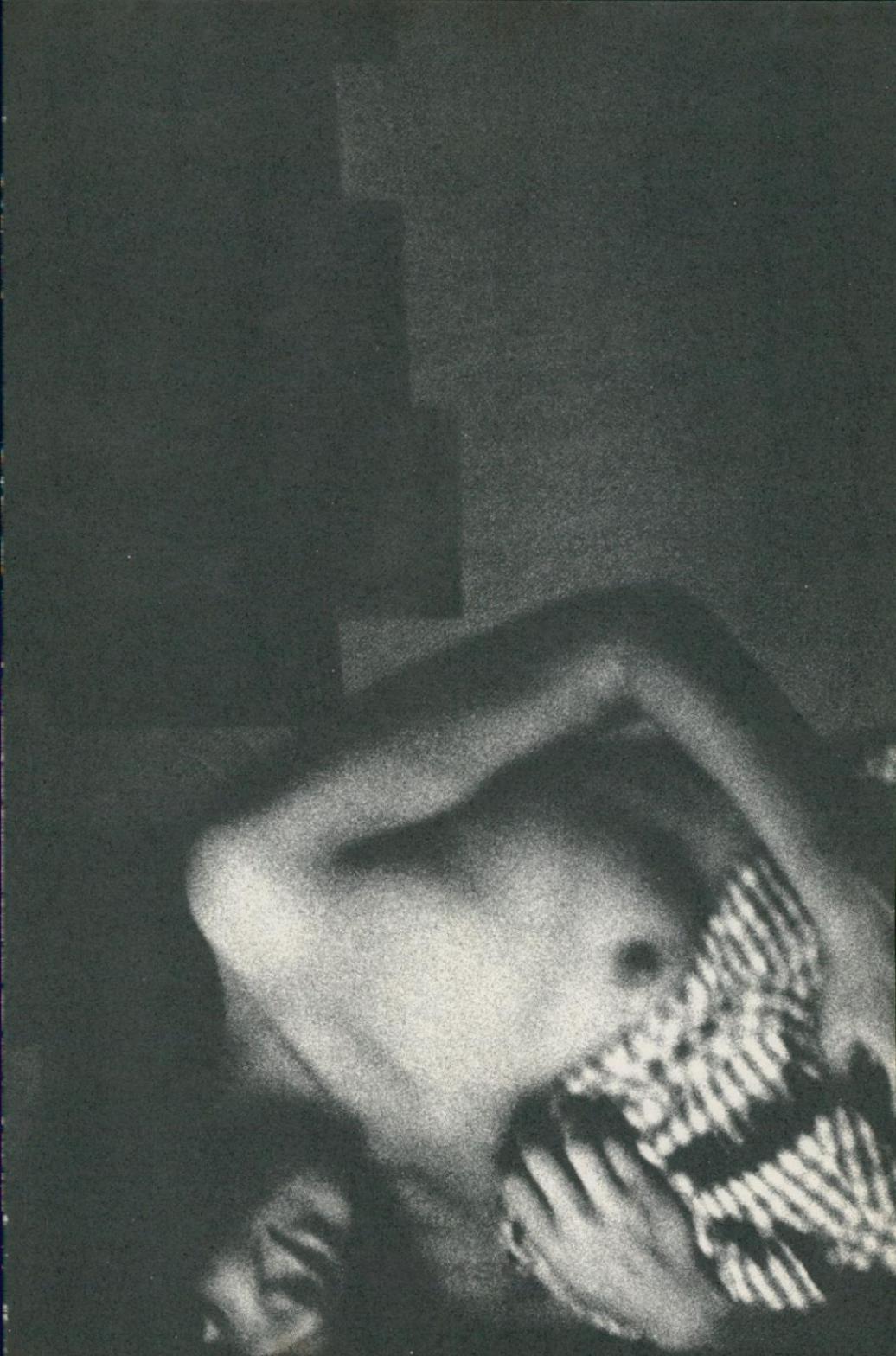


*Piensa en el papel que apunta a su masa palpitante
apenas sin darse cuenta que el destino es tan dulce como
sus maldades. Abre su pecho y
siente milagros, el retorno caliente de
una hermosa humanidad embriagante
justo allí donde es preciso.*

*Mira el remolino líquido que pasa bajo su cuerpo que
como un pájaro fugitivo atrapa y se levanta olvidándose
de su peso. Un meteoro inútil atraviesa el espacio,
se prenden paletas de oro y la luna florea en los campos.*

*Cruzan velero de fuego sobre la mar enhiesta,
ola de jebes aleteando; obscuridad, caverna, músculos,
árbol caído en el camino peligroso,
silencioso en el momento del pecado original.
Barco más grande dispuesto al amor por todos.
Liajón a pisos acudidos de surcos que
se transforman ajustadamente al infinito.
Pende, pendula su ropa recién lavada de un cordel aéreo.
Observa su pie, tan brillante, terso;
trata de elevarse, desprenderse.*

*Cuando Liuba va a la toilette
se entrega a un sínodo sangriento,
al igual que una gata loca que salta
al cielo abierto y se suicida.
Se balancea incomprensiblemente entre sopas de placentas
espesas
hasta que consigue descifrar ese enigma,
volando sobre montañas de carne y llama,
sobre su cabello de tortas de miseria y estruendo,
atravesándose un rayo súbito que recorre aquel
mete y saca pantanoso.
No es que las imágenes vuelvan, sino que perduran.*



*Hay una lágrima transeúnte de una tienda de orates
quienes ya han asesinado a su presa
dilatada, fuertemente en el calor de la fiesta
mientras, poderosa tentación, la muela de la
pasión se relame. La muerte es dulce cuando en
verdad acaba con la vida, pero no sabes que
todavía te queda el placer ignorado.
Polen picado por vacas gordas a punto de parir.
Bajo el insistente arpegio del esparadrapo usado
el sonido oculto de una proposición minúscula respira.*

*Será por lo llorado de los cuerpos
porque ya he visto el fondo de tu laguna en el momento del
suspiro,
y me he visto reflejado en el agua imparable de su oro
expulsado del paraíso,
que por más que nos deleite convertirnos en caldo de
tiburones
seguirán las lágrimas cayendo a manera de espejos caídos
de tu cuerpo.
Y pensar que mi palabra se queda flotando sobre el fantasma
de tu boca
y que sigo volviendo a donde he venido por
aquella distancia de árboles
entre tu casa y la mía,
que aún no existen ventanas, ni sillas, ni explicaciones
que me desvien de tus pétalos, tus sueros y tus membranas.
Tu tiroides gruesamente contraída y estirada, desvestida
al extremo que a golpe de violación, la paz de tu nacimiento
y el espanto se entremezclan.*



UNION

*Como un perro sucio que se baña en un charco
sanguinolento
crece un árbol aislado del camino.
Así encuentra su extremo maduro,
su iluminación impostergable, su emulsión de
azares vibradores y plumas (instrumentos volátiles)
de un mundo que se derrama,
y de un paisaje que su rabia abriga al compás
de un latido, —último como su intensidad demoledora.
Entonces de su vestido de garzas excitantes
levanta la rueda misma de lo que piensa,
loba amamantada al filo de la toilette.
¿Podrá justificarse tanto? ¿El pasto, los orificios,
el amor que se evapora luego de ser
estrictamente como es, como si fuera apenas
culpable de ser tocado por
tu dedo?*



¡Andate a la toilette!

*Andate sí pero no vuelvas, ni con el corazón
explotando; ni con tu talento brujeril hecho trapo de ratas.
Andate sí y mete la nariz finalmente donde
sí te importa.*

*Andate a la toilette, embadúrnate,
respírate, ansíate en medio del pabellón permanente de
tu deseo.*

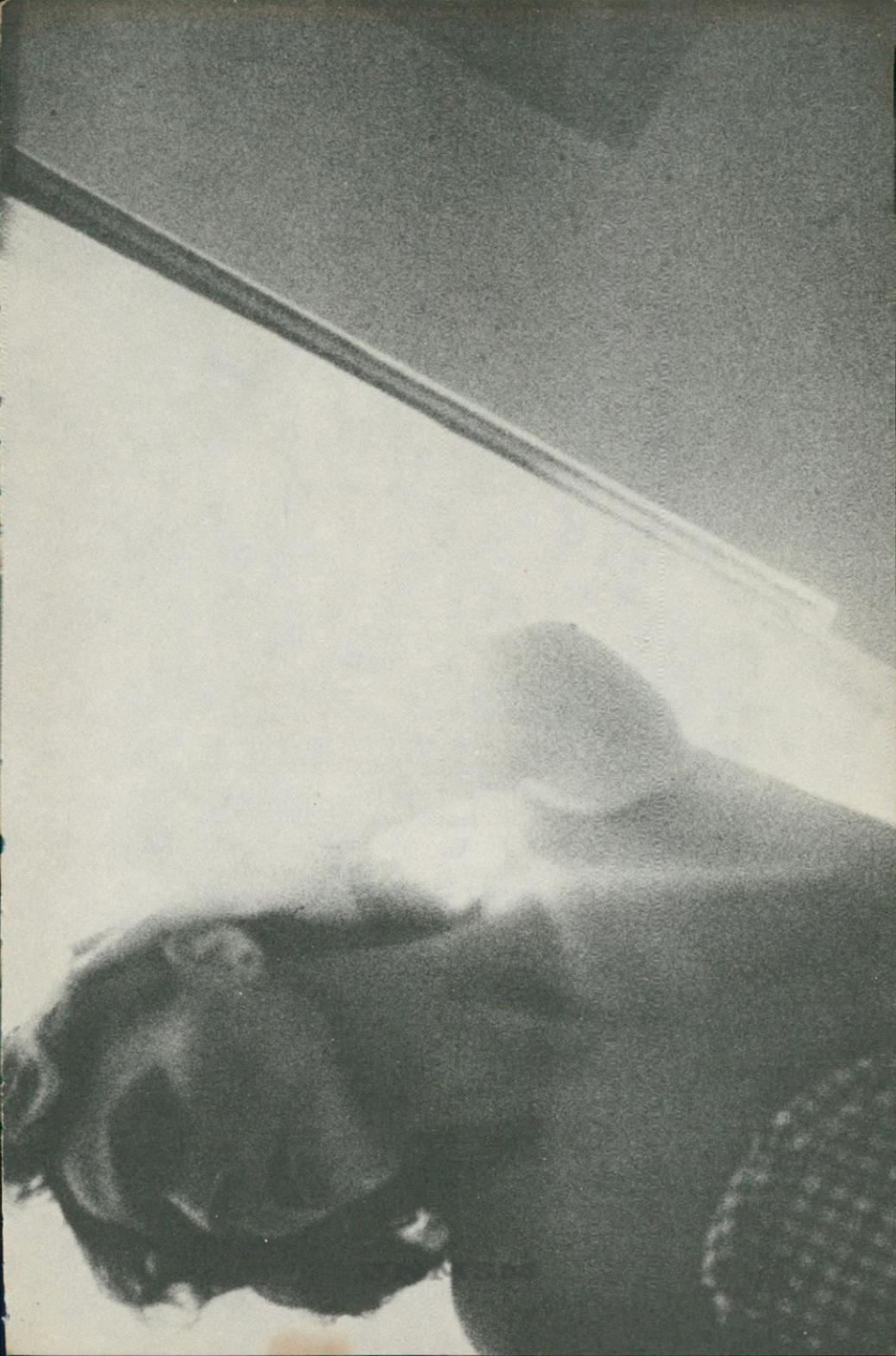
*Saciate de tus sustancias, de tus ojos transparentes
y de tu angustioso canto de frustraciones.*

*Revuélvete en lo perdido, en la ilusión desesperada, en
aquello que aún te retiene.*

*Andate de una vez, pero no me quites la fascinación
de mis propias visiones del infierno, mi agonía suspirante
mis espacios infinitos y mi
eterno devenir de sentimientos.*

Polvo de estrella sobre el aroma de tu sudor.

South Orange N.J., octubre de 1981
y Lima, marzo de 1987



LA MISERIA DEL LIBERALISMO CRIOLLO / JORGE E. SECADA

La discusión ideológica en el Perú



A ideología ha ocupado un lugar significativo en el debate político nacional de los últimos años. Con las elecciones, con la creciente angustia económica, y con la decadencia y la desesperación comunitaria, este interés ha producido recientemente un vasto volumen de papel impreso con escritos sobre doctrina social y de gobierno. Dos números recientes de *Debate* contienen sendas discusiones, la una acerca del liberalismo y la otra del marxismo. Continuamente, *El Comercio*, *Expreso*, y *La República* publican editoriales sobre el renacimiento del individualismo y el futuro del socialismo. Las cuestiones ideológicas ocupan con insistencia la atención de los colaboradores de *Caretas*, *Oiga*, y *Sí*.

La reflexión sobre estos temas debería ser beneficiosa, puesto que debería contribuir a la claridad de pensamiento y, por consiguiente, a la comprensión de la verdad y la rectitud en la acción. Desafortunadamente, entre nosotros muy poco es lo que debería ser, y es la confusión pura y práctica, lo que, más que otra cosa, está resultando de esta polémica.

Ni siquiera está bien definido aquello acerca de lo que se discute. Si tomamos como muestra los artículos incluidos

en la "respuesta" que "*Debate* intenta dar" a la pregunta "¿Qué es el Liberalismo?", concluiremos que es una mezcla de elementos de teoría económica, propuestas de gobierno, opiniones morales, doctrinas de filosofía política, retórica vacía, y mucho más todavía, aglomerada por la palabra "libertad". Escribo "palabra", y no "concepto" o "noción", porque no hay en estos escritos sino la apariencia de unidad y de coherencia. En ningún momento se nos ofrece aunque sea un esbozo de la relación entre las múltiples y diversas caracterizaciones del liberalismo que se usan hasta dentro de un mismo artículo, entre las ventajas de la "economía de mercado" y la "superioridad ontológica" del bien individual sobre la solidaridad comunitaria, entre la "reducción de las actividades regulatorias (sic) del Estado" y la democracia, entre la tolerancia y la eliminación de toda "certeza absoluta".

No se trata, por cierto, de la torpe superficialidad de quien exige, "defina usted sus términos". Y no porque, como sugiere Mario Vargas Llosa en su conferencia "La cultura de la libertad", sea muy "difícil" hacerlo, sino porque no debemos identificar la incapacidad para formular definiciones con la falta de precisión y de lucidez. Justamente, son estos defectos los que aquejan las especulaciones de Vargas Llosa cuando afirma que "la experiencia de la libertad... es más rica que las fórmulas que quieren expresarla" y que "nada es más fácil que identificarla, saber cuándo está presente, si es genuina o un simulacro, si gozamos de ella o nos la han arrebatado". Es apropiadamente irónico que un novelista, abanderado informal del antiplatonismo y del liberalismo relativista, sea víctima de tan tosca cosificación.

"Libertad" es un concepto múltiple y complejo. La naturaleza del ser humano y de sus acciones es asunto intrincado. De lo que se trata es de bregar por la transparencia y la verdad de nuestro discurso, y de no capitular ante la dificultad del pensar, ni adornar el prejuicio, ni camuflar la ignorancia o la falta de entendimiento. En lugar de recurrir a una pretendida "experiencia concreta", lo que debemos hacer primero es aclarar nuestras interrogantes. Un buen remedio para la vacuidad conceptual es formular la pregunta que se busca responder. Lo enmarañado del discurrir intelectual

suele corresponder a lo indefinido y confuso de la duda que lo motiva.

La justificación de la autoridad

Esta nota se ocupa de la legitimidad del orden social. Examino en ella dos aspectos de este tema: la validez del poder público y su dimensión ética. Propongo que indagemos por el origen de la autoridad política, que nos preguntemos cuál es su justificación, y que luego consideremos la relación entre su ejercicio y los imperativos morales.

Plantear estos problemas no requiere apología. Además, tampoco cambia la materia de la discusión ideológica a la que he aludido. Puede ser que estos árboles no hayan sido distintamente percibidos dentro de la selva que es ese debate. Pero, como veremos, ahí están. Confieso que mi objetivo es polémico. La motivación, con todo, no es otra que contribuir a la integridad de nuestra reflexión colectiva. Salvo lo que proviene de estas circunstancias, no ofrezco nada que no haya sido dicho ya y mejor. El "liberalismo" que identifico y discuto aquí es el que he reconstruido leyendo a, entre otros, Felipe Ortiz de Zevallos, Alberto Bustamante y Vargas Llosa. Un tanto remotamente, este liberalismo no deja de estar emparentado con algunos de los que es común atribuirle a Adam Smith, a John Stuart Mill y, entre nuestros contemporáneos, a David Gauthier o a Robert Nozick, de quienes me he servido para esa reconstrucción. Del mismo modo, aunque el "socialismo" que sugiero como alternativa surge de la discusión presente, se inspira en aquella tradición que incluye a los Padres de la Iglesia, al príncipe Kropotkin, al gran Francisco Suárez y a Mariátegui.

La autoridad según el liberalismo

¿Por qué debe obedecerse la ley? ¿Cuál es la justificación de la autoridad política? Una respuesta es que la ley se debe acatar porque uno ha adquirido el compromiso de hacerlo, que la autoridad nace de la voluntad autónoma de los individuos, que la libertad es el único fundamento legítimo del ordenamiento social. Esa es, en esencia, la doctrina liberal.

Se trata de la justificación del *poder* y no solamente de la acción frente a él. Una razón para obedecer la ley es que no hacerlo trae malas consecuencias, como la multa, el ceppo, la cárcel o el cementerio. Esa razón puede justificar la obediencia, pero por sí no valida la imposición de la ley. Es decir, no es una razón para perseguir a quien la infringe. La respuesta liberal, por el contrario, sí procura validar la autoridad política. Concediéndole un valor supremo a la libertad en el ámbito social, le atribuye al individuo la potestad prístina sobre él mismo, y sostiene que, por lo tanto, la coerción es lícita solamente en cuanto brota del libre sometimiento de las personas.

Esta es la posición del neo-liberalismo criollo. Ortiz de Zevallos toma a la libertad como "principio rector" de la sociedad, de manera que, para él, no es "la libertad la que requiere justificación sino los límites que se le imponen". Por su lado, Vargas Llosa hace del "individuo... el centro del universo" y, partiendo de su soberanía, concibe a la sociedad como un "conjunto de individuos soberanos". Se sigue de esta concepción que la potestad de la comunidad sobre sus miembros remite en última instancia al consentimiento individual, y que la autoridad del gobierno y la obligatoriedad de las leyes resulta de la libre transferencia que el individuo hace de su soberanía.

La supremacía liberal de la libertad

Dentro de esta visión de la sociedad, la preeminencia de la libertad individual es absoluta. Como es de esperar, esto se hace palpable con mayor nitidez precisamente cuando nuestros liberales intentan *demostrar* esta supremacía de la libertad. Aparentan dar razones, y en verdad no hacen otra cosa que argüir en círculo y embrollar.

Ortiz de Zevallos ejemplifica con tersura este punto. Nos dice que la "fe en la libertad descansa en dos premisas". No le hubiera ido tan mal, de haber usado solo la primera, "que, libre de escoger, todo hombre preferirá el mejor de los caminos que se le ofrezcan". Tamaña aseveración es tan dudosa que no es mucho el riesgo que se corre al rechazarla. Pero al menos tiene el mérito de cumplir la función

que se le atribuye, ya que, de ser verdad, sería una razón en favor de la confianza en la libertad. Lo importante es resaltar que logra este cometido al introducir un valor distinto a la libertad, justificándola por referencia a lo que es "mejor" o más bueno. Aunque habría que explicar qué es lo bueno, es claro que ese argumento es compatible con la restricción de la soberanía individual, pues no excluye que, cuando los hombres o mujeres libres no eligen lo mejor, la libertad es inválida.

Sospecho que es por esto mismo que se introduce una segunda premisa, "que la selección del mejor camino debe entenderse según lo que piense el propio individuo en el momento en que lo hace". Me imagino que al llegar a la conclusión del último párrafo, Ortiz de Zevallos se tropezó con esa expresión de la frivolidad ilustrada y post-modernísima, la pregunta "¿quién decide qué es lo mejor?". Frente al fantasma del autoritarismo, se instala el pánico y se pierden los papeles y la cabeza. Y se acaba diciendo: la fe en la libertad descansa en que la persona libre elige lo que piensa que quiere. Casi imposible superar tal banalidad. Pero se gastó un párrafo y se asentaron algunas ideas.

Sin ser tan patente, no es disímil la estructura del alegato liberal de Vargas Llosa. Escribe que la libertad es "fuente nutricia de lo mejor que le ha pasado al hombre" e identifica entre sus beneficiosos efectos a "las grandes creaciones artísticas", "una mayor justicia" y el "progreso y desarrollo" económico y científico. Cuando distingue, en cambio, entre la libertad y sus consecuencias y enfrenta la posibilidad de una sociedad sin libertad y con bienestar económico, habla de "ilusión de felicidad" y de "una suerte de dichoso atontamiento, de letargo feliz".

La verdadera felicidad de Vargas Llosa es el ejercicio irrestricto y pleno de la libertad. Si bien dice que el "hombre" es una "entidad moral" con "deberes" y "derechos inalienables", deja igualmente claro que para él la libertad es el único valor intangible, la base solitaria de cualquier derecho o deber. Es así que celebra "el ejercicio desalado de la libertad de pensar, de actuar y de crear" aun cuando sus resultados son, usando su propio léxico, monstruosidades y catástrofes.

Lo que pasa es que Vargas Llosa, como buen narrador de historias, se mueve incómodamente en la esfera de lo abstracto, y, como buen "pensador" en el trópico, se mueve con aire de doctor en todo lo que es "importante" y tiene que ver con el intelecto. En su reflexión se confunden la historia y la lógica, los hechos y los principios. Quiere argumentar en contra de quienes plantean recortar la soberanía individual, y se remite a lo que usualmente sucede, que "los individuos y los pueblos suelen elegir la libertad cuando tienen ocasión de hacerlo". Así se termina sin entender las cosas, al servicio de la irracionalidad y abdicando la libertad que surge de la inteligencia.

Los límites liberales de la libertad

Que el liberalismo otorgue primacía a la libertad individual no significa que no admita obligación alguna que vaya contra la voluntad del obligado. Para comenzar, ahí está el trillado dicho que la libertad propia termina donde empieza la de otros. Por supuesto, la absoluta soberanía del individuo sobre sí mismo no sólo no conlleva que la potestad de un individuo abarque a otros individuos, sino que más bien lo niega. Pero, además, cuando voluntades igualmente soberanas entran en conflicto, cuando la satisfacción de una acarrea la frustración de otra, el liberalismo no le reconoce prioridad de suyo a ninguna. En esos casos, la consistencia exige que se invoque algún principio de equidad.

Generalmente, el liberal también acepta que el compromiso adquirido en libertad obliga, aun cuando no persista la determinación que le dio origen. Es dudoso que sea posible fundamentar esta máxima apelando exclusivamente a la soberanía individual. Eso, empero, es asunto demasiado complejo, propio de filósofos y especialistas. (Sí, a pesar de tanto aficionado facilitón, prolijo, y "de prestigio internacional", también existen técnicos versados en estas difíciles materias.) Felizmente, no importa para los propósitos de nuestra discusión detenernos aquí. Concedamos que el liberal puede sostener con coherencia que el individuo, al empeñar libremente su fe, cede su soberanía en la medida correspondiente, y contrae deberes ante otros que no le es permitido desatender sino dentro de los términos pertinentes.

Esto último es indispensable para la posición liberal. Si el consentimiento libre y simultáneo fuese la fuente del respeto a la ley, bastaría con mudar caprichosa o convenientemente de ánimo para quedar fuera de su jurisdicción. El liberalismo mantiene que para validar el imperio de la sociedad sobre un ciudadano, incluso contra su voluntad en ese momento, es suficiente que la autoridad comunitaria haya sido instituida antes por acuerdo libre de todos los que caen bajo su mando.

No obstante, es obvio tanto que los peruanos no hemos suscrito expresamente un convenio equivalente, como que, si las leyes de alguna sociedad tienen potestad sobre quienes la integran, las peruanas la tienen sobre nosotros. (No está demás mencionar que el acto de votar en el Perú, por ser obligatorio, no puede interpretarse como suscripción libre de un acuerdo o contrato, amén de ser coactivo su resultado para los que no votan). La réplica liberal más común a este tipo de observación es que el pacto es tácito y se infiere de la libre participación en la vida de la comunidad. Es usual argumentar que se encuentra implícito en el establecimiento de relaciones personales bajo el manto de las instituciones, normas, y costumbres de la sociedad.

Liberalismo y democracia

Efectivamente, es muy raro que el contrato social sea explícito. Y, ciertamente, no es muy raro que las prácticas y las leyes de una sociedad no cuenten con el aval originario de sus miembros, así éstos prefieran permanecer dentro de ella y, dada su situación, opten por someterse a su dominio. Es esto lo que explica por qué el liberalismo se asocia con frecuencia a los sistemas legislativos y de gobierno por medio de elecciones y otras formas de libre expresión individual.

Es importante recalcar que la justificación liberal de la autoridad política no está garantizada por los procedimientos democráticos para la selección y control de gobernantes y legisladores. Es más, la defensa liberal ni siquiera compele a adoptar tales métodos. Lo que ocurre es que, a falta de un contrato libre y expreso, el liberalismo cree razonable su-

poner que el pacto tácito entre todos los ciudadanos es simplemente el de vivir juntos como ellos mismos escojan, haciendo uso de mecanismos democráticos, y respetando la absoluta soberanía primigenia de cada uno sobre sí mismo. De aquí, según la doctrina liberal, el legítimo dominio de las democracias sobre sus integrantes.

Evidentemente, el liberalismo valida el poder público únicamente en tanto su conformación y ejercicio se ajustan a lo que determina el acuerdo social. En principio, los hombres y las mujeres pueden acordar lícitamente lo que les venga en gana, siempre que lo hagan libremente. Pero cuando el pacto no es manifiesto, esto es, en el Perú y en la mayoría de los casos, el liberal justifica sólo la autoridad que se ciñe, antes que nada, a lo impuesto por el respeto a la soberanía individual y, en segundo lugar, a lo que se decida democráticamente.

La ética y el liberalismo

¿Admite el liberalismo otros límites que éstos? ¿Acepta que la potestad comunitaria está circunscrita por algo más que la libertad de los individuos? La respuesta, obviamente, es "no". Cualquier otra condición actuaría por encima de la libertad individual, recortándola y negando, por ende, su primacía en lo social. Es consecuencia de esto que los imperativos morales no tienen, de sí, jurisdicción sobre la vida social. No sorprende, entonces, que el liberalismo local insinúe la disociación de la moral y las imposiciones políticas.

Alberto Bustamante, por ejemplo, reconoce el valor moral del desprendimiento altruista al escribir que "la dicotomía riqueza/pobreza... es herencia legítima del ejemplo tonificante de Cristo". Pero en seguida añade que, "trasladada a la política, a la economía y a los planes de gobierno", se convierte en "una cuestión horrorosa". Sin distinguir esferas con tanto detalle, Vargas Llosa ensalza la "osadía moral" y la destrucción de la clasificación "rígida" del "hombre y... las acciones humanas" en "bueno o malo". Llegado su turno, Ortiz de Zevallos pone en práctica la deplorable pero extendida costumbre de identificar liberalismo y tolerancia, y, acto continuo, tolerancia con abandono de la "certeza ab-

solata sobre cualquier cosa", inclusive, supongo, las cosas éticas.

Muchos de nuestros liberales van más allá de la simple separación entre preceptos éticos y normas públicas, quizá porque intuyen el embarazo de creer que algo es perverso y no creer que debe impedirse. Como podemos barruntar de las citas anteriores, ni para Vargas Llosa ni para Ortiz de Zevallos existen verdades morales absolutas. Ambos son relativistas éticos. El primero nos asegura que el "hecho humano... no es nunca enteramente positivo o negativo —bueno o malo— sino relativamente lo uno o lo otro". El segundo, que su "postura ética... permite que cada uno actúe como lo considere pertinente", conduciendo al "enriquecimiento de todos los individuos con los valores que cada quien estime lo satisfacen mejor como ser humano".

El relativismo individualista es la filosofía vulgar de nuestro tiempo. A cada rato escuchamos frases como "será verdad para zutano, pero no para perensejo" o "está mal para ti, pero no para mí". De vez en cuando se está expresando un mero conflicto de opiniones, "fulano cree que es verdad, mengano cree que no". Casi siempre la intención es más audaz, afirmar que nada es, a secas, verdadero, falso, bueno o malo, sino siempre desde un punto de vista. Aparentemente, este es el propósito de Ortiz de Zevallos cuando escribe que hay una "parte de verdad que se mezcla en toda convicción sincera". Vargas Llosa ha expuesto ideas semejantes en múltiples ocasiones.

Entre el relativismo y el liberalismo hay, en efecto, un acoplamiento ideal, como que los dos descienden de la misma revolución metafísica de los siglos XVI y XVII. Aun así, la unión es basta, pues son torpes y ordinarias las ideologías que se juntan, y, lo lamento íntimamente, obtusos quienes luego de meditar las abrazan con la seguridad del predicador.

Los despropósitos del relativista

Empecemos por lo último.

Consideremos una acción voluntaria y moralmente repugnante, atormentar sin medida ni misericordia a un niño inocente para conseguir dinero. Imaginemos los pormenores

del acto cuidando de preservar su maldad rotunda. Ahora bien, el relativista afirma que jamás representaremos un evento simple y llanamente malo. A lo más, será malo para nosotros, para casi todos o, podría darse, para todos. En otras palabras, el relativista deja un sitio para la *posibilidad* que nuestro caso sea bueno para alguien y clausura toda disputa sobre si es *realmente* bueno o malo.

Todos erramos a menudo, también sobre cosas éticas. Sería una injusticia, sin embargo, refutar el relativismo con este hecho consabido. Sin salirse de la subjetividad, se puede intentar diferenciar lo verdadero de lo creído, verbigracia, sosteniendo que la verdad es aquello sobre lo que, en ciertas condiciones, hay o habría consenso. Quien cree lo contrario cree algo falso. Este relativismo ya no sería individual sino cultural. Mantendría que el bien y el mal son relativos a una cultura o a un sistema de creencias, usos y valores. Hecha la salvedad, en adelante voy a ignorar estas distinciones para evitar complicaciones evitables. A cambio, mi crítica no dependerá de ese olvido.

Volvamos a nuestro ejemplo. El relativista de buen corazón intentará frustrar la maldad intolerable. Pero el pervertido le interpone el siguiente raciocinio. "Esto está mal para ti pero no para mí y toda razón que tengas para interferir conmigo se anula frente a mis razones para hacer lo que hago. Tu conducta es arbitraria". Como se ve, con el relativismo regresamos a la barbarie. Es inútil objetar que para el martirizado infante su tormento está mal y debe ser detenido. Podría no ser así, tal la enajenación posible. Aparte, y esto es lo crucial, el monstruo contestaría que el hecho que la víctima se oponga es irrelevante según *su* moral.

El filósofo socialista Bernard Williams ha puesto en evidencia la falacia de concluir, a partir del relativismo, que toda perspectiva debe ser permitida o que todo individuo tiene derecho a ser respetado. Al revés, la conclusión válida es que ningún deber o derecho es absoluto. Eso equivale a la ley del más fuerte. De nada sirve decir que las sociedades malignas son "excepciones" transitorias y que "no abundan". Aunque ninguna vez pasara, sobraría con que fuera lógicamente posible que pase. El asunto es conceptual.

Insisto. No confundamos el relativismo con la trivialidad

que uno puede creer que es malo lo que otro cree bueno. El relativista va mucho más lejos. Para él, algo está bien o mal sólo en relación a las creencias de un individuo o un grupo. La insistencia en este punto nunca es mucha. El relativismo obtiene su fuerza, en gran medida, de equivocarse esa verdad inocua por esta teoría aventurada. Hecho el distinción, es ostensible que no viene al caso relevar en este contexto, como parece hacer Vargas Llosa, la inmensa pluralidad de "manifestaciones de lo humano", "la complejidad vertiginosa de la naturaleza humana" o lo insólito, pasajero y desfasado del fundamentalismo islámico o el nazismo.

Los despropósitos del liberal

Ante esto, el liberal podría abandonar su relativismo y defender el valor incondicional de la libertad. Exactamente eso es lo que Vargas Llosa parece hacer por momentos. Pero no le sirve de mucho. Según admite él mismo, "renunciar a la libertad es una opción posible desde luego". Por sí sola la libertad, como la sinceridad de la que habla Ortiz de Zevallos, no fundamenta nada o, mejor dicho, fundamenta cualquier cosa.

El liberal aparenta ser menos vulnerable que el relativista porque en nuestro caso imaginario puede recurrir a la soberanía individual y a los límites que ésta impone sobre la libertad de otros. Crea lo que crea, el verdugo está obligado a respetar la voluntad de su víctima. Las dificultades del liberal comienzan cuando preguntamos, ¿y si la víctima consiente? Después de todo, sabemos que los seres humanos acceden a las vejaciones más abismales. (Recordemos. Lo esencial no es que suceda sino que sea concebible que suceda.) Grotescamente, el liberalismo propone que se permita lo que no se puede permitir, que nos crucemos de brazos y nos consolemos con el pensamiento que normalmente las personas no se enajenan tanto y si lo hacen no les dura mucho. No exagero. Es eso lo que, no dudo que sin advertirlo, está afirmando Ortiz de Zevallos al decir, absurdamente, que "son los medios los que justifican el fin".

La sana tentación es pensar que quien quiere algo así no es verdaderamente libre. El problema para el liberal es

que si muere este anzuelo está subordinando la soberanía individual a su concepción de lo que es la naturaleza humana y la libertad verídica. Para quienes manejan los tecnicismos, ha pasado de la libertad "negativa", que es la de nuestros liberales y la que Vargas Llosa abiertamente adopta, a la libertad "positiva". En resumen, ha dejado de ser liberal. Lo que, al fin y al cabo, no está mal.

Un examen más detenido nos permitiría desarrollar otras críticas. Como, por ejemplo, ha indicado A. John Simmons, no es correcto suponer que el acuerdo tácito entre conciudadanos sea libre, en vista de que es una oferta "todo o nada" y la solitaria alternativa es irse a vivir desterrado en una isla remota, si es que queda alguna por ahí todavía. Aquí tendremos que contentarnos con poner ésta y otras consideraciones de lado. El meollo del error del liberalismo que sí hemos puesto al descubierto es éste: el individuo no tiene soberanía suprema sobre sí mismo, y su libertad lícita está delimitada por la naturaleza de las cosas, por las verdades morales, por sus propios e inalienables deberes y derechos. De esto se deduce que el ejercicio de la autoridad social se justifica sólo si permanece dentro de esos confines y que la legitimidad del poder político no descansa exclusivamente sobre las voluntades individuales.

Deberes y derechos

Vemos, pues, que de casos como el que acabamos de examinar se establece que los hombres y las mujeres tenemos derechos que trascienden la libertad de cualquiera, incluidos los propios beneficiarios, como son el derecho a la integridad física y personal. Correspondientemente, queda claro que el albedrío está sujeto a deberes impuestos por encima de toda voluntad. Si alguien posee un derecho inalienable, esto crea la obligación de respetarlo y también de protegerlo, quíerese o no. Cuando el sádico veja a su víctima, es evidente que no solamente tiene él la obligación de no incurrir en su perversión y la víctima el derecho de oponérsele, sino que, si estamos presentes, nosotros tenemos el deber de intervenir para evitar que la aberración se consuma.

Lo último es de central importancia. Existen deberes que nacen de las necesidades del prójimo y que circunscriben la autonomía individual. Cuando alguien nos necesita para vivir como es propio para un ser humano, este hecho genera un deber en nosotros. Por ejemplo, es evidente que al encontrarnos en una situación en la que podemos impedir una muerte, nuestra libertad no puede invocarse como razón suficiente para no actuar. Es verdad que éste puede no ser el único deber que nos obliga. Son muchas las obligaciones para con nosotros mismos y para con otros. Y en un mundo donde la necesidad es tanta tienen que adoptarse criterios de selección que en alguna medida son arbitrarios y, por lo tanto, injustos. Lo crucial es que quede sentado que el altruismo no es una elección sino una imposición para quien desea vivir una vida ética.

Los deberes solidarios norman la existencia en sociedad. La dignidad humana impera sobre el derecho de cualquiera a la propiedad privada de bienes que le son superfluos. Si alguien necesita para sobrevivir algo de lo que su dueño puede prescindir sin afectar su calidad como persona, el propietario tiene el deber de entregarlo y el beneficiario el derecho de demandarlo. Esto no niega que lo superfluo para uno puede no serlo para otro, ni que, nuevamente, la necesidad esencial de alguno puede no ser el único hecho relevante para el razonamiento práctico. Simplemente establece que el derecho a la propiedad tiene límites y que esos límites los dicta la naturaleza de las cosas. Este cuestionamiento del derecho a la propiedad privada, así como el rechazo del "principio del individualismo, la competencia, cada uno por sí mismo y contra el resto", son elementos principales de la crítica socialista al liberalismo, como escribiera Mill en 1869.

El origen de la sociedad

Hemos visto que el poder político no se puede justificar apelando exclusivamente al libre consentimiento de los ciudadanos. Es por esto que el liberalismo contemporáneo, no el de nuestros liberales que no son sino repetidores segundos de doctrinas mal asimiladas, sino el de pensadores

como Nozick, ha terminado minando la legitimidad de la sociedad, y reduciendo toda autoridad lícita a la que se establece por contratos libres y explícitos entre individuos. Ante el sentido común esto es una reducción al absurdo de la posición liberal. Una manera de responder a esta refutación es aceptar la consecuencia e intentar negar su sinsentido. Esas maniobras poseen la virtud de la coherencia. Pero persuaden sólo a aquellos filósofos que, llevados por lo étéreo y abstracto de su disciplina, han perdido el sentido de la realidad de las cosas.

Según dice Aristóteles, "la sociedad es obra de la naturaleza y el ser humano es por naturaleza un animal político". Un individuo aislado no puede desarrollarse como persona. De esta necesidad surge la comunidad entre humanos, con la finalidad de procurar el bien de quienes la integran. ¿Cuál es, entonces, la justificación del poder político? La autoridad social se funda en que el gobierno y el orden legal son necesarios para el fin de la comunidad. Se sigue de esto que ninguna ley y ninguna potestad son lícitas si no sirven al bien común, al bien de todos y cada uno de los miembros de la comunidad.

Pensemos en una sociedad en la cual hay miembros que no logran satisfacer, por más que se esfuerzan, sus más elementales intereses; hombres, mujeres, y hasta niños y niñas que no ven respetados sus más básicos derechos, porque carecen de bienes que otros miembros de la misma sociedad poseen por sobre lo requerido para una vida materialmente plena. Para no perdernos en detalles, pensemos por un lado en una miseria a todas luces inhumana y por otro en una riqueza incontestablemente superflua. Y recordemos que los mil tonos de gris no ponen en duda el blanco y el negro puros, que los muchos casos discutibles no niegan los otros obvios, y que aún la luz más luminosa es oscuridad absoluta para el ciego. Entonces, si alguien sugiere que todo es gris, discutible y relativo y que cualquier riqueza por más que para nosotros sea o parezca excesiva puede para alguien ser, y no sólo parecer, esencial, mandémosle sin más al oculista porque no ve lo que está ahí para verse. Puesto literalmente, quien no entiende que hay miseria indigna de un ser humano y riqueza en exceso de la

necesaria para una existencia apropiadamente humana, requiere educarse moralmente.

Tristemente, para nosotros, exceptuando a los obnubilados por la conveniencia o la ideología, no es difícil concebir una situación como la que describo. Es, más bien, demasiado fácil, porque es aquella en la que vivimos. Lo que deseo señalar ahora no es la verdad común que esto es malo e indeseable, sino esta otra verdad quizá menos manifiesta: que para que una comunidad donde sucede algo semejante se legitime es menester apelar a mucho más que a la democracia electoral. Una sociedad que constitutivamente admite y tolera la injusticia flagrante no tiene ninguna potestad sobre nadie, y no la adquiere porque se constituya electoralmente y así forme luego sus gobiernos.

La legitimidad de la insurrección

Toquemos piso por un momento. La sociedad peruana tiene legítima autoridad sobre los individuos que habitan estas tierras porque reconoce la ilegitimidad del orden social que lamentablemente existe entre nosotros y se guía por el imperativo que ordena cambiarlo. Este hecho es relevante para la comprensión moral de la insurrección armada, pero no es la única razón por la que ésta no se justifica en el Perú.

La violencia contra alguien es siempre criminal salvo que se origine en la autoridad legítima legítimamente ejercida o en la defensa propia frente a una violencia equivalente. Cuando la sociedad ofrece mecanismos razonables para cambiar y para la expresión equitativa de todos, y reconoce y garantiza la autonomía de los individuos dentro de las convenciones establecidas para posibilitar la vida en común, es difícil hacerle creer a uno que existe una agresión que valide la toma de armas contra todos aquellos que trabajan para el Estado o que simplemente no están comprometidos en la lucha contra el Estado. Además, la insurrección sólo se justifica para restablecer similares mecanismos de expresión libre, dado que nunca es legítimo el poder político impuesto a la fuerza y en contra de la libre y lícita voluntad de la comunidad o de las mayorías ciudadanas.

No es raro que quienes arguyen a favor de la toma del poder político por la fuerza aduzcan el bien que resultará de ese hecho. En la base de la "racionalidad" senderista está, efectivamente, la idea que el asesinato se justifica si es medio para un buen fin. Estos argumentos de ralea utilitarista tienen la misma estructura que aquellos con que los conservadores en los Estados Unidos buscan justificar la sociedad liberal norteamericana frente a los socialismos de las democracias europeas, y también aquellos con que algunos economistas "pragmáticos" defienden sus propuestas, excusando la injusticia presente con una justicia futura o el mal de pocos con el bien de muchos.

Esta reveladora convergencia entre el liberalismo y el terrorismo comunista contradice la opinión de quienes, como Ortiz de Zevallos, oponen el liberalismo al utilitarismo consecuencialista y sugieren que la justificación de los medios por el fin es patrimonio del socialismo. Todo lo contrario, la doctrina política de Mill, el utilitarista de mayor influencia y renombre, está más cerca del liberalismo criollo que del socialismo que aquí esbozo. De acuerdo a Mill, una acción es moralmente recta si promueve el bienestar general, fin que justifica cualquier medio. El liberalismo no sólo es compatible con este utilitarismo, sino que se identifica con él en cuanto incorpora como valor supremo en el contrato social la maximización del bienestar general.

En 1921, al denunciar ante Lenin el escándalo de la toma bolchevique de rehenes en nombre del socialismo, Kropotkin no ofendía ni al lenguaje ni a la historia. El revolucionario ruso podía apoyarse en la larga tradición que valora incondicionalmente a la persona e invocar el pensamiento que plasmó la República Comunitarista del Paraguay en el Siglo XVII, el socialismo inspirado en la moral cristiana, distante como el sol de las tinieblas de la instrumentalización del ser humano. Ese socialismo rechaza la hueca concepción de la naturaleza humana como un cascarón de libertad o de sinceridad, una envoltura sin contenido, un plumaje capaz de convertir al gallinazo en cuculí. A diferencia del liberalismo, ese socialismo no puede adoptar un razonamiento utilitarista sin comprometer su consistencia, puesto que establece los cimientos de la prioridad del bien común, no en la vana de-

terminación de la voluntad, sino en el valor absoluto e inalienable del ser humano.

Democracia, tolerancia y socialismo

El socialismo se define por el principio que la soberanía primordial entre los seres humanos pertenece a la comunidad toda, al conjunto de quienes la conforman, y le pertenece con el fin de procurar el bien común. Para el socialismo, el dominio máximo del poder permisible es el mínimo necesario para asegurar el bien de todos, y nadie, ningún individuo y ningún grupo, tiene natural o circunstancialmente soberanía sobre otros, si ésta no le ha sido concedida por la sociedad en su conjunto y si no la ejerce para satisfacer el bien esencial de todos sus miembros.

La democracia electoral y la libre expresión y organización ciudadana son medios por los que la sociedad concede potestad a los gobernantes. Quien asocia sin reparos socialismo y dictadura ignora el pensamiento democrático y comunitarista, sin el cual, no obstante, es imposible entender la historia política de occidente. Al negar el socialista que la autoridad política brota de las voluntades individuales no está negando que el consentimiento libre de los ciudadanos sea necesario para la legitimidad social. Por el contrario, al afirmar que la soberanía pertenece propiamente y por naturaleza a la sociedad y sólo en cuanto es necesaria para procurar el bien común, valora en su exacta medida la autonomía individual.

Por ello no es inteligente tampoco la identificación del socialismo con la intolerancia. Felizmente, el respeto a la opinión ajena no conlleva el abandono de toda convicción. Saber con certeza que dos y dos son cuatro no implica necesariamente ser intolerante hacia aquellos que creen y afirman que dos y dos son cinco. Pero la virtud de la tolerancia tampoco exige que se admita a los que creen que dos y dos son cinco en los colegios de primaria como maestros de aritmética. La duda absoluta no conduce al genuino respeto por el parecer del prójimo, sino al cuestionamiento de toda verdad.

Es la convicción ética del socialista, más bien, la que le impone el respeto a la autonomía y a la integridad de las

personas. La prioridad del bien común sobre el bien superfluo de algunos no es otra cosa que la prioridad de la dignidad esencial de cada uno de los individuos sobre los intereses no esenciales de otros. Es el socialismo, entonces, el que en verdad le concede al ser humano su valor pleno. De ahí que encuentre el sustento de su esperanza renovadora en la razón y el sentimiento moral de las personas, y que alimente su fe en un futuro de justicia y libertad con el ejemplo heroico de la solidaridad del pobre, con la decencia del desposeído que sufre la vileza de su prójimo, con la nobleza de quien en su entrega altruista manifiesta lo mejor del ser humano.

REFERENCIAS

- Debate*. Set./Oct. y Nov./Dic. de 1989. (Vol. XI, Nos. 57 y 58).
Aristóteles. *Política*, Libro I.
David Gauthier. *Morals by Agreement*, Oxford, 1986.
P. Kropotkin. "Cartas de Kropotkin a Lenin", *Postdata*, mayo de 1974.
John Stuart Mill. *Sobre la Libertad*.
———. *Sobre el Socialismo*.
———. *Utilitarismo*.
Robert Nozick. *Anarchy, State, and Utopia*, Nueva York, 1974.
A. J. Simmons. *Moral Principles and Political Obligations*, Princeton, 1979.
F. Suárez. *Sobre las Leyes*, Libros II y III.
———. *Defensa de la Fe*. Libro III.
Mario Vargas Llosa. *La Cultura de la Libertad*, Lima, 1988.
———. "Historicismo y ficción", *El Comercio*, 30 de noviembre de 1989.
———. "Karl Popper y el Historicismo", *El Comercio*, 10 de diciembre de 1989.
Bernard Williams. *Morality*, Cambridge, 1972.

RELATOS Y POEMAS / BENJAMIN PERET

BENJAMIN PERET
(1899-1959)



E necesitaba" —ha escrito André Breton— (...) "se necesitaba un *desprendimiento a toda prueba*, del que no conozco desde luego otro ejemplo, para emancipar el lenguaje hasta el grado en que desde el primer momento ha sabido hacerlo Benjamin Péret". En efecto, difícilmente se encontrará en la poesía francesa del siglo XX, incluso entre los surrealistas, otro escritor tan imprevisible y tan independiente de los clichés, los marchamos y las presiones del *establishment* literario que en general marcan una época, y en la época las escuelas y movimientos artísticos (el surrealismo era uno de ellos), hasta en sus reacciones contra la "tradición".

Pensamos que esta libertad extrema se debe a que Péret desde que empezó a publicar (si no hacemos caso de un par de poemas "mallarmeanos" de 1918) tomó, si se puede decir, *al pie de la letra* el principio del automatismo psíquico antes de que fuera "oficialmente" enunciado y sustentado por Breton en el primer manifiesto del surrealismo en 1924: el primer libro de poemas de Benjamin Péret, *El pasajero del transatlántico*, data de 1921, cuando el poeta casi recién llegado de Nantes empezaba a participar en la ac-

tividad dadaísta al lado de sus futuros cofrades del grupo surrealista. Breton recuerda con emoción la gestión de una mujer (en realidad la madre de Benjamin) que fue a pedirle un número de la revista *Littérature* para su hijo "que quisiera lanzarse en la literatura"; y "se lanzó" en efecto no bien llegó a París, pero en una literatura tan peculiar y tan ajena a las concesiones habituales en la cofradía, que le ha cerrado desde el principio de su "carrera" hasta hoy, treinta años después de su muerte, las puertas del reconocimiento por la crítica; la misma crítica que ha hecho de los otros fundadores del surrealismo, Breton, Aragon, Eluard o Soupault, verdaderos "clásicos" de la literatura francesa ("André Breton es nuestro Goethe" declaraba sin reparos el ilustre filósofo Foucault en 1966).

La violencia que en su obra literaria y en sus escritos políticos (hasta hoy no recopilados) zamaquea la realidad de todos los órdenes establecidos no es sin duda ajena a esta especie de ostracismo; rechazaba con la misma vehemencia y con el mismo horror todos los símbolos y los lenguajes que representan abstractamente un poder opresivo y, naturalmente, a los hombres de carne y hueso que ejercen ese poder o se comprometen con él y los que manejan sus símbolos o los acatan; la violencia humana y poética de Péret tiene que ver con el "desprendimiento" o "desapego" a que alude Breton; de ahí mana, con toda la espontaneidad que permite la edificación de una obra de palabras, la poesía de sus poemas y sus relatos. Si quisiéramos encontrar un término para caracterizar esta poesía, el más certero sería la "frescura" y el lector puede tomar el término en sus dos acepciones: la de verdor y lozanía de todo lo no ajado y envejecido, y la de desenfado o atrevimiento. El incesante humor de Péret, que no es solamente "negro" sino de todos los colores, tiene seguramente por origen la no coincidencia entre la representación que se forjaba el poeta de un ser humano libre en un mundo libre y la visión de una humanidad sometida a toda clase de opresiones, represiones y comprensiones. Muchos de sus relatos recuerdan los Märchen del romanticismo alemán, sólo que en sus cuentos de hadas de la modernidad Péret mete a granel las costumbres y los problemas de la sociedad europea de su tiempo y su

humor transparente sus fobias y sus obsesiones: en medio de un mundo poético tejido de relaciones maravillosas que trasmudan todos los elementos de la realidad en el tiempo y el espacio, se dispara de repente un certero puntapié propinado a un dignatario o a una institución de la sociedad francesa y nos devuelve al aquí y al ahora de la experiencia común. El universo poético de Péret se alimenta de vida cotidiana y mucho, como en Breton y el primer Aragon, de las calles y las gentes del París de la época.

La poesía de Péret quiere ser fiel a la vida, pero a una vida siempre recreada y proyectada, impregnada de sueños y de una imaginación permanente que se propone nada menos que la revolución permanente. Esta idea de revolución permanente es sin duda la que lo acercó a Trotsky, en quien buscó los fundamentos teóricos y prácticos de una militancia política activa que le valió dos veces la cárcel, en el Brasil y en Francia, y lo llevó al frente de batalla en la España de 1936. Obra y vida son dos aspectos de la personalidad del poeta: sería absurdo identificarlos pero es igualmente absurdo disociarlos abstractamente. La obra (sin los escritos políticos) está reunida en cuatro tomos, dos de poemas y dos de narraciones, editados los tres primeros por Eric Losfeld (Editorial Le Terrain Vague) y el último por la librería José Corti en París, entre 1969 y 1987, todo bajo el patrocinio de l'Association des Amis de Benjamin Péret. Recordemos entre las colecciones de poemas *Immortelle maladie* (1924), *Le grand jeu* (1928), *Je sublime* (1936) y entre los relatos *Au 125 du Boulevard Saint-Germain*, *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, *Il était une boulangère*, *La dernière nuit du condamné à mort*, *La brebis galante*, escritos entre 1922 y 1949. De la vida hay poco que contar: una vida asendereada de hombre honesto y pobre de solemnidad: ostentaba una intransigencia tan obstinada en los principios éticos que se enemistó con más de medio mundo. Cuando lo conocimos en los años cincuenta asistía puntualmente y de mala gana a las reuniones fantasmales del grupo surrealista de la época, por fidelidad a lo que encarnaba para él el surrealismo y por amistad a su entrañable André Breton; aparte de eso militaba en un grupito de extrema izquierda, no menos fantasmal, que se proponía la destrucción de

Franco en España, del estalinismo en cualquier otra parte, y el desencadenamiento de la revolución mundial. Vida de poeta, para emplear la expresión tan bien hallada por Emilio Adolfo Westphalen para presentar una serie de cartas de César Moro, quizá su admirador más ferviente entre los poetas hispanoamericanos de la primera mitad del siglo. (*Américo Ferrari*).

EN EL MARCO DE NUESTRAS COSTUMBRES

¿Las 11 menos cinco...?

Un caballo devoraba las raíces de un árbol que acababan de cortar los empleados municipales de París. Una chiquilla de unos diez años los miraba trabajar cuando una señora, ya sesentona por lo menos, se le acercó y le dijo:

—Muchacha malcriada ¿no te da vergüenza dejar que se envenene ese pobre animal?

La chica se rió y le dijo:

—A mí me divierte, qué quieres que le haga, no todos los días es fiesta. Y del bolsillo de un obrero que pasaba por ahí camino a su trabajo sustrajo una botella de vino tinto que se bebió de un trago.

No bien lo hizo cuando ella misma se encontró metida en el agujero royendo las raíces del árbol, mientras el caballo partía a galope tendido derribando a su paso todas las estatuas que pululan en París.

Las estatuas, descontentas, ordenaron a los primeros transeúntes que pasaran traerles quién un diente, quién un casco, quién una costilla o un pelo de la cola.

Tras galopar un buen rato, el caballo, que había dejado atrás a todos sus perseguidores, llegó al bosque de Vincennes y, trotando al azar, vio el paredón, frente al cual había un grupo de soldados en posición de descansar armas. De un auto que llegó en ese momento bajó Bolo Pachá, y ¿qué creen ustedes que sucedió...? ¿Que Bolo Pachá se subió al caballo y picando espuelas se eclipsó?

Pues no.

Bolo Pachá se puso de rodillas y sosteniendo en sus manos la cola del caballo dijo:

—Padre nuestro que estás en los cielos, etc.

En el momento en que pronunciaba la última sílaba de la oración se abrió la barriga del caballo y los intestinos cayeron fuera.

Bolo Pachá cortó los intestinos por la parte que adhería aún al animal y tomó el lugar de éstos; al punto el vientre se volvió a cerrar y el pecho del animal se cubrió de glicinas; el caballo relinchó y dijo:

—¡Derechos del hombre y del ciudadano!

“Todos los hombres nacen libres e iguales en derechos”.

Relinchó por segunda vez y fue a posarse en la copa de una encina milenaria que aprovechó la ocasión para hacerse más alta de lo que ya era; luego se esfumó y desapareció sin que nadie lo notara.

En esto los intestinos, después de que se marchó el caballo, habían tomado la forma de Bolo Pachá, quien exclamó.

—Centinelas: ¡Atención... Firmes...! Yo os doy mi bendición.

Y cayó muerto, acribillado por doce balas.

Marzo de 1923

EL CUENTO CONSAGRADO AL AZUL Y AL BLANCO

Una joven, que era quizás una princesa, pasaba aquella mañana de primavera por la avenida de los Campos Elíseos tirando de una carretilla llena de manzanas. Cuando llegó a la altura de la glorieta de los Campos Elíseos soltó una carcajada y dijo:

—Algo flota en el aire.

Para corroborar sus palabras, una máquina de escribir Remington cayó o mejor dicho fue a posarse a sus pies y se puso a funcionar como si alguien pulsara las teclas.

La joven, que era la Señora de Freycinet, esposa de un exministro, quedó algo sorprendida; no obstante siguió su camino. Había recorrido apenas una cuadra cuando, de un farol, un ave lira vino a posarse sobre las manzanas. En ese instante se levantaron los adoquines del pavimento y surgió una enorme pipa; de la pipa salió una negra tuerta dando voces:

—¡Mi capitán... mi capitán!

La Señora de Freycinet se puso en posición de firmes y, haciendo el saludo militar, le dijo:

—Hija mía, te has hecho digna de la patria.

Y le dio el ave lira que, furiosa de tener que salir de su carretilla, ladraba a más no poder. La negra hizo a su vez el saludo militar y, cortándose los dedos del pie izquierdo, los puso en el lugar del ave lira, la que, al fin tranquila, se había posado sobre su cabeza.

Nuevas aventuras, sin embargo, esperaban a la Sra. de Freycinet. A la altura del Select-Bar se detuvo un instante para tomar aliento, ya que, es curioso, desde que la negra puso sus dedos en la carretilla ésta parecía pesar el doble.

—¡Qué tiempo! —se decía la señora—: hace un calor maravilloso y todos los relojes señalan las 7; y sin embargo yo salí de la plaza de la Concorde a las 12. Es imposible.

No bien hizo esta reflexión cuando ya el Select-Bar salía a su encuentro y se la tragaba como un animal, mientras que de una ventana del primer piso un general en uniforme de gala caía de cabeza. A un metro del suelo se enderezó y, movido por una fuerza formidable, se elevó verticalmente por el aire y desapareció en dirección de la plaza de l'Étoile.

Lo encontraron doce años después cerca del Polo Norte. Lo llamaban "El Patria".

Marzo de 1923

UNA HUELLA VALE UNA YEGUA

Un pistoletazo dio la señal de partida y una señora rubia se elevó verticalmente por los aires, se deslizó ligera por encima de unos bosquecillos, cruzó un río sin ningún esfuerzo y con la mayor naturalidad se posó al pie de una jerinquilla florida.

¡Veinte años hacía que no había vuelto a esta comarca donde se las entendía tan bien con el mistral! Abrazó con fuerza el arbusto a cuyo pie se encontraba. Unos conejitos de pelo rizado cayeron de las ramas en flor y se pusieron a brincar a su alrededor. La señora se sintió conmovida y el ruido del mar que rompía a escasa distancia aumentó su emoción. Muy pronto empezó a hincharse, se puso viscosa,

luego pegajosa y por último se derramó como una gran mancha de sangre sobre el césped.

Los conejos huyeron aterrados y un hombre correctamente vestido pero afectado de una ligera claudicación de la pierna izquierda se acercó a la mancha de sangre, mojó un dedo en el líquido y se untó la frente, los ojos, las orejas y la boca; en el acto desapareció su barba al mismo tiempo que su claudicación; en cambio se le hinchó el pecho y una tupida cabellera negra le cubrió el cráneo hasta entonces calvo.

Casi no daba crédito a su buena suerte y se alejó tristemente, a pesar de las amabilidades que le prodigaron unos obreros que, al fin de su jornada, salían de una refinería cercana. Una extraña alteración se producía en él, su timidez natural cedía el paso a una infinidad de deseos crueles: rajar a hachazos un armario para cortarlo en lápices diminutos, electrocutar colibries, descomponer los colores, etc. . . Resistió empero a estos impulsos, que sabía morbosos.

Un coche que venía a toda velocidad se estrelló cerca del hombre y éste vio cómo la madera de que estaba hecho volvía a su estado primitivo de árbol. Este fenómeno lo desesperó; se arrodilló en la carretera para buscar tréboles de cuatro hojas, pero no encontró ninguno.

Entretanto una joven que tomaba el fresco en el balcón de una casa vecina observó que dos perdices se habían posado sobre sus hombros.

Habiendo terminado su infructuosa búsqueda, nuestro hombre se sintió transparente y fresco como ropa blanca apenas puesta a secar al sol. Se levantó y prosiguió su camino.

De haber estado menos distraído hubiera visto que de ambos lados la carretera estaba flanqueada de estómagos que cantaban a su paso. El cielo tenía un color de nácar y, de segundo en segundo, un caballo lo atravesaba al galope de Este a Oeste.

El hombre llamó a la puerta de una casa solitaria y preguntó si daban posada. Le contestaron que sí, y hasta se podía hacer el amor.

Como se sentía joven, el hombre entró. La casa, de una sola habitación, no tenía techo. En medio, subida sobre unos

hilos de telégrafo a tres metros del suelo, una mujer desnuda lo miraba; de cada lado del hombre otras mujeres desnudas caminando sobre hilos tendidos en zigzag tocaban sin parar bocinas de automóvil. Tendida en el suelo había una espesa alfombra de biftec sobre la cual varias parejas hacían el amor. Se sentó y pidió té. Una joven también desnuda vino a traérselo y se lo sirvió mientras que un globo esférico se posaba al lado.

—¿Tienen ropa para vender? dijo un hombrecito retaco que salía del globo.

—¿Así que hoy es domingo? se preguntó el primer hombre.

Y esta idea le infundió una indefinible tristeza. La mujer, que se había quedado cerca de él, se dio cuenta y le dio un beso en la tetilla izquierda. Entonces cantó al gallo a tiempo que toneladas de cabellos caían sobre los dos y los cubrían de pies a cabeza.

El hombrecito, infatigable, seguía diciendo:

—¿Tienen ropa para vender?

1923

LA ULTIMA NOCHE DEL CONDENADO A MUERTE

—Un segundo, me pongo el pelo y estoy a su disposición.

Era yo quien decía estas palabras, encaramado sobre una de las más altas ramas de un castaño centenario. Llovía a cántaros. Unos niños jugaban al pie del árbol. En el interior del tronco que era hueco y casi no se mantenía de pie sino por su corteza una gallina ponía huevos sin parar y los rompía en el acto, a picotazos.

Mi interlocutor, un joven granjero de la vecindad, se quitaba la perilla y se la metía en el bolsillo cada vez que se sentía cansado, al anochecer sobre todo, mientras fumaba una voluminosa pipa de vidrio azul que no era sino un aislador hueco al que había adaptado un cañón de carrizo.

Me bajé del árbol y, tomando a mi amigo por el brazo, me fui de cacería aunque en esa época del año los reglamentos vigentes no lo permitieran.

En ese momento se abrió estrepitosamente la puerta de mi celda y entró un niño de ocho años que llevaba atada a una cuerda una cabra enteramente negra; lo seguía un tropel de gente que no conocía. Entre ellos se encontraba mi abogado, el cual tenía en las mnaos un par de tirantes; los miraba de hito en hito mientras movía los labios pronunciando palabras que yo no entendía. "Buenos días, papá", dijo el niño empujando la cabra debajo del catre.

Uno de los hombres que me eran desconocidos se me acercó y me dijo:

—Benjamín Péret, ya sabe usted lo que ocurre.

YO.—No.

EL.—Escriba lo que quiera.

YO.—No tengo nada que escribir.

EL.—Bueno. vístase.

Me vestí, me afeité cuidadosamente, desenchufé por simple costumbre mi bombilla eléctrica, leí algunos versículos de la Biblia y un capítulo de "Las once mil vergas" y anuncié que estaba listo.

Durante el trayecto la conversación no decayó. Hablé de mis proyectos a mi abogado defensor. En cuanto saliera de la cárcel pensaba dedicarme de nuevo a mi profesión que consideraba la más bella de todas. Me proponía violar y asesinar después con procedimientos de tortura nunca vistos a una muchacha con la que me había encontrado un día en los alrededores de Epinal y a la que seguí hasta su domicilio, no sin declararle que era la más bella de todas y que me sentiría infinitamente feliz si me dejaba amarla. Ella sonrió un poco y me dio un pajarito que no tenía más que una pata. Guardé ese pajarito mucho tiempo, vivía en el bolsillo de mi saco; mire, aquí.

Mi abogado era un hombre encantador que sabía lo que es vivir, y a medida que le hablaba intuía que mis ideas y mis ambiciones lo conquistaban. Matar ¿no es el placer más delicado que haya sido dado al hombre?

—Mire usted, le decía, cuando me veo con un puñal largo y afilado en la mano y cuando este puñal se hunde en el pecho de una niña o se clava en la cara de uno de esos hombres que, al atardecer, en mangas de camisa, leen el periódico sentados a su ventana...

Yo sentía que esta vida lo tentaba y me hubiera gustado que este hombre que me defendió en el tribunal con tanto talento prosiguiera conmigo la obra a la que me había dedicado: *La generalización del crimen*. Con este objeto iba desarrollando los argumentos que se me antojaban más favorables a mi tesis y cuando llegamos al patio de la cárcel al cabo de un tiempo que me pareció o muy largo o muy corto (es tan difícil apreciar el tiempo...); mi defensor estaba del todo dispuesto a asesinar a uno de los personajes que nos acompañaban para que, decía, pudiéramos huir al amparo de la confusión que causaría su acto.

Ya en el patio de la cárcel vi la guillotina y me sentí, sin transición alguna, en un estado sorprendente de excitación sexual. Creo que de haber tenido la oportunidad hubiera amado una tras otra a quince mujeres. Me contuve sin embargo y, dirigiéndome al Sr. Deibler, le pedí permiso para hablar unos instantes con el guardián en jefe de la prisión.

Le dije a este buen hombre lo triste que me sentía de separarme de él y cuán agradables recuerdos guardaba de las amistosas relaciones que se habían entablado entre nosotros. Para probarle mi simpatía le hice saber que iba a sembrar en el patio de la cárcel un hueso de cereza en la parte más expuesta al sol y le hice prometer que se esmeraría en su cultivo. Cuando me hubo hecho esta promesa, le significué cuán placentero era para mí el pensar que dentro de breves años, cuando la semilla se hubiera convertido en árbol, él cosecharía sus frutos deliciosos. Le pedí solamente que obsequiara con un puñado de ellos a los que vinieran, como yo, a expiar sus crímenes, aunque yo no juzgase en verdad que mis crímenes merecieran castigo alguno. Mi abogado defensor me aprobaba —Querido amigo—.

Después de esto fue el cura el que vino a decirme que no debía morir sin pedir perdón a Dios por mis faltas. Esta vez monté en cólera y, encogiéndome de hombros, le dije con rudeza que no tenía ninguna falta que hacerme perdonar. Hizo precipitadamente el signo de la cruz y se puso a rezar el rosario en silencio, lo que a mí me incomodaba mucho.

El Sr. Deibler se me acercó y, con una cortesía que me conmovió sobremanera, me preguntó si estaba preparado.

Habiéndole contestado que sí, me hizo los últimos y habituales preparativos de los condenados a muerte. Terminada la operación, avancé, sostenido por el Sr. Deibler y mi defensor, hacia la guillotina al lado de la cual estaban los ayudantes. Los tres cantamos *Die Wacht am Rhein*. A lo lejos una pianola retorcía la quinta sinfonía de Beethoven.

En el momento en que me iban a colocar en la báscula expresé el deseo de llamar por teléfono.

—¿A quién? me pregunto el Sr. Deibler.

—A quien sea, contesté, quiero llamar por teléfono, nada más.

No quiso negarme este favor. Pedí un número a la telefonista: era el de un almirante que, sin dejarme tiempo de hablar, me anunció que estaba por salir de París para embarcarse en su navío; tenía que participar en unas maniobras navales en el Mediterráneo. Colgué el auricular. Me arrojaron sobre la báscula. Volví a encontrarme en el mismo estado de excitación sexual que cuando divisé la guillotina. El Sr. Diebler se dio cuenta y ordenó a uno de sus ayudantes que me satisficiera.

—Ya que va a morir y como aquí no hay mujeres, decía, bien puede satisfacerlo usted.

Nunca en mi vida había experimentado un goce tan completo: es verdad que iba a morir. En efecto, pocos minutos después la cuchilla de la guillotina caía sobre mi cabeza. Se había hecho justicia, como dicen...

[Traducción de Américo Ferrari]

EL IDIOMA DE LOS SANTOS

Vino
se meó.
Como estaba solo
se fue
pero volverá
el ojo en la mano
el ojo en el vientre
y olerá
el ajo los ajos
Siempre solo
se comerá los espárragos azules de las ceremonias oficiales.

[Le Grand Jeu]

LA CAJA DE LUCES

Está llena de un algodón ligero
que se vuela al menor ruido
que crepita al menor viento
que se aburre a la menor lluvia
que mata por el menor deseo.

Esto no puede seguir así.
Sobre los pies de mi vecino cae
una espuma verde
de nubes.
Son espinacas.
Sobre la cabeza de mi vecina cae
guijarros de pieles
que encuentra deliciosos.
Son ratones.

[Le Grand Jeu]

MIL VECES

A Elsie

*Entre los escombros dorados de la fábrica de gas
encontrarás una tableta de chocolate que huirá cuando te
acerques.*

*Si corres rápido como un tubo de aspirina
llegarás lejos detrás del chocolate
que trastorna el paisaje
a manera de un zapato con hueco
sobre el cual alguien arroja un abrigo de viaje
para no asustar a los transeúntes con el espectáculo de esta
desnudez*

*que hace castañetear los dientes a las cajas de polvos de
arroz*

*caer las hojas de los árboles como las chimeneas de fábrica.
Y el tren pasa sin detenerse delante de una pequeña estación
porque no tiene hambre ni sed*

*porque está lloviendo y no lleva paraguas
porque todavía no han guardado a las vacas
porque los caminos no son seguros y no le gusta
encontrarse con borrachos o violadores o policías.*

*Pero si las alondras hicieran cola a la puerta de las cocinas
para hacerse asar*

*si el agua se negase a cortar el vino
si yo tuviera cinco francos.*

Habría algo nuevo bajo el sol.

*Habría panes sobre ruedas que derribarían los cuarteles de
la gendarmería,*

*Habría viveros de barba donde los gorriones criarían
gusanos de seda*

Habría en el hueco de mi mano

un farolito frío

dorado como un huevo frito

*y tan ligero que la suela de los zapatos se me volaría como
una nariz postiza*

*de modo que en el fondo del mar sería una cabina
telefónica*

en la que nadie podría comunicarse nunca.

[De Derrière les Fagots]

QUIEN ES

Llamo tabaco a lo que es oreja
 y las polillas aprovechan para lanzarse sobre el jamón
 y provocan un combate notable entre las fuentes
 que brotan del pan de jengibre
 y los lentes que no dejan ver claro a los ciegos.
 Aunque la mujer que está frente a mí se comiera una mesa
 de disección
 la ruleta le daría más de un disgusto al príncipe chino,
 que se esconde en una maleta
 en la que un vagabundo con guantes y botas
 como un portaplumas
 reconocería fácilmente al arco iris que aparece a lo lejos por
 encima de las viñas después de la vendimia
 cuando el vino titubea en volverse blanco o tinto
 y renuncia para siempre jamás a mirar al porvenir cara a
 cara
 por miedo a que le vuelva la espalda
 silbando una tirolesa
 donde se trataría de cabellos rubios
 si no es de cabellos negros
 o bien de liebres que matan perdices
 para que la caza sea buena
 y el viento que sopla en las chimeneas
 impida que los ríos duerman en sus lechos.

[De Derrière les Fagots]

ALO

Mi avión en llamas mi castillo inundado de vino del Rhin
 mi ghetto de lirios negros mi oreja de cristal
 mi roca que rueda por el acantilado para aplastar al guardia
 rural
 mi caracol de ópalo mi mosquito de aire
 mi edredón de aves del paraíso mi cabellera de espuma
 negra

mi tumba estallada mi lluvia de langostas rojas.
 mi isla voladora mi uva de turquesa
 mi choque de automóviles locos y prudentes mi arriate
 salvaje
 mi pistilo de diente de león proyectado en el ojo
 mi bulbo de tulipán en el cerebro
 mi gacela extraviada en un cine de los bulevares
 mi cofrecito de sol mi fruta de volcán
 mi risa de estanque escondido donde van a ahogarse los
 profetas distraídos
 mi inundación de casis mi mariposa de morilla
 mi cascada azul como una mar de fondo que hace verano
 mi revólver de coral cuya boca me atrae como el ojo de un
 pozo
 centelleante
 helado como un espejo en que contemplas la huída de los
 colibríes de tu mirada
 perdido en una exposición de blanco enmarcada de momias
 te quiero.

[Je Sublime]

HABLAME

El negro de humo el negro animal el negro negro
 se han dado cita entre dos monumentos a los caídos
 que pueden pasar por mis orejas
 donde el eco de tu voz de fantasma de mica marina
 repite indefinidamente tu nombre
 tan parecido a lo contrario de un eclipse de sol
 que creo ser cuando me miras
 una espuela de caballero en una heladera de la que abres
 la puerta
 con la esperanza ver escaparse a una golondrina de
 petróleo ardiendo
 pero de la espuela de caballero brotará una fuente de
 petróleo llameante
 si lo quieres

*como una golondrina
quiere la hora de verano para tocar la música de tormentas
y la fabrica como hace una mosca
que sueña con una telaraña de azúcar
en un vidrio de ojo
a veces azul como una estrella fugaz reflejada por un huevo
a veces verde como una fuente rezumante de un reloj.*

[Je Sublime]

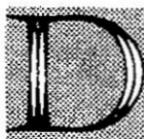
UNA MAÑANA

*Hay gritos de nunca acabar
berridos de tierra agitada como un abanico desmantelado
por topos en conserva
sollozos de tablas destripadas
largos como una locomotora que va a nacer
convulsiones de árboles rebeldes que no quieren dejar que
suba la savia
como el metro no acepta transportar avestruces
por sus túneles de barba mal afeitada
hay gritos
arañas de vitriolo que me trago sin darme cuenta
cerca de ese río agotado que sale del tubo de una pipa
que no es sino un largo hocico
un poco caliente
un poco más gruñón que un caldero casi vacío
ese río que no ves como no ves el polvo de una hostia
que el viento ha mezclado
con el polvo de un cura que parece sulfato de cobre
y el de una iglesia más retorcida que un viejo tirabuzón
por que tú no estás ahí más de lo que yo no estoy ahí sin ti
y por eso el mundo está todo despeinado.*

[Un Point c'est Tout]

[Traducción de Luis Loayza]

MUSICA AMBIENTAL Y TRANSITO INFRASONORO / ANTONELLO COLIMBERTI



DESDE hace unos años se confrontan en el mundo del arte dos diferentes y opuestas acepciones de música ambiental, identificables en términos ingleses como "ambient music" y "environmental music". La "ambient music" y su componente "Muzak" han encontrado desde hace años amplia resonancia en los mass-media y su "decorativismo" para decirlo así, ha sido últimamente leído y fuertemente propuesto como modelo de audición "débil" en evidente consonancia con la filosofía de igual nombre.

La "environmental music", por el contrario, ha permanecido durante mucho tiempo desconocida a los órganos de información, si se exceptúa un vago y confuso eco de temática relativa al "paisaje sonoro" derivado del conocido volumen de R. Murray Schafer *El paisaje sonoro* (Milán 1985).

En esta breve nota quisiera subrayar algunas convergencias posibles de la práctica artística de la "environmental music" y de su modelo de audición "militante" con la búsqueda filosófica de Mario Perniola. La "environmental music" (o EM, como por razones de brevedad la llamaré de ahora en adelante) es a menudo vinculada al futurismo italiano y especialmente al manifiesto denominado "L'Arte dei

rumori", publicado bajo la forma de una carta abierta al músico Balilla Pratella, por el pintor Luigi Russolo. En verdad, más apropiada parece ser la vinculación al menos conocido "Laboratorio dell'udito" del director ruso Dziga Vertov a quien Pietro Montani dedica una monografía *La Nuova Italia*, 1985): mejor dicho, Vertov tiene con Russolo la misma relación que hoy la EM tiene con la "ambient music". La diferencia se encuentra en la oposición específica entre una postura decididamente "estética" y una de tendencia "científica": en el primer caso nos limitamos a enriquecer la variedad de estímulos auditivos con sonidos-rumores inéditos; en el segundo caso se quiere organizar el tiempo mismo mediante el medio sonoro.

Rápidamente Vertov se dio cuenta que el mundo audible no es sino una parte del mundo arbitrariamente aislada, y escribe: "mientras camino reflexiono: sería necesario crear un instrumento capaz no tanto de describir, sino de fijar, de fotografiar estos sonidos. De otro modo será imposible organizarlos, imposible unificarlos. De lo contrario se nos escaparán como escapa al tiempo". ¿Quizá una toma cinematográfica? Fijar lo que se ha visto. Organizar en un universo no audible, sino visible. ¿Será esta la solución?

Hemos consignado en su totalidad este pasaje extraordinario porque nos parece que contiene en esencia el núcleo mismo de la EM, o sea el tránsito de lo audible a lo inaudible, o mejor a las zonas de frecuencia infrasonora vinculadas a los diversos canales sensoriales y a la vida social y biológica del hombre. Para Vertov el medio cinematográfico es el instrumento privilegiado para la composición de partituras espacio-temporales en el ámbito de esa "búsqueda de las leyes del tiempo" que fascinó en tierra rusa a buena parte de sus contemporáneos, y en especial al poeta Velemir Chlébnikov que además se firmaba con el apelativo de "rey del tiempo".

En efecto, si "la tarea original de una auténtica revolución no es ya simplemente la de 'cambiar el mundo', sino también y sobre todo la de "cambiar el tiempo" (Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Turín, Einaudi, 1978, pág. 91) y si el sonido es un medio privilegiado (junto con el cinema, como sostiene el director ruso Tarkovski en un texto reciente-

mente publicado (Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*. Milán: Ubulibri, 1988, pág. 59) para acceder a la componente rítmico-temporal de nuestra vida, verdaderamente merece apoyo la idea que "la revolución es la dimensión cotidiana y global de la música" (Mario Perniola, *L'alienazione artistica*, Milán, Mursia, 1971, pág. 249). Pero semejante acepción del término "revolución" conduce necesariamente a la noción de "tránsito" a la que aluden los textos más recientes de Mario Perniola. Especialmente, la ambigüedad del término "revolución" reside en el hecho de implicar, además de un pronunciamiento contra una situación de hecho, también el retorno a un punto de partida, que es además la lógica del dominio. La "transición", en cambio, "se presenta ya no con el aspecto de algo absolutamente nuevo, sino mediante una nueva combinación de elementos ya presentes y operantes" (Mario Perniola, *Transiti*, Bologna, Capelli, 1975, pág. 12); actuando así se mantiene en esa área intermedia de no-dominio entre viejo y nuevo, en esa tierra de nadie afín a la "trance" colectiva (Cfr. Gianni De Martino, *Nota del curatore*, en Georges Lapassade, *Saggio sulla trance*, Milán; Feltrinelli, 1980, págs. 9-14) y al "Trauerspiel" barroco (Cfr. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie* en Hugo von Holl Hoffmannsthal, *La Torre*, Milán, Adelphi 1978, págs. 155-226).

De igual modo, en las experiencias más interesantes de EM no es tanto la búsqueda de nuevos e inéditos "sound" lo que interesa, sino la "orquestración" del "paisaje sonoro" y la "concertación de los tiempos", o mejor la composición del ambiente espacio-temporal en que vive el hombre, ambiente siempre presente y siempre disponible en su aparición, siempre cambiante y siempre resplandeciente en su audibilidad y en su inaudibilidad. La EM más que una polémica contra la preeminencia de la dimensión visivo-espacial sobre la acústico-temporal, es una crítica radical de la concepción cuantitativa del espacio y del tiempo fundada sobre las nociones de "punto geométrico" y de "instante temporal" tratadas por Áganben. La EM transtorna la perspectiva, extiende la atonalidad más allá del lenguaje musical, pero no propone un aplastamiento indiferenciado y amorfo; al contrario, para aquélla "el fin principal de la organización musical es hacer que se encuentre la música justa en el lu-

gar preciso y en el momento exacto" (Albert Mayr, *Música in temporibus*, en *Eunomio*, 4, 1987, pág. 5).

De igual modo —como escribe Perniola— "el tránsito no es el fluir indetenible, que ve la hora suceder a la hora, el nunc al nunc, no es un sucederse de puntos sin consistencia y carcomidos por dos lados... no sólo cada hora, sino también cada punto del espacio está lleno... en cada lugar existe todo aquello que debe estar... el mundo no tiene centro ni periferia; la historia del mundo no se cumple en alguna parte privilegiada: todo punto del mundo es histórico". Pero de manera análoga a la EM, ello no significa indiferenciación; en efecto, el "tránsito" se encuentra también con las nociones de "ocasión".

Existen varias teorías de la "ocasión", pero particularmente fecunda nos parece aquélla en la que se le tiene por "instante perfecto y pleno en el cual el hombre ofrece su propio consenso a la naturaleza y coopera con los sucesos del destino", y es "estado normal del sabio el cual transforma todo suceso en suceso favorable sólo en virtud de su propia cooperación". También el compositor de EM coopera con los sucesos del destino, porque "existirá siempre un número más o menos grande de ciclos que no son de nuestro agrado pero que no podemos modificar. Con ellos podemos comportarnos como un compositor electroacústico en la mesa de dirección, haciendo resaltar a veces uno, a veces otro, y experimentando con diversas mezclas" (Mayr).

La EM al prestar atención y oído a la existencia humana en su globalidad no deja de lado la relación interpersonal amorosa y de amistad, recordando como Boecio pusiese en la "música humana" también la "naturalis amicitia", porque "una naturalis amicitia", aparte de otras afinidades temporales reclama también una sintonía en las cadencias de percepción y acción, un unísono o una consonancia infrasonora".

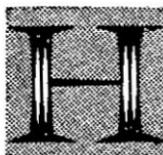
Así es también en el pensamiento del "tránsito": "la provocación amatoria implica el conocimiento de espacios y de tiempos oportunos... se desarrolla mediante desplazamientos a realizarse de improviso y en ocasiones que deben pesarse al vuelo... es una combinación de audacia y de prudencia: es necesario osar o retirarse, hablar o callarse, inten-

tar o renunciar en el momento oportuno". Tal atención a la conveniencia debe mantenerse también después de la "provocación", o quizá en el "empleo" amoroso, que es la segunda parte del arte de amar según Ovidio, de quien Perniola cita la siguiente expresión "quiero que ella me pida que vaya rápido (morer) o que actúe más despacio (substineam)".

(Traducción de Alicia Avalos)



LA AUDICION MILITANTE / ALBERT MAYR



ACE más de un siglo Adorno escribía "Und keine Musik hat mehr den Anspruch geschrieben zu werden, die nicht den kritischen Angriff aufs Bestehende bis in die innersten Zellen ihres technischen Verfahrens vortrug".¹ Postulados de este tipo no gozan de buena prensa; desaprobados ya desde el cageano "How to improve the world (you will only make matters worse)"² hoy la hipótesis del ataque crítico que se manifiesta en las más recónditas células de una composición musical encuentra muy pocos seguidores. Y aun si los hubiere, faltaría algo: en efecto, Adorno no llega a proponer una forma de audición tendiente asimismo a atacar lo existente, olvidando el hecho que la carga explosiva a colocarse en el tejido compuesto requiere de un adecuado detonador que no puede ser otro que una audición que propongo llamar "militante", una audición "débil" —para usar el término propuesto por Hosokawa— diluye la mezcla sintética más destructora.

Triste destino el de la audición: ver que le comprueban su propia debilidad ex cátedra, y ello no como resultado de

1. "...y ninguna música puede nunca más pretender ser escrita; si no lleva consigo el ataque crítico a lo existente aun dentro de las células más recónditas de su procedimiento técnico". (T. del A.).

2. John Cage, *A year Monday*, London, Marion Boyars 1968, p. 3-20.

un largo y glorioso período de fuerza sino después de siglos de mal disimulada —aun cuando dorada— debilidad, de exclusión de los procesos centrales del trabajo cultural. La audición —entendida como principal encuentro con el vasto campo de los fenómenos de baja frecuencia: sonidos y ritmos en nosotros y alrededor de nosotros— desde el Renacimiento para acá tiene escaso valor; estimula, seduce, induce (estados de ánimos, imaginaciones³ a veces reflexiones) mantiene una prestigiosa posición como objeto de investigación en diversas disciplinas, puede (tratándose de un campo limitado de estímulos) generar dependencia, pero no produce: estrategias perceptivas, ideas (recuérdese la etimología de la palabra) comportamientos que puedan ser transferidos a otros campos del trabajo cultural cotidiano, que logren incidir en el predominio de lo visible, de lo espacial atemporalizado; la audición no posee un vocabulario propio (sólo muy pocos términos usados para indicar sensaciones relativas a la esfera acústico-temporal no han sido tomados en préstamo de otras áreas) la valiente tentativa de Pierre Schaeffer de desarrollar una terminología “autónoma”⁴ tropezó con la indiferencia no sólo del público en general sino también de los investigadores; un destino ligeramente mejor parece tocar a las propuestas de R. Murray Schaffer.⁵

Tanto en las actividades de todos los días como en las científicas, desconfiamos de la audición, con la excepción de la audición del lenguaje verbal, aunque también para éste valga “*verba volant, scripta manent*”. No existen instrumentos de medida que traduzcan los datos relativos, por ejemplo, a la composición química de una sustancia en un código acústico-temporal. Como observa Georges Schaltenbrand:

“The mathematization of our image of the world is based on a onesided preference for the optic-haptic sphere of our

3. Para una propuesta estimulante para un imaginario realmente acústico, ver Roberto Barbanti, *Dall' immaginario all'accustinario*. “Quaderni di Informatica Musicale” 7 II, 1985, p. 28-39.

4. Pierre Schaeffer, *traité aux objects musicaux*, Paris, Du Seuil 1967.

5. R. Murray Schafer, *IL paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi-UNICOPOLI, 1985.

sensory experience. It is in that sphere that we measure, determine direction and form number".⁶ La propia investigación científica sobre el sonido o la percepción acústica ocurre, para la conducción de los datos obtenidos, a formas de representación video-espaciales. Existe indudablemente una relación directamente proporcional entre el desclasamiento de la audición como instrumento de cognición y su asunción como instrumento principal de evasión, y se puede descubrir en ello un momento de resignación cínica: oigo, por tanto me eximo del análisis consciente del mundo sobre el cual puedo de todos modos intervenir sólo en medida irrelevante, el cual de todas maneras mediante las sensaciones acústicas revela únicamente aspectos secundarios, anecdóticos.

Por tanto el más auténtico y realista ataque a lo existente que la música (entendida en su sentido más amplio) puede hoy conducir es la batalla contra el empobrecimiento, el debilitamiento de la audición (y por cierto no sólo, ni siquiera en *primis*, de la audición de músicas producidas por el hombre) más allá de lo recuperable. La audición, en razón de su propia naturaleza, está dirigida no tanto al Bestehendes cuanto al sucederse de los acontecimientos; y si hoy nos vemos precisados a enfrentar una excesiva y oprimiente mole de Bestehendes ello se relaciona con nuestra progresiva incapacidad de escuchar y de actuar en base a la audición, la militante, obviamente.

Hay un pequeño grupo de estudiosos y músicos que llevan adelante, desde diferentes ángulos, la batalla que mencionamos. Entre los vivos podemos mencionar a los exponentes de la "música especulativa"⁷ especialmente la "Harmonikale Grundlagenforschung" de Rudolf Haase,⁸ el ya mencionado R.M. Schafer y su "World Soundscape Project",

6. Georges Schaltenbrand, *Cyclis States as Biological Space Time fields* in "The Study of time" II J.T. Fraser et al, ed, New York: Springer 1975.

7. Para una panorámica sobre la música especulativa ver: Jocelyn Godwin, *The Revival of Speculative Music*, "Musical Quarterly" 68, 1982, pp. 373-389.

8. ... Rudolf Haase, *Der Messbare Einklang*, Stuttgart, Klett, 1976, *Harmonikale Synthese*, Wien, Lafite, 1980.

Joachim-Ernst Berendt.⁹ En el espacio de estas líneas no es posible examinar la importancia de estas contribuciones al desarrollo de la audición militante. Trataremos en cambio de analizar algunos aspectos de dicha audición desde un punto de vista técnico-realizador, es decir referido a la interpretación-ejecución de una partitura perteneciente a ese filón que seguimos denominando "música experimental", y especialmente la primera parte de la partitura verbal de Christian Wolff, *Looking North*:

Think of, imagine, devise, a pulse, any you choose, of any design When you hear a sound or see a movement or smell a smell or feel any sensation not seeming to emanate from yourself, whose location in time you can sense, and its occurrence coincides, at some point with you pulse. Make your pulse evident: in some degree; for any duration¹⁰...

El ejecutante escogerá una pulsación "cómoda" que le permita seguir y cumplir las otras instrucciones. El ejecutante más diligente en cambio comenzará por preguntarse acerca de los límites dentro de los cuales una pulsación pensable, imaginable sin recurrir a cadenciadores externos deba ser colocada. El umbral superior puede ser fácilmente determinable: es la zona de los 10-15 ciclos por segundo, pasados los cuales una oscilación mecánica se torna sonido continuo. Si aceptamos como límite frecuencial superior de nuestra pulsación el umbral psicofisiológico, esa referencia desaparece por completo cuando exploramos con nuestra imaginación un posible límite inferior. ¿A qué lentitud una pulsación deja de ser pulsación? La audición de las periodicidades infrasonoras, donde la percepción propiamente acústica cede poco a poco el campo a otras formas del "sentir", explícitamente mencionadas en los antiguos textos de teoría musical, reaparece en algunos comportamientos musicales exigidos por las composiciones más radicales, con contornos todavía imprecisos, es cierto, pero restableciendo ya ese rol de la audición como contraposición a los fenómenos de

9. Joachim: Ernst Berendt, *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Frankfurt; Insel 1983; *Das dritte Ohr - Vom Lloren der Welt*, Reinbek Rowohlt, 1985.

10. Christian Wolff, *Looking North*, MS 1971.

baja frecuencia que hemos mencionado. "When you hear a sound... whose location in time you can sense...": el tema de la ecología sensorial.

Limitando el campo a los sucesos acústicos: despojados ya de toda referencia válida hacia cuándo y dónde tenga sentido sentir/hacer sentir un sonido (desaparecida la utilidad biológica de la recepción/emisión sonora, caída la función coexistente de la "comunidad acústica") hemos manejado el problema de la manera más brutal, haciendo que casi siempre y casi en todo lado se sienta un sonido. No hay espacio para estrategias perceptivas individuales, si no para aquéllas en negativo, de fuga ante la incesante onda de oscilaciones audio. Determinar la exacta y completa colocación temporal y espacial de un sonido se ha convertido en una empresa ardua, si no imposible, dado que los medios electroacústicos de ampliación y difusión, agentes sobre todo en y contra un rumor de fondo compuesto de sonidos amorfos, falsean las secuencias de ataque y de amortiguación, crean espacios sonoros artificiales y arbitrarios que nivelan las características acústicas de los espacios sonoros reales, violentan los umbrales perceptivos individuales, los ciclos de receptividad y no receptividad de los destinatarios.

Toca a la audición militante volver a proyectar, mediante la paciente reconstrucción de campos de audición y de sus modificaciones, el redescubrimiento de envolturas no manipulables, el examen de las temporalidades perceptivas, una geografía sonora en la que la instrucción "cuando sientes un sonido" no tenga simple valor anecdótico.

"...and its occurrence coincides, at some point, with your pulse, make your pulse evident": la audición, a diferencia de la visión, nos permite al mismo tiempo sentirnos a nosotros mismos y a aquello que ocurre alrededor de nosotros. Hasta no hace mucho tiempo un comportamiento perceptivo semejante era considerado indispensable para la actividad musical. En el entretanto se ha producido la división entre la audición dirigida hacia el interior y la dirigida hacia el exterior, la segunda de las cuales se usa principalmente para suprimir la primera y ésta, privada de su función en el trabajo musical (entendido en sentido lato) y re-

ducida a mantenerse en contextos no específicamente musicales (como las prácticas meditativas y de autoconciencia), no es requerida ya para articular la segunda. Wolff en cambio nos exige justamente esta audición de nuestra audición (y no sólo de nuestras emisiones sonoras) en función musical, o mejor dicho en función de un comportamiento musical que no coincide con, ni se agota en, los movimientos de ese terciario de las bajas frecuencias que es la industria musical, dirigida a retardar, a hacer cada vez menos probable, la real coincidencia entre nuestras pulsaciones y el manifestarse de sonidos cuya colocación y distribución espacio-temporal, cuya historia, logramos verdaderamente percibir. La audición, por tanto, como espera (del momento no intercambiable, del "cuando sientes un sonido"), como recorrido (a la búsqueda de "cuando tú sientes un sonido"); para decirlo brevemente: como estrategia de sincronización y sincronización en el cambiante jardín de las bajas frecuencias.

Hoy día la composición musical (convencional) se encuentra confrontada a dos alternativas igualmente "demusicalizantes": o confiar las obras a ese sector de la industria cultural que la presenta en los ghettos ficticios puestos a disposición de los momentos considerados altos de la música así llamada culta, o, en todo caso, dejar que las obras sean maltratadas, con total desprestigio de los autores, por otro sector de la misma industria cultural, en el amorfo "sound".¹¹

De la audición militante podrá en cambio nacer un procedimiento técnico que trate de componer la posible trama de los sucesos concebidos por el compositor con otros eventos, no controlables o sólo parcialmente controlables por el compositor, de componer, a través del dosaje de los campos de perceptibilidad en diferentes contextos físicos y sociales en relación a las probables receptividades de los oyentes, esa música que "generaliter sumpta obiective quasi ad omnia se extendit".¹²

(Traducción de Alicia Avalos)

11. Cfr. Shuhei Hosokawa, *L'ascolto debole*, in questo numero.
12. Jacobus Leodiensis, *Speculum Musicae*, ca. 1320.

POEMAS / MIRKO LAUER

EX-MIAMI, EX-HABANA, EX-CAIRO, EX-LIMA

*Una esquina de Miami con caimanes, entre sol y Mandarina,
tu tangible velur, tu cuerpo hecho de cuernos imperceptibles,
de cuerdas que el viento cascará con fiebre
en una esquina de Miami con aligators,
donde él que debe escribirte en nombre de tantos, sabe qué
cascada
sigue cayendo por entre las fibrás de tu cerrazón, Gatún
adolorido.*

*Tú no volverás. Yo no volveré. Nadie volverá
a enfriar la sangre ardiente con helados claros
en medio de la vena de la tarde.
Tal vez observa mal la multitud
mi vista clavada en el gris tajado de tu pluma,
feo en el antojo, no en el ojo.*

*¿Estos son de los que hablan
o de los que no hablan?
Vuela sobre Cerro Azul uno de esos veranos en que una
sombra*

*puede rajar una pared, y que al tocar el agua lo proyecta:
loro de grafito sobre lapislázuli,
un extraño animalejo del mar Muerto,
especialista en últimas funciones
que amontona arena gris sobre mis párpados.
Estoy durmiendo, no me hace daño,
y la espuma corona mi mandíbula
con una barba asirio-babilonia.*

*¿Pero y si despertara de mi sueño clarividente
camino de Haifa con pisadas leves
en la tarde que muta, con la bolsa en la mano,
y en la boca un quinqué de caracoles?
Pero mis ojos cerrados saben que mi corazón
está harto de lagarto.*

*A mil metros del Golf Club del Universo donde las palmeras,
son cilindros erizados de muñones impenetrables,
la tinta verde que desordena las arterias de las tortugas
escribe en el agua a través de sus uñas
un epitafio para los vivos,
un epitalamio para los desconsolados.*

*Sours en el Country Club desmantelado,
Y tu cuerpo fresco como un espejo (bis)
bañado por cortinas de agua helada.
En una esquina de Miami con cocodrilos, y carmines de La
Habana,
a él que llevó a tantos al mar por tu congoja,
consíguele un alma de guacamayo, un biombo de zafiro,
una guirnalda de sordera con laurel de olvido que pueda
lucir
dulce como un higo, chumbo en la penumbra.*

*Así este extraño cocodrilo del mar Muerto,
especialista en desapariciones,
avanza la patita negra y cuelga
la luna en torno de tu cuello
ex-patibularia Nefertiti.*

*Y el resto lo relleno con palmeras,
que siempre completaron mis faltas
y dibujaron manos contra el cielo, deshilachadas manos
verdes,
hilos de cocodrilo sobre la noche,
única faraona de todo Egipto
y sus alrededores.*

**QUINCE INCAS / DOCE ESTROFAS DE COMENTARIO A
LA INEXISTENCIA, A PARTIR DEL KAMELTROT
INKAICO (CIRCA 1930)**

*Quince incas frappé bailan en puntas sobre una loza de
bakelita: 1929-1989;
giran a velocidad de mapamundi,
glissando sobre irregulares trombosis y aneurismas.
Sus hidráulicos párpados de violoncheleta
envuelven chulpas rodantes sacrificadas a la diosa Germania,
como collas con frankensteines en los talles y ese torpe
kikiriki de las valkirias.*

*Camafeos brillantes soles en un bosque hiperbóreo,
románticos cripto-alemanes,
padres míos enterrados en el país de la imaginación,
bajo un monte de tibias derruidas
con los dedos artríticos entre anillos de coloratura,
que avanzan hacia el abismo eviscerando grandes maletines.*

*Al centro de cada frente una piedra pulida por la
benedicencia,
quince incas de cuarzo bajo marcas de trineos en la nieve,
arropados con la doblada bandera de lo inexistente,
famélicos o hartos, según la inclinación del miocardio,
tensos de siglo en siglo como un cable helicoidal
a través de abismos góticos que estrangulan la luz del
Apurímac.*

*Sobre ese vacío a cuatro colores quince incas un romance
con la soledad,
la ópera que fue escrita sin libreto,
para que todos cantemos a capella,
socios en el secreto perturbable de la marginación: sueño
en una noche,
en medio del verano. Hombres y mujeres lampiños con
deslumbrantes brazaletes
corren del norte al sur como gacelas.*

*Quince incas han extraviado el anillo de plomo de los
nibelungos, digamos.
Las raíces de mi perplejidad flotan allí: sueño que sueño
en una noche en medio del verano, que me columpio en un
verdor sobresaltado,
burro cansado de la espera que es la experiencia,
con las ideas filosóficas que mi corazón todavía no contiene
pero elabora ya entre las afiladas plumas de rojos edredones.*

*Así comprendo el peso del desempleo en sus coturnos, sus
collares de vándalos
son relámpagos líricos en un slalom de seda, contruidos
como padres
desde lo que ignoramos acerca de ellos, en el baile
enmascarado de la historia
sobre la pradera de agua donde cada 24 horas en un vómito
de oro
el sol y la luna son canjeados bajo su río de leche,
y aumentan cada minuto el peso de los keros sobre la
galaxia.*

*Incas imperdonados que bajan en trineo a la tristeza de las
lejanas pascuas,
de pieles suaves por la grasa de ganso,
o por la voz de un italiano opalescente, como un viento
temblorero,
mágico y ambiguo como la medianoche,
rodeado de gnomas chinescas de pies aletargados,
y de un burro que rumia entre las estrellas, cargando de
alfalfa para centauros.*

A través de las estepas que angostan sus pesas y medidas
o de todo aquello contra lo que se rebela el forro tejido de
mi corazón,
pasan patinando retazos de ñusta sanguinolenta, altas astas
de pathos rilkeano,
como el insólito Inca prefiriendo morir
al grito de "Ho jo to ho, heiaha heiaha": inexistencia y
experiencia
hacen brotar de la huaca una pasta rosa, espuma del Indico
en la madrugada.

Rodean sus corazones sondas y venas que nadie puede
diferenciar,
racimos de pedrones exactos como caballos blancos de
Viena,
confundidos con la turba de revoluciones cada vez más
alejadas:
Incas derribados por el verano perpendicular al trópico
sobre los sofás de mi cansancio eslavo soberano
en la mañana llena de nombres griegos que rematan en
poulos.

De todos me interesan los Incas que no fueron,
que rascán mi palma con mensajes confusos que no dejan
duda,
y colocan frutadas mitades ante los espejos,
mientras la rueda de fuego que ilumina la kermesse del
futuro
los acerca y los aleja de la noche cuyo río de tinta
colma las tazas iridiscentes de la media mañana.

Veo a quince Incas trans-celosas. La paraca
no logra limpiar de sus ceños una sequedad de trueno
molido.
En el equivalente mental de una ilusión óptica en la redondez
del tiempo,
supongo que me protejen de serpientes y estallidos.
Tallo morosos cristalinos que me asombran. A través del
vidrio pongo la mano al fuego,
y sufro por ellos las torturas laicas de un pensador pagano:
los comprendo.

Y ahora el fin de la canción. Natural:

shimmi shimmi sacha sacha shimmi shimmi sacha sacha.

Artificial:

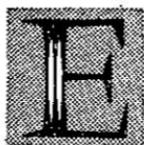
*shimmi sacha sacha shimmi sacha shimmi sacha sacha
sachá shimmi.*

Natural: sacha sacha shimmi shimmi sacha sacha. Artificial:

sacha, shimi,

sacha

ESTETICA DEL MUESTREO Y BRICOLAGE ELECTRÓNICO / PAOLO PRATO



N la experiencia contemporánea, está llevándose a cabo la "superación" de algunas dicotomías vigentes a lo largo de épocas: naturaleza/cultura, sonido/rumor, expresividad artística/expresividad cotidiana, música/artes visuales, lugar de la creación/lugar de la realización, centro/periferia.

Naturaleza/cultura:

De los juguetes de papá Mozart a las sirenas de Satie, del arsenal de ruidos de Russolo a la *musique concrète* de Schaeffer, el muestreo/síntesis electrónico de los sonidos (naturales y artificiales) del ambiente pone fin definitivo a un dualismo fundador.

Los cantos de los pájaros de John Hassel, el zoológico invisible de Pink Floyd, ¿son naturaleza o cultura?

"Los sonidos registrados en muestra constituyen actualmente casi el ochenta por ciento de los sonidos de un disco cualquiera", sostiene Gaetano Ria, uno de los técnicos de sonido más conocidos de Italia.

Sonido/rumor:

Alvin Curran introduce la (micro) historia en la composición: de su banco de datos sonoros pesca los sonidos de los Uffizi de Florencia en 1969, el interior de un viaje en tren en el norte de Italia, una conferencia de prensa de Nixon (1974) y una manifestación de obreros metalmeccánicos a orillas del Tíber en Roma. Los descontextualiza y los reagrupa en "óperas". Walter Scott en música, un siglo más tarde.

Expresividad artística/expresividad cotidiana:

Scott Johnson, norteamericano, compositor musical de vanguardia, utiliza la carcajada de una mujer como materia prima inicial para "John Somebody". Con una técnica de montaje que evoca las estratagemas visuales de Méliès, la risa deja de ser lo que es. Otras muestras del *Trompe l'oreille*: Haruomi Hosono, Laurie Anderson, Joan La Barbara, los Residents. Pero, por supuesto, toda la "popular music" comercial (desde los años 20 en adelante) desplaza el eje de la dicotomía.

Música/artes visuales:

Siglos de especulaciones teóricas sobre las posibles formas de sinestesia entre música e imagen, música programada, poemas sinfónicos, los absurdos de Eizenstein y Prokofiev. Hoy, un cierto tipo de música muestra un parentesco mayor con el diseño visual que con todo el instrumental de la música "clásica" (orquesta, teatro, pentagramas...): esta música se compone interviniendo manualmente sobre el monitor de una computadora para modificar el diseño de la forma de las ondas de que están hechos los sonidos disponibles.

Lugar de la creación/lugar de la realización:

El estudio de grabación es cada vez más una sede "administrativa" que procesa los trabajos ya hechos en casa: los compositores, conectados entre sí vía MODEM con sus

estudios privados, envían sus trabajos ya terminados al Centro de Mensajes, como si fuera un correo neumático. Ni siquiera para los conciertos es necesario desplazarse físicamente.

Centro/periferia:

Junto a la música internacional con características homogéneas (producida autónomamente desde hace ya tiempo incluso en zonas comercialmente marginales), se está desarrollando una World Music (nueva acepción del folk, o música étnica mundial) que, a través del imaginario pop/rock/tecnológico, nos presenta los dialectos del mundo, de Sudáfrica al Caribe, de Bulgaria a Argelia.

Dice Dave Darrel:

“¿Por qué desperdiciar toda una vida para aprender a gritar como James Brown, cuando se puede reproducirlo artificialmente?”.

Con el muestreo, asistimos a la extinción de dos nociones-guía del pensamiento occidental que han jugado un rol esencial también en la música, al menos hasta la introducción de la cinta magnética (1948): la noción de *origen* (en la línea metafísica) y la noción de *intencionalidad* (en la línea humanístico-fenomenológica). En las campanas de Parsifal —sonido de muestra— que Von Karajan hace ejecutar en lugar de las “verdaderas” en el Festival de Salsburgo, o en el simulacro de James Brown gritando “Watcha Man” en aquel pequeño “muestrario” de hurtos que es “Pump Up the Volume” de los M/A/R/R/S (30 fragmentos de canciones ajenas, entre las cuales se hallan Last Poets, Trouble Funk y el Ejército Revolucionario Iraní), se ha perdido el origen (estamos en presencia de perfectos “repetidores”) y la intencionalidad del acto (el sujeto ha sido expulsado, y no por casualidad la operación se convierte en materia jurídica). El muestreo es el procedimiento de base de una nueva tendencia que se implantará en los años 90: el *neo-enciclopedismo*. Son ilimitadas las posibilidades de un archivo sonoro de lo existente, así como de elaborar sonidos inéditos en probeta. Un genuino y verdadero segundo Renacimiento bajo el lema del saqueo salvaje, el reciclaje y el ars combi-

natoria. Un movimiento que parte de abajo, naturalmente, y que tiene sus centros de decisión en el estudio casero y en la calle, donde los nuevos Paracelsos verifican su propia "credibilidad" (street-credibility).

¿Quiénes son?

En su primer LP "1987", el dúo escocés *Justified Ancients of Mu Mu* hace una muestra de la mitad de la historia del rock más "Dance Queen" del grupo Abba. Estos últimos, en desacuerdo con la operación, hacen retirar las copias de su obra, y el disco sale con zonas de silencio (las así llamada *break beats*) en el lugar de los trozos incriminados. En el reverso de la cubierta se invita a reemplazar estos silencios por cuenta propia, en casa, con una grabadora. ¿Obra abierta? ¿Bricolage? ¿Do it yourself? El DJ neoyorquino Steinski nos hace escuchar la voz de un narrador de noticias de la CBS refiriendo conmovido los últimos momentos del homicidio de Kennedy sobre un pattern de batería electrónica.

Coldcut Crew, un dúo de sabotadores electrónicos ingleses, escribe sobre la cubierta de su 12": "Disculpen, pero esto no es música". Adentro hay fragmentos de Vivaldi, James Brown, despertadores mecánicos y el bombardeo de Adrianópolis.

El *Pay Off Mix*, que la casa discográfica Tommy Boy de New York pone a quien espera por teléfono la comunicación con alguno de sus dependientes, contiene, en ritmo desenfrenado, una sucesión de voces míticas del imaginario americano, de Humphrey Bogart a Clint Eastwood, de Groucho Marx a Malcolm X.

El DJ londinense Coldcut afirma: "Toda la escena actual es una mutación inédita de sonidos existentes y de nueva creatividad; el robo ya no es un delito o una desgracia: es la norma". ¿Se confirman las profecías de Benjamín sobre la escritura de citas?

"We want the world and we want it now!" Slogan estudiantil en el que lo que cuenta es el "now". ¿Fin de la utopía (Marcuse) o inversión en el presente? "We don't want freedom, we don't want justice, we just want someone to lo-

ve", cantaba el protagonista de *True Stories*, apólogo de los vicios y virtudes del postmodernismo. Con la muerte de las Grandes Narraciones, ¿muere también la ideología del arte como redención/utopía/crítica? ¿El nihilismo es el decadentismo de este fin de siglo? Lyotard escribe: "Creo que lo verdaderamente revolucionario es no tener nada que esperar. La fuerza extraordinaria que puede tener la crítica en la obra es que, si se está frente a una presencia plástica o musical, se está siempre en el orden del aquí y el ahora. Es aquí y ahora que se efectúa la transformación crítica. Limitar el significado de la obra a sus efectos políticos posteriores equivale nuevamente a no tomarla en serio, a considerarla como un instrumento útil para otra cosa, como una *representación* de algo que vendrá; significa permanecer en el orden de la representación, en una perspectiva que es teológica y teleológica" (*A partire da Marx, e Freud*, Multipla, Milán, p. 40). Luego de la música-relato, típica de la época burguesa clásica, y luego de la música-discurso, típica de la transición al siglo veinte (Schönberg), dice Lyotard que "a nosotros nos hace falta una *música-intensidad*, una máquina sonora sin finalidad".

Allí donde Schönberg, según la lectura de Adorno, quería destruir la apariencia, el filósofo francés, que no suele frecuentar discotecas, cita a Morton Feldmann, quien propone "una música de superficie, sin profundidades que obstaculicen la representación". Aunque vinculado todavía a un universo sonoro no popular, Lyotard comprende que los proyectos sobre la música hoy en día (deberíamos decir más bien: la experiencia sonora en general) están elaborados en el registro de la libido más que en el de la utopía, en el presente más que en el futuro: "Eso que llamamos música es un dispositivo que invierte la libido principalmente en la región sonora: conmutador de energía libidinal en energía oíble" (ibidem, p. 214). El rock y cierto tipo de música contemporánea llegan a las mismas conclusiones al establecer, el primero, un puente entre libido y capitalismo (Iain Chambers, *Ritmi urbani*, Costa e Nolan, Génova, 1986) y, el segundo, el primado del olvido sobre la memoria (Daniel Charles, *Le temps de la voix*, Balland, París, 1977).

La democratización de los sonidos: "Cuando Cage dice:

no hay silencio, está diciendo: ningún Otro posee el dominio sobre el sonido, no hay Dios, no hay Significante como principio de unificación o de composición" (ibidem, p. 228). El Verbo ha sido el referente último de la experiencia occidental hasta fines del XIX, y no por azar "la historia de la estética musical podría entenderse —al menos en ciertos períodos— como la historia de la música y las otras artes en relación a su poder semántico" (Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal '700 a oggi*, Einaudi, Turín, 1987, p. X). En el rock ocurre una inversión de jerarquías: "las palabras son sonidos antes que afirmaciones por comprender" (Greil Marcus). El significante (con minúscula) es el Cuerpo (con mayúscula), y los parámetros que fundan la estética del rock —toda aún por escribir— se llaman "pulse", "beat", "groove", "drive", es decir variantes del término "pulsión", conmutaciones sonoras de la libido.

Se necesita una teoría libidinal de la música, escribe Alessandro Carrera (*La musica e la psiche. Saggio di Cosmologia*, Riza, diciembre 1984), una teoría que ponga de manifiesto la relación con el tiempo, la historia, el sentido, el Sí mismo. En la "aldea global", los musicólogos y los críticos musicales llegan, como siempre, muy tarde. Tenemos que consultar a etnólogos y filósofos para entender hacia dónde va la música: para Kereny y Lévy-Strauss, por ejemplo, la música (junto con el mito) es una máquina para suprimir el tiempo, la sucesión de instantes en una jerarquía lineal. Gracias a esta supresión, el hombre accede a "una especie de inmortalidad" (*Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milán, 1964, p. 32). Es justamente aquello que no quería comprender la fenomenología (dando por descontado a Schütz y su idea de temporalidad, según la cual la música es incluso una amplificación del fluir temporal) y que no podía admitir Adorno ("la observación evidente de que la música es un arte temporal, un arte que se actualiza en el tiempo... significa que el tiempo no es en modo alguno una característica natural suya y que más bien constituye un problema para ella", en: *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, "Il Verri", N° 30, 1969).

Según Lévy-Strauss, la música es "lenguaje sin sentido", pero Carrera es más radical: la música escapa a la dialécti-

ca sentido/sin sentido, es decir, no es lo opuesto al lenguaje, sino con respecto al lenguaje no tiene sentido, y viceversa. Justamente por eso es necesaria la música. Las culturas arcaicas atribuían a la música un rol formativo más importante que entre nosotros, pues, hoy como entonces, la música "constituye un gigantesco dispensador de sin-sentido, un milagroso dispositivo que reequilibra la diseminación caótica de mensajes, informaciones, noticias y órdenes que "crean" y mantienen vivo el tejido de nuestra civilización" (Carrera, op. cit., p. 91). ¿Música como "experiencia interior" colectiva? La utopía es quizás aquella mucho más soft de la autoescucha, como afirmaba Bloch, de la búsqueda del Sí a través del sonido. La única pregunta posible aquí, ha sido formulada por G.E. Simonetti (*Critica dell'orechio*, Multipla, Milán, 1975, p. 55): el problema es "si lo que se escucha es música o, como escribió Bloch en *Geist der Utopie*, una prueba del hecho de que nosotros nos escuchamos ante todo y solamente a nosotros mismos".
(Traducción de Miguel Giusti)



SELVAS DEL MUNDO MEDIEVAL / DON COLES

*Selvas del mundo medieval, vagará en ellas
mentalmente los tres años de la tesis, muchacha de suerte—
Selva de Bleu, alrededor de las murallas
de París, que se extendía 10.000 leguas
en todas las direcciones; grandes Selvas Hercinias
en Prusia Oriental, de donde cada año
334 boyeros traían troncos para los fuegos
de los castillos del Gran Duque de Rostock,
en Danzig, y más al oriente, vigilando
las fronteras frente a los pantanos de Polonia,
Greifswald y Wolgast. Me muero
de pena, dijiste al irte, pero
mis hijas, cómo podría soportarlo—
y lo sé, sé que hay maneras.
de perder a los hijos, verlos que se alejan
entre los árboles, aun ahora, sobre todo ahora.
Para construir cada flota
había que arrasar toda una selva—
bosques perdidos que se encuentran en las sierras
del Caspio, el Báltico, el Mar Negro
sobre montañas de agua la fila de florestas
viene. Tu cara es una agitada travesura
¿lo sabes? Tus ojos se burlaban antes
de rogar, tus labios representaban
la comedia y su gemelo oscuro*

en microsegundos, y tu lengua
 saqueaba las bahías y esteros de mi boca.
 El Oberförstmeister de Curlandia prometió
 al Rey presas "por lo menos semi-fabulosas"
 para la caza, sus bosques median
 140.000 arpents y con la mejor cabalgadura
 no era posible atravesarlos
 en un mes. Mi mente corre desbocada
 por sus arpents y sus corredores hojosos,
 sin ver a nadie, debía hacer marcas
 en los árboles para asegurarme
 el regreso, pero no puedo detenerme. Mi mente
 está corriendo en puro dolor, en puro amor. Quiero
 que lo sepas. La selva de Othe era tan silenciosa
 que a 60 leguas de distancia se oía a una sombra
 pasar sobre una cara—
 unía el macizo de Lyon con los bosques
 de Gisors. pero después que el huracán
 de 1519 derribó un millón de árboles, los campesinos
 diligentes llegaron con sus arados y las forestas
 ya no volvieron a juntarse. ¿Y las selvas
 de Finlandia, has pensado en ellas?
 ¿Que llegaban hasta Arcángel y el Mar Blanco?
 En ellas podrías verte como fuiste
 antes de tus excusas. ¿Qué vas a hacer
 sobre esto decía tu mirada exigente
 en la puerta, me voy, te das cuenta
 que me estoy yendo? ¿Y que los dos sobreviviremos?
 Cuando los suecos querían dinero derribaban
 los bosques de Pomerania, en muchos casos
 el resultado fueron dunas de arena. No está mal
 para los excursionistas, en tu Strandkorb alquilado
 hay sitio para todos, también para vestirse y desvestirse
 si la playa está llena de gente. En la foresta de Morois
 Tristán yace con Isolda, esperan
 al Rey, su marido, que le dirá a la historia
 que no hacían sino dormir. En la Selva Negra
 crecen aún árboles enanos y robles —Rominter Heide
 era tan enorme que la mayoría de sus lagos
 y bosques se guardaban "en reserva", no figuraban

en ninguna parte, no se les mencionaba, de modo que durante generaciones todo lo que podían hacer esos lagos y bosques era crecer desordenadamente en la imaginación. Te llevaría conmigo a Rominter Heide, si quisieras venir, allí cada niña que no debemos herir llevará una rosa en señal de su corazón ardiente, del perdón, de su ascenso de ojos tranquilos a través de nuestros años extremos, necesarios.

[Traducción de Luis Loayza]

REALIDAD CULTURAL Y REALISMO EN LA NARRATIVA DE ARGUEDAS / HELENA USANDIZAGA



O tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido". Los sujetos de este escueto parte de guerra, armados con tan desiguales aliados, son José María Arguedas (1971: 267) y la muerte. Ella venció al fin, dejando inacabada una obra que se construyó gracias al principal aliado de Arguedas, en otro tiempo fuerte: su vínculo con la realidad andina, un mundo cuyo sentido supo percibir y que se esforzó en interpretar a lo largo de su obra, cumpliendo así su propósito de dar cuenta de la realidad indígena "tal cual es" (como afirmó en el Primer encuentro de narradores peruanos, en 1965). Sobre esa relación y su valor interpretativo, que matiza la expresión de Arguedas pero no la invalida, están de acuerdo la mayoría de los estudiosos de su obra, pero algunas excepciones significativas dan lugar a las reflexiones que siguen. Los prólogos de Vargas Llosa (1974, 1977) son determinantes en la historia de la recepción de la obra de Arguedas, pues preceden a las ediciones españolas de *El sexto* (1974) y de *Relatos completos* (1983) y, a nuestro parecer, propician una lectura que pasa de largo ante un universo sociocultural cuyos valores, mitos y conflictos se ponen de manifiesto en la obra de Arguedas. De la legitimidad de llamar "realidad" a estos elementos hablaremos a continuación, para contraponer nuestros argumentos a la negativa

de Vargas Llosa de considerar "real" todo lo que no sea documental. En cualquier caso, subrayemos que al lector español, tradicionalmente ignorante de algo que por historia le concierne tanto, esos prólogos parecen venirle como anillo al dedo.

Las afirmaciones de Vargas Llosa pueden resumirse así: la obra de Arguedas es "una negación radical del mundo que la inspira" (1977: 9). Vargas Llosa, en efecto, niega en su prólogo a *Relatos completos* que el mérito de los libros de Arguedas esté en haber mostrado más verazmente la realidad indígena que otros escritores, para identificar a continuación veracidad y documentalismo. Puesto que la obra de Arguedas no retrata lo que Vargas Llosa llama "la realidad objetiva de los Andes", sino que la *desfigura*, su obra gana el título de literatura y se convierte al mismo tiempo en una "hermosa mentira", que, como cualquier ficción lograda, "destruye la realidad real y la suplanta por otra cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que *traicionan esencialmente* lo que pretenden recrear" (Vargas Llosa, 1977: 7-9, los subrayados son nuestros). Si bien Vargas Llosa admite que el hecho de que otros hombres se reconozcan en esa realidad, trasunto de la intimidad del autor y de la originalidad creativa, le da un valor de verdad, no deja por ello de insistir en su validez individual y en el origen también "personal" y "artístico" de la construcción de un mundo que, dice, es una "*realidad ficticia*", "reconstitución sediciosa de la vida en una ficción, a imagen y semejanza de una historia personal" (ib.: 9), el subrayado es nuestro). Vargas Llosa se aplica en ver los elementos de ese mundo, que insiste en llamar realidad ficticia —la violencia, incluida la sexual, la ceremonia manifestada por el movimiento y la música y ligada a la vida social y a lo sagrado— como productos de los traumas y los "demonios" de Arguedas. Tanto más cuanto que esta dimensión sagrada en relación con la concepción animista aleja a los relatos de un "mundo realista", de una "realidad verificable" (ib.: 10-30). La obra de Arguedas, pues, según Vargas Llosa, es universal en tanto que original, en tanto que "mentira persuasiva" (ib.: 9), que "protesta de un hombre contra la insuficiencia de la vida" (ib.: 30).

Los universos culturales

Las afirmaciones de Vargas Llosa, más que la cuestión del documentalismo, sugieren una dicotomía en cuanto a la actitud hacia las culturas: o bien éstas se consideran como algo no existente, plano, porque lo leemos desde los propios parámetros culturales —y en ese caso son reductibles a lo literario o a lo individual— o, por el contrario, las consideramos como algo difícil de almacenar en una enciclopedia y sin embargo perceptible precisamente en los productos de esas culturas. La contundencia de la frase “la realidad tal cual es”, y la aconsejable prudencia ante las afirmaciones de los escritores sobre su propia obra, le sirven de argumento a Vargas Llosa para zanjar la cuestión, simplificando al máximo los términos de la misma: si una obra no refleja “fíelmente” los hechos, o sea, no es documentalista, entonces estamos ante una deformación de los mismos, y por lo tanto ante una interpretación estrictamente individual.

Esta simplificación equivale a ignorar que la realidad es algo mucho más complejo que unos hechos supuestamente objetivos con los cuales, como con el misterioso metro que nadie ha visto, podríamos confrontar las versiones individuales para saber si son verdaderas o falsas. Pero la organización y el sentido del mundo que se dan en la ficción no son sólo fruto del escritor en cuanto que individuo, sino que tienen también que ver con la manera de organizar el mundo de una cultura a la cual pertenece ese escritor. Que eso forma parte de la realidad es lo que pretendemos demostrar, y también que, en su voluntad de realismo, para Arguedas no es sólo, como lo es para cualquier escritor, un punto de partida implícito: es el horizonte focalizado por su obra. El discutible concepto de “hermosa mentira” aplicado a la narrativa parece negar la ligazón de la obra de Arguedas con otra cosa que con su propio interior. Sin embargo, la obra de Arguedas nos indica no sólo que está anclada en determinada cultura sino que pretende dar noticia de esa realidad. Pero, ¿se puede hablar de realidad a propósito de una cultura, de algo que no está hecho de datos? ¿Se puede considerar realista a un escritor que habla de mitos?

La realidad "tal cual es"

Si para reflexionar sobre esta cuestión volvemos a la intención de Arguedas es, en primer lugar, para ver hasta qué punto es posible, con el análisis, confrontar sus relatos con un mundo cultural del que se reclaman, y en segundo lugar, para acceder a una definición de realidad que incluye el ámbito cultural. Conviene para ello situarse ante una idea de realidad no documentalista, sino relacionada con la problemática lingüística de Arguedas que señala Cornejo Polar, "la del escritor bilingüe en una sociedad culturalmente heterogénea" (1977: 436), y con el carácter central del conflicto lingüístico que consiste en ser fiel al universo quechua y a la vez inteligible para sus lectores, básicamente ajenos a este universo. Ahora bien, en este conflicto resalta con particular agudeza lo que nos parece el punto clave de la obra arguediana, y es que muestra que la posesión del sentido de un mundo es un lenguaje; la comprensión de su superficie y la organización según un determinado sentido es lo que hace posible hablar desde ese mundo. El que Arguedas lo haga en castellano y no en quechua es una hazaña de "traducción" y a la vez de "hibridización" del idioma que es posible siempre que se mantenga el vínculo con ese otro lenguaje que es la totalidad de una cultura. A pesar de lo problemático de la empresa, Arguedas la llevó a término con éxito mientras mantuvo su contacto con el mundo andino, mientras la interacción vivificante entre ese personaje del escritor y el mundo de su infancia no se rompió.

La relación de la narrativa de Arguedas con una realidad se apoya así, en primera instancia, en el conocimiento de su lenguaje en un sentido amplio. Los narradores de la obra de Arguedas nos hablan del sentido de un mundo más que de los hechos y los objetos que lo componen. Y para descifrar el sentido de un mundo hay que pertenecer a él; hay que haber habitado, como en una patria amada u odiada, en el entramado que lo constituye en universo sociocultural. Pero en el caso de la cultura andina, la palabra "habitar" tiene forzosamente un sentido más literal que en otros, por tratarse de una cultura oral. Los de lo leído, lo vivido, lo aprendido, son discursos que nos sitúan en una cultura;

por eso la razón de Arguedas para hablar de ella —“porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido” (1969)—, lejos de ser un mero dato biográfico, se convierte en algo tan legítimo que casi nunca es necesario aducirlo para justificar la instalación en un discurso cultural. La posición de Arguedas es, por lo mismo, paradójica: no puede escribir para sus congéneres, los poblanos, indios y wirakochas que ahora le “doctorean”, le respetan: le desconocen (Arguedas, 1971: 15); pero ante aquellos que sí pueden leer su discurso es sospechoso de tergiversación. Ante todo, debemos reconocer por lo menos que Arguedas no ha leído el mismo texto que muchos escritores indigenistas y que por lo tanto el punto de vista que organizará en su narrativa parte de esas premisas: él ha vivido y leído directamente una cultura que le ha conformado un sistema de significados, o sea, un lenguaje. Y por esta vía de lenguaje identificado a universo cultural podemos responder a la pregunta sobre la *realidad* de este universo, que es real en tanto que tiene significación, y podemos comprobar que, efectivamente, está en el texto de Arguedas.

Lo “real” desde la perspectiva semiótica: lenguaje y cultura

Si viene ahora al caso citar la teoría semiótica, supuestamente encerrada en especulaciones, es para señalar un aspecto que puede aclarar el valor de lo que comúnmente llamamos “la realidad” o “lo real”. Siguiendo cierta tradición de la filosofía del lenguaje, que tiene en Wittgenstein un conspicuo representante, la semiótica, como se ha observado (Landowski, 1983: 12) no toma en serio un “referente del mundo”, una especie de grado cero del sentido, y eso porque las cosas, el mundo sensible o imaginario al que se refieren los discursos, para el hombre, *tienen sentido*: los hechos son pertinentes desde el punto de vista de la captación del significado, pero no en tanto que datos inmediatos sino, al igual que los enunciados que pueden referirse a ellos, “como *productos* de una competencia semiótica apta para construir un mundo significante” (ib.: 12). Sólo así es posible, *desde una teoría que estudia la significación*, acercarse a fenómenos que se consideran desde otras dis-

ciplinas como "pragmáticos"; al considerar el contexto como algo que no está "en el origen, ni en la desembocadura del texto, sino en el corazón del lenguaje" (ib.: 12), reconocemos que "lo real" es un lenguaje entre otros que se define por su posición en relación con otros sistemas semióticos igualmente contruidos (ib.: 12-13). La palabra lenguaje se entiende entonces en su sentido más amplio y "abarca el conjunto de los sistemas significantes —lingüísticos o no— disponibles en el interior de una cultura determinada" (ib.: 13). Esta concepción de la cultura como un lenguaje que significa, en la que nos basábamos antes, nos impide creer que podemos acceder a ella "desde fuera" midiendo los hechos que nosotros percibimos: es necesario conocer su interpretación, su sentido, en el marco de esa cultura; eso la hace tan real como los hechos.

Por eso interesa repetir que Arguedas ha "aprendido" el mundo quechua y su sentido como quien aprende una lengua, algo que siempre se recuerda aunque sea con lagunas; y por lo mismo es más importante su conocimiento de esa lengua —que es una realidad en tanto que sistema signifiicante— que los hechos o datos reales. Esto es lo que nos permite decir que Arguedas resuelve esa paradoja lingüística, en la que hubiera podido quedar atrapado, traspasando al castellano "lo vivido" de unas referencias y una visión del mundo; leyendo los hechos según una estructura quechua. La fuerza y la magia de las novelas de Arguedas pueden explicarse así por el uso literario del lenguaje, sí, pero a la vez porque el lenguaje que usa es ya una construcción ligada a un entramado cultural que le presta solidez. El genio de Arguedas está en saber usar literariamente ese conjunto de referencias que para Vargas Llosa serían componentes imaginarios, pero que constituyen en realidad materiales perceptivos (la "superficie" del mundo andino) y lingüísticos (del quechua y del castellano), pero ya informados de una significación cultural que no es lógico creer que Arguedas desconociera o traicionara básicamente.

La expresión del universo andino en otra lengua se logra cambiando la estructura del castellano, al utilizar el de los quechua hablantes, que guarda estructuras y palabras quechuas, pero a la vez y sobre todo incorporándole lo más

"organizador del mundo", de la experiencia y de la percepción que tiene el lenguaje y que lo define como perteneciente a la cultura de una comunidad sociocultural cuyos significados abarca.

Por ello, la aportación de Arguedas no radica tanto en la verosimilitud de la crónica sociológica de la vida de las comunidades andinas ni en la presentación de los mitos y ritos de este mundo, sino en la traslación al recorrido implícito de su obra de una ética y una estética culturalmente informadas por lo quechua y estrechamente ligadas al conflicto cultural derivado del choque entre lo indio y lo español. También para Arguedas esto es un texto "vivido", pues los dos sistemas de referencia cultural han sido, sucesiva y simultáneamente, códigos que han organizado para él ese caos de "ruido y furia" que sería para nosotros el mundo sin un filtro cultural que lo ordene y que lo haga significativo. No parece propio, en este contexto, hablar de realidad no objetiva y no verificable, porque de lo que se trata es de la verdad no solamente individual sino también social de un conflicto dolorosamente vivido y minuciosamente formulado, en cuyo contexto las esquematizaciones, las idealizaciones, las exageraciones, las selecciones y las simplificaciones de los "datos reales" son elementos sin importancia, pero no porque estemos escuchando una "hermosa mentira", que traiciona esencialmente a "la realidad", sino al contrario, porque sirven al sentido. Se puede decir, por ejemplo, que las instituciones sociales blancas o mestizas o sus representantes aparecen a menudo en la obra de Arguedas como una instancia de poder que ejerce una violencia en el contexto andino y en su cultura, y Vargas Llosa lo aduce como argumento de que esa obra no refleja la realidad; pero no se trata de una "desfiguración" sino de encarnar en unas figuras un "tema" que es esencialmente, históricamente, cierto: ¿o habrá quien niegue que la cultura occidental, para entrar y permanecer en América, ha hecho y hace pagar a las culturas autóctonas un alto precio?

Pero lo que interesa precisamente es saber cómo se manifiesta, en el texto literario, este mundo cultural conflictivo. Podemos avanzar ya, a la espera de un análisis más detallado, que lo hace de dos maneras: por las relaciones entre las

figuras del mundo, su superficie, y un sentido sociocultural, en este caso a menudo mágico, que les da un valor simbólico, y por los juegos de puntos de vista destinados a recorrer los términos del conflicto y a establecer una serie de opciones cognitivas y actitudes pasionales que, a ojos del lector, le dan a ese conflicto la categoría de verdad vivida, porque en él identidad y alteridad se presentan como los términos dinámicos en los que reconocerse y enfrentarse, en los que comprender lo diferente y percibir las propias ausencias.

Ficción y mentira

Antes de seguir adelante, cabría considerar lo dicho anteriormente a la luz de la disparidad que suscita en relación con el prólogo de Vargas Llosa. No parecería interesante seguir polemizando con algo dicho hace muchos años, si no fuera por poner un contrapunto a unas ideas que aparecen ya en el prólogo a *El sexto* (1974: 7-21) y que, al no reconocer la clave de la semiotización del contexto en la escritura arguediana, quitan importancia a la plasmación de un sistema de valores ante el cual ya hemos pasado de largo demasiadas veces. Esta carencia, además, reclama una relación con discursos actuales: podemos olvidar el un tanto folklórico del Quinto Centenario, pero no el más doloroso de una realidad social, política y cultural lejos de estar resuelta y en la que dos instancias que parecen darse la espalda en este prólogo —Vargas Llosa y cierto universo cultural peruano y americano, consideradas ahora como símbolos de dos mundos— podrían enfrentarse.

Las afirmaciones de Vargas Llosa se basan en una peculiar concepción del término *verdad* que es la que le lleva a afirmar que los relatos de Arguedas son “una hermosa mentira”, concepción de verdad que discute Castilla del Pino (1985) a propósito de un artículo de Vargas Llosa sobre la novela (1984). Castilla del Pino (1985: 4) considera que, tal como sospechábamos, Vargas Llosa hace un uso demasiado laxo de la palabra *mentira*, considerada como “eficacia en el acto de provocar la ilusión de realidad en el lector”, lo cual “introduce confusión y no enriquece la teoría”

(ib.: 4). Para Castilla del Pino, situar el significado de "mentira" pasa por definir las tres principales acepciones de verdad: sólo a una de ellas, la tercera que menciona, se opone la mentira, y es aquella que concierne al plano normativo, deóntico, que tiene que ver con *mendacidad/veracidad* y *sinceridad/insinceridad*, es decir, que implica una intención de veridicción, de decir verdad, o lo contrario. No decimos de alguien que miente, si cree estar de buena fe en la verdad. Según esto, está claro que no podemos hablar de mentira en Arguedas y, en principio, en ningún novelista; pero que conste que no solamente en la afirmación anteriormente citada expresa Arguedas su intención de decir una determinada verdad no factual, sino también, como veremos, desde el interior de los textos narrativos; no se trata de una afirmación al margen sino de algo imbricado con su quehacer literario. En cuanto a la verdad como opuesta a falsedad (oposición que equivale a acierto/error), cualquier novelista la respeta si atina con el grado de verosimilitud adecuado a su novela, con la construcción de un mundo coherente con el sentido que propone y adecuado al problema que plantea, y en una relación requerida con elementos de otros discursos, incluido el de la realidad. Sólo en el caso en que verdad se opone a *ficción* (realidad/fantasia) la novela no es verdad, es decir, es ficción; la novela "se ofrece como alternativa al mundo de la crónica, de la realidad" (ib.: 5). Por ello mismo, una novela no dice, en este sentido, *mentira*; porque el autor ha firmado una suerte de contrato tácito con el lector, un contrato de veridicción que se da automáticamente si se conocen las convenciones literarias, según el cual el autor no nos va a contar hechos reales.

Interesa, pues, preguntarnos por la "verdad" de Arguedas, no en tanto que crónica, sino como adecuación de su ficción al problema que plantea y como coherencia interna y externa, que seguramente tiene que ver con el propósito de narrar la realidad "tal cual es", y no con la voluntad de dar cuenta de unos hechos concretos. Al examinar esta verdad, negándonos a confrontarla solamente con un plano factual paralelo, no pretendemos una validación sólo circular e interna de los textos, sino que nos situamos en el ámbito semiótico mencionado anteriormente y pretendemos fundar la

legitimidad de los discursos en el plano de la significación: examinando sus estrategias, el estatuto de la instancia de la enunciación, el contrato que liga al enunciador y el enunciatario y la adecuación con otros discursos cuya verdad se funda en una interrelación social compleja. Lejos de hacerlos asépticos, esto define a los discursos como elementos a través de los cuales se construye la interacción humana y que por lo mismo rigen, en última instancia, la vida y la muerte de los hombres. Porque, si atendemos directamente, y solamente, a los hechos, habrá que pensar que esta instancia de validación es poseída por alguien, por ejemplo, por Vargas Llosa, quien nos dice que Arguedas desfigura la realidad de los Andes. Pero ¿se basa en lo que él conoce? ¿en el discurso histórico, y en cuál? ¿en el discurso de la información, en la prensa? Sabiendo que se componen de materiales 'ya informados de significación, y conociendo la existencia de selecciones, ocultaciones, y olvidos sociales o individuales a partir de los que se construyen estos discursos supuestamente objetivos, parece indispensable recurrir también a otros de otros ámbitos que hacen al caso, como por ejemplo el de la cultura andina —a través de las canciones y la música, los cuentos y las leyendas, los mitos y los ritos, los modos de vida en los que pugna por sobrevivir una cultura básicamente oral— recogidos en textos bastante diversos como para poderlos confrontar y en los que hablan desde sus representantes más humildes (Gregorio Condori Mamani, 1983) hasta los más ilustres (como el Inca Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios reales*, editados en 1607 y 1619), pasando por los religiosos españoles que recogieron costumbres, tradiciones y textos orales indios, hasta las selecciones de textos representantes de la cultura andina (algunos recogidos por el propio Arguedas), y de la cultura occidental en su vertiente opresora (Duviols, 1986).

La verdad novelesca como coherencia interna y adecuación con otros discursos

A partir de todo lo anterior se podría observar, en primer lugar, en relación con lo *acertado* de la narrativa de Arguedas (es decir, de su verdad en el primero de los sentidos de

Castilla del Pino) que Arguedas crea un mundo verosímil donde el "efecto de realidad" se construye a partir de la cohesión de las figuras del mundo —los objetos y los seres vivos— que crean una "referencialización interna" y a partir de la "referencialización externa" o correspondencia con los objetos y los seres de determinado mundo, el andino: las referencias paisajísticas, la toponimia, el lenguaje, la caracterización de los personajes, los detalles... tienden a crear ese "efecto de realidad" que nos remite a una clave de lectura o convención no documentalista, pero sí realista. Sin embargo, este nivel de convención, por sí solo, quizás no va más allá de lo que percibiría cualquier turista un poco despierto, aunque Vargas Llosa quiera ponerlo a cuenta de la individualidad artística de Arguedas y lo llame "elemento añadido" que hace al mundo original (1977: 23) —pero sí es producto del arte, en cambio, la capacidad de expresarlo y revivirlo—: se trata de la presencia de la música, la danza y la ceremonia en la vida andina, los movimientos colectivos, los comportamientos socializados según determinadas reglas... Arguedas da vida a estas escenas, pero no cae en el costumbrismo porque nos las presenta integradas al universo mágico al que pretende ser fiel: aquí cabría confrontar, con los discursos del mundo andino antes mencionados, su capacidad de percibir el sentido de las figuras del mundo que describe como algo que no calca, pero sí se sitúa en ese sistema y que, al asumir y comentar los mitos y valores andinos, les da continuidad. Especialmente en este sentido es *acertada* la narrativa de Arguedas porque soluciona el problema de presentar esa realidad y ese conflicto cultural, y es *veraz* porque se ha comprometido a no contarnos hechos reales pero sí a introducirnos en un mundo. Porque en relación con el contexto sociocultural, la teoría del espejo a lo largo del camino funciona aún menos que para los hechos brutos: se habla *desde* y no *frente a* una cultura, y eso aunque se la rechace. La universalidad de los grandes narradores (desde Homero hasta Joyce, por citar sólo a los "clásicos") radica precisamente en su manera de partir de una cultura determinada, de la que no tienen por qué darnos datos exactos, pero que colaboran a conformar. Esa cultura se transparenta en sus obras y se revela

en la confrontación de las mismas con otros discursos del mismo mundo cultural, a partir de la convención de verdad que el texto mismo propone, y que generalmente no pretende presentar a las narraciones o novelas como un calco, sino como una interpretación.

El realismo de Arguedas: las indicaciones del texto

En efecto, todo escritor tiene en este sentido unos puntos de referencia y habla desde ellos, pero puede utilizarlos en su discurso de modo más o menos "realista"; puede señalarnos más o menos su voluntad de focalizar este discurso y de revelarnos sus claves. La manera en que Arguedas utiliza los elementos del imaginario andino tiende a situarle en un discurso "realista": aunque en ocasiones se rechacen las creencias por rebeldía o desajuste, esos elementos están ahí para mostrar la coherencia de un mundo. La presencia de lo mágico muy raras veces da lugar a un discurso fantástico —tal vez en *Orovilca*, un cuento de 1954 (1974) tenemos un amago de ese discurso—, en el que se presentaría una vacilación entre la explicación natural y la sobrenatural; se trata más bien de lo maravilloso (los hechos sobrenaturales se explican en un sistema de creencias). Pero el juego del texto no se dirige tanto a estos recorridos como, en los relatos y novelas enraizados en lo andino, al valor que tienen en el seno de esa comunidad: se trata de una perspectiva simbólica que es la expresión necesaria de una visión del mundo y de un conflicto. No se crea el sentido de irrealidad, porque no tenemos elementos para leerlo como vaguedad o ilogicidad; no se omiten o se discuten las leyes con las que estamos acostumbrados a organizar la realidad, sino que se introducen unas leyes propias de un universo. A pesar de su componente simbólico, pues, el realismo de Arguedas no está sólo en la referencialización, sino en que lo mágico, el sistema de creencias que da coherencia a la realidad, y el conflicto que el punto de vista expresa con lo español y lo cristiano, se integran con otros discursos culturales y encajan en una visión del mundo que no es sólo individual, sino que responde a la tantas veces citada intención de Arguedas, y por lo mismo intenta, y a

nuestro juicio consigue, solucionar el problema que se plantea: prestar su voz a un mundo.

Para Arguedas, sucede que muchas de las leyes de este universo se convierten en vivencias personales (y no tanto que sus "demonios personales" las proyecten en la ficción como leyes de un mundo sin conexión con la realidad). No podemos considerar los diarios intercalados en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) como meros datos biográficos de Arguedas, del nivel de los hechos, sino como parte de su escritura. En el Arguedas que habla al árbol de Arequipa recordando al eucalipto de su pueblo está la concepción religiosa andina; en su capacidad de oír el sonido del tronco que "sabe de cuanto hay debajo de la tierra, y en los cielos" y escuchar su voz "a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad" (1971: 194) está el animismo que para Vargas Llosa es una marca de la realidad "no verificable". El Arguedas que consigue jugar con los perros de los pueblos "como perro con perro" (ib.: 12) recupera el paraíso perdido de su infancia andina, donde se igualan el "sueño delicioso" del cerdo que se deja acariciar gimiendo dulcemente con "la alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de las rocas", una de esas cascadas que "retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua" (ib.: 13).

Para dar a conocer la realidad de los Andes, en este sentido, Arguedas no necesita ser objetivo, sino estar enraizado en el imaginario andino, y hay que reconocer que en esto se diferencia de otros escritores llamados indigenistas. Los puntos de referencia y los valores que se ponen en circulación dan fe de un conflicto tejido con la escritura que aparece más claramente a la luz del intertexto de Arguedas y del de otros discursos mitológicos y "literarios", políticos y sociológicos, incluido el discurso del acontecer histórico, que muestran cómo las referencias se imbrican con la cultura andina y con el sentido profundo que en ella tienen. Mundo ficticio, sí; pero no traición en el plano de lo imaginario.

En su búsqueda de la identidad perdida, Arguedas formula una versión escrita de la utopía andina, como ya lo hiciera el Inca Garcilaso, aunque establecer esta conexión no

equivale a generalizar alegremente sobre el tema. El discurso de la utopía andina es complejo y varía según la época en que se da y la clase que se lo apropia; su historia es "una historia conflictiva, similar al alma de Arguedas", tal como ha estudiado Flores Galindo (1986: 25) en su interesante trabajo sobre las relaciones entre la obra de Arguedas y ese discurso, analizado también en sus diferentes versiones. En el caso de Arguedas, la cohesión del mundo desde el que habla el novelista tiene que ver con un deseo, pero un deseo que simboliza una aspiración a la unidad frente a la fragmentación y la dependencia (ib.: 19) y que se sitúa por lo tanto en una memoria histórica que no es sólo individual: su "protesta contra la insuficiencia de la vida" recoge así el intento de una sociedad por representarse su realidad histórica, intento que se produce en el marco de la persistencia de la cultura andina en elementos tan objetivos como la creación prehispánica de un país agrícola que todavía hoy existe, y en una visión del mundo con modos de ligazón con lo natural que le son peculiares, a través de la relativa diversidad de las culturas andinas.

La utopía andina da así sentido al pasado sin ser, obviamente, un reflejo fiel de la América precolombina, aunque su sentido se crea a partir de las figuras de ese mundo. La interpretación mesiánica del mito de Inkarrí impulsada por Arguedas puede discutirse desde el punto de vista antropológico, como hace Urbano (1988: XIX-XX); otra cosa es que en la ficción de Arguedas esa discusión pierde importancia porque los mitos andinos se proyectan allí legítimamente hacia el futuro por su enraizamiento en el sistema perceptivo del mundo al que pertenecen: se trata de proponer una alternativa al presente, que traería el fin del desorden. Para Arguedas, ese futuro no tiene que ver solamente con la inversión del orden en la lucha entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, sino también con la creación de algo nuevo a partir del valor catártico de la rebelión, o de las luchas y los encuentros simbólicos que se dan en su ficción. Hay fuerzas que luchan en la obra de Arguedas buscando un camino que una tradición y progreso, identidad y apertura. A veces parecen inconciliables, a veces el mundo andino es un mundo encerrado y condenado a desaparecer; pero otras

ese mundo es una fuerza oculta capaz de mover montañas, como señala Flores Galindo (1988: 356). En realidad, no hay incoherencia sino acercamientos diferentes al conflicto. Lo mismo podemos decir si comparamos la ficción de Arguedas con sus trabajos antropológicos, en los que la perspectiva abierta que armoniza el progreso y las tradiciones andinas parece prevalecer y se encarna en el prototipo de los mestizos del valle del Mantaro (ib.: 24 y 285), mientras que la ficción tiende a mostrar el conflicto en términos más desgarrados o más simbólicos.

Si en buena parte de su obra podemos establecer ese contrapunto enriquecedor entre el discurso novelesco y el antropológico, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ambos se unen a la crónica personal para crear un texto radicalmente nuevo. La historia de la construcción de un punto de vista es entonces más que un elemento autobiográfico: es el trayecto subterráneo del conflicto y su formulación como tentativa de crear una perspectiva que supere las contradicciones entre lo andino y lo occidental, a menudo cristalizadas en el propio narrador. Es, por lo tanto, un planteamiento simbólico de una situación cultural en lucha, en agnía, y no sólo un deseo de identidad personal. En la profundidad de los trayectos que recorren el texto de Arguedas, en la creación de su punto de vista, hallamos justamente una perspectiva cargada de intuiciones para operar sobre la diversidad. Por ello resulta más lamentable aún el drama que supuso para Arguedas la opinión negativa de los sociólogos sobre el valor de *Todas las sangres* para el país, cuando lo acusaron de inexactitud y de anacronismos (ib.: 356): ellos buscaban una crónica del presente donde hay imaginación de futuro.

Además de esa confrontación con otros discursos, que nos muestran cómo el texto de Arguedas tiende a organizar de un modo determinado los datos sensibles y a darles un sentido susceptible de ponerse en relación con los discursos del mundo andino, un análisis textual muestra, por la manera de organizarse el texto y por una serie de "paratextos" (como prólogos, dedicatorias y textos intercalados), que la narrativa de Arguedas reclama un determinado tipo de relación, que podemos denominar realista, con el discurso de la

cultura y los hechos andinos. Paralelamente, la construcción del punto de vista nos muestra que la ficción de Arguedas no es un reflejo, pero sí un comentario —un comentario documentado— sobre un mundo en el que ha habitado.

El estudio del punto de vista, con ser sólo una parte de los procedimientos que nos permitirían establecer la relación de la obra de Arguedas con el mundo andino, puede iluminar este vínculo. Construir un punto de vista es, en cierta manera, construir un lector y un sentido del texto, porque los juegos de puntos de vista configuran el trayecto implícito de la lectura, al limitar, dosificar y condicionar el saber del lector según un determinado entramado epistemológico. En las narraciones de Arguedas que se refieren al mundo quechua, éste se presenta a través de un observador u observadores contruados en la ficción como trasunto de un conflicto donde se enfrentan dialécticamente lo andino y lo cristiano, el quechua y el español, el campo y la ciudad, lo oral y lo escrito, y que lo simbolizan. El saber está repartido en el texto de tal modo que el lector se inscribe en un marco de valores universales (belleza, armonía, solidaridad, grandiosidad...) y al mismo tiempo conoce los valores concretos de una cultura que los encarnan, y, tal como el escritor al hablar con el árbol, el lector percibe algo "así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad" (1971: 194). Si toda historia literaria cuenta la de su propia construcción, como observa Todorov (1967: 49), esto se intensifica en el caso de Arguedas, cuya escritura global nos cuenta la historia de la construcción de un observador, de un punto de vista cuyo informador o referente es la cultura quechua.

Por encima de la condición de mestizo, crucial pero a veces hipostasiada por algunos autores (por ejemplo, Ortega, 1969), la historia de la construcción del observador relata también este intento trágico de traer noticias de un universo. Pero, aunque acabe trágicamente, el intento de Arguedas no nos remite solamente a un conflicto, sino que es también un acto de fe que, según dijo él mismo al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, se fundamenta en dos principios: el socialismo "que no mató en mí lo má-

gico" y el "considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación" (1971: 283). La conexión con el mundo indio se inscribe así en una perspectiva utópica, de apertura, que forma parte de la interpretación de esa realidad.

Parece posible resumir estas reflexiones diciendo que Arguedas no se propone, o no sólo, denunciar unas condiciones sociales de explotación, sino hablar por una cultura. Y el análisis de la obra permite decir que realmente nos introduce en este mundo porque, desde el punto de vista de la escritura, una cultura es un lenguaje y por lo tanto algo que se transparenta en la escritura: si un escritor ha aprendido este lenguaje y habla desde él, ya nos está diciendo algo sobre esa cultura. Pero si además, como en el caso de Arguedas, manifiesta en su obra la voluntad de hablar desde sus conflictos, de situarse en una perspectiva "realista", de ligar ese lenguaje al mundo en el que tiene sentido, podremos juzgar sobre cuán acertadamente nos presenta sus valores y nos sitúa en este mundo. Y si, como lógicamente se desprende de lo anterior, la perspectiva de la obra no es documentalista sino interpretativa, podemos preguntarnos sobre el sentido de su interpretación. En las respuestas a todo ello encontraremos una veracidad que no está en "repetir lo existente" sino en darle una perspectiva. Como parte de una cultura, nos da una visión sombría, conflictiva, mezclada; pero también alegre, tierna y solidaria de una dolorosa escisión cada vez más cerca de consumarse en favor de lo impuesto. Pero en la búsqueda de sentido radica precisamente su acto de fe y la veracidad de su ficción; el pasado andino fructifica en la obra de Arguedas en un futuro que tiene sentido en el contexto peruano, americano y universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARGUEDAS, J.M. (1961), *El sexto*, Lima, Mejía Baca; la edición de 1974, Barcelona, Laia, lleva prólogo de Vargas Llosa.
----- (1964), *Todas las sangres*, Buenos Aires, Losada.
----- (1969), *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 40-41.

- . (1971), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada. Citamos por la tercera edición, de 1972.
- . (1974), *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada. Citamos por la edición de 1983, Madrid, Alianza Editorial, que lleva prólogo de Vargas Llosa.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1985), "Paradojas en la novela", *El País*, jueves 17 de octubre.
- CONDORI MAMANI, G. (1983), *De nosotros, los runas. Autobiografía recogida por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante*, Madrid, Alfaguara.
- CORNEJO POLAR, A. (1977), "El zorro de arriba y el zorro de abajo: función y riesgo del realismo", en *La novela peruana: siete estudios*, Lima, Horizonte. Citamos por el texto incluido en C. Goic, ed., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, *Epoca contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 434-437.
- DUVIOLS, P. (1986), *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII*, Cusco, Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas".
- FLORES GALINDO, A. (1986), *Buscando un Inca*, La Habana, Casa de las Américas. Citamos por la tercera edición, Instituto de Apoyo Agrario/Horizonte, Lima, 1988.
- LANDOWSKI, E. (1983), "De quelques conditions sémiotiques de l'interaction", *Actes Sémiotiques (Documents)*, V, 50, 9-17.
- ORTEGA, J. (1969), "Dos notas sobre José María Arguedas", en *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual*, Caracas, Monte Avila.
- TODOROV, T. (1969), *Littérature et signification*, Paris, Hachette.
- URBANO, H. (1988), "Introducción" a MOROTE BEST, E. (1988), *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas".
- VARGAS LLOSA, M. (1974), "El sexto de José María Arguedas: la condición marginal", Prólogo a J.M. Arguedas, *El sexto*, Barcelona, Laia, 1974.
- . (1977), "José María Arguedas, entre sapos y halcones", Prólogo a J.M. Arguedas, *Relatos completos*, Madrid, Alianza editorial, 1983.
- . (1984), "El arte de mentir", *El País*, 25 de julio.

POEMAS / JOSE LOPEZ LUJAN

MONOLOGO DEL PADRE

*He llegado al panteón
y no encontré tu nombre, hijo mío,
promesa trunca al nacer,
polvo seco en la caja saqueada
polvo que ahora yerras en el viento, hijo mío.*

POEMA

*Miro al pasado: envejecemos,
el mismo viento que ahora
azota nuestras canillas reumáticas,
esparce, más allá, el amor de los adolescentes
y madura sus cuerpos para la floración y la caída,
a su momento oportuno, calculado,
todo a su tiempo, todo a su tiempo.*

PUEBLO JOVEN EN VILLA

*Lentamente fueron trepando
las luces en este cerro,
desde la falda
hasta la cumbre,
otrora apenas iluminada
por las fogatas en que se calentaban
los pastores junto a sus rebaños.*

EN UNA LOMA DE JULIACA

*Levantamos torres de piedra y barro
su aliento hacia Dios.
Aquí vendrán el cóndor y el lagarto.
(Las plumas de nuestro señor y su dura oreja
arriba siempre; nos inclinamos.)*

*Danos buenas cosechas,
danos cebada y maíz y ocas
y pasto para las llamas,
cuyes grandes entre piedras limpias.
(Dios, nos hemos inclinado ante tus plumas,
hemos ofrecido nuestra fuerza).*

*Las pajas vuelven a la tierra
y la piel de las llamas se acaba y vuelve a la tierra.*

*Pero hemos temido tu mirada en nuestros padres
y eso no se entierra,
y su voz, Dios sabiendo
el tiempo del dolor, de la muerte y la vida.
Eso viene del cielo, de la lluvia y el cóndor,
por eso levantamos torres de piedra y barro.*

FRANCISCO DE ASIS

*Soy de oro
huella de tu alma.*

UNA BRUMA...

*Una bruma densa como un sollozo abraza a la ciudad.
En la sacristía vespertina, ¿quién habrá encontrado
al niño dormido con la cara humedecida?
¡Ah, vosotros, gloriosos arzobispos que mirabais
desde los óleos, jamás volveréis a presenciar
otra pascua semejante!*

RAZON Y PASION EN MORO /
MIRKO LAUER



ESAR Moro nació César Alfredo Quíspez Asín en 1903 y murió también en Lima, en 1956. Reúnen su obra poética un libro en castellano¹ y cuatro en francés.² Varios otros textos han ido apareciendo desde entonces, pero la poesía de Moro no ha circulado mucho más allá de las antologías generales del s. XX peruano, que invariablemente lo incluyen. La edición de mil ejemplares de su obra poética publicada por el INC hace diez años se agotó rápido;³ la útil antología que publicó Julio Ortega en Caracas⁴ casi no ha circulado en el país; un lector que quisiera avanzar hacia la lectura de una cantidad importante de poemas de Moro hoy no encontraría un libro con qué hacerlo. Estamos hablando de un poeta célebre, por cierto, pero también casi desconocido. No creo que

1. *La tortuga ecuestre*. Lima, 1958.

2. *Lettre d'amour*, Editions DYN, México, 1944; *Le chateau de grisou*, Editions Trigrondine, Paris, 1945; *Amour a mort; Trafalgar Square*, Editions Trigrondine, Lima, 41 pp.; *L'ombre du paradisier*, Antares, Lima, 1987, 40 pp., prosas poéticas en edición bilingüe.

3. *Obra poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.

4. *La tortuga ecuestre y otros textos*, Caracas, Monte Avila, 1976, 198 pp.; la selección incluye prosas.

esta última idea le hubiera molestado a Moro, que siempre tuvo relaciones encontradas con la difusión de su poesía en libros.

El surrealismo

Moro tomó partido por el surrealismo al llegar a París en 1925 y se separó del movimiento, de su institucionalidad, no de su ética poética, en 1944. Entre 1938 y 1948 vivió en México,⁵ donde colaboró en la organización de una muestra surrealista con André Breton, quien pasaba en América la Segunda Guerra Mundial y ubicaba a México en un lugar central en su mapamundi del surrealismo, donde también entró el Perú, por cierto.

Nos hemos acostumbrado a decir que Moro es nuestro mayor poeta surrealista, pero nunca tenemos una idea clara de lo que eso significa en su caso específico. André Coyné, su explicador más versado y asiduo,⁶ advierte en la etiqueta formal un deseo de adocenarlo, y esto es parcialmente cierto, aunque quizás este deseo haya sido pura ignorancia y desidia críticas frente a una vida y una obra descontextuadas (desconcertantes) para el Perú: las explicaciones más obvias en este caso no son las más convincentes. Decir, por ejemplo, que su surrealismo fue un destilado de francofilia y persecución viciosa de la novedad, dos cosas que saben venir juntas, es sumarlo a un grupo muy grande de poetas peruanos tocados por esas proclividades. Mejor le cae a Moro la explicación de Coyné, que lo llama surrealista natural, por contraposición a formal, o a libresco. Moro se hizo surrealista porque esa forma de vivir la vida era la que mejor articulaba su circunstancia y su experiencia; era un marginal que nunca aspiró a tomar el centro de la atención social, sino solo a quienes a seducir se aproximaran a su margen; era un radical que precisaba un lenguaje que no

5. Emilio Adolfo Westphalen. *Vida de poeta, algunas cartas de César Moro escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa, 1983.

6. André Coyné. *César Moro*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1956; *Moro entre otros y en su poesía*, inédito.

fuera rescatable por el sistema, y de hecho el surrealista no lo parecía en esos años; era un joven iracundo que valoraba su furia y entendía que ella era su mejor arma de defensa. Las tres cosas se desprenden de la lectura de su poesía, y acaso lo ubican entre los "especialistas de la rebelión" con que lo compara Coyné. Pero es el último rasgo el que distingue su obra de la de los demás surrealistas del país.

La estética de base de la poesía de Moro no aparece como una novedad en el Perú; desde mediados de los años 10 el vanguardismo había venido introduciendo el cosmopolitismo, la desagregación de la realidad poética en series indeterminadas, la presentación de lo infantil como imagen de lo inconsciente, cierto prestigio de la locura, y la sintaxis del discurso de denuncia radical como plano superior de la conciencia poética. El vanguardismo peruano, con la sola excepción de Alberto Hidalgo autoexilado en Buenos Aires, nunca pasó realmente por la furia dada, como que venía de la *belle époque* y no de la Primera Guerra Mundial, y quedó confinado a los límites existenciales de la experiencia hispana y de la ironía limeña, y en todos los casos terminó diluyéndose en otras voces una vez que la crisis del año 1929 empezó a liquidar la *belle époque* limeña.⁷

Frente a lo anterior Moro aporta la fuerza de una nueva ética de la poesía; su surrealismo es una vivencia que insufla todos los aspectos de su vida, y eso se advierte con claridad en el tono de los poemas. No es un estilo ni una retórica sino una militancia, una indiscreción, un camino poético al borde de la fragilidad esencial de una persona marginal; como dice el título de uno de sus poemas, se trata de "la vida escandalosa de César Moro" y no tan solo de una obra escandalosa. Esta idea de la intimidad conmovida del poeta como centro de la persona poética es una tradición que en Europa viene desde la observación de la vida y la obra de Arthur Rimbaud, y aquí empieza con la obra de Moro. Para ello el surrealismo no era indispensable, como lo demostraron Martín Adán unos 20 años después, a partir de

7. Mirko Lauer. "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional en 1927", inédito, 1990.

la primera mitad de los años 60, con *Escrito a ciegas* y *La mano desasida*, y Luis Hernández con *Vox horrisona* en los años 70.

La pasión salvaje

El mundo de Emilio Adolfo Westphalen, el otro importante poeta surrealista peruano, se apoya en la transparencia mística de lo amoroso; el de Moro trata de la violencia inapelable de lo pasional, sobre la vertiente del amor arrebatado y la sensibilidad rabiosa de muchos otros surrealistas. "Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo", o "Con tus labios elásticos de planta carnívora", o "Para adoptar esas sencillas armas del amor/donde el crimen pernocta", o "un puñal como almohada". En todos los temas de su obra Moro parece al filo del crimen pasional, borde de abismo al que extrañamente llega por caminos reflexivos. Cuando digo pasional digo pasional, no sólo amoroso o sexual, pues la misma furia infunde sus desenmascaramientos poéticos de la entraña del patriotismo. Uno de los caminos reflexivos a que aludo es la constante apelación a los usos del reino animal, a la ley de la selva, codificada en una heráldica de leones, tortugas o cernícalos. En un momento de su prosa se burla con ironía de que en el zoológico de Barranco convivieran la serpiente y el pajarito, que es una defensa de la ley natural contra el pietismo. Sin embargo más de una vez censura "la bestialización de la vida humana" en sus textos no poéticos. El relato de Coyné acerca de su encuentro con Moro en un paseo Bajada Balta abajo también da muestra de esta ética de las leyes naturales; "Lo escuchaba entre desierto y sonámbulo cuando de pronto oí un fragor terrible, como de algo que se desprende de una altura infinita; por un instante tuve la sensación de que el sol se me caía encima; el universo iba a estallar en mi cabeza; luego no vi nada, no sentí nada hasta sentir un gran dolor; mis anteojos habían volado, tenía la frente chorreada de sangre; la causa de todo: una piedra, supongo que una piedrecita, venida de lo alto de los acantilados que bordean el camino, pero yo estaba seguro de que la naturaleza entera me había tomado como blanco para matarme o probarme; salía vivo de la prueba,

con los ojos turbados, la cara ensangrentada. Aquel día selló mi amistad con César, nos tuteamos, y supe también que el Perú antiguo, inmemorial, me había aceptado, creo que para siempre; era natural que hubiese tenido que pagar a precio de sangre ambas cosas". Moro había producido años antes un verso que dice "César Moro el rostro sangriento".

Una vez aparecida la poesía de Moro entre nosotros, su presencia nos resulta natural, como interesadamente nos lo parece toda buena poesía. Pero la verdad es que salvo los pálidos clarines de la forma vanguardista, nada la anunciaba. El gusto de José María Eguren por la fantasmagoría medieval europea o la insistente repetición de la palabra locura en los títulos y los versos de Xavier Abril tienen poco que ver con la desestructuración que postula la poesía de Moro, quien no construye un mundo de fantasía sino que disuelve un mundo de convenciones sociales. Por eso su poesía no parece realmente producto de un mecanismo automático, y en esa medida puro, sino de una complicada lucha interna; en Moro el orden nunca está muy lejos de la locura, y esta es una de las fuentes de la rabia —típicamente surrealista u homosexual o ambas cosas— advertida por los críticos en Moro. Lo que Moro introduce en el torrente sanguíneo de nuestra poesía es esta relación particular con la rebeldía como manifestación radical de la libertad en lucha con el orden establecido. El único estatuto del discurso de la rebeldía en la poesía peruana, desde Manuel González Prada, nunca contempló el peso del orden establecido en el interior del poeta rebelde mismo. Moro cambia esa figura esencialmente simple, no siempre inocente, y la reemplaza con aquella percepción que describe tan bien la frase de William Shakespeare "There is a man within me that is angry with me" (hay dentro de mí un hombre que está molesto conmigo). Pienso que este es un aspecto en que puede considerársele, como dijo Coyné hace unos años, "un adelanto de la más radical poesía de hoy y de mañana". Radical en el sentido de transparente: Walter Benjamín señala que desde el comienzo Breton buscó "romper con una praxis que le presenta al público las manifestaciones literarias de una deter-

minada forma de existencia pero sin revelar esa forma de existencia".⁸

Las leyes de su relación con el erotismo son similares a las de su relación con el orden establecido. José Miguel Oviedo ha visto que esta exploración poética solar, tropical, de mediodía, está sustentada por una imaginaria de humedad, frío y oscuridad.⁹ Del mismo modo este mundo de la destrucción de los límites convencionales, esta poesía que quiere presentar al sexo como la petrificante cabeza de Medusa, resulta también el mundo de una reflexión acerca del sustento natural de la moral. El trasgresor marginal no es un culpable, sino una suerte de superhombre nietszcheano que coloca el principio dionisiaco que organiza a la naturaleza por encima de las convenciones del bien y del mal que organizan a la sociedad. No me parece que estemos, como dice Oviedo, ante "una insolencia blasfema", sino sólo ante las enfáticas plegarias de una religión distinta. Aunque más exacto sería quizás decir que Moro fue un pensador de la poesía, y a través de la poesía. La relación que sus versos construyen entre mundo natural y mundo social, y la capacidad que atribuye al amor para redimir la ley de la selva del primero de estos mundos, es un tipo de reflexión que se encuentra en el centro del debate contemporáneo acerca de las relaciones entre razón y modernidad. La capacidad de su poesía para plantear a la rebeldía como una dialéctica que pasa en primer lugar a través del ser que la practica está vinculada a los mejores debates del marxismo acerca de la naturaleza del conocimiento objetivo.

El francés

A París llegó en 1926, y unos tres años más tarde empezó a escribir en francés, idioma que no dominaba al salir de Lima, aunque lo había estudiado en el colegio.

La relación de Moro con el francés ha pasado por varias etapas en la opinión pública de los medios literarios. Co-

8. Walter Benjamín. "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligentsia", en: *Gesammelte Schriften*, II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974: 295-310.

9. Cita Oviedo.

menzó siendo vista como una excentricidad snob, luego fue vista como una suerte de traición lingüística, y creo que ahora es vista —entre otras cosas gracias a las estupendas traducciones—¹⁰ como un dato simpático sin demasiada trascendencia. Sin embargo el dato no es neutro: Ricardo Silva Santisteban opina que es notoria la mayor calidad de la porción de los poemas de Moro escrita en castellano, y lo atribuye a la fuerza poética de una lengua materna.¹¹ Coyné rechaza esta idea, aunque sus argumentos valen lo mismo que el de Silva Santisteban, solo que él prefiere los poemas escritos en francés.¹² Para Roberto Paoli la elección de un idioma ajeno es parte de una búsqueda del escándalo, de un rechazo a la convención, de una búsqueda de distancia frente a una Lima que encontraba horrible (nunca se dice que esa Lima de 1949 era la del dictador Odría).¹³ Se lo confirma una frase de "Pour une enfance meilleure", prosa poética fechada en México 1939, donde Moro dice que "los juguetes quedarán reservados a los adultos capaces de ignorar su patria, su sombra, su idioma". Al igual que a Silva Santisteban, le preocupa cuál es el idioma mejor para la lira de Moro, pero al final suspende el juicio. Aunque cabe preguntarse qué es lo francés en esos poemas, además del idioma mismo, claro. Quizás el dato más evidente sea el gusto por el juego de palabras humorístico, eufónico y aliterativo, que los surrealistas en general tienen, pero que en Moro por momentos llega a niveles casi cabrerainfantinos. Esto no sólo en francés, sino además entre los dos idiomas, como en su juego bilingüe amour/amor al que subyace además un rumor de la palabra Moro. También en castellano,

10. Entre los más destacados traductores de Moro al castellano están Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Molina, Guillermo Sucre, Carlos Germán Belli y Georgette de Vallejo. Las traducciones del propio Moro, todas de textos surrealistas, han sido reunidas y publicadas por Julio Ortega bajo el título *Versiones del surrealismo*.

11. Prólogo de RSS a la *Obra poética* (INC, 1980).

12. André Coyné. "Moro: una edición y varias discrepancias", *Hueso húmero*, Lima, 1981, N° 10: 148-170.

13. Roberto Paoli. "La lengua escandalosa de César Moro" en: *Estudios sobre literatura peruana*, Stampa Editoriale Parenti, Florencia, 1985: 131-138.

en versos como "la oftalmología de los oficios fidedignos ofende la psicología de los oficinistas indignos", y en francés, como en el célebre verso "L'hellebore element d'or la boure le bord de la folie".

Cabe hacer notar que a pesar de su opción por el idioma francés, la poesía de Moro no comparte el gusto de nuestra poesía por usar a París de telón de fondo, que ha convertido a esa ciudad, en competencia con Lima, en una capital de la poesía peruana del S. XX. Desde el París funerario de César Vallejo hasta ahora, algunos de los poemas peruanos más notables ocurren en la ciudad. Mencionaré solamente una de las "Dos soledades" de Antonio Cisneros, la "Imitación de Propercio" de Rodolfo Hinostroza, y todos los homenajes a París de los poetas más jóvenes que hicieron allá un servicio europeo obligatorio. De la poesía de Moro no se desprende una imagen de Francia o de París. Más es lo que nos informamos sobre Londres, efímera escala de su trasatlántico. A pesar suyo, a través de sus encrespados cortinajes de anhelo y de rechazo, la poesía de Moro habla de la vida en relación al Perú, de la necesidad de luchar contra el peso de las generaciones muertas que oprime el cerebro de los vivos, del imperativo de enfrentarse a nuestras pequeñeces de país pequeño, de la conveniencia de descifrar los códigos en la relación entre los interiores y el paisaje en una ciudad tan costera y poco densa como Lima. Pienso que a pesar de la amistad con el idioma francés y de los amigos mexicanos, en ninguna parte fuera del Perú pudo, puede, César Moro ser César Moro, es decir no ser César Alfredo Quíspez Asín y poder realizar el surrealismo tal como lo describe Theodor W. Adorno: una dialéctica de la libertad subjetiva en una situación de no-libertad objetiva.

La razón

El surrealismo es para la cultura peruana un aditivo, como se dice en el mundo de los lubricantes mecánicos, muy importante por dos razones: 1. Porque establece el tipo de suspensión del juicio racionalista occidental útil para entender los mundos particulares de las culturas marginalizadas, o si se prefiere, de los aspectos marginalizados de nuestra

cultura; 2. Porque a la vez funciona como disolvente y renovador de una cultura dominante tradicional apoyada en la solemnidad de la expresión, en el ocultamiento de todo lo que es interior en la persona, en el deliberado pasmo de la contradicción. Aun con media vida en el extranjero y media obra en un idioma distinto del natal, y sin haber escrito una obra de exploración del surrealismo no occidental como *Los Tarahumara* de Antonin Artaud, Moro se encuentra al centro de estas dos razones subversivas de la cultura peruana. La llegada de sus ideas a la cultura peruana puede compararse —y la comparación le hubiera gustado, creo— a ese viaje transatlántico de la guillotina que para Alejo Carpentier es el símbolo contradictorio de la llegada de las ideas del Siglo de las Luces a América, del tránsito final de la navaja racional de Guillermo de Occam. Sin embargo el surrealismo no prosperó en la poesía peruana, más allá de ejercer el tipo de influencia finalmente indirecta que he mencionado antes, paradójicamente por su carácter excesivamente racional. Después de todo, el milagro surrealista en la creación no puede prescindir de la mente, como suele hacerlo la perspectiva romántica (“pre-surrealista”) que orienta a buena parte de la tradición poética peruana de este siglo. Además el castellano en el Perú nunca tuvo, como el francés en Francia, una tradición cartesiana contra la cual rebelarse. De todo esto se desprende una evidencia central en la poesía de Moro: su opción por el francés no es un mero cambio de idioma, sino un cambio en el eje central que articula el pensamiento literario.

Dentro de esta limitación general para aspirar a la popularidad, la poesía de Moro contiene la valla adicional de un sesgo barroco, que Coyné ha definido como una forma de gongorismo. A estas alturas la peligrosa tentación de detectar en Moro a un ángel de luz y otro de tinieblas, el clásico lugar común sobre Luis de Góngora, es irresistible, entre otras cosas porque él mismo quiso organizar su mundo en mitades irreconciliables: la naturaleza y la sociedad, el francés y el castellano, la santidad y el pecado, estos últimos dos grandes ausentes que no lo abandonan un solo momento en su poesía.

UN ASALTO A LA ANEA: SURREALISMO LIMEÑO DE LOS 50



A bibliografía de la literatura peruana recoge muy pocas anécdotas y es parca en el sabroso tipo de materiales con los que se teje, en otras menos adustas, esa pequeña historia tan útil para aprehender algo de lo que fue la vida literaria de otros tiempos y los climas en los que transcurrió. Aparte de Luis Alberto Sánchez hay poquísimas excepciones a este temperamento que rehúye lo que puede parecer banal, quizá para asegurarse mediante esa exclusión una apariencia más rigurosa y académica.

Así, el surrealismo asumido por algunos jóvenes de la Lima de los primeros años 50 ha sido desdeñado por nuestros estudiosos: no hay textos suficientes que justifiquen la dedicación de su tiempo a escudriñar sucesos sin trascendencia. *Hueso humero* ha querido rescatar un documento referido a uno de esos sucesos, escrito por un muchacho que sobrepasaba apenas los veinte años, líder y animador de un movimiento que valoraba más el impacto de ciertos actos que los productos del arte o de la poesía en un medio cultural más bien sin filo ni sorpresas como el limeño de entonces.

Los surrealistas de esos años existen casi únicamente en la anécdota, en el escándalo y su carcajada. El movimiento de los 50 es mucho menos literario (textual) que el

de los años 20-30, y parece resolverse en un activismo que en buena medida niega la idea de arte y de literatura, pese a que Rodolfo Milla, quien lo lideró, practicaba la plástica y la poesía. No es casual que los dos actos más sonados protagonizados por Milla hayan sido contra obras literarias: el asalto a la ANEA y la asonada en el estreno de *La anunciación a María*, de Paul Claudel, en el Teatro Municipal de Lima.

En la revista *Idea*, donde el grupo surrealista ocupó durante un tiempo una página autónoma a la que denominó "La pistola de señales", Milla publicó poco después del asalto a la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) un texto con precisiones al respecto.¹ El hecho produjo un revuelo en los medios culturales y aunque la prensa lo recogió como noticia policial, el Dr. Manuel Beltroy, catedrático de San Marcos que entonces presidía la ANEA, hizo pública una carta sobre el acontecimiento y hasta convocó al periodismo para abundar sobre el tema.

Aunque en "Economía doméstica" Milla relata lo ocurrido, *Hueso húmoro* entrevistó a algunos de los participantes en los acontecimientos del 26 de diciembre de 1950 para verificar y completar los datos que contiene su escrito.²

Un doble propósito llevó a realizar el asalto a la ANEA: el de extraer de la exposición de manuscritos unos versos mecanografiados que sin autorización de su autor —Rodolfo Milla— se exhibían allí, y el de escandalizar a la opinión pública, intención esta que los surrealistas consideraban siempre saludable. La iniciativa fue de Milla, quien con un par de amigos no bien determinados, preparó los materiales para el acto y lo dispuso todo: papel higiénico para desenrollar en el lugar donde los manuscritos se exponían (se puso en una pared con grandes letras: "Después de escribir jalen la cadena"); platos de cartón con el centro untado de mostaza y frases corrosivas caligráficas circularmente; un par

1. N° 8, Lima, diciembre, 1950. (Este número apareció en 1951).

2. Agradecemos aquí a los doctores Alberto Escobar, Américo Ferrari, Roberto Mc Lean Ugarteche y Luis Alberto Ratto —quienes no tuvieron este texto a la vista y con los que conversamos separadamente— la colaboración que nos prestaron. (En el caso de Ferrari no hubo conversación hablada sino escrita).

de zapatos y una bacinica recogidos de un muladar, ésta con una inscripción en letras de plata que rezaba "Copa para los ganadores de los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura", y aquéllos dentro de una caja envuelta en papel de regalo y con una tarjeta para el Dr. Beltroy que decía: "Fino viejito, ¿cuándo terminas tu diccionario de superlativos?", aludiendo a la proclividad del presidente de la ANEA a potenciar sus adjetivos; ilustraciones recortadas de un libro de patología; crayolas para registrar la inspiración del momento en las paredes; un diploma de las píldoras Ross (laxante popular de la época) para Demetrio Quiróz, prolífico poeta entonces; esparadrapo, gutapercha, algunos clavos y tachuelas.

Luis Alberto Ratto recuerda que alguien colocó un parche sobre un ojo de Alejandro Romualdo, cuya fotografía acompañaba un poema manuscrito de *La torre de los alucinados*, dándole traza de pirata. Romualdo —cuenta— le dijo después quejosamente que la foto arruinada le había costado cincuenta soles: era una ampliación bastante grande. Precisa también que el manuscrito de José Gálvez fue respetado por encontrarse el autor entonces perseguido por el dictador Odría. Aporta también otro dato: Milla llevó unos moldes de dentaduras postizas que contribuyeron a la decoración del ambiente. Procedían, al parecer, de un pariente suyo dentista.

Roberto Mc Lean confirma que se encontró con Milla, Lupe —cuyo apellido nadie recuerda— y Gayoso en el patio de letras de San Marcos y se sumó al grupo. Cerca de la ANEA —cuyo local estaba entonces en el segundo piso del llamado "Palacio de Piedra", en la calle de Jesús María, a pocos metros del Jirón de La Unión— los esperaban Carlos Germán Belli, que sí profesaba el surrealismo, Ratto y Oquendo. Eran alrededor de las cuatro de la tarde. La operación duró menos de una hora.

Mc Lean evoca la figura de Milla el día de ese encuentro: llevaba una bufanda —no obstante haber empezado ya el verano—, un sombrero alón y pantalones negros. Por sus atuendos, su extrema delgadez y su color oliváceo Milla llamaba la atención. Su proximidad producía una vaga inquietud, dice Mc Lean. Encendía una luz de peligro —confirma

Oquendo— en el interior de las personas con un universo mental establecido de acuerdo a las convenciones. No porque percibieran alguna amenaza física sino la inminencia de un puntapié en los acolchados fundillos de su ética. Su palabra era rápida y mordaz —acota Mc Lean—, quien evoca con aprobación una muestra de dibujos surrealistas hechos por Milla en San Marcos, con títulos tomados de obras de Schoenberg: “Noche transfigurada”, “Pierrot Lunar”, etc.

Alberto Escobar habla de un Rodolfo Milla más íntimo, guardián de un local del Apra en la calle Chota a cambio de una habitación donde vivir. Alguna vez Milla le invitó allí una taza de café que, hervido en una lata y colado con un fragmento de camiseta a modo de cedazo, le presentó como turco. Un tiempo después lo visitó en una pensión en la plaza Dos de Mayo, donde le hizo oír unos mambos de Pérez Prado. En el recuerdo de Oquendo la habitación que arrendaba allí estaba repleta de objetos extraños. Un guante de jebe oscuro envolvía el foco de luz que colgaba del techo y sobre la cama un letrero procedente de algún parque advertía “Prohibido pisar el césped”. A ese lugar “iba a verlo con frecuencia —dice Américo Ferrari— y ahí examinaba sus pinturas y sus poemas que no publicaba, o muy poco. Hablábamos sobre todo de poesía y de actividades surrealistas y casi nada de política: yo era aprista militante y él, ya desde entonces, comunista-maoista, cosa que no le parecía incompatible con su surrealismo ferviente”.

Ferrari nos da los informes más puntuales sobre el grupo de Milla: “En Lima, allá por 1949-1950, llegamos a constituir un grupito en el que estaban Luciano Herrera, que después murió, y un, creo, sobrino de César Moro: Fernando Quíspez Asín, alcohólico hasta los huesos, que también murió. Milla se palabreó a Suárez Miraval, que dirigía *Idea* para que le regalara una página en esa revista, de la que hicimos (o mejor dicho de la que Milla hizo) un órgano surrealista. Yo colaboré con un par de poemas, ‘surrealistas’ naturalmente. Esta era una ‘actividad’, la otra, para hacerlo todo como los surrealistas de 1925, la ‘acción’, es decir la organización de escándalos para ‘épater le bourgeois’, en la que encaja el asalto a la ANEA (...) Yo no participé, como tampoco quise participar en otro que organizó prime-

ro y que, si mal no recuerdo, fracasó: tirar ratas vivas, barnizadas con un producto fosforescente, desde la cazuela del Teatro Municipal sobre los espectadores de la platea en el estreno de una pieza de Paul Claudel". Ferrari agrega que César Moro —quien nunca hizo buenas migas con Milla— comentó ese acto diciendo que, efectuado por los surrealistas franceses en los años veinte, hubiera merecido aplauso; pero que en una ciudad tan inculta como Lima la representación de una obra de Claudel era una iniciativa encomiable.

Alberto Escobar, que participó en la acción contra Claudel, recuerda que llegó a realizarse. Milla ubicó la llave general de las luces de teatro, las apagó y los conjurados —entre los que menciona a Augusto Lunell, Fernando Quípez Asín y Luciano Herrera— lanzaron las ratas —obtenidas en un laboratorio de San Marcos— aserrín y discos de fonógrafo con violentas inscripciones en pintura luminosa. Después de lo cual, y antes de que las luces volvieran a encenderse, salieron a la carrera.

Luis Alberto Ratto también estuvo allí, pero como integrante de otro grupo, éste de alumnos de Letras de la Universidad Católica, dispuestos a perturbar el estreno por razones muy distintas. Tras haber asistido a los ensayos de la pieza, juzgaron que la representación iba a ser un ultraje a Claudel por la torpeza de la dirección y la infame calidad de los actores. La confusión armada por el grupo de Milla en la cazuela del Municipal fue tan grande que convocó a la policía y frustró los propósitos de los indignados defensores del autor de *La anunciación a María*.

En "Economía doméstica" Milla alude a ciertas "precauciones" tomadas para un baile. Se trata del tradicional "Baile del cachimbo", celebratorio del ingreso de nuevos estudiantes a San Marcos y cuyo acto central era la coronación como reina de la más hermosa de las muchachas ingresantes. Milla proyectaba descolgar, desde una ventana teatina bajo la cual estaría el estrado para la ceremonia, el cadáver desnudo que se habían comprometido a proporcionarle unos estudiantes de medicina. El entusiasmo despertado por los preparativos conspiró contra la discreción que requería el proyecto y terminó haciéndolo abortar.

No fueron esos los únicos actos del grupo surrealista, que contaba —como se ve— con heterogéneos adherentes ocasionales. Milla era infatigable y fecundo y no dejaba pasar muchos días sin hacer algo irritante o más o menos impío. Hasta que en 1952 realiza su primer viaje al exterior del país, del que no vuelve más. En abril de 1953, en una carta que escribe desde París a Abelardo Oquendo, se refiere a “nuestra actividad aquí y en otros puntos del mundo donde quedan aún algunas docenas de hombres libres”, y le recomienda la lectura de *Libertaire*, varios de cuyos números dice haberle enviado sin que nunca llegaran a su destinatario.

Sobre Milla se forjaron, años después, algunas leyendas, como aquella que lo daba por muerto en Argelia, donde se habría establecido tras recibirse de médico en París, hecho una carrera notable, dirigido un hospital y luchado por la independencia argelina contra las fuerzas de Francia. Lo único cierto de todo esto es lo que parece el abandono o la extinción de sus inclinaciones artísticas y literarias, y su entrega a las causas políticas.

A Ferrari le debemos información fidedigna sobre sus primeros tiempos en París, donde terminó en malos términos con sus viejos ídolos André Breton y Benjamín Péret. Lo curioso es que los sobrevivientes surrealistas de los años 20 adoptaron a Leopoldo Chariarse y lo instituyeron “etnógrafo surrealista”, en tanto que rechazaron a Milla. “La verdad —dice Ferrari— es que lo que quedaba del grupo surrealista de esos años en París se parecía más a una asociación de excombatientes que al animoso grupo de los años veinte; y sus reuniones en el café de la Place Blanche, a un ‘five o’clock tea’ que juntaba a un puñado de jóvenes y señoritas aprovechados que sacaban lustre a los dos maestros y se sacaban lustre luciendo con ellos. Yo creo que con eso terminaron los sueños surrealistas de Rodolfo Milla”. En el umbral de los años sesenta “ya casi no hablaba sino de revolución maoísta y de marxismo” —refiere Ferrari— quien lo encuentra en el París de 1968, en una manifestación callejera: “me dio a entender que estaba en plena actividad militante”.

Alberto Escobar, quien dice haberlo visto en esa ciudad un par de veces en los años 50, recogió allí, en 1985, de gente vinculada a UNICLAM, la versión de que Rodolfo Milla era el hombre fuerte de Beijing en París y vivía en una casa especialmente fortificada para su seguridad. [A.O.]

ECONOMIA DOMESTICA / RODOLFO MILLA

Ha sido necesario que se desparramaran las consecuencias de un buen humor largamente reprimido, para que yo pudiera estar mejor en el Péret que aconseja "dar a roer a los perros los dientes extraídos --porque seguramente-- trae felicidad".

Un día se me habló de una exposición de manuscritos originales de poetas peruanos 'de Vallejo a Chariarse'. Esto solo me hubiera hecho reír si no me hubiesen invitado a enviar un manuscrito. Si yo fuera un 'poeta peruano' habría mandado mis papeletas de lavandería o una lista de compras por hacer en el Mercado Central. Pero ¡es tan exótico eso de ser un poeta peruano! Además, la palabra ANEA (que debe ser la tercera persona del verbo anear) me es muy antipática.

Total, me negué. No sin antes encargar a un relacionado con la organizadora del asunto que no intentara alguna mescolanza. Pero esto parece haber sido inútil.

Otro día se me avisó que yo era uno de los expuestos junto a varios fallecidos, mujeres, farsantes, ancianos, indígenas, profesores, periodistas y estudiantes de jurisprudencia que escriben versos en el país. La buena señora M. de R. había mecanografiado un fragmento de poesía que un tal Martínez habría conseguido --no sé cómo-- para escribir algunas tonterías sobre mí en no recuerdo qué revista. Esto terminó por molestarme. Sin embargo, tal vez no hubiera tomado ninguna determinación de no haber sido por el estado de ánimo que me provocó el jirón de la Unión el día 25. Para calmarme tuve que jugar durante varias horas con un giróscopo.

El día 26 entre los amigos más heterogéneos se improvisó un programa de diversiones solemnes para esa tarde.

En dos libros de Patología Externa del año 1903, por un fenómeno maravilloso de azar objetivo, encontré los retratos de varios expositores con su psiquismo a flor de piel. Los parecidos —incluso el físico— eran brutalmente impresionantes. Alguien había llevado unos platos de literatura nacional con inscripciones que, desgraciadamente, no pude leer, así como tampoco las leyendas de dibujos con que nos sorprendiste, Luis (lo siento, porque si eran tan obscenos como se dice su valor ético sería inapreciable; ellos habrían hecho justicia a Henry Miller para quien “la verdadera naturaleza de la obscenidad reside en el deseo de convertir”)

En “Mon Coeur mis á nu” se habla de la superstición como depósito de todas las verdades. ¡Ahora sé cuán cierto es aquello de librarse del maleficio arrojando un detritus cualquiera sobre los cementerios!

Escupir a los buitres despeja la cabeza.

Lo menos que se puede pedir de un puerco es que sea un buen puerco, pero los periodistas locales dejan mucho que desear. Solo sus ideas siguen lo mismo pero, la ‘objetividad profesional’, la ‘lógica común profesional’, y las ‘buenas costumbres profesionales’ son cada vez más raras entre ellos.

No suelo leer periódicos por medida profiláctica pero, últimamente, he tenido que soportar que me los lean y confieso que el efecto es ligeramente exasperante.

Que se nos insulte está dentro de las reglas del juego que se acostumbra mover en estos casos (la patria vestida de kaki se santigua y repudia el acto de los hunos); pero cuando cometemos un crimen lo menos que podemos exigir es cierta exactitud en su relato. Si yo mato a mi vecino por aburrimiento me repugnaré que la prensa me llame asesino pasional (en fin, estoy hablando de vuestras propias maneras de decencia, ¿verdad?).

A cambio de alguna eficiencia técnica que —a falta de otras cosas— podría proporcionar una “objetiva información” a sus familiares, los periodistas limeños les ofrecen día a día una prolija antología de su estupidez en la que se nota demasiado lo bien que saben desempeñar su oficio. Se contradicen a sí mismos y también entre sí, con ningún cuidado, lo que no obsta para que, en el fondo —de un espu-

tó—, estén de acuerdo en todo; pero, sobre todo, en protegerse mutuamente del sol (¡qué forma más desagradable toma el instinto gregario en estos antropoides!).

“La Prensa” del 28 XII 50 dice: “Espectacular asalto en el local de la ANEA realizaron cinco mozalbetes” etc., etc. En realidad, fuimos siete mozalbetes que esperábamos algo más de dos visitantes además del portero y la secretaria (cuyas falsas declaraciones —tal vez tergiversadas por el reportero— se notan como forzadas por el temor de perder su ganapán).

Al llegar, uno de nosotros le advirtió a esa mujercita que no tomara el teléfono porque eso hace daño a la salud. Lupe cuidó muy bien los movimientos de todos ellos mientras se colocaban en su lugar nuestros descubrimientos, consejos prácticos, obsequios, y hasta los productos automáticos de uno que se dejó poseer por el espíritu local.

Todo se realizó en el más académico silencio y salimos muy despacio porque era lo más prudente. La cosa estuvo como para el lugar.

Este cronista es el primero de la larga fila de helmintos que, por razones fáciles de calcular, pretende que hemos faltado el respeto a la memoria de Vallejo. La demagogia execrable que se viene realizando con ese hombre, los lugares y las manos a donde ha ido a resbalar su obra, y la vida de sus devotos, deberían haber sido datos más que suficientes para comprender el sentido de la nota que decía textualmente: “Esto te pasa por morirte”.

En pocos nombres ha llegado a ser tan dramática la muerte de su dueño como en César Vallejo. Ella lo ha dejado para siempre a merced de los ‘vivos’. El, personalmente, vomitaría sobre sus actuales protectores como cualquiera que pudiese contemplar los últimos gusanos de su propio cadáver.

Las declaraciones del doctor Beltroy bajo el título de ‘Reacción’ son interesantes porque reflejan una mentalidad de lo más rudimentaria:

1°—El no concibe que alguien se niegue a ser un “intelectual” —es decir, un pobre hombrecito— y a tener relaciones con “la casa de todos los intelectuales”.

2°—Cree —un poco tarde y mal— que “no es posible que se trate en esta forma a 35 poetas peruanos y a varios pintores”, y

3°—Imagina la intención de nuestro acto en términos de respeto y de falta de respeto ¡esto es muy cómico!

En expositor que pretendía saber de qué se trataba —confundiendo como casi todos las concepciones con los métodos— nos atribuye una admiración por Tzará cuyo actual olor a vinagre no me deja responder sin inquietud. ¿Por qué no se les ocurre preguntar la opinión de cada uno antes de decir bellaquerías?

Pero el clímax de la cultura peruana es alcanzado en “La Crónica” (edición vespertina, 28.XII.50) por una chorreadera hilarante (Señor director de “La Crónica”: arroje a ese baboso de su periódico o terminará haciéndole daño). Entre otros charcos de idioteces se hallan cosas como ésta: “Penetré al local de la ANEA ubicado en el palacio de piedra un grupo de jóvenes de lo más estrafalario por sus vestimentas”. Y más abajo: “Al parecer cinco sujetos bien traqueados con aspecto de gente decente”. (¿Qué dirá de esto la gente decente?).

“Muchos originales de los poetas —continúa el articulista— estaban untados de mostaza y por los suelos abundaban las heces”. Esto no sólo es falso sino que delata los deseos secretos del redactor.

Luego, no sé si algunos de nosotros ha escrito realmente aquello de “¡Muera la libertad!”, pero, de haber sido así, habría sido un gesto de humor atrozmente cargado.

A continuación, este señor, copiando a “La Prensa” de la mañana de ese mismo día escribe: “Es sabido que hace cincuenta años en Francia sucedió algo parecido, con el movimiento Padá (?). Sus principales exponentes fueron Tristán Tzará y André Breton que consideraban que antes que ellos nada existió en el arte”. Como se ve, este conmovido abogado de la cultura, la tradición, y los valores de nuestro historial artístico no tiene porqué saber —¡naturalmente!— que:

1°—Hace cincuenta años André Breton tenía cuatro años de edad.

2°—Que un movimiento llamado “Padá” sólo ha existi-

do en la cabeza de un expositor en la ANEA y en "La Prensa" del 28.XII.50.

3°—Que Tzará formó parte de algo que suena de un modo parecido a lo que él cree, pero tuvo su origen en Zurich y no en París, y

4°—Que Breton formó parte de Dadá cuando el Arte no le interesaba más.

Por fin, este pequeño galeote de la máquina de escribir —a quien se paga por ser un don Nadie, ya que ni siquiera puede firmar sus mal formadas opiniones morales— se imagina como todos sus iguales que: "estos mozos han querido ocultar su cobardía por medio del anónimo", con lo que arruina la tesis de un pintor desconocido que al día siguiente declaraba que éramos "fracasados en busca de publicidad" (a menos que el camino más corto a la publicidad sea el anonimato, como en el caso de dicho pintor).

Lo que había pasado en realidad era que, como no se trataba precisamente de una visita de cortesía, los muchachos consideraron un contrasentido dejar sus nombres en un lugar donde uno de nosotros no quería que figurase el suyo. Además, yo dije lo que era a la secretaria de la ANEA en el momento de arrancar el cartón abominablemente pegoteado de platinas —en que habían colocado mi texto— que arrojé por la ventana. Le regalé la razón cuando me dijo loco. Y en el mismo lugar de la tela que disfrazaba la pared colgué un disco como una idea fija en el que se podía ver cómo "Estoy vivo todavía".

Para el montón de gente que se alimenta de literatura marca "El Cisne" y de periodismo marca "Rímac",* el no estar podrido es snobismo.

"Última Hora" del 28.XII.50 nos llama "pandilla literaria", lo que no es cierto.

1°—Porque pocas cosas están tan alejadas de mí como la llamada literatura y sus sirvientes; y

2°—Porque soporto mal a las tortugas que se refugian en esa especie de alcahuetería.

Después se habla de nuestra "dudosa moralidad" en una forma incomprensible.

*-Marcas ambas de papeles higiénicos de los años 50.

1°—Porque no se puede dudar de algo que se desconoce en absoluto, y

2°—Porque en el caso inverosímil de no desconocerse completamente, bastaba que el empleado hubiese consultado con el diccionario el significado de la palabra moralidad para que hubiera desistido de emplearla con nosotros.

El titular de esta información nos llama "jóvenes iconoclastas". Con lo que no he podido dejar de reír pensando, por ejemplo, en una señora como Catita Recavarren convertida en secreto por su amiga González Urrutia de Reinoso en ícono consagrado, parada sobre una consola, en vestido rojo y blanco, sosteniendo una fuente de geranios en la cabeza y contemplando su rostro en una espumadera deslumbrante; todo esto curiosamente cerca de otro ícono apellidado Lora cuchicheando al oído con el ícono Spelucín un asunto de estado, mientras otros muy jóvenes íconos sin bajarse de sus cómodas les preparan retratos a su propia medida.

Si por lo menos se les hubiera ocurrido exhibir a los autores en persona, adornados según sus apellidos de familia y en traje de carácter cada uno, o en frascos de formol dejando a la vista sus respectivos atributos, etc., etc. tal vez nos hubiéramos entusiasmado hasta conseguir los que faltaban y cooperar activamente en el buen éxito de la exposición.

Entre otras cosas es particularmente regocijante el que, a propósito de don José Gálvez y otros, el periodista hable de un "respeto calificado de sospechoso" que "está sirviendo en las investigaciones que se realizan".

En otra sección del mismo diario se comenta la existencia de "un grupito de literatoides y filosofillos sanmarquinos", etc. etc... La descripción es muy chistosa y hasta me ha parecido reconocer dos o tres tipos semejantes a los que esboza el articulista, que por el tercer acápite desbarra miserablemente al atribuirles el "asalto de la ANEA".

1°—Porque de los siete "caballeritos" que hicimos la "travesura" Abelardo Oquendo, Alberto Ratto y Germán Belli son alumnos de la U. Católica; y Lupe, Luis Gayoso y yo generalmente paseamos por San Marcos sólo cuando —per-

dón Fernando*— queremos estar en contacto con la naturaleza.

2°—Porque el único sanmarquino serio que fuera con nosotros (por motivos que él solo puede dar) es el señor Roberto Mac Lean.

3°—Porque sólo la simpatía mutua y la repugnancia común por las farsas oficiales en que se ven sujetas a la proclividad las revelaciones de los espíritus más puros, pudieron haber reunido tan heterogéneo grupo de personas, y

4°—Porque la mayor parte de nosotros preferiría formar parte de una asociación de regadores o de peritos en soldadura autógena antes de constituir algo que se pudiera parecer a una cofradía literaria artística o filosófica.

El periodista se empeña en atribuirnos en masa ideas y concepciones contradictorias pero, donde llega a la ridiculez más enternecedora es cuando aconseja a un colega suyo que hace caricaturas se cuide mucho de nuestra "virulenta agresividad" porque se imagina que somos "celosos antagonistas" de su obra. En realidad, no sé qué opinarán mis amigos del colega de este señor porque nunca hablo con ellos de esas cosas.

El día 29.XII.50 "La Prensa" nos llama "excéntrica pandilla". ¿Cómo sabrán en ese periódico cuál es nuestro centro y cuándo estamos fuera de él? En seguida dice las mescolanzas más absurdas acompañadas de las opiniones más cretinizantes. Todo lo que terminó por hacerme conversar sobre la traición y sobre lo provinciano con Lucho Gayoso, que me decía: "Mi ortografía es pésima pero ese cristiano colaborador del plan Marshall que se llama Dalí solo puede tener imitadores entre los individuos de su misma calaña religiosa y acomodo político que hacen charadas para diarios de localidad".

El día 30.II.50 "Ultima Hora" nos anuncia el "perdón" del doctor Beltroy, llamado por el mismo periódico "manager de a ANEA" (¡qué sintomático!). Y pasa a comentar un atentado que dice haberse cometido en el teatro Municipal contra la representación de una pieza teatral, de un tal Roca

Se dirige a Fernando Quispez Asín, miembro del grupo de Milla.

Rey, del que nosotros no teníamos el menor conocimiento, pero en el que un señor de nombre extrañamente parecido al mío fuera "detenido"; además, en el teatro mencionado nos informan que nada del señor Roca Rey ha sido representado allí.

En seguida, el articulista —muy mal informado— se refiere al intento de sabotaje contra la pieza de Paul Claudel —acomodado comerciante en grasas católicas— titulada "La Anunciación a María", que si bien fue planeado por algunos de nosotros, con la sana intención de obsequiar a los asistentes con afrecho y maíz después de una lluvia de eucarísticas ratas; fracasó debido a la traición de un miserable que fugó a Guayaquil. No hubo pues ni "atronadoras silbatinas" ni "protesta" ni mucho menos —como es natural— "mayoría de público consciente".

En otra sección del mismo periódico (a propósito de no sé qué precauciones tomadas para un baile) hay una especie de desafío por el que se deja comprender que los escritores y artistas peruanos forman parte de una agrupación gremial en la que la policía es uno de los gremios ¿¡ya ven!?

El domingo 31.XII.50 un mengano de "La Crónica" que firma PIKA-PIKA después de disparatar varias líneas, pretende que "el asalto a la ANEA" es un "auto de fe existencialista". Ante una opinión como ésta, signo de una imbecilidad precoz, no cabe duda de que su etiología debe hacerse partiendo del emperiodicamiento crónico; cosa que, además, proporcionará luces sobre la ecolalia de todos sus semejantes.

El cronista se empecina, más abajo, en citar falsamente al señor Quíspez Asín y a una poetisa chilena que esa misma noche me confesaron no haber declarado lo que él afirma.

En cuanto a la inscripción que se dice hallada sobre el manuscrito de Martín Adán me parece —personalmente— condenable. No tanto porque carecía de sentido sino porque dicho señor además de ser muy simpático es un síntoma y un documento que se deben tratar muy delicadamente.

No quiero creer que alguno de nosotros haya escrito realmente ciertas leyendas que se nos atribuyen porque media el hecho artero de haber callado la prensa cuidadosa-

mente lo que podía dar un indicio de nuestras verdaderas sinrazones, y de haber deformado todo lo demás.

El semanario "1951" del 1.1.51, lame las babas de los días anteriores con más seriedad de la que emplearon los otros periódicos en producirla.

"La Prensa" del 2.1.51 trae una conferencia de prensa dada por el presidente de la "institución ejemplar". No es necesario ser muy perspicaz para observar que los reporteros han tratado durante todo este juego tonto de tomar el pelo, solapadamente, a los buenos ancianos de la ANEA. Esto me irrita tanto como me conmueven los calificativos de "tiernos poetastros", "jóvenes psicópatas" y "esquizofrénicos" con que nos señala el digno funcionario.

¿Sabrá el doctor Beltroy que la personalidad humana es básicamente esquizofrénica desde que el tálamo y la corteza palial producen ante cualquier situación reacciones mutuamente inhibitorias? El estado al que él sirve no aceptaría de otro modo como cosa 'normal' los múltiples casos de mentalidad típicamente 'dividida', que como la del capellán del ejército o la del determinista que insulta a sus contrincantes, debían en rigor ser atendidos por los manicomios.

El mote de "dadaísmo" que el doctor en cuestión usa para sentenciar nuestra manera de divertirnos en serio es de una puerilidad tan exagerada que me ha hecho recordar bruscamente de qué manera él es también un distinguido periodista.

Relata el cronista que "luego agregó: —Quien con niños se acuesta..." (¿con qué niños suele acostarse el doctor?), para decir en seguida "queremos dar cancha pública y amplia; por eso en esta casa de artistas no exigimos carnet". Aunque se conocen otras 'casas' por el estilo de la ANEA donde tampoco les piden carnet a las artistas, me parecería muy higiénica la institución del Carnet de Poeta Peruano, para evitar posibles equivocaciones. Además este carnet les garantizaría la protección particular de la policía y un régimen de domesticidad ideal bajo el que podrían comer todo el pienso que quisieran.

Pero, después de todo, el señor presidente ha hecho un descubrimiento magnífico: "La costumbre de esta gente

—añade, refiriéndose a nosotros— no está de acuerdo con la cultura peruana”. ¡Esto es correcto!

Y, por fin, un rasgo de sensiblería que merece ser glosado íntegramente: “El atentado —dice— contra poetas y pintores no nos molesta; nos aflige un poquito. Sobre todo porque viene de individuos de nuestro gremio, de nuestros compañeros. Si querían hacernos daño más digno hubiera sido que nos pegaran un puñete en la cara”. Ante tan poquita aflicción —muy recomendable— no es del todo inútil aclarar:

1°—Que la mayor parte de nosotros no somos individuos del “gremio” del doctor ni mucho menos compañeros suyos.

2°—Que no tuvimos la intención de hacerles adañó, sino simplemente la de obligarlos por medio de métodos efectivos a tomar consciencia de su estado general y

3°—Que no nos anima alguna cólera especial contra los individuos de su “gremio” (en cierto estado de ánimo hasta se puede sufrir a los menos miserables) sino aquella que, sin esfuerzo, excitan los colaboradores tácitos del sistema infernal de confusión que sostiene al mundo cada día más insoportables en que vivimos.

Si el doctor Beltroy hubiera leído con atención el diálogo que con el gato sostiene Alicia en el país de las maravillas no hubiese, tal vez, tenido la tontería de llamarnos “extraviados”.

Hace dos años que no dirijo la palabra a los periodistas.

“El acto de amor y el acto de poesía son incompatibles con la lectura de un diario en alta voz” me recuerda André Breton. Rodolfo Milla: Yo te comprendo bien de más en más.

Los que seguimos en la vida con la condición de no estar limitados por algún punto de vista, cualquiera que éste sea, hemos tenido que aprender a, preservar nuestras mejores facultades de todo lo que tuviera el defecto de atarlas al peso de nuestros pasos. Es particularmente en el plano de la interrelación humana que me siento impelido por un principio de violencia con el que voy vertiginosamente contra la idea de costumbre y contra cualquier modo del acostumbamiento.

Tanto como cualquiera de los que vivimos el juego sin atrición de dominar los dualismos para enseñar el mundo,

tú sabes Abelardo que si hay cosa a la que todavía pudiera darse el nombre de pecado, es el deseo que no se hace algo por cumplir.

Solo una actividad encaminada a derrotar el sentimiento de imposible es digno de ordenar nuestro destino.

Ningún hombre evolucionado discute ya la miseria ocultada por los apelativos de 'nacional', 'intelectual', 'artístico', etc., etc. que no se pueden ver cerca de nuestro nombre sin un escalofrío. Ninguno de ellos ha de pensar tampoco en las palabras que ya no significan sino ideas maleadas; más que para poner un acto detrás de cada una. Ninguno de los que detentan la última esperanza podrá objetar el que después de los trabajos atroces en los socavones salgamos a los andamios con nuestros hermanitos para tirar descuidadamente los felpudos y las cáscaras de banana sobre los transeúntes.

Mi calor humano se estremece cuando recuerdo al dodo de San Mauricio. Germán, recuerda todas las noches al hacer tus oraciones el alma de Lacenaire.

Cualquier acto que en cualquier grado no coloque a su autor frente a las leyes que no cesan de oprimirnos, produce manchas de nubes en la vista.

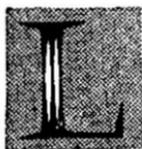
La visión transparente que se trata de guardar es lo que nos induce a cuidarnos de la complicidad moral con el sistema que cobija a los débiles a cambio de su antihigiénica seguridad.

Los menos contaminados podemos ver el espectáculo que justifica la enajenación de los que no han pasado más allá de la conciencia.

Los que no hemos salido del extranjero conocemos muy bien el hada con la que se tiene derecho a todo lo que se puede. Ella muestra con destello de nieve sobre hulla el punto de aventura donde nos definimos por oposición a cualquier forma que adopte el conformismo.

Enero, 1951.

LECTURA DE JUAN SANCHEZ PELAEZ/ JULIO ORTEGA



A obra poética de Juan Sánchez Peláez (Venezuela, 1922) es uno de los grandes secretos de la poesía latinoamericana; aunque todos sabemos de su alta calidad, probado rigor y rara excelencia, sigue siendo una obra hecha al margen, en los márgenes, no sólo de la literatura como institución sino de la misma poesía como espacio alterno a los discursos formales. Lo mismo, es cierto, se podría decir de algunos de los mayores poetas venezolanos, desde Ramos Sucre hasta Rafael Cadenas, y de varios de los menos evidentes poetas latinoamericanos. Ocurre con este tipo de trabajo poético que ofrece una paradójica resistencia a su conversión en discurso literario al uso. No se trata de la resistencia de un código herético que problematiza la lectura. Por el contrario, en la poesía de Sánchez Peláez el diálogo con el lector está implícito en un coloquio expuesto como tal. ("Yo no seré explícito o enigmático o tú no serás la rosa en fuga", ironiza en "Yo no seré"). En su caso, esa resistencia paradójica está, precisamente, en esta intermediación, en esa habla que promedia entre el habla del lector y el de la poesía. Si en el habla nuestra de cada día el mundo es decible, casual e indistinto, en el habla excepcional de la poesía el mundo es a la vez indecible, elocuente y epifánico.

De ese modo, ingresamos al otro lenguaje, al mundo otro del poema, y lo hacemos con las palabras de este lenguaje; en ese tránsito, en ese balbuceo, el poema es una huella mediadora, la traza y la transición. En una de sus poéticas ("Un día sea") dice Sánchez Peláez: "Yo te buscaré, claridad simple"; porque la claridad no es lo evidente sino aquello que nos ilumina tras la puerta salvada. En ese sentido, esta es una poesía trashumante: se mueve entre espacios abiertos al campo por puertas imaginarias, ventanas en llamas y marcos en ruinas. (Como ocurre en los escenarios transitivos de Magritte). Esto es, su acceso a la claridad entre-vista se da entretelones, en el escenario de puentes, rutas, mapas y viajes que de pronto nos abisman, nos sacan del entre-sueño al gran día prometido en el poema. "Me veo en constante fuga", dice el poeta, porque está desnudo en el discurso y debe nombrarlo todo de nuevo, pero con las mismas palabras, con las nuestras. Así, huye del lenguaje para devolvernos la palabra. Debe despojarse de su historia, de su habla, de su cuerpo, para arribar a las palabras más verdaderas, aquellas prometidas por la poesía, ese permanente entre-dicho. Por eso, al final de "Un día sea", leemos: "mi sangre/es una estrella/ que desvía de ruta". Esto es, el camino es otro y la estrella que lo enciende es esta tinta.

Así, el margen de Juan Sánchez Peláez no estaba previsto y, en cada poema, nos hace imprevisibles. Por eso, aunque no es una poesía difícil de comprender, sí es una poesía exigente en el diálogo que induce, y compleja en el sistema de alianzas que promueve. En su caso, se trata de alianzas más que de semejanzas (Lezama) o de analogías (Paz). No es que quiera, como Baudelaire, poner en dificultades a sus lectores. En verdad, nos propone un estado de comunicación peculiar, no codificado y muy poco común. No es el estado de vehemencia desapacible en que Enrique Molina nos mantiene; tampoco el de perplejidad vital, que Gonzalo Rojas ausculta y reafirma. Aunque comparte con estos grandes poetas nuestros el radicalismo subvertor de la enunciación surrealista, que busca trascender lo cotidiano y su lenguaje, Sánchez Peláez nos comunica, más bien, con lo que podríamos llamar las voces de la intimidad. Esa es su

demanda: hacer más íntimo este mundo, este diálogo, este tránsito.

"Te encamino al talud campanular de mis venas", escribe, característicamente, porque el cuerpo es el espacio metafórico de la intimidad; tanto por su vivacidad orgánica, palpable, como por su escenario macrocósmico, a la vez milagroso e insondable. Esa inmediatez y esa trascendencia del cuerpo, sin embargo, no lo confirman en sus privilegios sensoriales sino que lo abren en sus sentidos fluyentes. El cuerpo no es la fuente de un yo biográfico, ni sólo el sujeto de una experiencia memorable. No es un cuerpo histórico ni social, solamente; como no es solamente presencia. Es, se diría, un cuerpo diseminado, inscrito en el lenguaje con los nombres del mundo. Por lo demás, el mundo natural está desatado en el poema: los nombres de las cosas son un alfabeto de otro lenguaje, de código incierto pero entre-oído. Leemos al comienzo de *Lo huidizo y lo permanente*: "Si vivo,/ Vivo en la memoria./ Mis piernas desembocan en el callejón sin luz". Vivir en la memoria es deshacer el espacio para rehacer el tiempo; el sujeto de la trashamancia se reconoce en los márgenes del espacio, en la parte oscura de las evidencias. Por eso: "Sólo me toco al través/ con el revés/ del ramaje de fuego". Cuerpo, mundo y escritura intercambian su lógica referencial para cederse otro orden del habla, ese otro lugar de la poesía que ata y desata, que hace y deshace. En esta poesía se ensaya, justamente, una y otra forma de la intimidad posible. Y esa fusión nostálgica y deseante, esa urgencia de comunión, es un minucioso trazado figurativo, un entramado verbal, que actúa en un largo asedio hecho de acopios breves y relampagueantes, de sumas anotadas y provisionarias, que van circulando en el poema, entre los poemas, entre los libros, como la escritura de otra escritura, como la poesía de una poesía siempre virtual. Sánchez Peláez, así, nos hace parte de la sensibilidad de los trances íntimos, de esa sabia y sobria aceptación, de ese estado de vulnerabilidad y empatía, en que también uno es el sujeto de otro sujeto, el habla de otro lenguaje.

De allí también la profunda indeterminación de esta poesía. Sánchez Peláez escribe no sólo como si nada estuviese, literalmente, escrito, y, por tanto, poco supiésemos de

nada; escribe también como si no hubiese posibilidad de decirlo todo, aunque la poesía es la búsqueda de una palabra que diga más acerca de lo menos, acerca de lo poco que podemos decir. Esta indeterminación, sin embargo, no lo amilana. Llena de espacio, de aire, el poema, abriéndolo como una red lanzada tentativamente en pos de algunas señales y evidencias del paso del sujeto, del hablante, entre otros sujetos del habla. El primer poema de *Filiación oscura* es, más que típico, sintomático:

Por desvarío entre mis sílabas
La noche sin guía.

Por mi vigilia en la boca
El oro de viejos amuletos.

A gatas, de espaldas a una presa invisible,
El taciturno de hinojos en un abrazo hipotético.

En primer lugar, advertimos aquí uno de los mecanismos más fecundos de la "composición por campo" en este poeta: la sucesión, ligeramente contrapuntística, de versos que actúan como variantes. En efecto, aunque este poema es más ceñido, la mayoría de los poemas de Sánchez Peláez denotan una abertura semántica mucho más variada que la pauta de por sí acumulativa y un tanto casual del fraseo surrealista. Quiero decir que en estos poemas parecen predominar no los versos paralelisticos (invariantes) sino los no-equivalentes (variantes); de ese modo, es característico que el poema de Sánchez Peláez se abra con libertad a veces disolutiva a distintas figuraciones. En esta composición vemos el impulso que subraya lo casual, lo indeterminado, como también la misma dispersión de la experiencia; si bien es cierto que en el plano de las significaciones implicadas hay otra red semántica, no menos tentativa aunque más ceñida. En segundo lugar, viendo el poema más de cerca, constatamos su íntimo juego paradójico: "sílabas" (sinécdoque por lenguaje) supone la articulación del mayor de los códigos, el habla; pero al ser subvertida por "desvarío" (metáfora por habla propia), la articulación cambia de cón-

go; en efecto, pasamos del orden de lo dado a la indeterminación de un cosmos temporal: "La noche sin guía" (verso agramatical en relación a su causa no lógica sino figurativa) implica la noche sin lenguaje, la intemperie. Frente al cosmos, el sujeto en vigilia aguarda la palabra propia, alquimia que evoca "viejos amuletos", quizá la tradición poética ritualizada en este oficio nocturno del sacerdote del habla, secreto brujo de la tribu. Como es obvio, la reiteración de "Por" (a causa de) sugiere el tono ritual, a la vez que impone un comienzo de paralelismo en la serie de variaciones. El último díptico, el de la resolución, desplaza al hablante y lo sitúa como objeto irónico: el paralelismo sugerido se fractura en la pura variación, borrando lo anteriormente escrito. La ironía, y el gesto dramático del abrazo a la nada, convierten al sacerdote del habla en el cómico de la lengua. Burlado, el oficiante no ve la "presa invisible", y su ceremonia se convierte en el gesto de un fracaso. Así, a la promesa de la tradición se sucede la conciencia de la modernidad crítica: el poema es esa tensión entre una alegoría del sentido y un sinsentido balbuceante. De allí el título de esta secuencia: "Otra vez otro instante". Otra vez: repetición, invariante, simetría. Otro instante: epifanía repentina, variación, ruptura.

La adelgazada intimidad de esas tensiones es un decantamiento figurativo pero también una mayor incertidumbre semántica en el más reciente trabajo de Juan Sánchez Peláez, *Aire sobre el aire* (1989). Las voces de la intimidad son aquí la intimidad misma, esa intimidada sensibilidad a flor de palabra, tocada por el asombro y la agonía de los nombres que caben en una mano y son el mundo. Por eso, en este libro predomina una de las entonaciones de lo íntimo: la oración, ya no a los dioses o las diosas, sino a la hora que llamamos nuestra entre los nuestros.

Es posible que Juan Sánchez Peláez, sin proponérselo, haya escrito el poema que es un libro o el libro que es un poema diseminado, siempre incompleto, fragmentario, que sigue o prosigue a la última página de Rimbaud. "A caza de un hilo fijo para sostener la tiniebla", dice en *Filiación oscura* y no es difícil recordar el hilo roto de las *Iluminaciones*, poema solar que preside el tiempo doble de esta "filiación

oscura" ("Con el sol veríamos nuestra sombra justa en el lago", dice en "Labor"). Hilo, sin embargo, cuya búsqueda evoca la hechura del tejido: el texto que sostenga lo oscuro en su trama doble. Otra vez: "caza" es ciclo solar; y encontrar el hilo equivaldría a reparar el texto perdido del poeta ceremonial, uno de cuyos nombres es Rimbaud, el niño perpetuo que cae a las tinieblas como un mito, el del último sacrificio antes de la modernidad. ¿Por qué decimos Rimbaud? Porque su postulación radical (*cambiar la vida*) preside el trabajo poético de Juan Sánchez Peláez. Desde el surrealismo, Sánchez Peláez recupera la palabra demandante, epifánica, ritual, de este poeta que nos legó no una página en blanco sino la tachadura de una página. Esa tachadura, ese lenguaje quemado, obliga a la búsqueda de los instantes de fulgor momentáneo y larga nostalgia, de los amparos rutilantes y los largos desamparos, de los diálogos fecundos y los silencios que borran lo anotado.

Así, escribir en los márgenes de Rimbaud, entre los espacios oscuros que rodean sus iluminaciones, impone el ritual de la vigilia alquímica y la disolución de la ironía melancólica. Para Juan Sánchez Peláez, el poema se convierte en un precipitado, derivando de sus propias alturas y aventuras hacia sus silencios y frustraciones. Por eso, el poema es una anotación variada de las entrevisiones que nos interpelan. Y gracias a la poesía verdadera, en estos poemas reconocemos la intimidad de nuestra voz, ese instante distintivo del lenguaje indistinto.

(Providence, julio de 1990)

LIBROS

CISNEROS: DE UN CONTINENTE A OTRO / EDUARDO URDANIVIA B.

Antonio Cisneros

PROPIOS COMO AJENOS. ANTOLOGÍA PERSONAL. Lima, 1989. PEISA, 222 pp.

POESÍA, UNA HISTORIA DE LOCOS. Madrid, 1990. Hiperión, 246 pp.

POR LA NOCHE LOS GATOS. POESÍA 1961-1986. México, 1990. Fondo de Cultura Económica, 304 pp.

Estos tres libros recogen, con algunas variantes en general menores, el grueso de lo publicado por Cisneros desde 1962 en adelante. En ellos se confirma el deseo del poeta de no tomar en cuenta su primera publicación, *Destierro*, dada a la imprenta en 1961. De las tres antologías, la única que ofrece poesía inédita es la de PEISA; esto habla tal vez de la deferencia de Cisneros por el público de su país, al haber dado a esta edición peruana lo más reciente de su creación, amén del título más logrado y original de los tres. El conjunto de las tres ediciones confirma el reconocimiento de la poesía de Antonio Cisneros, tanto en el extranjero como en el Perú, como una de las más interesantes y originales de hoy en día. Además, la edición peruana, junto con los múltiples comentarios que suscitó, ha contribuido, espero, a que Antonio Cisneros destierre la idea de una falta de reconocimiento nacional hacia su quehacer poético.

Las antologías están ordenadas cronológicamente de acuerdo con el orden de aparición —o composición en algunos casos— de los diversos poemarios. Comenzar a antologar su obra por *David* (1962) tiene algunas connotaciones en las que sin duda no pensó Cisneros cuando se publicó este primer libro; al titularlo así, nacía a la poesía bajo la advocación del pequeño pastor que después sería rey de Israel. David es el símbolo de la elevación de lo humilde,

de lo no utilitario, de la poesía, a la cumbre del poder; es también empezar a publicar poesía invocando como máscara la figura de un hombre que, desgarrado entre sus pasiones y sus virtudes, se sintió no obstante envuelto siempre por la ternura de Dios y pudo hablarle en ese lenguaje de la intimidad que es la poesía, en sus salmos.

Comentarios Reales (1964) debe ser ubicado en el contexto ayacuchano de gran efervescencia política en los años sesenta; política de tono y estilo muy distintos a los de ahora, época en la que todo era medido en el rasero del cambio político. La voz poética es en estos versos desembozadamente polémica, agresiva y hasta irreverente; es la historia del Perú contada al revés. El tema religioso, en tanto parte de la historia de la conquista, tiene un lugar importante en este libro, aunque corresponde a una experiencia personal de descreimiento, acentuada por corrientes literarias de antipoesía.

Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968) obtuvo el premio de poesía del concurso Casa de las Américas en 1968. Escrito en Londres, este libro corresponde a una etapa de hermetismo de un lenguaje poético que busca dar forma a experiencias que se desea objetivar y, al mismo tiempo, esconder ante los lectores. Fue un primer enfrentamiento del poeta con su mundo personal en el plano poético.

De los libros siguientes, *Agua que no has de beber* y *Como higuera en un campo de golf* (1971 y 1972, respectivamente), Cisneros no tiene una muy buena apreciación, diciendo de ellos que están bien hechos sí, pero que hay que verlos en el contexto de tantos otros libros de poesía de ese tiempo, es decir, los suyos son buenos porque los demás son muy malos. Pero creo personalmente que este es un juicio excesivo; son libros que acaso no marquen etapas en la evolución poética de Antonio Cisneros pero con los cuales no creo que haya que cebarse; su técnica es impecable y lo logrado de los poemas abunda en lo que ya se prefiguraba fuertemente en su libro anterior, esto es, una línea de búsqueda poética en lo personal, en lo que en el poeta hay de individuo, por oposición a una línea más bien colectiva y no intimista adoptada en *Comentarios Reales*.

Como higuera en un campo de golf fue el libro que mar-

có la culminación de una crisis profunda, su título quiso ser la imagen de la desolación total. La poesía se vuelve desperdicio, desecho; hay desprecio por el quehacer poético e incluso hasta por los lectores; es la crisis total que va a encontrar una salida bastante inesperada en el libro siguiente.

En efecto, *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) marcó la conversión del poeta, el retorno a la fe cristiana y a la esperanza. En estos años Cisneros se hallaba en Hungría; había perdido la palabra, dada su condición de extranjero en un país cuya lengua desconocía por completo; casi no escribía poesía salvo ideas de poemas, versos y palabras sueltos a los que sólo a su retorno al Perú dio forma definitiva. Es este libro el que contiene el hermoso poema que da testimonio de su conversión, "Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado"; y este es el libro en el que el poeta empezó a encontrar armonía dentro y fuera de sí; es pues un libro de madurez que da inicio a una reconciliación del poeta con lo creado y consigo mismo. A partir de este libro, vivido en Hungría y escrito en Lima, comienza a aparecer la esperanza al lado de la siempre desnuda y desgarrada percepción del mundo circundante.

Crónica del Niño Jesús de Chilca (1981) es un retorno al tratamiento de problemas sociales, abandonando la línea estrictamente confesional de sus libros anteriores; no quiere decir esto dejar de lado los temas de carácter personal; por el contrario, lo individual se diluye en lo colectivo y encuentra en él su significado y su valor. No es, pues, un anulamiento de lo personal, sino hallar una manera de insertarlo dentro de la historia colectiva. Este libro es duro y muchas veces desesperanzado, escéptico; no queremos decir que sea una pérdida grupal de la esperanza, creemos que en gran parte los anónimos personajes que aquí dejan oír sus voces actúan como máscaras que ocultan un escepticismo más personal en el poeta; y no nos referimos tanto al nivel del individuo cuanto a un cierto descreimiento en un futuro mejor a nivel del país entero, y no porque sea imposible sino por lo complejo y difuso de los caminos que nos conducen hacia él. En este sentido, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* prefigura un sentimiento que adquirirá formas más rotundas después.

Monólogo de la casta Susana y otros poemas (1986) era, hasta hace pocos años, el punto culminante de un proceso poético muy rico y valioso; "Susana tiene que ver conmigo", ha dicho su autor, "y con el pesimismo que me asalta cuando pienso en el Perú". La importancia de este libro radica en que la reconversión ocurrida en 1976, si bien significó un cambio en la vida del poeta, no fue sin embargo un hecho que hiciera tabla rasa de la experiencia poética y de vida anterior; quien se reconvirtió se volvió otro pero siguió siendo el mismo, en esa dialéctica del misterio de la vocación cristiana que hace que el Señor nos asuma como somos y nos exija que, sin dejar de ser nosotros mismos, dejemos el estrecho círculo de nuestra individualidad para encontrar en los otros nuestra identidad verdadera.

La poesía inédita que incluye la antología *Propios como ajenos* en su parte final, veintidós poemas en total, es bastante variada; se multiplican en ella los símbolos de oscuridad, del pasado y de la muerte, pero también los de esperanza y hasta de una quieta alegría. Nos muestran a un Cisneros dueño de su medio de expresión y que incluso retoma recursos de la versificación tradicional, y esto sí que es novedoso en su poesía; permite, por ejemplo, que las palabras se le agrupen en versos medidos, como los mayoritariamente endecasílabos del poema "Taberna"; o la combinación clásica de endecasílabos y heptasílabos en "Requiem (2)" y "Requiem (4)".

La poesía de Antonio Cisneros es una huida constante, y exitosa, del lugar común y el melodrama. Su lenguaje es sólo suyo, y no puede decirse que sea poético en el sentido de "bonito", al contrario, es rudo, seco, áspero, pleno de imágenes que quiebran constantemente la retórica tradicional. Pero allí está precisamente su belleza. Cisneros es hoy un poeta dueño de una obra sumamente rica, que aunque no le haya dado, como él dice, "fortuna ni placer", es "inevitable como la sombra". Casi treinta años de escritura lo confirman, cada vez con más hondura y personalidad.

CRONWELL JARA, UN MUNDO FANTASMAGORICO / ROLAND FORGUES

Cronwell Jara.

PATÍBULO PARA UN CABALLO. Mosca Azul Editores, Lima 1989.

Bajo la presidencia de José Bustamante y Rivero, en el Perú de los años 1945/1948 y justo antes de que estalle en Arequipa el golpe de Odría (27 de octubre de 1948), huyendo de una vida miserable, gentes pobres venidas de Piura, Cajamarca y de varias otras zonas desheredadas del país, fundan en las afueras de Lima una barriada llamada Montacerdos, instalándose en tierras baldías cuya pertenencia es reivindicada por un gran hacendado, senador de la República.

Cercada por los gendarmes que deben cumplir con la operación desalojo decidida por el gobierno, Montacerdos está desde un principio en una situación de resistencia. Así los recién llegados podrán escuchar al locutor de la Radio Nacional declarar: "...Nacional, comunica que el Ministerio de Gobierno y Policía decidió, en contra de algún oscuro sector de la opinión pública, arrasar de una vez por todas, barraca por barraca, todo tipo de invasión en terrenos del Estado o privados, por alusión al conjunto de chozas conocido con el apelativo de 'Montacerdos'; drásticas serán las medidas a tomar, como la pena de cárcel".

Informa la voz que de ser preciso "no se escatimarán los costos de sangre de quienes en el terreno invadido se opongan al desalojo: el Instituto Policial, con el apoyo logístico de la Dirección de Investigación, Vigilancia e Identidad, sacará a esgrimir para esto el nuevo y moderno armamento.

Asimismo, el conocido y polémico comandante Dantón Pflucker prometió a dicha Dirección de Investigación, en conferencia de prensa, no dejar en pie ninguna empalizada o nido de ratas como él las tipifica, indicando además que el desalojo estaba señalado para ser ejecutado en el día y la hora menos pensados: ¡por sorpresa!..." (p. 230).

La historia singular de esta fundación y resistencia nos viene narrada en orden perfectamente cronológico a partir del punto de vista de una adolescente, Maruja, niña-protagonista de unos ocho a diez años en el momento de los hechos, que está preparando ahora —según nos enteramos al final— una tesis doctoral sobre el particular; un punto de vista que cede de vez en cuando a la voz colectiva de la pandilla a la que pertenece la niña, y a la de algunos protagonistas de la historia que se sitúan en ambos lados de los contendientes, pobladores y gendarmes.

Cronwell Jara pudo haberse contentado con ficcionalizar esta historia de las migraciones campesinas de las provincias hacia Lima en los inmediatos años de la postguerra de manera tradicional, presentándonos el clásico enfrentamiento entre los invasores-fundadores de los pueblos jóvenes y las fuerzas policiales. En lugar de eso, ha optado por narrar la vida de un grupo humano cosmopolita y aislado, en situación precaria frente al cerco de hambre impuesto por las autoridades.

De aquí surge un mundo fantasmagórico de alucinación y locura, poblado de pishtacos, almas en pena, calaveras, magos y duendes, monstruos mitad hombres mitad animales, seres fantasmales con cola de diablo en danza macabra o petrificados como objetos, repugnantes culebras, ratas asquerosas y devoradoras, perros degolladores y carniceros, carneros, cerdos y caballos amigos o enemigos, niños copulando con animales y canes haciendo el amor con lindas muchachas, niñas ofreciendo sus cuerpos todavía púberes a los goces del sexo.

En ese mundo de incontenibles pasiones y arrebatos instintivos no hay frontera entre el Bien y el Mal; putas y santas, héroes y villanos se confunden; pudiendo ser los protagonistas sucesivamente lo uno y lo otro. Es el reino de la ambigüedad absoluta, con una clara tendencia no obstante

del escritor a incidir en lo negro y repelente a través del uso socorrido de todo un vocabulario excrementicio y escatológico, ligado al cuerpo a menudo deformado o mutilado y a los olores más nauseabundos; un vocabulario que resalta la idea de muerte y putrefacción y recuerda extrañamente el realismo crudo de un Louis Ferdinand Céline.

De ese ambiente de degradación física y espiritual, sólo cruzado de vez en cuando por celestiales visiones, no se salvan ni los niños a la vez inocentes y perversos, buenos y malos, víctimas y verdugos, a imagen y semejanza de Pompeyo Flores, Gorilón, ese muchacho-fenómeno, no por casualidad hijo de los dueños del prostíbulo, monstruo antediluviano del tamaño de un elefante que no puede apagar un hambre permanente e insaciable que lo lleva a comer de todo, desde los bichos más asquerosos hasta carne humana, pasando por los más increíbles objetos materiales.

Gorilón es, sin lugar a dudas, uno de los protagonistas más complejos, contradictorios, atractivos y repulsivos a la vez, del relato; un personaje simbólico y paradigmático que ve el mundo a través de sus *hambres, temores y elucubraciones*, según comenta la niña-narradora, cuando en lugar de contarles a sus compañeros de la patota que oye "relinchos, crujir de llamaradas, gritos y execraciones de policías o atropelladas de caballo; balas, palos y pedradas y un hormiguero de hombres y mujeres defendiéndose con uñas y dientes; un cielo donde ruedan y sangran quepises y los hocicos de los potros", como ellos pensaban que les iba a decir, los sorprende con palabras que no esperaban: "Cae una cascada de ollucos sobre mi cabeza. Cenizas se tornan sobre mi lengua. Una cascada de zanahorias y garbanzos caen también negados a mi hambre. Veo mi hambre por todas partes, mi boca en todas partes: bajo piedras, bajo raíces y gusanos, mordiendo piques en los cerdos y el guano que sueltan sus entrepiernas. ¡Oh, piedad! ¡Mi hambre tiene sables y tijeras! Su historia es de revuelta y de asonada pero tiene peso de dinosaurio. Piedad" (p. 151-152).

Elegante manera para el novelista de recordarnos, evocando intencionalmente el suplicio de Tántalo, que es la existencia de la miseria y del hambre en un mundo de opulencia la que está en base a las revueltas sociales como la de Mon-

tacerdos. No ha de extrañarnos, por consiguiente, que mediante la práctica de la poesía como representación emblemática de lo bello, puro y sagrado, Cronwell Jara haga que su personaje procure sentar las bases de *un mundo futuro maravilloso y posible*: "Pompeyo, fiel a su corazón, poseído por el relumbre de esa aureola natural, propia de los genios incomprendidos, nunca se inmutó. Por el contrario, sólo una vez a quienes se reían les puso en la mirada el insalvable abismo de la comprensión y de la lástima. El, si bien meditaba el mundo desde el interior de una pompa de luz, vivía comprometido de algún modo con la naturaleza humana, sus padecimientos y el caótico espíritu del orbe", dice la narradora, agregando acto seguido: "y siempre segura estuve que jamás por voluntad propia se marginó de ello" (p. 349).

Pompeyo no encarna tan sólo la historia de los vencidos sino la posibilidad y voluntad de superarla destruyendo la realidad presente contra la cual insurge Montacerdos y lanza Mamá Griselda esta violenta diatriba dirigiéndose significativamente al niño-protagonista: "¿Y verdad será que has agarrado fama de hablar con los cerdos y que te escuchan las ratas y te hablan las moscas? ¿Me crees una cojuda? Lo único que te creo sí es que has salvado al Lagartijas, ese piurano que una vez alzaste del pescuezo y lo hiciste defecar en el aire, y que luego se le dio por cortarse orejas y dedos para darle fritos en aceite a sus churres; que se transformó de tanto sufrimiento el hombre; y su mujer la Jañape de Simbalá que lloraba. Y que tú, acostumbrado a secretos y a hablar con animales, con acariciarle la cabeza, con hablarle bonito lo esclareciste, ¡y volviste al cholo que todos daban por perdiú! ¡Eso sí que está bueno! El cariño todo lo puede (con alimento, claro); si así fuera este gobierno, si no fuera una mierda, ni las putas de tu padre fueran putas, ni la puta de Cleopatra, tu tía, se acostara contigo, no cabrían misterios. La puta es puta porque el gobierno mal llevado hace gramputa a la gente. Aunque la putísima de Cleopatra, ¿crees que no lo sé?, no lo hace por cariño sino porque al puto de su padre algo se le ha perdiú. ¡Hijos de puta! ¡Adónde nos lleva este tiempo! Que no sé ya en qué año estoy; tiempos de caverna, cómo nos tiene tan jodidos; a las putas y a tu padre si no, míralos ¡brujos parecen!, y ellas

viejas están feas, cuando eran lindas como hijas de ministro. ¡Cómo el hambre gramputa lo jodió todo!" (pp. 362-363).

Cabe acercar, por cierto, esta diatriba a la expresión de Macera *El Perú es un burdel* que ha hecho fortuna en el país. Ese mundo se sostiene en los pilares del orden oligárquico y moral tradicional: el hacendado-político que reivindica la tierra de la barriada, la religión, y el ejército encarnado por el perverso comandante Dantón Pflucker; éstos se oponen a la educación y al progreso representados por la profesora Celia Ordóñez, adulada por los revoltosos pero linchada y asesinada por traidores. "El mundo es un absurdo, gira al revés; fuera de Lima, alrededor de los tranvías y a unos pasos de los jardines de Palacio de Gobierno, y con sólo cruzar el puente, vemos que el país vive todavía en el medioevo, ¿no decía eso la linchada? —la Trancatoros, levantando la tapa de la olla que empezaba a hervir, quemándose, chupándose el dedo—. Casi detrás de la historia" (p. 102).

Desde este punto de vista, y en especial en la visión de los militares, la novela de Cronwell Jara resulta un tanto esquemática. Así por ejemplo, tras haber señalado el origen peruano-alemán del comandante Pflucker y sus convicciones nazis, el escritor lo describe como un "engendro de tigre y hiena", "un monstruo sádico", "un demente engalonado", experto en las más increíbles torturas, una fiera sanguinaria que se siente valiente cuando está en situación de superioridad con sus víctimas, pero cobarde como aquellos que comanda, cuando se ven amenazados e incapaces de enfrentarse al peligro.

Igual esquematismo se puede notar en el campo puramente ideológico con las alusiones a las luchas entre apristas y comunistas y, al final, en la aprehensión algo ingenua de la historia futura cuando se explicita, por boca de otro niño, El Chivillo, la acción de Pompeyo que no ha podido ganarse el amor de la deslumbrante Liliana Leyva, encarnación de un mundo ideal deseado e inaccesible: "No me creerán, ya lo sé, pero se ha ausentado por causa de ella, a buscar el pozo más hondo, ese que existe, según dicen, en la Hacienda Muñoz; aquel que me indicó Pompeyo llega hasta el centro de la tierra. Dijo que iría a hundirse ahí para que siga viviendo y contentando al barrio Liliana Leyva (y aquí el

mandinga no pudo retener una lágrima) porque su vida era ya la que impartía el orden de los astros y la armonía del universo. Porque desde el fondo, él, que era fuerte y que había una vez bajado la luna del cielo, podría hacer que siga rotando este planeta, y que continúe viviendo Liliana Leyva, tan dulce y tan nunca vista, y que sigan rotando las estaciones con sus lluvias, con sus flores y sus cosechas. Pues así Liliana seguirá viva, alegrando este barrio (algo siquiera), y los hombres no perderían, hoy más que nunca, la necesidad de reencontrarse con sus propios dioses, los de las peñas y los ríos, y no persistieran así (enemigos uno del otro) en tantas luchas inútiles, los hermanos, todos los pueblos de este mundo; para entonces, al fin, ya jamás perder la esperanza de ver alguna vez felices a los montacerdos" (pp. 376-377), como para lavar el futuro de la infamia del presente.

Una infamia que rezuma en todas partes miseria, odios, codicia, ausencia de solidaridad, delaciones, traiciones, violencia ciega, linchamientos, muertes, pero de la que se avizora también su posible desaparición a través de la presencia potencial de la ternura y del amor.

En este universo de permanentes e insalvables contrastes, uno de los momentos paroxísticos del relato es cuando la Santísima y el avaro tendero Heraclio, desafiando los tabúes, están haciendo desaforadamente el amor en todas las casas como para redimir a los montacerdos del mal que los azota. Pero desgraciadamente todo cuanto hubiera podido tener de simbólico y ejemplar la escena, se echa a perder al final por lo que se puede considerar una torpeza del escritor, quien invierte la situación: de fusión por el amor se pasa a la ruptura por los celos, concluyendo la escena con un chiste-tópico de indudable reminiscencia machista: "¡Claro, bien se vio que el verdadero fin del mundo llega, a veces, cuando inoportunamente se pronuncia el nombre de otra mujer!" (p. 258).

La impresión que se tiene al terminar la lectura de *Patíbulo para un caballo* es la de un exceso de barroquismo; el lector se pierde en la multiplicidad de sucesos y personajes, porque no hay un verdadero hilo conductor ni historia seguida que estructure de forma rigurosa la narración.

En realidad, el escritor procede por acumulación y exa-

geración. De aquí que muchas veces hechos y personajes multiplicados y amplificados parezcan írseles de la mano y que dé la impresión de ser mucho más dominado por la materia narrativa de lo que la domina.

Sin embargo, por su flamante estilo, Cronwell Jara logra insuflarle a su obra un ritmo endiablado y sostenido que, de alguna manera, salva la narración del aburrimiento que podrían provocar en el lector la dispersión del relato, su excesiva sobrecarga formal y el uso reiterativo de un lenguaje jergal, trivial y provocador, que impone lo feo y demoníaco contra lo bello y divino, como para subrayar que la realidad es una cloaca.

Paradójicamente tal vez sea allí donde la novela toma su verdadero sentido y todo su valor como tentativa de profundizar en lo que ha dado en llamarse contra-cultura de las clases populares y marginales; asimismo en la búsqueda de sus raíces míticas, con un ritmo que tiene en cuenta la tradición oral de su pasado primigenio. Una contra-cultura en la que, como muestra el escritor, la mujer y su fuerte personalidad desempeñan, en oposición a la cultura dominante, un papel de primer orden.

Por ello creo que sin ser la gran novela de las barriadas, *Patíbulo para un caballo* constituye un interesante y novedoso acercamiento al mundo de los migrantes y de los marginados. Sin duda hubiera podido salir este acercamiento mucho más convincente de saber encauzar Cronwell Jara su vuelo imaginativo y sus fogosos impulsos de creación. Con mayor rigor en la estructura y más concisión en la forma, la narración, por cierto, hubiera ganado en claridad, en fuerza, en calidad estética y probablemente en seducción para el lector.

La lección última que retendré de esta primera novela del joven escritor peruano, es que por más feo que sea nuestro mundo, gracias al humor y a la poesía siempre encontraremos en él una parcela habitable; y ello nos abre las puertas de la esperanza y de la fe en el porvenir del hombre. Cuando la memoria del pasado se vuelve conciencia del futuro, entonces todo está permitido para quienes se han visto y se ven obligados a vivir al margen de la historia.

EN ESTE NÚMERO

A mediados de 1990 se realizaron en Lima varias actividades sobre el tema del surrealismo: un coloquio acerca de ese movimiento en Latinoamérica y el Perú, una serie de conferencias acerca de la vida y la obra de César Moro y una muestra de los trabajos gráficos de este poeta peruano. Del catálogo de esa muestra proceden las viñetas que damos en estas páginas y una versión del texto sobre el asalto a la ANEA fue leída en el coloquio. Los poemas "La carga del azúcar" y "Abajo el trabajo" nos fueron facilitados por Leonidas Cevallos y tanto "Laberinto" como la versión castellana de Armando Rojas, por Ricardo Silva Santisteban. Desde Ginebra LUIS LOAYZA (de quien Hueso Húmero Ediciones publicó este año un libro de ensayos *Sobre el 900*) y AMÉRICO FERRARI (de quien Mosca Azul acaba de publicar *Los sonidos del silencio*, ensayos sobre poesía peruana) completan nuestra entrega surrealista con traducciones de Benjamín Péret.

Los tres artículos sobre música han sido tomados del N° 2 de *Estética News*, la revista que publica en Roma el conocido teórico de la cultura Mario Perniola (ver HH N° 11).

ANÍBAL QUIJANO acaba de entregar a la sucursal peruana del Fondo de Cultura Económica una antología de textos básicos de José Carlos Mariátegui, con la que este sello iniciará sus actividades editoriales en Lima. El peruano JORGE SECADA es profesor asistente de historia de la filosofía en la Universidad de Virginia. Un artículo suyo sobre Francisco Suárez y el socialismo jesuita español está por aparecer en la *Enciclopedia de la Ética*. También es profesora universitaria HELENA USANDIZAGA, e investigadora en el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Las fotografías de JORGE HEREDIA forman una unidad con su poema. Aquí reproducimos la edición de 25 ejemplares numerados que el autor hizo en Holanda, donde actualmente reside, a comienzos de año. El poema de DON COLES apareció a mediados de este año en el *London Review of Books* y pertenece al libro *Little Bird* que se publicará en 1991. Coles es canadiense y enseña en la Universidad de York (To-

ronto). JOSÉ LÓPEZ LUJÁN es un joven poeta peruano, todavía sin libro. Actualmente traduce al castellano los cuentos del escritor chino Den Youmei (ver HH N° 23/24).

LUIS ENRIQUE TORD practica solitaria y convincentemente en el Perú una modalidad del relato literario que se complace en disimular su carácter ficcional y en asimilarse a la investigación histórica y antropológica, campo en el que también, y profesionalmente, el autor destaca. EDUARDO URDANIVIA obtuvo el Premio Copé de Cuento en 1986 y tiene en preparación un libro en ese género: *Palabras como arena*.

La casa del padre (cuentos), *Canto del hablar materno* (poemas) y *El otro yo de Alfredo Bryce Echenique* (ensayo) son libros que JULIO ORTEGA ha concluido últimamente. El peruanista francés ROLAND FORGUES es miembro destacado de la Section D'Etudes Ibériques et Ibéro-Americaines de la Universidad de Grenoble. PIERO QUIJANO realizó recientemente una exposición de sus trabajos al óleo en la galería L'Imaginaire, de Lima.





cedep

CENTRO DE ESTUDIOS
PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION

socialismo y participación 52

DICIEMBRE, 1990

EN ESTE NUMERO

- Héctor Béjar
OTRO DESARROLLO, OTRA DEMOCRACIA
- Ramón León, Alfredo Zambrano
EFECTOS PSICOSOCIALES DE LOS
CORTES DE LUZ Y AGUA
- Armando Tealdo
AGRICULTURA Y DESARROLLO
- Carlos Franco
PLEBE URBANA E IMAGEN DEL
"ALUMBRAMIENTO"
- Javier Zorrilla
VIVENCIA, CULTURA Y
DESHUMANIZACIÓN
- Raúl Chanamé
EL SUFRAGIO EN EL PERÚ
- Hugo Neira
CUANDO MARX NO ERA MARXISTA

Son algunos de los temas que ofrece
Socialismo y Participación No. 52,
revista político-social y de arte.

Impresa en INDUSTRIALgráfica S.A.

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

José Faustino Sánchez Carrión 790-798
Magdalena del Mar — Teléfs. 629833-623846
Lima 17, Perú

EN VENTA:

STUDIUM, EPOCA, INTERNACIONAL,
EL VIRREY, SIGLO XX, HORIZONTE,
LA FAMILIA, MEJIA BACA, COSMOS,
EDIT. LATINOAMERICANA y
principales librerías



TEXTIL SAN PEDRO S. A.

CORTESIA

UNMSM



**Southern Peru
saluda a Lima en
el 456 aniversario
de su fundación**

UNMSM

IPESA 

INGENIERIA PLANEAMIENTO Y ECONOMIA S.A.

CORTESIA

CALLE TORRES MATOS No. 118 MAGDALENA DEL MAR — APARTADO 4422 — LIMA 1
TELEFONOS 623624 - 620040 — TELEX 20112 PE

UNMSM

Suscribase

REVISTA HOMINES

Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales

(Directora: Aline Frambes-Buxeda)



- Zora Moreno: "El teatro popular en Puerto Rico"
- Jaime Ensignia: "El movimiento sindical en Chile"
- Sylvia Enid Arocho Velázquez: "Las medallas y los museos en Puerto Rico"
- Néstor García Canchini: "Sobre cultura popular"
- Nils Castro: "Objetivos Estratégicos de Estados Unidos en Panamá"
- Aline Frambes-Buxeda: "Clases sociales y política en la Integración Andina"
- Andrés Serbin: "Vientos de cambio en la URSS"
- Antulio Parrilla: "La mujer en la Iglesia"
- Liliana Cotto: "Sindicatos hoy en Puerto Rico"

Tarifa de Suscripción Anual (Dos Ediciones)

Puerto Rico \$15.00

Europa, Sur América, África, Asia \$25.00

Estados Unidos, Caribe y Centroamericana \$22.00

Envíe su cheque o giro postal a:

Directora -Revista Homines,
Depto. de Ciencias Sociales,
Universidad Interamericana, Apartado 1293,
Hato Rey, Puerto Rico 00919

